

Pedro Nunes
Organizador

Universidade Federal da Paraíba

AUDIOVISUALIDADES / DESEJO
SEXUALIDADES



**[AUDIOVISUALIDADES,
DESEJO & SEXUALIDADES]**
OLHARES TRANSVERSAIS
| Fórum Acadêmico Do Audiovisual |
III Mostra de Filmes Temáticos - Matizes da Sexualidade
| Fórum Nacional do Audiovisual |

2

PEDRO NUNES
Organizador



Editora Universitária da UFPB
João Pessoa – PB
2012

Fórum Nacional do Audiovisual
Matizes da Sexualidade

Homossexualidade
Homofobia
Imposturas
Violência
Machismo
TV
Censura
Vergonha
Aparição
Amor
Sexo
Mutilação
Falsas
Prostituição
Família
Fetiche
Polígamos
Bigamia
Ritmo
Fetiche
Homossexualidade
Idiossincrasia
Gravidez
Incapacidade
Audiência paterna
Orgasmo
Parto
Divórcio
Aparência pessoal
Fertilidade
Rapés sexual
Pedofilia
Machismo
Casamento
Sexo virtual
Machismo
Futuro
Atividade sexual
Celibato
Aparência materna
Feminidade
Desjo
Velhice
Felação
Morte
Incesto
Cadastramento
Alocação
Aparição
Violência
Violência
Sexo

Fórum Nacional do Audiovisual

M
A
T
I
Z
E
S
D
A

Sexualidade





UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor

RÔMULO SOARES POLARI

Vice-Reitora

MARIA YARA CAMPOS MATOS

Diretor do CCTA

JOSÉ DAVID CAMPOS FERNANDES

Núcleo de Estudos em Mídias, Processos Digitais e Sexualidades

Digital Mídia - PEDRO NUNES

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação Sobre a Mulher e Relações de Sexo e Gênero - NIPAM – FLÁVIA MAIA GUIMARÃES

Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual

GEPPAU - BERTRAND LIRA

Diretor da Editora Universitária

JOSÉ LUIZ DA SILVA

Capa | Editoração

PEDRO NUNES

Fórum Acadêmico do Audiovisual

Matizes da Sexualidade

||| **Comissão Científica** |||

Profº. PhD Pedro Nunes Filho | **Universidade Federal da Paraíba**

Profª. Drª Marília Campos | **Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro**

Profº Dr. Wilfredo Mandonado | **Universidade Federal da Paraíba**

Profª Drª Margarete Almeida Nepomuceno | **Centro Universitário de João Pessoa**

Profª Drª Silvana Nascimento | **Universidade Federal da Paraíba**

Profª. Drª. Virgínia de Oliveira Silva | **Universidade Federal da Paraíba**

Profº. MsC. Claudio Manoel Duarte | **Universidade do Recôncavo da Bahia**

Profº. Ms. Clayton Santos | **Universidade Federal de Alagoas**

Profª. Ms. Norma Meireles | **Universidade Federal da Paraíba**

Profº. Ms. Matheus Andrade | **Universidade Federal de Campina Grande**

||| **Monitoria | Suporte** |||

Georgia Bezerra Gomes | Marcelo Quixaba Gonçalves | Luciano Anselmo Gonçalves

Pereira Pinto | Anne Kelly Macedo | Cleber Ferreira Silva | Gracielle Bezerra Araújo |

Demetrio Nunes de Sousa Neto | Maria Cecília dos Santos Neves | Mariana Cruz e

Silva da Costa | Jéssica Tamires Feijó da Silva | Marina Cavalcante Rodrigues |

Priscilla Krist Menino de Macedo | Luan de Jesus Albuquerque | Géssica Naiara

Chaves Cavalcante | Deyse Mayara de Lima Plácido | Maria Nathalia de Santana

Gomes |

Fórum Nacional do Audiovisual

Matizes da Sexualidade



A correção gramatical, ortográfica, as ideias e *opiniões expressas nos diferentes trabalhos acadêmicos* são de exclusiva responsabilidade dos autores e autoras que assinam os artigos que compõem o presente livro coletivo.



A912 *Audiovisualidades, desejo e sexualidades/ Pedro Nunes (organizador). - - João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. 480p. : il*

ISBN: 978-85-7745-836-6

1. *Comunicação de massa.* 2. *Mídias audiovisuais.* 3. *Sexualidade. I. Nunes, Pedro.*

UFPB/BC

CDU: 659.3

EDITORA UNIVERSITÁRIA | UFPB

Caixa Postal 5081 – Cidade Universitária – João Pessoa – Paraíba – Brasil

CEP: 58.051 – 970 - www.editora.ufpb.br

Impresso no Brasil | *Printed in Brazil*

Fórum Nacional do Audiovisual
Matizes da Sexualidade

Andreia da Silva **SANTOS**
Andreza da Silva **SANTOS**
Fabrícia Silva **DANTAS**
Amanda Ramalho de Freitas **BRITO**
Armando Sérgio dos **PRAZERES**
Ayêska **PAULAFREITAS**
Jandiara Soares **FERREIRA**
Norma **MEIRELES**
Rayssa Mykelly de Medeiros **OLIVEIRA**
Elton Bruno Barbosa **PINHEIRO**
Laércio Teodoro da **SILVA**
Madileide de Oliveira **DUARTE**
Joabson dos Santos **LIMA**
Matheus **ANDRADE**
Cláudio Manoel Duarte de **SOUZA**
José Carlos Santos **RIBEIRO**
Thais Bittencourt de **MIRANDA**
Júnior **RATTS**
Emerson da Cunha de **SOUSA**
Pedro **NUNES**
Eveline Alvarez dos **SANTOS**
Carlos Edmário Nunes **ALVES**
Sheila **ACCYOLY**
Wallace Ferreira de **SOUZA**
Larissa **ANDRADE**
Flávia Maciel Paulo dos **ANJOS**
Marília **CAMPOS**
Roberto dos **SANTOS**
Victor Eduardo **BRAGA**
Alba Regina da Silva **AZEVEDO**
Margarete Almeida **NEPOMUCENO**
Carlos Magno **FERNANDES**
Clayton **SANTOS**
Sandro Alves de **FRANÇA**
Vivianne de **SOUSA**
Andréa Moraes Costa **BUHLER**
Thatiana Victoria dos Santos M. F. de **MORAES**
Jéssica **FEIJÓ**
Virgínia de Oliveira **SILVA**
Filipe Lins dos **SANTOS**



Fórum Acadêmico do Audiovisual

- 13 | AS COMPLEXIDADES DA SEXUALIDADE EM DIFERENTES
CONTEXTOS DAS MÍDIAS AUDIOVISUAIS
Pedro NUNES

Culturas Audiovisuais, Diversidade Sexual e Relações de Gênero

- 29 | RICKY MARTIN E O DISCURSO DA IGUALDADE NO
CLÍPE *The best thing about me is you*
Norma MEIRELES

- 49 | A NAMORADA TEM NAMORADA: De olho no
videoclipe da canção de Carlinhos Brown
Ayêska PAULAFREITAS

- 59 | O CINEMA E A TERCEIRA IDADE: Uma análise do
sexo e do afeto em *Chuvvas de verão* e *Elsa e Fred*
Armando Sérgio dos PRAZERES

- 77 | MACUNAÍMA: Interfaces do feminino através de
metáforas audiovisuais
Amanda Ramalho de Freitas BRITO

- 87 | SUELY PROFANANDO O CÉU: Sexualidade,
alteridade e pertencimento como dilema do indivíduo
perante o coletivo
Rayssa Mykelly de Medeiros OLIVEIRA

- 99 | TRANSFORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: A
sexualidade nos filmes *Drácula de Bram Stoker* e
Entrevista com vampiro
Jandiara Soares FERREIRA

SUMÁRIO

- 121 | O LADO AVESSE DOS ESTEREÓTIPOS FEMININOS: Uma reflexão sobre os filmes *Juno e Nome Próprio*
Andreia da Silva SANTOS | Fabrícia Silva DANTAS
Andreza da Silva SANTOS

Poéticas Audiovisuais e Abordagens da Sexualidade

- 135 | A ESTÉTICA DO DIÁRIO: Um olhar sobre a forma do filme *O diário de Márcia*
Matheus ANDRADE

- 145 | DIMENSÕES DA POÉTICA FÍLMICA EM C.R.A.Z.Y.: Família, juventude e conflitos da sexualidade
Elton Bruno Barbosa PINHEIRO | Pedro NUNES

- 187 | *YOUTUBE*: As formas de sensualidade e erotização (re)presentadas no *Tango*
Madileide de Oliveira DUARTE | Joabson dos Santos LIMA

- 207 | O SUPER 8 NA PARAÍBA: Da estética da intimidade à estética da sexualidade
Laércio Teodoro da SILVA

Audiovisualidades, Sexualidades, Tecnologias Digitais e Cibercultura

- 229 | ...E O SEXO LÍQUIDO SE EXPANDE... Apontamentos sobre sexualidade e *bytes*
Cláudio Manoel Duarte de SOUZA

- 239 | O CORPO MASCULINO PARA A CÂMERA PORNÔ
Emerson da Cunha de SOUSA

- 255 | PRÁTICAS SOCIAIS EM SITES DE VÍDEOS PORNOGRÁFICOS AMADORES: O caso *CAM4*
José Carlos Santos RIBEIRO|Thais Bittencourt de MIRANDA

269 | TEATRALIZANDO O MACHO: Reflexões sobre a pornografia *gay* nacional
Júnior RATTIS

**Mídias Audiovisuais, Política, Relações
Etnorraciais e Religiosidades**

287 | FORMAÇÃO EM COMBATE ÀS DST/AIDS: Relações com política, movimentos sociais, gênero e diversidade sexual
Marília CAMPOS | Roberto dos SANTOS

301 | A MULATA DO BALACOCHE: Reflexões sócio-históricas sobre o filme *Madame Satã*
Carlos Edmário Nunes ALVES | Sheila ACCYOLY
Wallace Ferreira de SOUZA

309 | A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA NO FILME *Quase dois irmãos*
Eveline Alvarez dos SANTOS

325 | HARVEY MILK: O homem na estrutura
Victor Eduardo BRAGA

331 | COBERTURA DA PARADA *GAY* DE FEIRA DE SANTANA: O papel da TV pública na construção da cidadania
Flávia Maciel Paulo dos ANJOS

337 | JOGO DE ESPELHOS: Reflexões sobre a personagem Buscapé no filme *Cidade de Deus*
Larissa ANDRADE

**Cultura Audiovisual *Queer* - Multiplicidades,
Trânsitos e Transversalidades**

351 | MÁ EDUCAÇÃO OU UMA PEDAGOGIA *QUEER*: Esse colorido objeto de desejo
Margarete Almeida NEPOMUCENO

365 | IDENTIDADE SEXUAL E O PAPEL DA FAMÍLIA NO FILME
TRANSAMÉRICA

Alba Regina da Silva AZEVEDO

377 | CORPOS EM PRAZEROSA TRANSIÇÃO: Novas formas de
perceber o corpo e as subjetividades no cinema contemporâneo
Júnior RATTS

Juventude, Sexualidades, Desejo e Socialidades

393 | LAVANDERIA DE SONHOS, AMORES E VIDAS
Clayton SANTOS

403 | DESPERTAR DA SEXUALIDADE, CONFLITOS FAMILIARES E A
PERDA DA INOCÊNCIA NO FILME *À Deriva de* Heitor Dhalia
Sandro Alves de FRANÇA | Vivianne de SOUSA
Andréa Morais Costa BUHLER

413 | AMOR MALDITO EM TEMPO DE GUERRA
Carlos Magno FERNANDES

421 | *VOCÊ ACREDITA EM ALMAS GÊMEAS?* Heteronormatividade e
biopoder a partir de *Les Marais*
Thatiana Victoria dos Santos Machado F. de MORAES

**Representações da Sexualidade: Práticas
educativas e experiências criativas em
diferentes formatos audiovisuais**

439 | TECENDO FIOS DA TRAMA DE *AMANDA E MONICK*
Virgínia de Oliveira SILVA

455 | O LÚDICO DESDOBRAMENTO DO REAL: *Sexo por compaixão e
os dogmas de gênero*
Jéssica FEIJÓ

465 | AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA MÍDIA
Filipe Lins dos SANTOS

AS COMPLEXIDADES DA SEXUALIDADE EM DIFERENTES CONTEXTOS DAS MÍDIAS AUDIOVISUAIS ¹

Pedro NUNES
Universidade Federal da Paraíba

É com grata satisfação acadêmica que cumprimento todos os presentes juntamente com as diferentes representações de universidades brasileiras que apresentarão trabalhos inéditos neste **Fórum Acadêmico do Audiovisual – Matizes da Sexualidade**. A presente iniciativa é promovida pelo Núcleo de Estudos em Mídias, Processos Digitais e Sexualidades - *Digital Mídia*, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação Sobre a Mulher e Relações de Sexo e Gênero - *NIPAM* e Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual - *GEPPAU*, ambos vinculados a Universidade Federal da Paraíba.

O **Fórum Acadêmico do Audiovisual** reúne diferentes olhares interpretativos que serão apresentados inicialmente em forma de comunicação e transformados em artigos para publicação de livro coletivo. Os trabalhos aceitos possuem como ponto matriz de irradiação, conhecimentos produzidos a partir do eixo de concentração denominado **Mídias Audiovisuais e Sexualidades**. Todas essas comunicações materializadas em forma de artigos passaram, de certa forma, pelo crivo dos oito coordenadores e coordenadoras dos Grupos Temáticos de Trabalhos e pelo olhar da representação do Comitê Científico encarregado pela implementação da dimensão acadêmica transdisciplinar do Fórum em questão.

Assim sendo, gostaria de igualmente cumprimentar os coordenadores e coordenadoras dos Grupos Temáticos de Trabalhos

¹ Artigo apresentado em forma de intervenção acadêmica por ocasião da abertura do **Fórum Acadêmico do Audiovisual** na Universidade Federal da Paraíba. Para compor a abertura do livro eletrônico *AUDIOVISUALIDADES, Desejo & Sexualidades* a presente intervenção foi ampliada e recebeu ajustes quanto as datas dos filmes mencionados inicialmente. Devo agradecer quanto ao olhar atento dos colegas **Madileide Duarte** da Universidade Federal de Alagoas e **Everaldo Vasconcelos** da Universidade Federal da Paraíba.

que abraçaram essa nossa desafiadora causa acadêmica que será, mais adiante, um ponto de destaque desta minha intervenção.

Esta nossa mesa de hoje, dia 24.10.2011, intitulada **AUDIOVISUALIDADES, DESEJO E SEXUALIDADES: olhares transversais**, será composta por coordenadores e coordenadoras de GTs provenientes de outras instituições de ensino superior. Assim, destaco que a composição desta mesa é formada pela Prof^a Dra. Marília Campos, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Prof^a. Dra. Margarete Nepomuceno do Centro Universitário de João Pessoa, pelo Prof. Ms. Claudio Manoel Duarte de Souza – Dj Angelis Sanctus da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, pelo Prof. Ms. Matheus Andrade da Universidade Federal de Campina Grande e Prof. Ms. Clayton Santos da Universidade Federal de Alagoas.

O convite formulado a cada um desses educadores foi pautado exclusivamente pelo mérito acadêmico em termos da produção científica em conexão com os temas que serão trabalhados neste encontro, trabalhos de extensão, atuação diferencial enquanto educadores e educadoras e, principalmente, tendo em conta a atuação em linhas de pesquisas que dialogam com o campo das mídias audiovisuais e sexualidades. Trata-se de educadores e educadoras que trabalham em campos de conhecimento diferenciados. Todos em seus campos diferenciados lidam diretamente, como já dissemos, com os sistemas audiovisuais e as variantes da sexualidade. A singularidade de cada educador se traduz na pluralidade de vozes do grupo. Assim sendo, cumprimento e agradeço, de forma sincera, a todos esses colegas pesquisadores, por estarem aqui na UFPB, por abdicarem de seus compromissos, por aceitarem participar e contribuir neste debate aprofundado que envolve questões inerentes ao estudo da sexualidade no âmbito das diferentes mídias audiovisuais.

Como parte integrante da UFPB e, em nome da comissão organizadora do Fórum, quero dizer que sejam bem-vindas e bem-vindos! Segundo o nosso mestre Paulo Freire a edificação do conhecimento se materializa capilarmente através das ações dialógicas de caráter eminentemente participativo. O educador evidencia ainda que *“Se aprende com as diferenças e não com as igualdades”*. Em conexão livre com o pensador, quero destacar que

as diferentes vozes interpretativas que norteiam o presente **Fórum Acadêmico do Audiovisual** são aqui entendidas enquanto caminhos polifônicos singulares que compõem a pluralidade das ideias em constante movimento do conhecimento. Uma rede semiótica de conhecimentos será entretecida neste segundo momento de atividades notadamente pelo tom mais reflexivo proveniente dos vários afluentes aqui representados em corpo e alma pelos pesquisadores, docentes, pós-graduandos, discentes da iniciação científica entre outros participantes de vários pontos do Brasil.

A esse movimento de semiose das ideias, que vem funcionando enquanto tônica constante do Fórum Nacional do Audiovisual associamos as contribuições dos coordenadores e coordenadoras dos Grupos de Trabalhos Temáticos de professores aqui da Universidade Federal da Paraíba. Denominamos esses educadores como o “ouro da casa” (para além de prata da casa) quais sejam: Prof^a Dra. Virginia de Oliveira, Prof. Dr. Wilfredo Maldonado, Prof^a. Ms. Norma Meirelles Mafaldo, Prof^a. Dra. Silvana Nascimento e Prof. Ms. José Baptista de Mello Neto. Da mesma forma, cumprimento e agradeço a participação desses colegas educadores e educadoras da UFPB que também participarão de nossa segunda mesa de trabalho e atuarão na coordenação de Grupos Temáticos específicos.

Nessa abertura do **Fórum Acadêmico do Audiovisual** e saudação reflexiva, cumprimento e me dirijo especialmente ao nosso Diretor do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB, Prof. Dr. Ariosvaldo da Silva Diniz. Uma iniciativa de envergadura acadêmica como esta que possui capilaridade e ramificações junto a outras universidades e movimentos organizados, requer apoio e, principalmente, o respaldo institucional materializado das mais variadas formas. Obtivemos esse apoio firme por parte da Direção do CCHLA-UFPB quanto às demandas do **Fórum Acadêmico do Audiovisual**. Não tivemos objeções e contamos com apoio de toda equipe do CCHLA. Esse abraço acadêmico comprometido, professor Ariosvaldo Diniz, foi fundamental para essa jornada científica e cultural com a duração de 17 longos e prazerosos dias.

No entanto, vale registrar que por parte da Administração Central da UFPB, não encontramos essa mesma receptividade

acolhedora do CCHLA. Pelo contrário, quero registrar em público, que enfrentamos várias barreiras quanto ao atendimento de nossos pleitos com recursos do CCHLA ou provenientes de projeto com recursos próprios de projeto aprovado pelo Ministério da Educação. Isso me faz referenciar Boaventura Santos, no texto *A universidade no século XXI* onde avalia que as universidades enquanto bens públicos carecem de uma nova institucionalidade. Francamente, direi de forma genérica, alguns gestores públicos se escudam no aparato da burocracia e solenemente sequer esboçam qualquer sensibilidade para iniciativas que dependem do aval da administração. Nestes casos kafkianos de não ficção, a burocracia universitária estanca ou impõe barreiras que desestruturam iniciativas acadêmicas a exemplo desse Fórum Nacional do Audiovisual, materializado com a **III Mostra de Filmes – Matizes da Sexualidade, Mostra Curta Brasil Audiovisual** com a seleção de produções audiovisuais através de edital público, realização de minicursos, produção de vinhetas, apresentação de comunicações, debates e reunião em livro eletrônico dos principais artigos produzidos por representantes de vinte oito instituições públicas e privadas brasileiras.

Ou seja, sediamos um evento acadêmico altamente complexo, com a participação de várias universidades brasileiras, e ainda tivemos enfrentamento com setor específico da UFPB no sentido de se viabilizar o mínimo que nos é de direito. Não há, na presente enunciação das dificuldades encontradas para erguer este Fórum tijolo por tijolo, qualquer dosagem de ressentimento. Há sim um entendimento por nossa parte de que a nossa dinâmica universitária precisa urgentemente mudar. Falta visão acadêmica. Considero que esse meu posicionamento se traduz em uma postura político-acadêmica. Nossos gestores precisam ser mais cerebrais e atuarem sem favorecimentos sempre em consonância com as demandas que brotam constantemente no seio da comunidade universitária. Repito de forma enfática, enquanto um educador que vivencia cotidianamente os dilemas da vida universitária, a nossa universidade necessita ser mais ágil e muito mais criativa. Generalizando, as nossas universidades públicas necessitam de muito mais fluidez para com as ações acadêmicas que envolvem o ensino, a pesquisa e a

extensão. Faz-se necessário destravar a máquina burocrática das universidades habitualmente encalacradas por gestões míopes.

O processo educativo *pluriversitário* requer gestões administrativas transparentes, éticas e simplesmente compromissadas e em sintonia com as dinâmicas acadêmicas. Parafraseando Paulo Freire, não se pode falar em educação sem compromissos. Falo de compromissos em mão dupla, visto que somos partes orgânicas de instituições educacionais que precisam acordar para o século XXI já profundamente marcado pela lógica do pensamento complexo. Ou seja, a realidade acadêmica é multidimensional e deve ser administrada de forma hologramática sem os habituais vícios reducionistas. No entanto, essas barreiras não impedem que as iniciativas acadêmicas aconteçam com muito mais força. Em muitos casos é melhor nem depender, mas isso se caracteriza por uma contradição: querer não depender da máquina administrativa.

Mas esse nosso tom crítico também se reverbera pela celebração do conhecimento materializado com o Fórum Nacional do Audiovisual. Celebramos, de forma metafórica, o banquete do audiovisual. Celebramos também a vinda e a contribuição de cada um de vocês professores, pesquisadores, alunos, servidores e demais participantes. Celebraremos ao longo desses dias posicionamentos transdisciplinares que abarcam temas ainda pouco investigados pela universidade. Celebramos aqui o apoio recebido em forma de sustentação acadêmica por parte dos vários Núcleos, Grupos de Pesquisa, Coordenações de Curso e Departamentos da própria Universidade Federal da Paraíba que formaram uma corrente para fortalecer e “segurar a onda” do Fórum Nacional do Audiovisual.

Também construímos uma espécie de anteparo externo em forma de fortalecimento político, acadêmico e cultural com o apoio de representantes da sociedade civil, grupos organizados, cineclubes, coletivos de comunicação, produtoras, ONGs e Grupos de Pesquisas de várias universidades brasileiras. Com esse abraço externo ao Fórum Nacional do Audiovisual construímos uma rede importante de parcerias tecidas enquanto base de sustentação da presente atividade acadêmica. Essa carga simbólica dos apoios externos encorajou toda a equipe a caminhar no sentido de cumprir as metas estabelecidas para efetivação do **Fórum Nacional do Audiovisual**.

Assim, ao me reportar aos compromissos acadêmicos na esfera da UFPB e aos apoios externos quero agradecer, finalmente, aos monitores e monitoras que atuaram neste Fórum de forma voluntárias. Sem o comprometimento desses discentes esse atual Fórum, com certeza, seria outro. A ação desse grupo discente possibilitou a construção de uma identidade diferenciada ao presente Fórum e também se caracterizou enquanto um laboratório aplicado para quem quis vivenciar experiências com planejamento em comunicação, criação audiovisual, documentação, comunicação audiovisual, intercâmbio de informações entre outros pontos.



A motivação e a natureza do Fórum Nacional do Audiovisual

Feita as observações e as saudações quero salientar que o **Fórum Nacional do Audiovisual – Matizes da Sexualidade**, em sua terceira edição totalmente ajustada, também se ampara na forte tradição criativa da produção audiovisual ao longo de várias décadas na Paraíba.

Para ilustrar essa força criativa crescente da Paraíba, basta referenciar com o documentário *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha que é considerado um dos filmes precursores do movimento Cinema Novo brasileiro. Há evidentemente, outros filmes e iniciativas importantes que formam um contexto e que não são aqui destacados.

Na década de 1970 podemos fazer um recorte elíptico com três exemplos:

Primeiro - a realização do polêmico filme de ficção *Salário da Morte* (1971) pelo próprio Linduarte Noronha;

Segundo - a finalização do documentário *O País de São Saruê* (1971) de Vladimir de Carvalho e interdição do referido filme por oito anos consecutivos por parte da censura do regime militar;

Terceiro - criação do Curso de Comunicação Social na UFPB, no ano de 1977, tendo como professores Linduarte Noronha (já premiado internacionalmente por Aruanda), Clemente Pereira (fotógrafo de *O País de São Saruê*), Jomard Muniz de Brito (agitador cultural, superoitista e reintegrado à UFPB pela anistia política), Paulo Melo (crítico de cinema e Assistente de Direção de *Menino de Engenho* - 1965), Pedro Santos (autor de músicas e trilhas para filmes produzidos na Paraíba) e Lindinalva Rubim (pesquisa voltada para o ciclo de cinema baiano). Em plena vigência do regime militar esses mestres se deparam no processo de formação acadêmica com uma nova geração também disposta em fazer mudanças.

A década de 1980, aqui na Paraíba, é então naturalmente marcada por um terceiro surto de filmes que quebram com a lógica da produção documental predominante para um gênero mais híbrido, da não ficção que dialoga com a ficção ou mesmo a ficção no caminho mais experimental. Outra grande mudança presente nesse conjunto de filmes foi a abordagem temática tratando abertamente as variantes da sexualidade.

São esses filmes da primeira metade dos anos 1980, em sua maioria na bitola super-8, que realmente fizeram o rebuliço na Paraíba. Lotavam espaços públicos de exibição e mobilizavam novos públicos, sobretudo pela irreverência temática da sexualidade. Neste ponto, Jomard Muniz de Brito foi realmente uma espécie de guru catalisador. *Paraíba masculina, feminina neutra* (1982), *Cidade dos homens* (1981) e *Esperando João* ambos de Jomard Muniz são propostas audiovisuais que escancaram a polêmica sobre a província, os preconceitos, a lesbianidade, a homossexualidade e outros temas intrigantes.² É um cinema que encampa uma pedagogia da provocação não só pela abordagem temática da sexualidade, mas pela adoção intencional de uma montagem mais cerebral (contra a ordem) e conseqüentemente mais perturbadora. Outras pérolas da transgressão que marcaram o período: *Imagens do declínio - Beba coca babe cola* (1981) Bertrand Lira e Torquato Joel, *Perequeté*

² Sobre o terceiro ciclo de Cinema na Paraíba conferir a dissertação de mestrado intitulada *Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do cinema independente na Paraíba - 1979 /1983*, defendida na Universidade Metodista de São Paulo, no ano de 1988.

(1982) de Bertrand Lira, *A sagrada família* (1981) Everaldo Vasconcelos, *Acalanto bestiale* (1982), *Segunda estação de uma via dolorosa* e *Miserere nobis* de Lauro Nascimento, *Era vermelho seu batom* (1983) de Henrique Magalhães, *Baltazar da Lomba* (1983) do Grupo Nós Também. Há outros filmes que integram o referido ciclo de produção audiovisual na Paraíba.

Closes (1982), de minha autoria, é também considerado um filme representativo desse período, por mobilizar público e envolver a imprensa para um debate aberto sobre a homossexualidade. A narrativa de *Closes* foi deliberadamente contruída com depoimentos articulados de forma a gerar atritos (entrechoques) intercalados com cenas de ficção. Na estreia do filme, fomos surpreendidos com agentes da Polícia Federal armados com metralhadoras que exigiram a exibição prévia para autorização ou censura do referido filme. É com a memória que reconstruímos a história. Na exibição portas fechadas para o censor Pedrão (não se falava em sobrenomes) e os em média sete agentes federais com metralhadoras em punho, autorizaram apenas minha permanência e a do atual professor Everaldo Vasconcelos do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Humilhados, encaramos de cabeça erguida, a estupidez e o abuso repetido de intimidação ainda em plena vigência da ditadura. Deduzo que o nosso fio de coragem e esperança estava do lado de fora visto que uma multidão impaciente aguardava o início da sessão de lançamento do filme com informações desencontradas.

Em caso de censura se criaria um impasse talvez distinto da dispersão ocorrida com bombas de gás lacrimogêneo por ocasião da abertura da **II Mostra de Cinema Independente**, no ano anterior – em 1981, no prédio da antiga Reitoria próximo ao Parque Sólon de Lucena, Centro de João Pessoa – Paraíba. Naquele ano de 1981, a demonstração de força por parte dos agentes da Polícia Federal funcionou como publicidade para a **Mostra de Cinema Independente** mesmo com afronta aos presentes e estragos provocados pelos agentes federais no interior de um espaço público.

Com o final da exibição privê – submissão obrigatória do filme *Closes* à censura, os agentes começaram sair do recinto do Teatro Lima Penante e Pedrão diz – *Tá liberado*.

Naquele momento, eu o Everaldo Vasconcelos estávamos preocupados muito mais com o atraso da sessão visto que o público se inquietava do lado de fora do teatro Lima Penante. Depois de encarar friamente o estardalhaço em forma de intimidação por parte dos agentes federais, pensei o seguinte: Será que na condição de censor atuante do regime militar na Paraíba o representante da censura federal da Paraíba tenha sido contemplado com os depoimentos preconceituosos presentes no filme contra lésbicas travestis e homossexuais?

No entanto o problema que se coloca é que na cena final de filme *Closes*, o ator Ricardo Correia, em nu frontal, corre em direção à câmera com recurso câmera lenta tendo como áudio a música de Milton Nascimento *Paula e Beбето*, interpretada por Gal Costa cujas estrofes em diálogo com a imagem dizia o seguinte:

*Eles se amam de qualquer maneira a vera
Eles se amam é pra vida inteira a vera
Qualquer maneira de amor vale a pena
Qualquer maneira de amor vale amar*

*Pena que pena que coisa bonita diga
Qual a palavra que nunca foi dita diga
Qualquer maneira que eu cante esse canto
Qualquer maneira de amor me vale cantar
Qualquer maneira de amor vale aquela
Qualquer maneira de amor valerá*

Letra e música se estendiam pelos letreiros finais de *Closes*. Para época significava um afronta aos ouvidos mais conservadores. No entanto, Sandra Craveiro afirmava: *Closes* – “sério, poético e libertário”. Talvez não fosse nada disso mesmo que tivesse auxiliado diretamente a decisão de liberação do filme *Closes*. O fato é que o Brasil, nos anos 1980, estava mudando. O general Figueiredo (1979 - 1985), acuado pelas pressões civis, flexibilizava a abertura política. Estávamos, juntamente com milhares de outras vozes, cada um ao seu modo resistindo, encarando os aparatos repressores da ditadura com propostas culturais, mobilizações, produções em diferentes formatos.

A sexualidade foi a tônica constante das produções audiovisuais dessa época aqui na Paraíba. Em particular o filme *Closes* foi exibido em vários estados brasileiros, e em plena ditadura Argentina – no período da Guerra das Malvinas –, a cineasta Maria Luisa Bemberg e um grupo feminista organizaram uma concorrida sessão fechada com a minha presença em Buenos Aires e o cineasta Mário Piazza, na cidade de Rosario organizou exibições abertas com tradução simultânea. O debate da sexualidade através do suporte em super oito transcendia as fronteiras da Paraíba e resistia as diferentes formas de censura reinantes em vários países da América latina. Em São Paulo, por ocasião das exibições de *Closes* promovidas pelo Grupo Somos, João Silvério Trevisan, Edward Mc Rae, Glauco Matoso, Eduardo Toledo, Jean Claude Bernadet entre outros intelectuais presentes destacaram a força temática e irreverência do filme *Closes* associando o trabalho a outras poucas iniciativas também produzidas em outros estados brasileiros.

Assim, este Fórum é um resultado não linear dessas sementes audiovisuais importantes plantadas e germinadas aqui na Paraíba. Ampara-se nessa nossa tradição da produção audiovisual materializada ao longo de diferentes décadas. Toma corpo ou mesmo bebe, de forma antropofágica, nesse conjunto de produções audiovisuais dos anos 1980 com marcas poéticas deliberadamente transgressoras que circundam em torno da sexualidade humana, das relações homoafetivas e contra os preconceitos vigentes na época.

Esse passado é argumento para sustentação deste **Fórum Nacional do Audiovisual**. No entanto além de se amparar em nosso passado audiovisual e nesse conjunto de produções audiovisuais dos anos 1980 que abordaram a sexualidade de maneira destemida, este **Fórum Nacional do Audiovisual – Matizes da Sexualidade** se justifica por questões atuais atemorizadoras. Trata-se do avanço da violência na Paraíba contra mulheres e homossexuais. A Paraíba ocupa, lamentavelmente, o segundo lugar no *ranking* de crimes de natureza homofóbica. Esses crimes, em sua maioria, permanecem impunes. Essa violência também é crescente contra a mulher. Temos o registro de violência crescente contra a mulher em termos de homicídios, estupro, assassinatos e tentativas de assassinatos. Isso nos

envergonha e revela a necessidade da existência de políticas públicas mais efetivas por parte do estado.

O **Fórum Nacional do Audiovisual – Matizes da Sexualidade** está plenamente preocupado com essa discussão das diferentes formas de violência sexual, assédios, assassinatos entre outros temas. Subsídios de vários campos do conhecimento e de várias universidades serão lançados por ocasião desta iniciativa acadêmica que envolve o audiovisual e as complexidades da sexualidade. Esses dados também justificam a nossa intenção deliberada de se promover iniciativas acadêmicas que auxiliem na mudança desse quadro vergonhoso que é a violência crescente na Paraíba.

Assim, podemos dizer que o **Fórum Nacional do Audiovisual – Matizes da Sexualidade** tem como eixo norteador de discussão acadêmica as complexidades que envolvem as várias dimensões da sexualidade. Esse olhar dinâmico envolvendo mídias audiovisuais e sexualidade, como já dissemos, é transversal e se ampara em perspectivas de estudos e pesquisas transdisciplinares.

Para a construção dessa perspectiva hologramática em torno das pluralidades da sexualidade, priorizamos dois tipos de argumentações. A primeira modalidade envolve argumentações poéticas de base audiovisual materializadas de forma polifônica em filmes, vídeos, séries para TV, micro séries para hipermídia, produções para mídias móveis, vinhetas para rede, *webdocs*, produções a partir de circuitos de vigilância, recombinações finalizadas em rede entre outras experiências audiovisuais.

Parte dessa argumentação audiovisual que incorpora elementos da construção poética está presente na **III Mostra de Filmes Temáticos - Matizes da Sexualidade**. São argumentações múltiplas que expressam o estilo, as marcas criativas e a irreverência de homens, mulheres e transgêneros que apresentam os conflitos e contradições em torno da sexualidade, ou ainda discutem as diferentes formas de preconceitos ou mostram a violência pela condição de gênero ou pela preferência sexual em filmes e vídeos.

Ainda nessa primeira linhagem de argumentação audiovisual teremos a oportunidade de conhecer curtas, médias e longas raras, provenientes de distintos contextos socioculturais, ou ter contatos com narrativas audiovisuais do extremo oriente, do mundo árabe, da

América Latina, do Brasil e da Paraíba. As produções audiovisuais locais e regionais estão em pleno diálogo com as realizações nacionais e internacionais. O critério de escolha dessas produções audiovisuais presentes na **III Mostra Matizes da Sexualidade**³ teve em conta, a estruturação poética em alguns casos, a localidade da produção, o tema e subtemas focados em cada obra, o processo de construção da narrativa e a forma de lidar e abordar a sexualidade sem a evidenciação preconceitos. Ou seja, as construções audiovisuais selecionadas ou produzidas especialmente para o Fórum do Audiovisual lidam com temas complexos que abarcam a sexualidade sem reforçar estigmas ou mesmo sem direcionar o público para práticas de afetos específicas. O propósito acadêmico é nitidamente ampliar a discussão em torno da sexualidade com as suas formas de violência; refletir acerca dos assassinatos e violências contra homossexuais, mulheres, negros, crianças e debater sobre os abusos, assédios, intolerâncias, ausências do estado, descumprimento de leis, papel da justiça, aparatos repressivos, direitos dos cidadãos, liberdades de escolha, papel da escola entre outros temas que estarão em movimento.

Trata-se de se repensar as sexualidades no contexto das diferenças, das singularidades, das pluralidades de identidades, na perspectiva de ampliação dos direitos civis, das garantias individuais e princípios que regem a coletividade. Assim, as nuances e conflitos da sexualidade expressas nas diferentes argumentações audiovisuais trazem como novidade o espectro da pluralidade de vozes e ideias. Visa ampliar o debate por vias não convencionais valendo-se de dispositivos midiáticos diferenciados.

A segunda modalidade de argumentação é tipicamente acadêmica. Conjuga formação acadêmica, extensão e pesquisa. Trata-se do presente **Fórum Acadêmico do Audiovisual** que reúne trabalhos acadêmicos selecionados e agrupados a partir dos seguintes grupos temáticos de trabalho:

³ **III Mostra de Filmes Temáticos – Matizes da Sexualidade** encampou a **Mostra Curta Brasil Audiovisual**. A comissão de seleção de vídeos para **Mostra Curta Brasil Audiovisual** foi composta pelos seguintes membros: **Everaldo Vasconcelos**, **Marcelo Quixaba Gonçalves**, **Luciano Anselmo Gonçalves Pereira Pinto** e **Arthur Lins**.

- a) Juventude, Sexualidades, Desejo e Socialidades;
- b) Culturas Audiovisuais, Diversidade Sexual e Relações de Gênero;
- c) Poéticas Audiovisuais e Abordagens da Sexualidade;
- d) Mídias Audiovisuais, Política, Relações Etnorraciais e Religiosidades;
- e) Cultura Audiovisual *Queer* – Multiplicidades, trânsitos e transversalidades;
- f) Audiovisualidades: Sexualidades, Tecnologias Digitais e Cibercultura;
- g) Sexualidade e Direitos Humanos.

Os trabalhos acadêmicos que serão aqui apresentados em forma de comunicação aberta ao público e em forma de trabalho escrito para publicação de livro eletrônico, refletem a dinâmica das universidades brasileiras envolvidas. Neste segundo momento de argumentação temos a produção de conhecimentos e resultados de projetos de pesquisa amparados em um grande tema: **Audiovisualidades, desejo e sexualidades.**

Essas contribuições diversificadas denotam a importância das universidades no processo de pesquisa e produção de conhecimentos. Diria que essas reflexões acadêmicas alimentam a própria universidade, balizam as discussões em diferentes segmentos da sociedade, e amplificam e oxigenam a compreensão da sexualidade no contexto das mídias audiovisuais.

Forçamos a barra, no bom sentido acadêmico, introduzindo Grupos Temáticos de Trabalhos com temáticas pouco estudadas ou pesquisadas. A conjunção desses diferentes olhares investigativos é o que compõe este nosso **Fórum Acadêmico do Audiovisual**. O mosaico de trabalhos acadêmicos aceitos e distribuídos entre os GTs é extremamente revelador. Os trabalhos geram uma salutar turbulência frente aos compassos das universidades que necessitam ser acelerados, turbinados e reconfigurados. Esses trabalhos introduzem reflexões e argumentos realmente novos do ponto de vista da produção de conhecimentos.

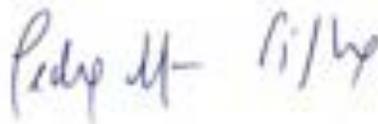
Assim, o **Fórum Acadêmico do Audiovisual** é uma celebração acadêmica da densidade, da seriedade de análises cujos temas ainda

são relegados ou colocados em escanteio na própria esfera acadêmica. São olhares analíticos que desvelam as latitudes e conflitos das representações da sexualidade em diferentes sistemas audiovisuais.

As duas modalidades de argumentos, audiovisuais e acadêmicos, estão organicamente entremescladas. Por um lado, a **III Mostra de Filmes Temáticos – Matizes da Sexualidade**, enquanto modalidade de extensão acadêmica volta-se para os extramuros da universidade. É a materialização do diálogo da universidade com segmentos da sociedade e envolvendo grupos organizados, entidades audiovisuais, grupos de pesquisas e associações comunitárias. Mobiliza e faz o chamamento do público em geral. Por outro lado, o **Fórum Acadêmico do Audiovisual** com a sua diversidade de olhares interpretativos; direciona de forma plural, para o lado mais acadêmico, sistemático e metodológico. Como resultado desse banquete de conhecimentos, teremos trabalhos de pesquisa que funcionarão como futuros aportes teórico-aplicados para novas pesquisas. Essa perspectiva acadêmica modulada por diferentes vozes realmente faz a diferença.

Assim, devo explicitar que o corpo do Fórum Nacional do Audiovisual é constituído pelas seguintes partes orgânicas: **III Mostra de Filmes Temáticos Matizes da Sexualidade** (argumentação poética audiovisual), **Fórum Acadêmico do Audiovisual** (argumentação acadêmica) e uma **Zona Livre** (fluxos livres).

Para finalizar, em nome das entidades promotoras e apoiadores do **Fórum Nacional do Audiovisual** reitero parte verbal de um grafite na cidade de João Pessoa – Matizes da Sexualidade: **“Viva as Diferenças”!** Esse respeito às diferenças não parece ser difícil. É por isso que estamos aqui, para começar a mudar essa realidade. Alguns passos já foram dados. Novos passos serão firmemente ensaiados neste **Fórum Nacional do Audiovisual**.



Pedro Nunes

Coordenador Fórum Nacional do Audiovisual



RICKY MARTIN E O DISCURSO DA IGUALDADE NO CLIPE *The best thing about me is you*

Norma MEIRELES¹
Universidade Federal da Paraíba

Accepting diversity is the first and most important step we can take towards eliminating hate crimes and uniting humanity².

Aceitar a diversidade é o primeiro e mais importante passo que podemos dar no sentido de eliminar os crimes de ódio e unir a humanidade (tradução nossa).

Ricky Martin

Antes de nos atermos especificamente à nossa discussão acerca do discurso da igualdade no clipe da canção *The best thing about me is you*³, do cantor porto-riquenho Ricky Martin, vale destacar a proposta do Grupo de Trabalho Culturas Audiovisuais, Diversidade Sexual e Relações de Gênero. Ao criarmos o GT nosso objetivo era fomentar a reflexão acerca da produção audiovisual e suas narrativas transversalizadas pela cultura, com enfoque para a diversidade sexual e as relações de gênero, tendo como possíveis objetos de estudo o cinema, o vídeo, a TV, *games* e nos sistemas hipermídia. A resposta veio em forma de artigos que versam sobre cinema, em sua maioria, clipes musicais e telejornal.

A ideia do GT surgiu a partir de parceria do NIPAM (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação sobre Mulher e Relação de Sexo e Gênero) com o Digital Mídia (Núcleo de Estudos em Mídias,

¹ Mestre em Educação. Professora de comunicação da UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Coordenadora do GT 02 do Fórum Acadêmico do Audiovisual - Matizes da Sexualidade. Integrante do NIPAM (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação sobre Mulher e Relação de Sexo e Gênero). E-mail: norma.meireles@gmail.com

² MARTIN, Ricky. Acceptance. *Rickymartin's news*. 06 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.Rickymartinmusic.com/Blog/Post/57924fff-4eba-498d-87ac-64fd5c4463ca>>. Acesso em: 04 set. 2011.

³ A melhor coisa em mim é você.

Processos Digitais e Sexualidade) nas realizações do Matizes da Sexualidade desde a sua primeira versão, em 2009. Entre os objetivos do NIPAM destacamos o de “realizar pesquisas interdisciplinares sobre a condição feminina e masculina e as relações de gênero.”⁴ A missão do núcleo é

Contribuir para a formação de uma consciência crítica acerca das relações de sexo e gênero através da pesquisa interdisciplinar, ensino, extensão, documentação e subsídios para a formulação de políticas públicas que visem à melhoria das relações de sexo e gênero e da condição feminina em particular.⁵

Além de atuar no âmbito da UFPB e em parcerias com Organizações não Governamentais, o NIPAM também tem contribuído com a formação continuada de professores, através da oferta de cursos de extensão/aperfeiçoamento como o Gênero e Diversidade na Escola (Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão/MEC), e da produção de materiais didáticos como vídeos e programas de áudio com foco no combate à lesbo/homefobia na escola e na sociedade como um todo.

Dito isto, vamos ao nosso artigo, uma pesquisa qualitativa, que utiliza a análise de discurso como lente analítica do clipe musical *the best thing about me is you*.

Da canção ao clipe

Na discografia de Ricky Martin, a música *The best thing about me is you* faz parte do nono álbum do cantor, intitulado *MÁS - Música Alma Sexo* (bilíngüe: inglês e espanhol), lançado pela gravadora Sony em 2011. A princípio, trata-se de um dueto com a cantora e compositora inglesa Joss Stone, que pode ser ouvido no

⁴ Disponível em: < <http://www.ce.ufpb.br/nipam/arquivos/objetivos.htm> >. Acesso em: 03 set. 2011.

⁵ Idem.

site oficial do cantor⁶. A primeira apresentação televisiva da canção foi no The Oprah Winfrey Show dia 02 de novembro de 2010⁷. Já o clipe foi postado na conta oficial do cantor no Youtube no dia 10 de janeiro de 2011⁸, alcançando “mais de 2 milhões de acessos em dois dias.”⁹

Ouvir a música e ver o videoclipe são experiências distintas, não só pela visualidade acrescentada ao som, mas pelas escolhas feitas na produção do vídeo, que o tornam diferente, embora compartilhem a mesma letra. Soares (2008) entende “o videoclipe como uma nova camada de mediação sobre a canção popular massiva [...] é uma camada visual sobre a performance inscrita na canção.”¹⁰ O autor ainda observa que as performances em shows e apresentações televisivas ao vivo podem se aproximar ou não da performance no videoclipe¹¹.

A primeira grande diferença está logo no início do videoclipe. Há inserção do seguinte texto: “*love, equity, injustice, innocence, malice, refuge, oppression, freedom, you, me, we’re equal.*”¹²

⁶ Disponível em: < <http://www.Rickymartinmusic.com/Home> >. Acesso em: 04 set. 2011.

⁷ MARTIN, Ricky; STONE, Joss. The Best Thing About Me Is You. In: *The Oprah Winfrey Show*. United States. 02 nov. 2010. Available in <<http://www.youtube.com/watch?v=FsrUyn1uw0l&feature=related> >. Access in: 04 set. 2011.

⁸ MARTIN, Ricky. The best thing about me is you (Music video). RickyMartinVEVO. Youtube, 10 jan. 2011. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=kzxoQ9rbDAA&list=UUNpY5DI8KO-ROA2BxgGWrxg&index=6&feature=plcp> >. Acesso em: 04 set. 2011.

⁹ THE best thing about me is you. *Wikipedia*. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Best_Thing_About_Me_Is_You >. Acesso: 28 set. 2011

¹⁰ SOARES, Thiago. O videoclipe como performance da canção. *ANAI5: X Congresso de Ciências da Comunicação na região Nordeste*. São Luiz. 12 a 14 jun. 2008. Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste_2008/resumos/R12-0214-1.pdf >. Acesso em: 26 set. 2011. (p.7)

¹¹ Idem.

¹² Amor, equidade, injustiça, inocência, malícia, refúgio, opressão, liberdade, você, eu, nós somos iguais

Na figura 1 temos uma sequência de *frames*¹³ que representam esse momento preliminar da canção, que começa tão logo o cantor olhe para a câmera (o espectador) e centralize a cabeça, em movimento que se inicia do lado esquerdo do vídeo (ver último quadro da figura 1). É interessante observar que logo após a palavra amor, Ricky Martin aparece amordaçado com uma faixa na qual se pode ler: “*you = me*”, que só é retirada por ele mesmo ao ouvirmos “*freedom*”. Ainda assim, algo ainda parece incomodar já que o cantor aparece com as mãos nos ouvidos exatamente no momento em que se ouve “*you*” e a grafia da palavra aparece alinhada com o símbolo de igualdade marcado no corpo de Ricky Martin. Entendemos que esse acréscimo específico do videoclipe de *The best thing about me is you* é fundamental para a marcação de um discurso da igualdade na diversidade a ser apresentada ao longo do produto midiático em questão.



Figura 01 | *Frames* da sequência inicial do clipe. Montagem feita seguindo a ordem apresentada no produto

A segunda diferença é a ausência da cantora Joss Stone, nem mesmo a voz dela aparece. Trata-se de uma nova edição, apenas com Ricky Martin. Não é mais um dueto com uma voz masculina e uma feminina, apenas com a representação de um casal heteronormativo, cantando um para o outro, declarando que o melhor de si está no outro do sexo oposto. Então, o que as

¹³ Quadros.

modificações entre a canção na sua origem e o videoclipe podem significar?

Diversidade e igualdade

***As a defender of human rights, my goal is to find solutions for the injustices that exist in the world today. I am speaking about discrimination of any kind, whether it is because of race, gender, nationality, religion, ethnicity, handicap, sexual orientation or political affiliation*¹⁴.**

Como defensor dos direitos humanos, meu objetivo é encontrar soluções para as injustiças que existem no mundo hoje. Estou falando de qualquer tipo de discriminação, seja por motivo de raça, gênero, nacionalidade, religião, etnia, deficiência, orientação sexual ou filiação política.

Ricky Martin

Os discursos são móveis e suas análises, múltiplas. Como diz Gregolin (2000a), “inserido na história e na memória, cada texto nasce de um permanente diálogo com outros textos; por isso, não havendo como encontrar palavra fundadora, a origem, a fonte, os sujeitos só podem enxergar os sentidos em pleno vôo.”¹⁵ Aqui, entendemos texto no seu sentido amplo, não apenas a palavra escrita, impressa, mas também o som, a imagem, a audiovisualidade.

A discursividade textual do videoclipe estudado é cruzada por interdiscursos, exatamente pelo fato de fazer parte de um tempo e espaço sociais em que ainda há predominância do patriarcado, que

É sustentado ideologicamente pela heteronormatividade compulsória, violência masculina, socialização de papéis de gênero,

¹⁴ MARTIN, Ricky. Acceptance. *Rickymartin's news*. 06 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.Rickymartinmusic.com/Blog/Post/57924fff-4eba-498d-87ac-64fd5c4463ca>>. Acesso em: 04 set. 2011.

¹⁵ GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise [ET alli] (org). *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: Laboratório Editorial/UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000a, p.09-34. (p.10)

e modos de organização da vida e do trabalho em que os homens dominam as mulheres, econômica, sexual e culturalmente, a partir do lar.¹⁶

Gregolin (2000a) esclarece que “o interdiscurso designa o espaço discursivo e ideológico no qual se desenvolvem as formações discursivas em função de relações de dominação, subordinação, contradição.”¹⁷ Ele “se constitui de um emaranhado de vozes que se materializam em textos e a intertextualidade fornece ao leitor as coordenadas históricas para interpretação.”¹⁸

No videoclipe de *The best thing about me is you* percebemos os discursos afirmativos do respeito à diversidade e à igualdade, seja de gênero, etnia, religião, idade, como podemos observar na figura 2, com representações de combinações aceitas na sociedade machista, a exemplo dos gêmeos, casais heterossexuais e mãe e filho, associadas a casais femininos e masculinos.

¹⁶ CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de; ANDRADE, Fernando Cezar Bezerra de; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. *Gênero e diversidade sexual*. Um glossário. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2009. (p.36)

¹⁷ GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise [ET alli] (org). *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: Laboratório Editorial/UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000a, p.09-34. (p.18)

¹⁸ GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise. Recitações e mitos: a história na lente da mídia. In: _____ (org). *Filigranas do discurso: as vozes da história*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000b. p.19-34. (p.29)

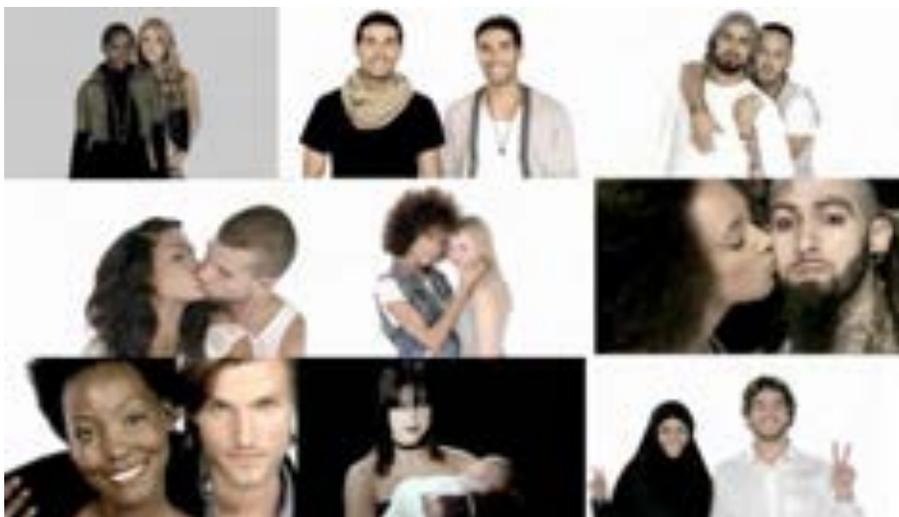


Figura 02 | Seleção de frames: diversidades, amores (fraternal, sexual, materno), religiões

No clipe, as imagens selecionadas para compor a figura 2 aparecem ao longo da canção, assim como os frames da figura 3, com trios com e sem a presença do cantor, com ênfase ao símbolo da igualdade marcando os corpos. Com lembra Soares (2004) ao se referir ao videoclipe como produto midiático, “estamos lidando com uma mídia audiovisual constituída por imagens ‘pinçadas, ‘recortadas’ e que estas imagens não precisam necessariamente ‘durar’ na tela.”¹⁹

¹⁹ SOARES, Thiago. *Videoclipe*. O elogio da desarmonia. Recife: Livrorapido, 2004. (p.22)



Figura 03 | Seleção de frames: iguais e diferentes

A letra (ver anexo) em si não é explícita quanto às questões de gênero, sexo, raça, religião, nacionalidade; quem o faz é o discurso imagético associado à interpretação lírica, a performance no videoclipe. No que diz respeito à nacionalidade (ou idioma), há referência em diversos momentos nos quais o fundo da imagem é composto por uma palavra em diversas línguas além do inglês, a exemplo do Italiano, do alemão, do espanhol e do português (ver frame inferior direito da figura 4).

Os signos audiovisuais do clipe em questão criam um enunciado de um discurso em busca de uma alteridade, para que o espectador se perceba no outro, no igual e no diferente, inferindo significados (inclusive com o olhar voltado para o espectador em muitos momentos) ao título da canção que diz “a melhor coisa em mim é você.” O enunciado, de acordo com Foucault (2002) “é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir [...] pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não.”²⁰ Ainda de acordo com o autor, “é preciso saber a que se refere o enunciado, qual seu espaço de

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002. (p.99)

correlações, para poder dizer se uma proposição tem ou não um referente.”²¹

Quem fala e o que fala?

For me, be a gay man is the most amazing blessing, first of all, like I sad: God just not make mistakes²².

Para mim, ser um homem gay é a bênção mais incrível, antes de tudo, como eu disse: Deus simplesmente não comete erros (tradução nossa).

Ricky Martin

Famoso desde os tempos de Menudo²³, grupo para o qual entrou aos 14 anos, em 1984, e com carreira solo iniciada em 1991²⁴, Ricky Martin é hoje um artista bastante respeitado no meio artístico musical. De acordo com a revista Billboard (2006), o cantor está entre os que mais trabalham no negócio e é um dos mais simpáticos; características favoráveis que são a base da carreira dele, que tem um extraordinário sucesso e sobreviveu a desafios.²⁵ Segundo Levy (2006), “Ricky is one of the first real global superstars to come out of Latin America.”²⁶ (Ricky é um dos primeiros verdadeiros super astros globais surgidos da América Latina – tradução nossa). É ativista dos direitos humanos e mantém uma

²¹ Idem. (p.102)

²² RICKY Martin on Ellen. In: Ellen DeGeneres Show. *Warner Channel*. 11 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tkgaKxcbx14>>. Acesso em: 03 out. 2011.

²³ Grupo musical porto-riquenho formado por adolescente que eram substituídos quando ficavam adultos. Surgido em 1977, revê seu apogeu na década de 1980, quando gravavam músicas em inglês, espanhol e português. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Menudo>>. Acesso em: 15 dez. 2011.

²⁴ RICKY Martin. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ricky_Martin>. Acesso em: 15 dez. 2011.

²⁵ LIVING la vida plena. *Billboard*. v. 118, n.44, 04 nov. 2006. United States: Miami, 2006, p.48.

²⁶ LEVY, Daniel. In: ADAMS, Steve. Why fans from Japan to Finland love Ricky. *Billboard*. v. 118, n.44, 04 nov. 2006. United States: Miami, 2006, p.64.

fundação que combate a exploração infantil e o tráfico sexual de crianças.²⁷

Ricky Martin lançou sua autobiografia em 2010, ele é pai de gêmeos e homossexual assumido. Em *The best thing about me is you* ele canta:

*I'm as happy as I can be
Cause I'm allergic to tragedy
The doctor says something's wrong with me
The smile on my face has no remedy*

Sou tão feliz quanto eu posso ser
Porque eu sou alérgico à tragédia
O medico disse que há algo errado comigo
O sorriso no meu rosto não tem remédio

A canção nos passa a mensagem de alguém seguro de si, bem resolvido, com uma atitude positiva diante da vida, mesmo com adversidades. Enunciado que vai ao encontro do texto *acceptance* (aceitação)²⁸: “*I try to walk through life with a positive outlook. I do all I can to keep a grateful and optimistic attitude. Call me a romantic, an idealist, or maybe someone who's just not realistic.*” (Eu tento explicar a vida sob uma perspectiva positiva. Eu faço tudo que posso para manter uma atitude de gratidão e otimismo. Chame-me de um romântico, um idealista, ou talvez alguém que simplesmente não é realista – tradução nossa). Ricky Martin admite que “*maybe it's a defense mechanism or maybe it's just that I'm someone who wants to change the chain of negative thoughts that have been fed to us in many ways and which can easily poison the soul.*” (talvez seja um mecanismo de defesa ou talvez seja apenas porque eu sou alguém que quer mudar a cadeia de pensamentos negativos que foram alimentados para nós de muitas maneiras e que pode facilmente envenenar a alma.) E completa: “*we are all human and sometimes it's*

²⁷ Disponível em: <<http://rickymartinfoundation.org/aboutus.html>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

²⁸ MARTIN, Ricky. *Acceptance*. *Rickymartin's news*. 06 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.Rickymartinmusic.com/Blog/Post/57924fff-4eba-498d-87ac-64fd5c4463ca>>. Acesso em: 04 set. 2011.

easier to ignore the pain and go on with our day.” (nós somos todos humanos e às vezes é mais fácil ignorar a dor e continuar com o nosso dia.).

Para Foucault (2002), “o sujeito do enunciado é precisamente aquele que produz seus diferentes elementos com uma intenção de significação.”²⁹ Sabemos que a produção de um videoclipe é algo coletivo, que passa por processos de montagem e edição e que se enquadra, invariavelmente, dentro de uma cadeia comercial extremamente competitiva. Mas vale destacar que o interprete, no caso, Ricky Martin, fala de um lugar social determinado que contribui para o fortalecimento do discurso contra hegemônico do respeito à diversidade e à igualdade, em todos os seus aspectos, em especial à de gênero e sexo.

Do não para o sim

No jogo discursivo, a canção faz um convite ao espectador, encorajando-o a assumir algo que aparentemente poderia apresentar dificuldade, relutância, exatamente porque tudo ficaria simples, sem complicação. Como podemos conferir no trecho a seguir:

*So baby, Don't say no
Come on...and just say yes
You know it's time to keep it simple*

O enunciado imagético reforça o discurso de apoio à homoafetividade nas duas vezes em que ouvimos “*don't say no*” e “*just say yes*”. A figura 4 elenca os frames de cada momento; os da coluna da esquerda correspondem a “não dizer não”, os da direita, o “sim”. A dupla de imagens superiores corresponde ao primeiro trecho da música e a inferior ao segundo momento. Nelas há um jogo com o preto e o branco, com a luz ou sua ausência. Percebemos uma proposição pelo fim de silenciamentos e impossibilidade de encontros afetivos, (re) afirmando-se o

²⁹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002. (p.106)

fortalecimento do sim à homoafetividade, em níveis pessoal e social. Um sim ao amor nas mais diversas nacionalidades, em qualquer lugar do planeta (quadro inferior esquerdo, com o cantor em destaque).



Figura 04 | Não diga não/apenas diga sim

Ao assistimos o vídeo, podemos notar o movimento ascendente lateral dos braços do interprete, que ao alcançar determinada altura “descobre” a frase “*take a chance*” (ver figura 5). Letra e gesto parecem querer dizer para se “agarrar a oportunidade”. No contexto da canção: “*Let’s take a chance and hope for the Best*”, é traduzida como: “vamos dar uma chance e esperar pelo melhor”. Vale salientar que a composição enfatiza o aproveitamento da vida, o não perder tempo e fazer coisas boas, fazer o que tiver vontade. No discurso do clipe, esse fazer o que quiser inclui as escolhas sexuais, afetivas, porque elas não são nenhuma anormalidade com a sociedade heteronormativa costuma afirmar em seu discurso hegemônico.

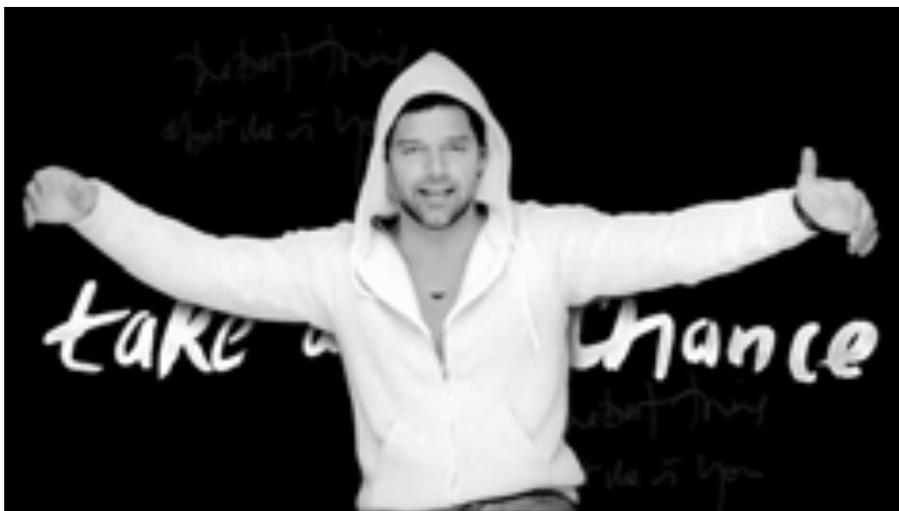


Figura 05 | Frame *take a chance*

Visualidades inscritas

Duas escolhas da produção do videoclipe chamam nossa atenção. Primeiro, o uso de imagens coloridas e em preto e branco, bem como a simbiose entre as duas. Segundo, o uso do fundo da imagem com tela, como suporte para textualidades. E é exatamente isso que destacamos nas figuras 6 e 7.



Figura 06 | Cenários e textualidades (mosaico de frames do clipe)

O uso desses recursos em si não é nenhuma novidade, mas o que está em questão é a unidade, a coerência discursiva desse produto midiático que trata de diversidade e equidade, tendo no interprete uma representação da luta pelos direitos humanos. Alguém que demonstra escrever o próprio destino e ao fazê-lo na tela do videoclipe é como se quisesse dizer: -Se eu posso você também pode, porque nós somos iguais e eu me apoio em você. Lembre-se, “a melhor coisa em mim é você”. Você também pode escrever a sua vida, não importa se em tela branca com tinta preta ou em tela preta com tinta branca, é só agir agora, sem deixar para depois.



Figura 07 | Frames sequenciais: o interprete como “pintor” de enunciados



Figura 08 | Mosaico da sequência final do videoclipe

Na figura 8 criamos um agrupamento de frames escolhidos entre os fecham o produto midiático em um mosaico que se inicia com Ricky Martin ao centro e abre espaço para os personagens do videoclipe, crianças, adultos, os diversos casais... Até que o mosaico desapareça e destaque o enunciado principal de equidade: “*you=me.*”

Considerações

Não é de hoje que a música faz parte do nosso cotidiano. Ouvimos música em casa, na rua, na escola, no rádio, na internet; aprendemos a consumi-la como videoclipe desde as últimas décadas do século vinte, mas hoje não dependemos mais de emissoras de TV para assistir a videoclipes, eles estão ali, ao nosso alcance em sites específicos, nos quais cantores e grupos musicais (assim como qualquer pessoa) tem perfis para disponibilizá-los.

É nesse contexto de múltiplas ofertas midiáticas (e discursivas) que analisamos o discurso da igualdade no videoclipe da canção de Ricky Martin *The best thing about me is you.*

Entendemos que no atual contexto social, com toda a suposta liberdade de expressão, ainda há silenciamentos quanto à liberdade das escolhas sexuais e afetivas, em especial se elas envolverem a homoafetividade. Pessoas são agredidas e até mortas por não se enquadrarem nas regas sociais heteronormativas. Para nós, o videoclipe objeto de estudo deste artigo é uma contribuição para a discussão das questões de equidade de gênero e sexualidade, mesmo que ele também se enquadre na dinâmica comercial de gravadoras e distribuidoras de música. Acreditamos também que as alterações e/ou acréscimos sofridos no clipe em relação ao dueto no áudio do CD são marcas discursivas que reforçam o discurso pela igualdade sexual e de gênero.

O lugar social ocupado pelo intérprete Ricky Martin é de suma importância no “jogo” discursivo que busca a afirmação da igualdade frente a discursos de intolerância e preconceito. Como cantor, cremos que ele assume uma postura política, ativista, nesta canção em formato audiovisual, em uma tentativa de sensibilização para o respeito para consigo e com o outro, via alteridade.

Referências

- CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de; ANDRADE, Fernando Cezar Bezerra de; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. *Gênero e diversidade sexual*. Um glossário. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6 Ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002.
- GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise [ET alli] (org). *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: Laboratório Editorial/UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000a, p.09-34.
- GREGOLIN, Maria do Rosario Valenicise. Recitações e mitos: a história na lente da mídia. In: _____ (org). *Filigranas do discurso: as vozes da história*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000b. p.19-34.
- LEVY, Daniel. In: ADAMS, Steve. Why fans from Japan to Finland love Ricky. *Billboard*. V. 118, n.44, 04 nov. 2006. United States: Miami, 2006. p.64. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=Pg8EAAAAMBAJ&pg=PA52&dq=Me+ricks+martin&hl=pt-BR&sa=X&ei=in-AT4z3lczkggeSjNH3Bw&ved=0CEsQ6AEwAg#v=onepage&q=Me%20rick%20martin&f=false>>. Acesso em: 03 dez 2011.
- LIVING LA VIDA PLENA. *Billboard*. V. 118, n.44, 04 nov. 2006. United States: Miami, 2006, p.48. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=Pg8EAAAAMBAJ&pg=PA52&dq=Me+ricks+martin&hl=pt-BR&sa=X&ei=in-AT4z3lczkggeSjNH3Bw&ved=0CEsQ6AEwAg#v=onepage&q=Me%20rick%20martin&f=false>>. Acesso em: 03 dez. 2011.
- MARTIN, Ricky. Acceptance. *Rickmartin's news*. 06 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.rickymartinmusic.com/Blog/Post/57924fff-4eba-498d-87ac-64fd5c4463ca>>. Acesso em: 04 set. 2011.
- MARTIN, Ricky. The best thing about me is you (Music video). RickMartin VEVO. *Youtube*. 10 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kzxoQ9rbDAA&list=UUNpY5DI8KOROA2BxgGWrxG&index=6&feature=plcp>>. Acesso em: 04 set. 2011.

RICKY MARTIN FOUNDATION. Disponível em:
<<http://rickymartinfoundation.org/aboutus.html>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

MARTIN, Rick; STONE, Joss. *The Best Thing About Me Is You (song)*. United States: Sony Music Entertainment US Latin LLC, 2010. Disponível em: <<http://www.rickymartinmusic.com/Home>>. Acesso em: 04 set. 2011.

MARTIN, Ricky; STONE, Joss. The Best Thing About Me Is You. *In: The Oprah Winfrey Show*. United States. 02 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FsrYn1uwol&feature=related>>. Acesso em: 04 set. 2011.

MENUDO. *Wikipedia*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Menudo>>. Acesso em: 15 dez. 2011.

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E AÇÃO SOBRE MULHER E RELAÇÃO DE SEXO E GÊNERO. *Objetivos*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <<http://www.ce.ufpb.br/nipam/arquivos/objetivos.htm>>. Acesso em: 03 set. 2011.

RICKY Martin. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ricky_Martin>. Acesso em: 15 dez. 2011.

RICKY MARTIN ON ELLEN. *In: Ellen DeGeneres Show. Warner Channel*. 11 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tkgaKxcbx14>>. Acesso em: 03 out. 2011.

SOARES, Thiago. *Videoclipe. O elogio da desarmonia*. Recife: Livrorapido, 2004.

SOARES, Thiago. O videoclipe como performance da canção. *ANAIS: X Congresso de Ciências da Comunicação na região Nordeste*. São Luiz. 12 a 14 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0214-1.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2011.

THE BEST THING ABOUT ME IS YOU. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Best_Thing_About_Me_Is_You>. Acesso: 28 set. 2011.

Anexo

The best thing about me is you

Ricky Martin

Da da did did... did da da da

Da da did did... did da da da

Da da did did... did da da da

I'm as happy as I can be

Cause I'm allergic to tragedy

The doctor says something's wrong with me

The smile on my face has no remedy

[Chorus]

So baby, Don't say no

Come on..and just say yes

You know it's time to keep it simple

Let's take a chance and hope for the best

Life is short so make it what you wanna

Make it good, don't wait until mañana

I think I'm cool cause your name's on this heart shaped tattoo, now

The best thing about me is you

My cryin' days are now history

I had a change of philosophy

I take each day as it comes to me

And I won't take myself all that seriously..so

[Chorus]

So, baby don't say no!

Come on and just say yes!

You know it's time to keep it simple,

Let's take a chance and hope for the best!

Life is short, so make it what you wanna,

Make it good, don't wait until mañana!

I think I'm cool cause your name's on this heart shaped tattoo,

Now, the best thing about me is you!

It's you...

Now the best thing

The best thing...

It's true..wooo..oo

Take off your shoes, lay back, and take a load off

Give me your blues, let me love it away

Nothing to lose, so don't act like such a grown up

Stay out all night in the moonlight with me

(Just say yes)

Come on... and just say yes

You know it's time to keep it simple

Let's take a chance and hope for the best

Life is short, so make it what you wanna,

Make it good, don't wait until mañana!

I think I'm cool cause your name's on this heart shaped tattoo

Now the best thing about me is you..wo..ooo

Is you wooo

Now the best thing about me is you

And the best thing about me is you

Best thing about me is you

The best thing about me is you

A NAMORADA TEM NAMORADA: De olho no videoclipe da canção de Carlinhos Brown

Ayêska PAULAFREITAS¹

Universidade Estadual de Santa Cruz

O músico baiano Carlinhos Brown construiu carreira de sucesso como percussionista de famosos os anos 80 e como líder do grupo carnavalesco Timbalada desde o início da década de 90, mas em 1996, decidido a mudar os rumos de sua trajetória artística, lançou-se em carreira solo com o disco *Alfagamabetizado* (Virgin/EMI). Além de ser um trabalho de transição, entre a já estabilizada carreira de músico e compositor para carnaval e uma nova investida no mercado como cantor, era um disco autoral, com 15 das 16 canções assinadas por ele. O CD recebeu tratamento especial da gravadora francesa *Virgin*, que era uma das maiores gravadoras independentes do mundo nos anos 90, até vender grande parte de suas ações para a EMI². Com produção de Wally Badarou e Arto Linday, direção artística de Luca Minchillo e João Augusto, o disco foi gravado em quatro estúdios: na Bahia (WR), no Rio de Janeiro (Nas Nuvens) e França (Artistic Palace e Plus XXX); mixado por Brian Tench no estúdio Plus XXX e masterizado por George Marino, no Sterling Sound Studio, de Nova York. *Alfagamabetizado* foi, ainda, o primeiro trabalho de um artista brasileiro a ter lançamento simultâneo na América Latina, Europa, Estados Unidos, Canadá e Japão, e foi citado no livro *1001 discos para ouvir antes de morrer*, de Robert Dimery (2007), uma seleção organizada por jornalistas e críticos de música internacionalmente reconhecidos.

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Curso de Comunicação Social da UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus, Bahia). E-mail: apaulafreitas10@gmail.com.

² VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nos anos 80 e 90*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2002. (p.325-326)

O pré-lançamento em Salvador foi em 15 de maio de 1996. Em Paris, Brown fez um showcase de lançamento dia 28, na Virgin megastore situada no Champs Elysée, e outro para o grande público no dia 30, com show com cenário de Gringo Cardia, o mesmo responsável pelo projeto gráfico da capa, e figurinos da Será o Benedito, no teatro La Cigale, um dos mais tradicionais da cidade, com capacidade para 1400 pessoas. Houve uma boa repercussão na mídia impressa: foi capa da revista *Vibracion*, teve duas páginas na *L’Afiche*, cinco na *Inrockuptibles*, mereceu uma página inteira de biografia e crítica no *Le Monde*, e ainda notas em *Libération*, *Nova Magazine*, *Télérama*, *Nouvel Observateur*.³

A música de trabalho, e conseqüentemente a faixa de maior sucesso do disco, foi o *funk A Namorada*, cuja letra refere-se às investidas amorosas feitas por um “irmão” em uma mulher jovem. O assédio é malsucedido porque, dentre outros motivos, “a namorada tem namorada”, conforme se pode ver na letra abaixo:

Ei bicho
O broto do seu lado
Já teve
Namorado
E teme um compromisso
Gavião
Há sempre um do seu lado
Se diz gato malhado
Mas não é nada disso
A namorada tem namorada
A namorada tem namorada
Tem irmão
Grudado em sua cola

³ LACERDA, Ayêska O. L. P. de. *O Cacique do Candeal: estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música*. Tese de doutoramento. UNICAMP, IFCH, 2010.

Na porta da escola
Mas não tem chance não
Pai juiz
A leva pro cinema
Com mais cinco morena
O que mais sempre quis
A namorada tem namorada

A gravadora lançou vários *singles* e *remixes* da canção em CD e em vinil, e o investimento na divulgação teve bons resultados. *A Namorada* estourou nas rádios do Brasil, Japão e Chile e integrou a trilha sonora de *Velocidade Máxima II (Speed II)*, filme de 1997, dirigido por Jan de Bont, que tem Sandra Bullock e Jason Patric nos papéis principais. Na ocasião, a Conspiração Filmes (Lula Buarque de Hollanda, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca) produziu um videoclipe que foi exibido no programa Fantástico da Rede Globo e ficou mais de um ano nas paradas de sucesso. O videoclipe foi filmado na favela carioca da Rocinha, com locações em uma escola e em externas, e tem no elenco a atriz Camila Pitanga.

A proposta deste trabalho é fazer uma leitura com viés sociológico do videoclipe da canção, que mostra, em primeiro plano, a performance do cantor/compositor e a ilustra com uma dramatização na qual mulheres se apresentam em situações de sociabilidade tipicamente “femininas” - como compartilhar um espaço fechado usando *lingerie*, fazer maquiagem, etc. - sem afirmar nem negar uma situação de homoerotismo.

O videoclipe A Namorada e seu contexto de produção

Embora o cinema já mostrasse números musicais desde que ganhou som, e artistas como Elvis Presley e *The Beatles* tenham divulgado seu trabalho em filmes com relativa frequência a partir da década de 1960, é relativamente recente a ideia de elaborar um produto audiovisual com a finalidade de divulgar uma canção na TV. Considera-se como marco histórico da inauguração do formato videoclipe a gravação em som e imagem da canção *Bohemian Rhapsody* pela banda inglesa Queen, em 1975, sob a direção de Bruce Gowers e Jon Roseman: era um vídeo promocional lançado

junto com o single para ser exibido na televisão. Desde então, outras bandas investiram em videoclipes, o que acabou motivando criação da MTV norte-americana em 1981.

O videoclipe é uma peça que se assemelha ao single tradicional porque tem aproximadamente a mesma duração de 2 a 3 minutos e porque é também uma peça promocional produzida para estimular a venda do disco e sua entrada nas paradas de sucesso. Enquanto o single é destinado principalmente às emissoras de rádio, o destino do videoclipe é a TV. O formato nasceu, portanto, como um produto da indústria fonográfica criado para veiculação em meio de comunicação de massa com o objetivo de vender o produto fonograma, e se tornou peça obrigatória do lançamento de um álbum, junto com o single da música de trabalho, pois era preciso mostrar também a face visual da canção. Segundo Valente, “diferentemente das filmagens de shows e turnês que circulavam até o seu surgimento, o videoclipe é a própria canção que se ouve e que se vê; ou ainda a canção para se ver na tevê”⁴.

No Brasil, os primeiros videoclipes surgiram nos anos 70 (Raul Seixas) e ganharam fôlego com o BRock da década de 80, mas se consolidaram nos 90, divulgados no programa Fantástico – que também os produzia e custeava – e na MTV Brasil, inaugurada em 20 de outubro de 1990. Em 1995, foi instituído no Brasil o Vídeo Music Brasil, nos moldes do *Video Music Award* criado nos Estados Unidos em 1984. *A Namorada* foi indicado em 97 para os prêmios de Melhor Direção, Escolha da Audiência, Fotografia, Melhor do Ano e na categoria Pop, mas não levou nenhum desses⁵; apenas, no ano seguinte, Carlinhos Brown foi o apresentador da festa.

O videoclipe *A Namorada* foi lançado, portanto, numa época em que, no Brasil, se começava a valorizar o produto brasileiro no formato, o que de fato contribuiu para o seu sucesso, mas outras circunstâncias sociais também favoreceram a sua aceitação, como a mudança de comportamento no universo homossexual e a consequente mudança de ponto de vista dos não-homossexuais sobre o primeiro grupo, o que vem a estar diretamente relacionado

⁴ VALENTE, H.A.D.. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003. (p.121)

⁵ Disponível em : < <http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia/1997>>.

com a temática da canção.

Sobre o universo homossexual

Em estudo sobre diversidade sexual, Maurício Tavares (2005) ressalta as transformações ocorridas no universo GLS (*gays*, lésbicas e simpatizantes) a partir dos anos 70, quando “o estilo de vida homossexual saiu dos guetos, tornou-se visível e absorvido pela mídia, de forma menos preconceituosa”. Nos anos 80, a cultura homossexual foi vinculada à dance music, e as discotecas *gays* propiciavam aos homossexuais de classe média e alta um novo espaço de socialização muito diferente dos guetos aos quais estiveram limitados, o que provocou uma segmentação na conduta homossexual: enquanto os mais pobres continuavam frequentando os antigos bares, as classes média e alta se reuniam em espaços socialmente fechados. A partir de então, a homossexualidade adquire um certo glamour diante da mídia - “é moderno ser *gay*”⁶ - que só é ofuscado pelo surgimento da epidemia de AIDS e sua associação direta com a homossexualidade, principalmente diante de casos emblemáticos como o de Cazuzu. A Bahia mostrou-se pioneira nesse processo de abertura com a criação do Grupo Gay da Bahia – GGB pelo antropólogo Luiz Mott em 1980, hoje o mais antigo grupo *gay* em funcionamento na América Latina.

Nos anos 90, o mundo *gay* teve ainda mais visibilidade e ativou diversos segmentos de mercado como bares, academias, espaços de lazer, empresas de turismo, cinema, livros, exposições, sites, revistas, editoras... que irão atender a profissionais bem-sucedidos e, por isso, socialmente aceitos e respeitados. No setor de publicação impressa, foi lançada a primeira revista brasileira destinada exclusivamente ao público *gay*, a Sui Generis (1995), seguida pelo G Magazine (1997), ainda hoje nas bancas. No cinema, aconteceu a versão brasileira do festival de cinema de Nova York, o *Gay and Lesbian Festival*, e nas ruas a I Parada do Orgulho *Gay* (1997), que se multiplicou por várias cidades e vem atraindo um público a cada ano maior.

⁶ TAVARES, M. Op. Cit., p.53.

Embora o trabalho de Tavares se concentre no subgrupo específico do homossexualismo masculino das camadas médias dos grandes centros urbanos, nos apropriamos de algumas ideias que o autor nos oferece não só por ser um estudioso que conhece a realidade de Salvador - cidade onde Carlinhos Brown nasceu e foi criado, espécie de “despensa” onde ele sempre vai buscar algum “mantimento” para suas obras -, como também pela acepção da sexualidade como “circunstância”, que é adequada a este trabalho. Para Tavares, a sexualidade é circunstância “já que o desejo sexual não obedece a uma ordem natural e sim a propensões culturais, mutáveis no transcurso da história (inclusive a história de vida pessoal)”⁷. Podemos acrescentar que a história, sendo relato, inclui a participação de alguém que conta. É dessa forma que compreendemos o videoclipe A Namorada, como uma narrativa com dois pontos de vista: o do narrador Carlinhos Brown, que conta a história através da canção, e o do narrador oculto da narrativa imagética que aborda os relacionamentos femininos.

Outra questão abordada por Tavares é a leitura comum da relação homossexual como “substituto da relação tradicional macho-fêmea”, na qual um será o macho e outro a fêmea, ou seja, para o senso comum, o homossexual masculino típico visível e assumido representaria o papel feminino-passivo. Pensando dessa forma, diríamos que, na relação homossexual feminina, uma haveria necessariamente de ser masculinizada, representando o papel de macho, o popular “sapatão”. No entanto, sabemos que as identidades não são tão enformadas assim. A contemporaneidade se caracteriza como “modernidade líquida”, expressão criada por Bauman (2001), que usa a fluidez como metáfora para a vida presente, na qual as fronteiras são maleáveis, móveis, flexíveis e porosas, e os padrões, normas e regras, quando existem, são cada vez menos seguidos. As identidades contemporâneas não são mais construídas na lógica de oposições binárias - homem-mulher, branco-negro, pobre-rico, macho-fêmea - mas nas relações de um sujeito com o seu Outro. Hoje, não existe lugar para identidades puras, fixas, permanentes, porque os sujeitos são múltiplos, deslocados e descentrados (Hall, 2002). A

⁷ TAVARES, M.. Op. Cit.,p.49-50.

crítica anti-essencialista das concepções étnicas, raciais, nacionais e de gênero aponta para um sujeito fragmentado, que se constituirá de acordo com o lugar, os discursos e as práticas do indivíduo, estando, portanto, em permanente processo de transformação e passando por variados “regimes de pertença” (Canclini, 2003).

Em trabalho sobre relações entre mulheres, Nádía Meinerz (2008) desloca o foco de estudo do indivíduo sexual para os “entrecruzamentos da sexualidade com outras esferas da vida social como as relações de gênero, a classe social, o pertencimento étnico ou racial e mesmo especificidades regionais”, ou seja, em vez de identidades sexuais, a autora se detém nas “práticas e significados envolvidos no agenciamento de parcerias sexuais e afetivas entre mulheres”. Meinerz aponta para uma sexualidade que ela denomina de “fora do gueto”, na qual as parcerias se apresentam de forma “mais diluída, num contexto onde as próprias fronteiras entre homo e heterossexualidade são menos fixas”⁸, e é desse mesmo modo que vemos as relações entre mulheres mostradas na narrativa do videoclipe.

Leitura do videoclipe A Namorada

Tradicionalmente, música, letra e imagem são considerados os elementos do videoclipe. No entanto, propomos pensar *A Namorada* de modo um pouco diferente, com foco em sua temática, e considerando, como foi dito anteriormente, que o mesmo motivo – a namorada tem namorada – é mostrado de dois pontos de vista diferentes: o da canção interpretada por Carlinhos Brown e o da narrativa imagética que a ilustra. Melhor dizendo, que dialoga com a canção, esta sim constituída por letra, música e voz ou, como a define Cláudia Neiva de Matos (2007) mais precisamente, com suas “dimensões verbo-textual, rítmico-melódica e vocoperformativa”⁹.

⁸ MEINERZ, Nádía Elisa. “Entre mulheres: A constituição de parcerias sexuais e afetivas femininas”. In: *Latitude*, Vol. 2, nº1, pp.124-146, 2008. (p.125)

⁹ MATOS, Cláudia Neiva. “A face oculta do artista: o compositor e o intérprete de canções”. In: VALENTE, H.A.D. (org) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. (p.175-189)

O videoclipe *A Namorada* é uma peça artística que se caracteriza pela ambiguidade e pela ironia. Apresenta um diálogo entre canção e imagem, no qual esta muitas vezes discute o sentido literal e fechado que poderia ser atribuído à letra da canção. A letra fala de uma situação risível, na qual um homem (“irmão”, que significa camarada, brother, parceiro) aborda uma mulher jovem (o “broto”) e subentende-se que há interesse sexual por parte dele. A jovem não aceita porque, quando teve um namorado, algo não deu certo e ela não quer mais assumir “compromisso”. Como há sempre algum homem por perto assediando-a (os “gatos malhados” de academia), seu irmão permanece vigilante no controle, levando-a até a porta da escola, enquanto o pai, um homem socialmente bem sucedido, um “juiz”, faz sua parte levando-a, ele próprio, às diversões (“cinema”). Assim, os homens da família assumem, cada um, a sua parte no controle da moça: o irmão, na escola/dever, e o pai, no cinema/lazer. A ironia presente na letra de Brown está na inutilidade de toda tentativa de controle: primeiro, “não tem chance” de ela se envolver com qualquer “gato malhado”, porque a preferência dela é outra, ela já “tem namorada”; segundo, o pai pensa que está protegendo a filha do sexo, e não percebe que estar rodeada de mulheres é “o que [ela] mais sempre quis”.

Por outro lado, embora a letra deixe clara a situação de lesbianidade, a narrativa imagética não ratifica essa intenção, deixando o videoclipe marcado pela ambiguidade. A narrativa tem início com os preparativos das moças para o show no qual Carlinhos Brown fará a apresentação performática da canção. Mostra jovens em situações de sociabilidade consideradas “femininas”, porque são comuns à maioria das mulheres, que desde meninas costumam – e até são estimuladas – partilhar objetos, enfeitar umas as outras, trocar segredos, abraçarem-se, andar de mãos dadas. Todas as moças apresentadas no vídeo são tipicamente “femininas”, tanto em seus atributos: rostos bonitos e corpos curvilíneos em lingerie, quanto em seus gestos: fazem maquiagem, penteiam cabelos, colocam adereços, perucas, embolam-se umas por cima das outras, dão risadas.

Enquanto a letra é sutil, mas clara, as imagens insinuam mais do que dizem. Parcerias sexuais eróticas são percebidas, mas não se

completam. Tudo é sugerido, nada afirmado, e, confirmando Bauman, também no videoclipe não são definidas as fronteiras entre homo e heterossexualidade. Fica para o telespectador a incerteza, uma vez que é própria de mulheres a parceria em determinados momentos como o banho, os preparativos para festas, a ida ao banheiro quando estão em lugares públicos como bares e restaurantes, sem que esses comportamentos sejam apontados como indicativos de homossexualidade. São atos de certa forma socialmente estimulados entre mulheres, seja porque convencionou-se que não apresentam conotação homoerótica, seja porque o homoerotismo entre mulheres é socialmente mais tolerado. Há, de fato, uma linha tênue entre a amizade, o companheirismo, e a parceria sexual.

O videoclipe também confirma uma constatação de Tavares, segundo a qual o homoerotismo vem se libertando dos estereótipos como a relação macho/ativo e fêmea/passiva. São belas mulheres em jogos de intimidade, brincadeira e prazer, mas nenhuma delas é masculinizada, e em momento algum é sugerida uma relação macho-fêmea, no sentido de mostrar que alguma exerceria o papel de “macho”. As imagens são repletas de signos de feminilidade e apenas sugerem, mas não determinam uma situação de homoerotismo. A ambiguidade das imagens se junta à ironia da letra para mostrar que, na esfera da sexualidade, não existem certezas.

Referências

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BRASIL Remixes. Disponível em

<<http://brasilremixes.blogspot.com/2009/03/em-brevecarlinhos-brown-cd-single.html>>. Acesso 20/09/2011.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad.: A R. Lessa e H. P. Cintrão. 4ª ed.. São Paulo: EDUSP, 2003b.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOLZBACH, Ariane D.; NERCOLIN, Marildo J.. “Videoclipe: em tempos

de reconfigurações”. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. CD-ROM. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil, 27 a 29 de maio de 2009.

LACERDA, Ayêska O. L. P. de. *O Cacique do Candeal: estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música*. Tese de doutoramento. UNICAMP, IFCH, 2010. Disponível em < <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000781425>>. Acesso em 20.09.2011.

MATOS, Cláudia Neiva. “A face oculta do artista: o compositor e o intérprete de canções”. In: VALENTE, H.A.D. (org) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. (p.175-189)

MEINERZ, Nádia Elisa. “Entre mulheres: A constituição de parcerias sexuais e afetivas *femininas*”. In: *Latitude*, Vol. 2, nº1, pp.124-146, 2008.

TAVARES, Maurício. “Gays, lésbicas e simpatizantes – GLS”. In: RUBIM, Antonio. *Cultura e atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2005. (p. 49-60)

TEGA, Danielle. “Gênero e cinema: reflexões e discussões teóricas”. In: IV ENECULT.Anais. Salvador: 28-30/05/2008.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nos anos 80 e 90*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2002.

VIDEO Music Brasil. < <http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia/1997>>.

◊ CINEMA E A TERCEIRA IDADE: Uma análise do sexo e do afeto em *Chuvvas de verão* e *Elsa e Fred*

Armando Sérgio dos PRAZERES¹
Universidade São Judas Tadeu

O cinema, assim como a pintura e a poesia, pode, algumas vezes, tocar nas feridas mais incômodas de nossa realidade. O sexo, ainda que pareça natural para a arte e para a vida, é uma delas. A terceira idade, outra chaga dolorosa, para a vida e para a arte. O sexo na terceira idade, por sua vez, configura um tema tão delicado nas feridas da vida quanto na vida que o cinema tenta reinventar ao longo do tempo. O que tentaremos aqui, nessa medida, é propor uma discussão acerca dos modos de representação do sexo e do afeto construídos pelo cinema, entre pessoas com mais de sessenta anos, identificando e investigando nas obras os procedimentos de linguagem utilizados e a perspectiva humana lançada pelo diretor. Para tanto, tomaremos como corpus de análise os filmes *Chuvvas de verão*, dirigido por Cacá Diegues em 1977, e *Elsa e Fred*, uma co-produção Argentina/Espanha dirigida por Marcos Carnevale, em 2005.

De saída, gostaríamos de tecer algumas considerações que regem nossa linha de pensamento. A primeira delas é que não se trata de uma análise comparativa entre as duas obras, cotejando valores cinematográficos empregados, sejam eles estéticos ou temáticos. A segunda, esta de ordem etimológica, diz respeito ao uso da expressão “terceira idade”, que aparece desde o título do

¹ Professor da Universidade São Judas Tadeu – SP, onde desde 2002 leciona disciplinas com ênfase em linguagem sonora e audiovisual. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, cuja dissertação, intitulada *Galáxia dark e Galáxia albina: uma inscrição poética da palavra no cenário eletrônico*, versa sobre o processo de tradução do livro *Galáxias*, do poeta Haroldo de Campos, para a linguagem videográfica, realizada pelo diretor Júlio Bressane. É graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Entre 2001 e 2003, foi secretário particular do poeta Haroldo de Campos. Email: buai@ig.com.br

trabalho. Utilizaremos esta expressão antes como uma designação imediata para situar o leitor no assunto do que como uma aceitação da carga ideológica que tal construção pode precipitadamente sugerir. A última delas, essa de natureza conceitual, é que não pretendemos aqui tecer uma abordagem de militância em defesa da terceira idade, atribuindo-lhe valores extraordinários ou exóticos, mas antes entendê-la como um ciclo que participa de uma cadeia vital, composto tanto por caracteres singulares quanto dialógicos com as demais fases da vida. Nesse sentido, de acordo com Mário Quintana:

O tempo é indivisível. Dize, qual o sentido do calendário? Tombam as folhas e fica a árvore, contra o vento incerto e vário. A vida é indivisível. Mesmo a que se julga mais dispersa. E pertence a um eterno diálogo a mais inconsequente conversa²

É esta perspectiva, e suas modalidades de tradução pelo cinema, em especial pelo cinema de Diegues e Carnevale, que norteará nosso percurso de análise. Inicialmente, no que respeita a obra de Cacá Diegues, *Chuvas de verão* não é propriamente um filme sobre a terceira idade nem sobre o sexo na terceira idade, mas sobre as possibilidades de convivência entre pessoas de várias faixas etárias, com ênfase nas tonalidades do cotidiano da fase madura da vida.

Segundo Cacá, em entrevista concedida ao jornal *O Globo*:

É um filme interessado nas pessoas de idade (...) São pessoas que viveram experiências que a gente não viveu. Eu sei que estou dizendo uma coisa óbvia, mas é verdade. Em geral, as pessoas velhas são condenadas pelos jovens e pelo próprio sistema a um imobilismo social e a uma inatividade sexual. E este filme – eu não vou dizer que é sobre isto – mas possui este

² QUINTANA, Mario. *Antologia poética*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 42.

aspecto de que as pessoas de idade são isso.³

Escrita pelo próprio Cacá Diegues, a trama se passa em cinco dias de verão em uma rua de Marechal Hermes, subúrbio carioca, na qual moram os vizinhos Afonso, interpretado por Jofre Soares, e Isaura, vivida por Míriam Pires, ambos já na faixa da terceira idade. As ações, no entanto, giram em torno de Afonso, personagem que acaba entrando em contato e se envolvendo com uma galeria de personagens alegóricos, como o palhaço decadente Guaraná (Rodolfo Arenas); a empregada Lurdinha (Cristina Aché), que esconde na casa de Afonso o namorado foragido da polícia; o boa-vida Juraci (Paulo César Pereio), que tenta levar vantagem em tudo, e Dona Helô (Lourdes Mayer), uma dona de casa de meia idade que vive a lamentar as frustrações do passado, entre outros.

O filme começa com o dia da aposentadoria de Afonso, funcionário público que ganha como presente pelos serviços prestados não mais que uma singela caneta. Ao voltar para casa, Afonso, com a sensação de dever cumprido, veste um pijama e coloca uma cadeira em frente à sua casa, na qual se senta para, enfim, não fazer absolutamente mais nada. Numa certa manhã, sua vizinha Isaura, que ainda trabalha, passa pela porta de Afonso e o cumprimenta, saudando-o pela nova fase da vida. Como cordiais vizinhos, eles trocam algumas formalidades, mas Afonso, motivado pelo merecido descanso que sua aposentadoria em tese lhe possibilitaria, já deixa entrever para Isaura algum indício de interesse que sente por ela. Mas Isaura, com sua habitual discrição, segue rumo a seu compromisso diário.

Adiante, quando esperava aproveitar seu novo cotidiano, Afonso se depara com episódios inusitados, como o momento em que flagra sua empregada Lurdinha transando em sua casa com o namorado, o criminoso Lacreia, que o aposentado, a contragosto, esconde no quarto de cima. Ao espreitar o casal pela porta entreaberta, Afonso, num misto de espanto e desejo despertado inesperadamente, começa a se apalpar por debaixo do pijama, dando

³ DIEGUES, Cacá. *O Globo*. Entrevista de 28 de junho de 1977. Disponível em: < www.guesaaudiovisual.com>. Acesso em 05/10/11.

início a uma masturbação que é logo auto censurada e o aposentado corre para perto da foto de sua falecida mulher.

Numa noite, ao ver uma aglomeração em frente à casa de Afonso, causada pela chegada da polícia à procura do foragido Lacraia, Isaura bate à sua porta para uma visita formal. Como se naquele instante buscassem romper os muros que os separam, os dois começam a conversar sobre o tempo e a vida de cada um. Isaura fala sobre um amor proibido pelos seus pais na juventude, sobre suas duas irmãs castradoras, que não a deixam sair de casa a não ser para o trabalho, sobre a velhice sem perspectiva. Surpreso com as confissões, Afonso tenta trazer Isaura para o presente, fazendo com que ela perceba que ainda há tempo para a redescoberta da felicidade. Embalados pela canção *Caminheiros*, de Herivelto Martins, na voz Francisco Alves, os dois vizinhos, em uma atmosfera de cautelosa proximidade, começam a descortinar sentimentos que para ambos a vida já tornara distantes. Bebem cerveja, dançam abraçados, riem como duas pessoas que, contrariando as regras do tempo, chegaram agora à descoberta do prazer. Aqui tem início uma das sequências de amor com pessoas na terceira idade mais corajosas e bem construídas da história do cinema nacional.

Isaura e Afonso estão envolvidos por um clima de encanto e desejo, decantado por tomadas e enquadramentos delicados que vão desnudando seus corpos talhados pelo tempo, sem no entanto a câmera soar vulgar por exibi-los, ou moralista por ocultar uma nudez que para as convenções sociais já não serve mais como modelo estético, nem na vida nem no cinema convencional. Acompanhamos de perto, em primeiro plano, um diálogo em crescente emoção. Isaura, de perfil. Afonso, de frente. O espectador entre os dois. A expressividade do olhar, a geografia do rosto, o desejo sincero na voz de ambos. Todos esses elementos, num lance sinestésico, solicitam do espectador uma entrega sem precedentes.

Sobre a força das expressões do rosto no cinema, o crítico Hugo Munsterberg, no artigo *As emoções*, observa:

Os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo

psíquico de uma emoção intensa que para cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto – os rictos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo – para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento. (...) Na tela, a ampliação por meio do close-up acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos onde a raiva, a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível⁴

Pouco depois, em uma relativa profundidade de campo, os dois trocam confidências por trás de uma cortina branca diáfana, o que nos sugere um invólucro a proteger os personagens do olhar possivelmente apreensivo do espectador. Mas a câmera não se limita a insinuações e age como uma tesoura afiada a rasgar o véu que veda o prazer de dois seres em festa, no corpo e no espírito. Adiante, os dois saem de trás cortina e, como que rompendo a tela do falso moralismo e dos bons costumes atribuídos socialmente à terceira idade, vêm para o primeiro plano doar-se, finalmente livres de todos os códigos, à retina do espectador. Os corpos nus, longitudinalmente abraçados, deleitam-se pelo chão, como se agora já não precisassem mais lamentar o passado nem temer o presente.

⁴ MUNSTERBERG, Hugo. *As Emoções*. IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 46,47.



Figura 01 | Isaura e Afonso descortinam o sentimento que ainda está vivo nas vestes do tempo

No que tange as questões que envolvem o nosso corpo, Christine Greiner afirma:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente.⁵

O plano-detalhe das mãos entrelaçadas, vibrando como se estivessem festejando a liberdade, antecipam o sorriso de gozo, que vemos transbordar de alegria segundos depois na face dos

⁵ GREINER, Christine. *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 122, 123.

enamorados. “Nós podemos, Seu Afonso, nós podemos!”, diz Isaura exultante.

Sobre essa relação de proximidade da câmera com o rosto e detalhes do corpo no cinema, Arlindo Machado, no livro *Pré-cinemas e pós-cinemas*, nos esclarece:

A aproximação da câmera tem inicialmente um apelo erótico indisfarçável: trata-se de retirar o espectador da posição cômoda, mas pouco aventureira, do cavalheiro da plateia (...) e coloca-lo “em contato” com os protagonistas, como se fosse possível subir ao “palco” e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela. (...) Com maior proximidade, a colocação do espectador na cena tende a confundir-se com a posição da câmera. Ele, o espectador, já não se sente restringido a uma plateia, a cena lhe parece mais íntima. Ele pode quase tocar os protagonistas com os dedos. Melhor ainda: sentindo-se mais “perto”, ele pode ver melhor e, sobretudo ver melhor aquilo que de antemão lhe é proibido: a cena privada.⁶

A beleza da cena se prolonga pelo restante do filme, uma vez que a quebra de expectativa na abordagem desta temática não se restringe à audaciosa cena de amor e nudez do casal, mas ao destino imprevisível ao qual ela chega. Como pessoas maduras e livres, Afonso e Isaura poderiam partir para uma vida conjugal, cuidar um do outro, cooperando-se mutuamente como marido e mulher. Como ele é viúvo e ela, solteira, nada mais, depois da força daquela descoberta, os proibiria de construir uma vida em comum. Ela cozinhando para ele. Ele indo ao mercado para ela. Acordariam cedo, tomariam café juntos à mesa, iriam à missa de mãos dadas aos domingos. Esperariam, tranquilos, a morte juntos.

O que vemos, entretanto, é cada um seguindo o seu caminho. Afonso, com seu humor peculiar, sentado em uma cadeira

⁶ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997, p. 127

na porta de sua casa. Isaura, por seu turno, com sua indefectível discrição, a passar para o trabalho como de costume. O cumprimento e o respeito permanecem intactos no cotidiano dos dois, sem qualquer cobrança de que aquela efêmera circunstância poderia solucionar o estado de solidão de cada um. Só eles, cada um a seu modo, tem consciência do significado daqueles instantes. Guardam-nos tão a fundo que nem os personagens do bairro nem nós, meros voyeurs das imagens e desejos alheios, poderíamos traduzir aqui em palavras. A impressão, apenas uma leve impressão, é que os efeitos da relação amorosa, por mais breves que pareçam, operaram antes uma transformação interior do que suscitaram uma provável solução cômoda para a vida prática de duas pessoas, para as quais o sistema social há muito relegou ao conforto doméstico.



Figura 02 | *“Nós podemos, Seu Afonso, nós podemos!”*, diz Isaura

Nesse sentido, o diretor de *Chuvvas de verão* nos informa:

A tendência da civilização católica capitalista é de que no momento em que o indivíduo não é mais produtivo para a sociedade ele passa a esperar a morte. Este filme é exatamente o contrário disto, no sentido de que os personagens velhos servem para uma demonstração oposta. Porque a vida termina quando você morre e não quando você começa a esperar a morte. Em geral a relação com a velhice aparece de um ponto de vista muito piedoso. A piedade pelo velho é uma coisa extremamente reacionária porque soa como uma forma de condenação, de marginalização. Eu não me apiedo da velhice, estou tentando mostrar que não se pode condenar um indivíduo à morte social antes que ele morra.⁷

Em consonância a esse ponto de vista, Butler e Lewis no livro *Sexo e amor na terceira idade*, ressaltam:

Como seria bem mais simples aceitar a imagem da avozinha quituteira que vive na cozinha preparando guloseimas para os seus seres queridos enquanto que o avô na cadeira de balanço fuma seu cachimbo entregue às suas lembranças. Supõe-se que estas figuras folclóricas idealizadas não tem uma vida sexual própria. Afinal de contas, eles são nossos pais e avós, não só adultos comuns com as mesmas necessidades e desejo que nós.⁸

Como compôs Herivelto Martins na canção que testemunhou de perto o enlace dos corpos, “caminheemos, talvez nos vejamos depois/Vida comprida, estrada longa...da”.

⁷ DIEGUES, Cacá. *O Globo*. Idem.

⁸ BUTLER, Robert N., LEWIS, Myrna I. *Sexo e amor na terceira idade*. São Paulo, Summus, 1985, p. 12

A Doce Vida de Elsa e Fred

Já a segunda obra que faz parte desta análise, a saber *Elsa e Fred*, não se distancia em delicadeza e coragem no tocante ao tratamento conferido ao amor e ao afeto na terceira idade. Desta vez, a trama se passa em uma Madri dos tempos atuais, onde moram a octogenária Elsa e o septuagenário Fred. Vizinhos de frente do mesmo edifício, Elsa é separada e mãe de dois filhos, mas diz ao vizinho que é viúva. Já Fred, viúvo, pai de uma filha e avô de um neto. Ela, intuitiva, passional, irreverente. Ele, contido, racional, sério. Ao se conhecerem no dia em que Fred se muda para o apartamento próximo ao de Elsa, os dois vão revelando traços de suas personalidades distintas e a inevitável resistência por parte de ambos vai aos poucos se dissipando. As visitas constantes aos seus apartamentos, ora para um licor ora para um jantar, constrói uma amizade que não demora a virar uma breve, mas intensa história de amor.



Figura 03 | Ao se mudar para a frente do apartamento de Elsa, Fred muda também o seu jeito de perceber a vida

Admiradora do filme *La dolce vita*, de Federico Fellini, Elsa guarda há muito o desejo de conhecer e se banhar na Fontana de Trevi, em Roma, assim como fez Anita Ekberg com Marcello Mastroianni na citada obra de Fellini. Como não consegue economizar dinheiro para tal empreitada, Elsa, impetuosamente, vai levando a vida sem pensar no dia de amanhã, aproveitando como pode o tempo que lhe resta, pois se lhe sobra alegria para se divertir, o mesmo não acontece com a sua saúde, que a essa altura já dá sinais de fragilidade. Fred, ao contrário de sua vizinha, é parcimonioso nas atitudes, e ao agir dessa forma, tange para longe a possibilidade real da felicidade. Para suportar a saudade da sua esposa, cuja lembrança lhe ocorre ao olhar repetidamente para uma foto no porta-retrato que guarda como dileto objeto, Fred apoia-se em pílulas para variados problemas de saúde que, segundo o seu médico e amigo, são criações de sua própria cabeça.

Ao acompanhar a vida de Elsa e Fred, tornamo-nos cúmplices de uma história de redescobertas de sensações, de reinvenções de atitudes e retomadas de caminhos de duas pessoas que, de modos distintos, estavam buscando algum sentido pleno para viver. Ao se cruzarem no aparente fim de suas jornadas, acrescentam ingredientes que fortalecem suas trilhas e, à revelia dos filhos, principalmente da filha de Fred, que só ver no pai um gestor financeiro, partem para uma aventura afetiva sem receio dos julgamentos sociais. É aqui que a narrativa ganha contornos de renovação na abordagem do tema, pois não se trata de dois protagonistas jovens com hormônios à flor da pele que saem em busca de extravasar as energias, mas de uma obra cujo centro das ações são dois “velhinhos” com uma vontade de viver novas emoções e de reviver as inúmeras possibilidades de alegria que lhes restam. A gana com que partem em busca de sensações agradáveis, como a oportunidade de jantar em um dos restaurantes mais caros de Madri, embora não tenham o dinheiro para pagar a conta, leva-nos a compartilhar do ânimo necessário a uma vida salutar em qualquer fase da vida.

Há uma cândida inocência no comportamento de Elsa que aos poucos vai contagiando a sisudez de Fred, estimulando, com isso, a reabertura das janelas em sua alma para o encantamento com a vida. Essa chegada inesperada de uma mulher como Elsa, que

atravessa a linha da vida tal uma trapezista sem rede de proteção, reintegra Fred ao convívio social, livra-o das inócuas pílulas, devolve-lhe o sorriso perdido com o tempo. Elsa, que chega como a primavera no jardim de Fred, metaforiza a possibilidade no agora, a renúncia ao peso da idade, a fuga do lamento pelo que a vida poderia ter sido. Sem hesitar, é ela que pede Fred em namoro, que trama a saída do restaurante sem pagar a conta, que dirige o carro ouvindo música, que o tira para dançar, que o beija e propõe que os dois durmam juntos. Elsa representa, assim, o impulso vital irrefreável que, sabendo que lhe resta pouco tempo para passar ao lado de Fred, toma a vida como uma viagem irrepetível.

Fred, por seu turno, também transfere a Elsa alguma dose de ensinamento para tornar o tempo um aliado na etapa da vida em que estão. A inalterável serenidade, que suspeitamos frequentar sua personalidade há muito, toca, ainda que de leve, a impulsividade de Elsa, sem com isso tirar o frescor da liberdade de seus atos. Liberdade que lhe dá o direito de esconder de Fred os sinais de cansaço que sua saúde, inexoravelmente, lhe aponta. Desconfiando do frágil estado de saúde de Elsa, Fred, num ímpeto que até então lhe soaria atípico, não mede esforços para lhe perpetuar o sorriso e, então, lhe dá de presente a viagem à Fontana de Trevi, que Elsa, desde o início da narrativa, tanto desejava fazer, mesmo que fosse a última viagem.

Juntos, partem para Roma e perfazem o roteiro que Anita e Mastroiani fizeram em *La dolce vita*. Como dois namorados apaixonados, saem para jantar e passeiam pelos monumentos de Roma, culminando na Fontana, onde, maravilhada como se estivesse vivendo um belo sonho, Elsa, do mesmo modo como fez a personagem Sylvia, entra nas águas da fonte, chamando Fred a compartilhar aquela insólita emoção. Guardando do passado alguma sobra de parcimônia, Fred resiste de pronto, mas em seguida, como se já se acostumassem, e de certo modo gostasse dos delírios de sua amada, cede ao seu pedido. Através de uma delicada montagem que aproxima tomadas da sequência da fonte de *La dolce vita* e imagens do filme *Elsa e Fred*, compartilhamos a um só tempo de duas histórias que, guardadas as devidas medidas, abordam a vida de duas mulheres divertidas e inconsequentes, cada uma a seu modo.



Figura. 04 | Já em Roma, Elsa e Fred celebram a vida, sem ligar para a vinda da morte

Elsa, do início ao fim da obra, viveu como um personagem de um filme onírico, tal qual uma película de Fellini. Sonhou, e, por vezes, acreditou ser a ruiva Sylvia, a musa sensual criada por Fellini que, num delírio noturno, entra de roupa de gala e se banha na Fontana. Dizia a Fred que a bela mulher do porta-retrato, que na verdade era a personagem de *La dolce vita*, seria ela mesma quando nova. Fred, impregnado de sua racionalidade, acreditava nessa invencionice, mesmo porque não conhecia a respectiva obra do cineasta italiano, muito menos o espírito infantil de Elsa. Mas, possivelmente, foi a crença nessa brincadeira, e em outras tantas peraltices de Elsa, que seduziu Fred, levando-o ao fim da narrativa a realizar seu grande desejo. Cremos que ao agir assim, Fred não apenas realiza o desejo de Elsa, mas pratica com ela uma experiência de felicidade plena, como duas crianças que, desconhecendo a malícia e a tristeza do mundo, aproveitam a vida como se fosse um dia.

Em relação ao tempo na terceira idade, Butler e Lewis afirmam:

As pessoas de mais idade têm tempo para amar. Apesar de terem um tempo menor à sua frente, comparadas com os jovens e os de meia-idade, se possuírem uma saúde razoável, geralmente podem dedicar mais tempo aos relacionamentos sexuais e sociais que qualquer outro grupo etário. É verdade que muitas delas têm recursos financeiros limitados, mas, felizmente, os relacionamentos pessoais e sociais estão entre os prazeres gratuitos da vida.⁹

No que tange as citações de Mario Carnevale à obra de Federico Fellini, há ainda outro nível de referência, desta vez de cunho dramático. O título *Elsa e Fred* nos traz à mente um outro filme do diretor italiano, intitulado *Ginger e Fred*, cuja trama gira em torno de um casal de atores de cinema que sofre toda a sorte de situações ridículas ao se candidatar a um teste para a televisão italiana. Vivendo circunstâncias diametralmente opostas ao casal de *Elsa e Fred*, pois no filme de Carnevale são os personagens que riem e subvertem as regras reducionistas que o sistema social tenta estabelecer à terceira idade, o casal de *Ginger e Fred* não encontra alento para suportar os efeitos de uma sociedade midiática pautada pela ditadura da beleza e da juventude. Em *Ginger e Fred*, título que por sua vez alude ao célebre par de dançarinos de musicais americanos, Ginger Rogers e Fred Astaire, a ferida causada pela segregação social, que já não considera ativa a parte da população que chegou à terceira idade, não cicatriza. E o que é pior, sangra. A queda de Mastroiani no set de gravação é de uma crítica feroz à sociedade narcisista, que os meios de massa como a televisão, em linhas gerais, vieram corroborar.

Se até aqui falávamos da beleza que há no olhar cuidadoso e íntegro dos diretores dos filmes *Chuvas de verão* e *Elsa e Fred*, agora estamos falando de uma beleza cruel, e não menos necessária, usada como petardo por Fellini para denunciar a estreiteza de pensamento de uma conjuntura social separatista, que entende idade ativa, produtividade e qualidade de vida como

⁹ BUTLER, Robert N., LEWIS, Myrna I. Idem, p. 123.

atributos inerentes a um corpo que valha enquanto modelo de juventude, sensualidade e virilidade.

Para Butler e Lewis, que denominam essa atitude social de “velhismo”:

Os velhistas vêem as pessoas de idade como estereótipos: rígidas, aborrecidamente faladeiras, senis, fora de moda em relação à moralidade e sem habilidades, sem utilidade e com pouco valor social compensador. Há uma fina ironia no fato de que se os velhistas viverem o suficiente, eles próprios se transformarão em “velhos” e, conseqüentemente, as vítimas de seus próprios preconceitos¹⁰

Nesta obra de Fellini, ironicamente protagonizada por uma dupla de atores de longa e bem sucedida carreira no cinema como Marcelo Mastroiani e Giulietta Masina, esposa do diretor, constatamos estupefatos que quem não atende aos requisitos dessa engrenagem social, metaforizada na referida obra pela televisão, está fadado ao esquecimento e à exclusão.

Porém, tanto *Chuvas de verão*, *Elsa e Fred* e *Ginger e Fred* simbolizam, assim como outros exemplos filmicos dentro do universo das representações e da linguagem cinematográfica, com cada obra a seu tempo, espaço e procedimentos de abordagem, a tradução da dinâmica da vida. Em particular nos dois primeiros filmes, que constituíram o corpus desta análise, acompanhamos a noção da vida enquanto um ciclo no qual as camadas se deslizam, se interpenetram e se espelham, numa simbiose entre passado, presente e futuro, reinventando em constante movimento vestígios de conhecimentos vividos e experiências compartilhadas, como o sexo, o amor e o afeto entre duas pessoas que tem mais de sessenta anos.

A chuva do título do filme de Cacá Diegues, que cai no tórrido verão dos cinco dias do subúrbio carioca, lavando os corpos enamorados e levando para longe a tristeza e frustrações dos

¹⁰ BUTLER, Robert N., LEWIS, Myrna I. Ibidem, p. 14.

personagens Afonso e Isaura, representa tanto frescor e alívio nas feridas da terceira idade quanto o banho noturno que Elsa e Fred, num delírio felliniano, tomam na Fontana de Trevi. A água, que cai tanto em uma quanto em outra obra, molha os corpos sedentos por vida, lava almas sequiosas por ânimo. Se em algumas culturas, e na ocidental como a nossa, a água simboliza o batismo de um ser que inaugura a vida, em *Elsa e Fred* e *Chuvas de verão* ela pode metaforizar a graça de quem, ungido pela inocência pueril, consente chegar à plenitude da vida. E sobre a vida, escreveu Mario Quintana:

A vida é louca
a vida é uma sarabanda
é um corrupio...
A vida múltipla dá-se as mãos como um
bando
de raparigas em flor
e está cantando em torno a ti:
Como eu sou bela
amor! Entra em mim, como em uma tela
de Renoir
enquanto é primavera,
enquanto o mundo
não poluir
o azul do ar!
Não vás ficar
não vás ficar
aí...
como um salso chorando
na beira do rio...
(Como a vida é bela! como a vida é
louca!)¹¹

¹¹ QUINTANA, Mario. *Antologia poética*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 118.

Referências

- BURKHARD, Gudrun. *Livres na terceira idade: Leis biográficas após os 63 anos*. São Paulo: Antroposófica, 2000.
- BUTLER, Robert N., LEWIS, Myrna I. *Sexo e amor na terceira idade*. 3ª. edição. São Paulo: Summus Editorial, 1985.
- DIEGUES, Cacá. Entrevista concedida a Sérvulo Siqueira para o Jornal *O Globo* em 28 de junho de 1977. Disponível em < www.guesaaudiovisual.com >. Acesso em 05/10/11
- GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. 3ª. edição. São Paulo: Annablume, 2008.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983
- "*As imagens da velhice no cinema*". Texto sem autoria. Disponível em: < www.comciencia.br/reportagens/envelhecimento/texto/env08.htm >. Acesso em 05/10/11.
-

MACUNAÍMA: Interfaces do feminino através de metáforas audiovisuais

Amanda Ramalho de Freitas BRITO¹
Universidade Federal da Paraíba

Macunaíma, homônimo da rapsódia de Mário de Andrade se descortina como um texto fílmico trágico-cômico, pelo qual a face cultural-político do homem brasileiro é apresentada. O respectivo texto audiovisual do cineasta Joaquim Pedro de Andrade é datado do ano de 1969, e um dos textos mais enfáticos ao representar semioticamente *O Cinema Novo*, movimento artístico que se propunha a romper com os padrões estéticos importados (hollywoodianos), a favor de um movimento cultural intrinsecamente local, que buscava (re)descobrir a identidade brasileira por meio da reinvenção cinematográfica, por isso buscava-se, geralmente, construir uma narrativa fílmica pautada no diálogo com a literatura modernista, já que esta se configurava artisticamente em torno de signos e temas nacionais (o índio, o sertanejo, a paisagem, o folclore etc). Como bem observa Hermans:

O Cinema Novo tem como origem um novo pensamento cinematográfico; isso significa que houve uma vontade manifesta de se criar uma arte cinematográfica no Brasil. Deveria ser uma arte adaptada aos meios financeiros brasileiros, uma arte apoiada e baseada na realidade brasileira, até na literatura brasileira. No início, O Cinema Novo não tinha reivindicações vanguardistas, mas tinha uma estreita relação com o modernismo (HERMANS, 2002:244)

¹ Mestranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB.
E-mail: amandaliteratura@hotmail.com

Essa relação do Cinema Novo de Pedro de Andrade com a estética literária dos modernistas é retoricamente incorporada e observada através de outras produções do cineasta: *O poeta do castelo* (1959), documentário sobre Manuel Bandeira; *O Padre e a Moça* (1965), influenciado pelo poema de Drummond, “O negro amor de rendas brancas”; *O Homem do Pau Brasil* (1981) sobre Oswald de Andrade. Em *Macunaíma: uma comédia antropofágica*, se percebe, não propriamente, uma adaptação do texto de Mário de Andrade, embora a convergência entre os textos se dê a partir de um paralelismo diegético, no qual se preservam os mitos indígenas e folclóricos, e a saga de um anti-herói, cuja ação metaforiza uma identidade étnica-cultural: a identidade brasileira, recuperada no plano discursivo pela procura de um primitivismo que dialogue com os temas intrinsecamente nacionais. (BOSI, 1988).

O longa-metragem de Pedro de Andrade é uma leitura audiovisual, que desloca temporalmente a diegese andradeana para um espaço-histórico diferenciado, pois o segundo plano do enredo é ambientado em uma época ditatorial, tal qual o período que o filme foi realizado. Assim, em um sentido inverso sai, de um eixo intrinsecamente fantástico e mitológico para um eixo mimético, onde ficção e realidade se aproximam mais intimamente, *mimesis* reforçada pela própria estética cinematográfica, que através de seus recursos nos dá uma dimensão maior de um ambiente culturalmente representado. Aliás, o antropofagismo do livro é transversalizado no filme a partir dessa nova leitura temporal realizada pelo cineasta. Ora, Buarque de Hollanda nos diz que,

Em três planos rápidos, Joaquim equaciona a longa reflexão de Mário. De início, a cidade-máquina causa estranheza ao herói e a câmera, mas assim que o herói percebe o mecanismo dessa relação se integra sem mais aflições. E Macunaíma de Joaquim mergulha verticalmente no processo antropofágico que acaba sob as ordens de Lara. (HOLLANDA, 1978:28).

E dentro dessa perspectiva se observa como a identidade feminina é gradativamente tecida no *Macunaíma* fílmico. Como ela adquire significação em uma semiosfera audiovisual, que dialoga com uma sociedade ideologicamente colonial e patriarcal. Diálogo tecido de maneira satírica e burlesca, o que justifica o subtítulo do filme, “uma comédia antropofágica”. Isso ocorre porque O Cinema Novo reitera as intenções estéticas do manifesto Antropofágico, propostas por Oswald de Andrade: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (...). Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida.”

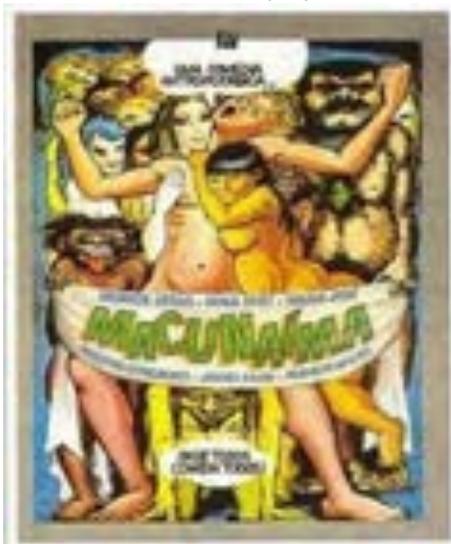


Figura 01 | Pôster do filme *Macunaíma*. In: www.Google.com.br

Logo, o antropofágico é uma experiência estética que propõe romper com a colonização cultural. Porém, no filme de Andrade - o antropofagismo se dá não somente através da ruptura com a estética hollywoodiana, mas também se dá no plano interno da diegese, “onde todos comem todos” (jargão do subtítulo). Isso metaforiza o antropofagismo econômico e sexual, no qual se configura a ação dos personagens no filme. É nessa perspectiva que o gênero feminino adquire conotação no plano da diegese cinematográfica, embora o foco da trama recaia sob um personagem masculino.

No entanto, no mesmo período que Macunaíma foi gravado, os temas femininos adquiriram maior visibilidade, e os dramas, e os dilemas da mulher passaram a adquirir dimensões significativas ao gosto do cinema feminista, se ação do enredo fosse protagonizada por uma personagem feminina, o que se enquadra na revolução do feminismo político e estético, que irrompe com maior ênfase a partir da década de 1960. Isso se observa nos textos fílmicos de cineastas como: Jane Campion e Samira Makhmalbaf.

De acordo com Bergan (2010), o feminismo é uma tendência ou subgênero do período moderno do cinema (1960-2010) que busca subverter o esteriótipo da mulher submissa, cuja existência se dá unicamente em função do sexo masculino. Esse ponto de vista concebido pelo clã patriarcal foi comumente reproduzido pelo cinema que antecede o moderno, por isso o feminismo surge como uma tentativa de desconstruir essa imagem inferior do respectivo gênero. Conforme observa o crítico em Ismos para entender o cinema:

Na maioria dos filmes, os papéis femininos existiam apenas em função de sua relação com os homens (...). O homem era o sujeito, a mulher o objeto. “Escopofilia” – que significa sujeitar outras pessoas a um olhar controlador, como se fossem objetos – era a palavra a qual a crítica feminista recorria para descrever como o cinema submetia o corpo feminino ao espectador. A queixa era de que a natureza *voyeur* predominante no cinema *mainstream* levava o público a se identificar com o protagonista masculino (BERGAN, 2010: 138)

Em Macunaíma, se percebe que a ação se concentra no personagem masculino, todavia motivado pelo gênero feminino, representado pela tríade: *Mãe - Ci - Uiara*, que simbolizam a terra que fornece divinamente a vida, a sobrevivência e a morte. Esses três signos já sugerem a presença da mulher pela própria morfologia das palavras, que pertencem ao gênero feminino. Desse modo, o próprio plano discursivo já nos fornece imagens de representação da

mulher no enredo observado. Percebe-se, então, acerca da tríade macunaimiana, as dimensões do arquétipo feminino jungianas, quais sejam: “fertilidad y alimento (lo maternal); el instinto o impulso que ayuda; el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable” (GALDOS, RUIZ & ESTRAMIANA, 2007: 144).

Por esse viés, se constrói mitologicamente e socialmente a identidade feminina, que no fluxo da história é apreendida paradoxalmente, por uma sociedade cujo fluxo da consciência ideológica se dá em torno de um olhar patriarcal. Quer dizer, o arquétipo das personagens femininas, em *Macunaíma*, se rarefaciam em dois ângulos de visão: um benévolo, no qual a mulher simboliza a maternidade - o princípio e a vida, como se observa através da mãe de Macunaíma, na cena inicial do filme, e através de Ci. Embora, a mãe seja imageticamente masculinizada pelos traços físicos e pela indiferença maternal diante o nascimento do “herói sem nenhum caráter”.



Cena I



Cena IV

O inverso ocorre na oitava cena, pois Macunaíma (lado *ánima*) se traveste de mulher com o intuito de recuperar o muiiraquitã, símbolo de poder e sorte, que está com o gigante Pietro Pietra. Isso implica os diferentes posicionamentos do ser, que na sociedade pós-moderna se converge ao gênero oposto, cujo objetivo sugere artisticamente uma identidade pré - indeterminada, que só será determinada sincronicamente pela ação de sobrevivência em um meio ambiente ideologicamente colonial, referido pelo próprio signo estrangeirista, denomina o antagonista do anti-herói Macunaíma.

O outro ângulo de percepção é enviesado pelo aspecto maléfico da feminindade, simbolizado pelo ser da mitologia indígena, *Uiara*, descrita pela onisciência fílmica como “entidade das águas e comedora de gente”, cuja essência se define pelo caráter de sedução – traição – morte. Aqui se observa que a entidade indígena está no mesmo plano cultural de Pandora e Eva, logo no plano do declínio; é o *pathos* que degenera a estrutura masculina, simbolizada na diegese por Macunaíma.

Figurativamente, a personagem *Uiara* se manifesta através dos três níveis da metáfora cinematográfica: plástica – ideológica – dramática. No primeiro nível se apreende o conteúdo representativo da imagem, pois é a semelhança entre o mito e a mulher que provoca a ilusão no campo de percepção do anti-herói, representação ampliada pela nudez visual do ser mitológico, sugerida pela câmera. Assim, o corpo e a nudez são os signos que sugerem a mulher, posto que o semema visual (*Uiara*) e o semema (mulher) são aproximados pelos traços femininos, que desnudados simbolizam a sedução. Desse modo, “a noção de semelhança não se refere a uma relação entre significante e coisa significada, mas apresenta-se como identidade sêmica” (ECO, 2009: 237), ou seja, o signo (*Uiara*) assume a identidade do objeto (Mulher).

No nível ideológico, a imagem sugerida no desfecho diegético cria possibilidades de leitura para o interlocutor que ultrapassam o eixo da ação fílmica. Isso se dá porque a imagem do mito uiaraniano tem implicações sócio-históricas, que em uma sociedade falocentrista adquire conotações de flagelo moral, quer seja, é o pecado original que macula o olhar do homem. Aliás, o sangue e a cor rubra da última cena sugerem o pecado; por isso o fim, a mortalidade, o trágico desfecho que já implica o nível dramático da respectiva metáfora feminina, em *Macunaíma*. Logo, a dramaticidade será apreendida pela sonoridade e pela imagem do sangue, que traduz metonimicamente a morte do sujeito. O vermelho inerente ao sangue tem uma ambivalência simbólica, pois é o princípio da vida e da morte. “A ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998: 944).

Então, a função feminina no filme se constitui a partir de uma relação de ambivalência, à medida que se restitui por meio do nascimento/não morte simbolizado pela “mãe” e da morte simbolizado por “Uiara”. Essas imagens disfóricas da condição feminina foram culturalmente reproduzidas pela sociedade patriarcal, cuja representação foi construída diacronicamente. Isso se desenvolve a partir da superestrutura da representação social, em torno disso, Moscovici observa que:

Podemos supor que essas imagens são espécies de sensações mentais, de impressões que os objetos e as pessoas deixam em nosso cérebro. Ao mesmo tempo, elas mantêm vivos os traços do passado, ocupam os espaços de nossa memória para protegê-los contra a barafunda da mudança e reforçam o sentimento de continuidade do meio ambiente e das experiências individuais e coletivas. Pode-se, para esse efeito, revocá-las, reanimá-las no espírito, do mesmo modo que comemoramos um evento, evocamos uma paisagem ou contamos um encontro que teve lugar outrora. (MOSCOVICI, 1978: 47).

Essa representação feminina, socialmente construída em torno do aspecto sensual e materialista, é problematizada no filme de Joaquim Pedro de Andrade, uma vez que, o referente aspecto é colocado no plano da existência do ser, independente do gênero; eis porque o filme é definido como *Uma Comédia Antropofágica: onde todos comem todos*. No sentido inverso Macunaíma devora e se aproveita das personagens femininas do enredo, ora pelo aspecto econômico, ora pelo aspecto sexual, metaforizado pelo verbo “brincar”. Sobre esse viés, “todos comem todos”. Aqui o gênero feminino é igualado ao gênero masculino, de modo que todos estão fadados ao antropofagismo social, ou seja, são digeridos pelo sexo, pela fome, pela política e pela colonização. Esta última outrora representada pela invasão portuguesa e na diegese fílmica pela ditadura militar, como se verifica na quarta cena, quando Macunaíma

e os irmãos chegam à cidade e se deparam com o conflito gerado pela opressão política, e encontram com a guerreira urbana Ci, que no texto de Mário de Andrade é apreendida como um ser mitológico, a mãe do mato e chefe das Icamíabas.

No texto cinematográfico de Andrade – Ci é apreendida como representamen de uma mulher comum, mas mitificada pela força e coragem, aqui se percebe a manifestação contundente da voz feminina traduzida por essa força (o *animus*), cuja essência construiu a predominância masculina na sociedade. Destarte, Ci adquire identidade ao se revoltar e contrariar o sistema dominante, embora seja tragicamente tragada por ele. Portanto, é uma personagem que simbolicamente representa a voz feminista de uma época que ansiava a liberdade, quiça a igualdade e a fraternidade. Logo, a interface do gênero é minimizada frente às dicotomias sociais e a busca da construção da identidade brasileira tematizada por Mário de Andrade e reiterado por Pedro de Andrade.

Desse modo, “a utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente”. (MARTIN, 2003: 93). Isso quer dizer que os personagens sugerem metaforicamente, através de um enredo cômico - o antropofagismo trágico, pelo qual o sujeito é devorado pela terra, sinonímia de pátria, simbolizada pela seca, pela opressão social e pela morte. Percebe-se que há no enredo analisado uma transversalidade entre o trágico e o cômico, pois o riso está associado desde a cultura carnavalesca ao *pathos* da cultura popular (SCHNAIDERMAN, 1983).

Referências

- ANDRADE, Joaquim Pedro de (Direção). *Macunaíma*. 108 minutos. Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes. Rio de Janeiro, 1969.
- BERGAN, Ronald. Feminismo. In: *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.
- BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- ECO, Umberto. Metáfora e metonímia. In: *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GALDOS, Jesús Saiz; RUIZ, Beatriz Fernández & ESTRAMIANA, Luis Álvaro. *De Moscovici a Jung: el arquetipo feminino y su iconografía*. Athenea Digital – núm. 11:132-148 (primavera 2007) – Artículos.

HERMANNNS, Ute. Joaquim Pedro de Andrade e o discurso modernista no cinema brasileiro. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

MARTIN, Marcel. Metáforas e símbolos. In: *A linguagem cinematográfica*. Paulo Neves (tradução). São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MOSCOVICI, Serge. A representação social: um conceito perdido. In: *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dialogismo, consciência, obra literária e Paródia e Mundo do riso. In: *Turbilhão e semente; ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SUELY PROFANANDO O CÉU: Sexualidade, alteridade e pertencimento como dilema do indivíduo perante o coletivo

Rayssa Mykelly de Medeiros OLIVEIRA¹
Universidade Federal da Paraíba

O espaço de vivência de *O céu de Suely* (2006), a despeito do título, que sugere paraíso, tranquilidade, é um espaço de conflito. A protagonista do longa de Karim Ainouz, que volta à sua cidade natal com o filho esperando se estabelecer junto ao companheiro, acaba abandonada por ele e confrontada pela sociedade local e por seus próprios sentimentos. Viver na cidade sertaneja de *Iguatu* se torna um castigo, uma imposição que *Hermila* não pode suportar. É rifando o próprio corpo que ela encontra uma maneira de romper com aquela organização, da qual ela tanto destoa, e ir embora do lugar ao qual ela já não pertence. *Hermila* usa sua sexualidade como meio de conseguir sua libertação. Isso implica em uma intensificação dos conflitos com os quais ela estava anteriormente envolvida, já que podemos encontrar ainda hoje, mesmo nas sociedades urbanas das grandes metrópoles e principalmente em pequenas cidades, onde há mais contato e mais acesso à vida social do outro (caso de *Iguatu*), resquícios da moral sexual, instituída pela religião e pela dinâmica capitalista, que perdurou até meados do século XX na qual, segundo Foucault, “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada.”

Ou seja, se o ato de verbalizar a sexualidade dentro de uma dinâmica mais conservadora pode ser interpretado como transgressor o que dizer de vivenciá-la, dentro dessa mesma moral, de maneira

¹ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, também pela UFPB. Atua como repórter e produtora no portal, dedicado à produção audiovisual no Nordeste, *Cartaz de Cinema*. E-mail: rayssademedeiros@gmail.com

ilegítima, fora da esfera socialmente aceita do casamento, como meio de atingir um outro objetivo? Sim, *Hermila* toma para si uma postura de enfrentamento. No entanto essa moral sexual citada também está em *Hermila* e é parte dela, então como romper consigo mesma? É através da invenção de uma nova identidade, que não é comprometida com os sentimentos dela, que não foi criada dentro daquela dinâmica social, que ela consegue resolver seus problemas. *Suely* é a tábua de salvação. *Hermila* não poderia lidar com a venda, a rifa, do seu corpo, mas *Suely*, sim.

Iguatu: um novo Nordeste, uma nova moral sexual?

A chegada de *Hermila* à sua terra natal vai deflagrando um Nordeste diferente daquele cristalizado pela mídia no imaginário coletivo.



Figura 01 | *Hermila* desconfortável com sua situação na casa da avó

A pequena cidade de *Iguatu* é parte de um sertão urbano no qual a seca não interfere tão diretamente como no sertão que se retratou em tantas produções anteriores. O filme não se refere às condições climáticas como fator decisivo em nenhum acontecimento. As únicas referências à seca, presentes na película, são a paisagem ensolarada da cidade, a vegetação característica em sua volta.



A tônica da história são as relações humanas e os seus conflitos com o espaço continente. E esses conflitos podem ser considerados uma temática universal, mas revelam como a sociedade local os tem vivenciado. Considerando que todos eles são referentes à sexualidade das personagens, a como ela é vivenciada naquele espaço, é possível dizer que se tem um panorama da sexualidade no sertão nordestino contemporâneo.

O não pertencimento e o desejo de fuga

O Céu de Suely fala do processo de “desenraizamento”. *Hermila*, a protagonista, não tem mais participação real, ativa, natural na vida da comunidade, necessária, segundo Cavalcanti² para que o sujeito se sinta pertencendo a um lugar. Porém o filme deixa claro que esses conflitos não são endêmicos daquele espaço, mas surgem em qualquer espaço que possua características (principalmente econômicas e sócio-culturais) semelhantes.

Após ter fugido para São Paulo junto ao pai de seu filho, a volta à cidade de origem, é muito significativa, é o fracasso de um sonho e que se define de vez quando ela percebe que seu marido não vai voltar. Quando se vê abandonada, sem o amparo moral do casamento, a sexualidade de *Hermila* deixa de ser legítima, em sua pequena comunidade, sua sexualidade é marginalizada.



Figura 02 | *Hermila às margens da estrada*

² Em seu artigo *O desencontro do ser e do ter: a migração nordestina para São Paulo*, apresentado no VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais.

Aí então ficar naquele lugar é cada vez mais insuportável e os indícios estéticos de que *Iguatu* é um lugar de passagem se confirmam durante todo o tempo. A história se desenvolve às margens da estrada, como se logo ao lado houvesse sempre uma saída. Os trilhos da estação de trem, o trabalho de Hermila no posto de gasolina, tudo isso remete a uma possibilidade de fuga. Uma cidade em que a saída é sempre o principal elemento. A própria construção dos planos de câmera nos leva a isso. Inspirada nas escolas européias do Neo-Realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, que buscavam a proximidade com a realidade, em *O Céu de Suely* a câmera funciona quase como o olho do espectador, uma semelhança clara com o Neo Realismo, que segundo Deleuze (1990, p.11) “É um cinema de vidente, não mais de ação. O que define o Neo-Realismo é essa ascensão de situações puramente óticas”. Nos planos que compõem o filme não há muitos movimentos e por vezes há mais de uma situação no mesmo plano, inclusive com a cena principal acontecendo em segundo plano, quase que como na visão periférica do espectador. Esse recurso também remete à possibilidade de fuga uma vez que, ao colocar uma segunda cena no mesmo plano, é estabelecida a possibilidade de escolha entre as duas ações, como se sair de um lugar para o outro fosse sempre algo plausível de ser feito, a partida é algo latente. A própria representação do “céu” que dá nome ao filme se imbui dessa idéia de horizonte, de que há algo além de lá. O céu, sempre perturbadoramente azul, da cidade, aumenta ainda mais essa impressão.

A história do filme procura se aproximar o máximo possível da realidade, pois enquanto reforça o desejo de fuga de *Hermila*, através da própria narrativa e de elementos estéticos fílmicos que corporificam a consciência da vontade de migrar, passeia pelo cotidiano da cidade e apresenta uma nova organização socioeconômica do sertão do Nordeste, quase desconhecida do discurso imagético nacional. É apresentado um Nordeste não mais rural, como uma adaptação em microescala das metrópoles, mas que exclui os grandes problemas e também as grandes oportunidades da cidade grande.

O paradoxo da moral sexual

Embora o fim do casamento de *Hermila* provoque uma série de conflitos ocasionados pelos resquícios de uma moral sexual que imperou até meados do século passado, onde “se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar” (FOUCAULT, 1988, p.10), *Iguatu* também comporta e convive bem com sexualidades desprezadas por essa mesma moral e acolhidas na contemporaneidade onde se vive o que Giddens (1992, p.196) vai chamar de “sexualidade plástica”. Esse embate é um indício claro de como passado e presente vão aos poucos construindo uma nova dinâmica social e, nesse caso, sexual.

A homossexualidade

A tia de *Hermila*, um de seus principais apoios na trama, é homossexual e a convivência com esse fato, entre todos os personagens, é pacífica e bem aceita. A naturalidade como isto é posto faz com que se perceba um paradoxo. Enquanto *Hermila* entra em conflito pelo fim do casamento, é possível perceber que a homossexualidade já foi incorporada e aceita na dinâmica sexual daquela comunidade. Isso porque, segundo Giddens (1992, p.197):

Pode-se sugerir que a “justificativa biológica” para a heterossexualidade como sendo o “normal” foi destruída. O que costumava ser chamado de perversões são apenas expressões de como a sexualidade pode ser legitimamente revelada e a autoidentidade, definida.

A prostituição

Outro fato conflitante é a amizade de *Hermila* com a prostituta *Georgina*. *Georgina* faz parte do círculo de amizades da tia de *Hermila* e entra na vida da protagonista de maneira tranquila, sem estranhamento. O fato de ela ser prostituta não impede a aproximação. Mesmo que historicamente a prostituição tenha sido

vista com maus olhos perante a organização social do ocidente. Afinal, como explica Giddens “há muito tempo a virtude tem sido definida em termos da recusa de uma mulher em sucumbir à tentação sexual (1992, p.16).”



Figura 03 | *Hermila* e a prostituta *Georgina* juntas. A profissão de *Georgina* não é um impedimento para a amizade

O amor romântico versus a sexualidade plástica

Na primeira vez em que sai de *Iguatu*, *Hermila* vai fugida junto do então namorado *Matheus*. Ela o faz por acreditar no amor romântico, por querer estar junto dele, casar, constituir família. *Hermila* acredita no amor romântico e é motivada por ele. Porém ao ser abandonada ela muda sua postura. Quando volta à sua cidade natal ela reencontra o ex-namorado, *João*, e os dois voltam a se envolver. Mas *Hermila* decide restringir o envolvimento ao sexo. Ela não se permite um envolvimento amoroso, mais profundo, pois este representaria um impedimento aos seus planos.

Hermila sente a necessidade de afeto, de se relacionar com alguém novamente, mas canaliza todas as suas necessidades para o sexo. Ela o faz para evitar ser novamente “co-dependente”, termo que, segundo Giddens (1992, p.100), aplicado às mulheres, veio, na pós-modernidade, substituir o que antigamente se chamava, genericamente, de “papel feminino”. Esse tal papel representa a dependência (emocional, financeira etc.) da mulher em relação ao seu parceiro. A mulher co-dependente estaria então sujeita a ser coadjuvante de sua própria vida. Seria essa co-dependência, aliada ao fato de *Hermila* ter se envolvido afetivamente com o que Giddens chama de “galã” (1992, p.99), a causa do que acontece com ela ao ser abandonada por *Matheus*, seu marido. Sobre as mulheres co-dependentes Giddens (1992, p.99) diz que:

As vidas de tais mulheres são repletas de romances desastrosos ou de envolvimento longos e dolorosos com homens que, de um modo ou de outro abusaram delas. Resumindo, estas mulheres são co-dependentes.

E é procurando não repetir essa co-dependência que *Hermila* decide abrir mão de viver um amor romântico com *João* e relegar seu relacionamento apenas ao sexo. Fazendo isso *Hermila* adota um comportamento que pode ser situado na dinâmica da sexualidade plástica já que ela vai “optar por uma ligação sexual de curta duração na busca de uma excitação ou de um prazer transitórios.” (GIDDENS, 1992, p.99).

E o que a escolha de *Hermila* revela sobre como a sexualidade é vivenciada socialmente no sertão nordestino contemporâneo? Em um primeiro olhar, mas sem medo de um equívoco, é possível perceber uma gama de possibilidades antes inexistentes, ao menos dentro do socialmente aceitável, naquele mesmo ambiente. Ao se visitar obras cinematográficas ambientadas no sertão nordestino em épocas anteriores o que se pode perceber é a inexistência de outras maneiras de se vivenciar a sexualidade que não dentro da instituição familiar, e quando existiam estas eram marginalizadas. E o que se percebe é que à mulher, neste novo

Nordeste, mesmo que com algumas restrições e consequências, já é dado o direito à escolha pelo prazer sexual desobrigado do compromisso do matrimônio.

Embora a sexualidade diga respeito ao indivíduo ela diz muito a respeito da sociedade em que o indivíduo se insere. Em *O Céu de Suely* vemos uma sociedade que se abre para o novo, mas resguarda muito de uma antiga ordem social.

A passagem para a liberdade – a sexualidade marginalizada

A vontade de *Hermila* de ir embora é tão grande que em nome desse objetivo ela intensifica ainda mais os conflitos, pelos quais passa, ao decidir se rifar. Se a situação dela é difícil, se sua relação com os outros contém fortes pontos de tensão, a partir do momento em que ela decide ir embora, isso se potencializa e o desejo de partir é o combustível para suportar tudo. *Hermila* deseja mais do que tudo a sua liberdade e para conseguí-la decide rifar seu corpo.

A partir da resolução de partir, *Hermila* inicia uma difícil trajetória rumo à liberdade almejada com a fuga. Primeiro ela é abordada por uma vendedora que a xinga, depois é expulsa do mercado público por um vendedor a quem oferece uma rifa. Após a descoberta de sua avó de que ela pretendia se rifar, a jovem é posta para fora de casa com a roupa do corpo. *Hermila* ainda é abordada por *João*, que demonstrando carinho, se manifesta inconformado com a decisão.

São episódios tensos, que desestabilizam a personagem emocionalmente, mas eles não são vividos por *Hermila*, e sim por *Suely*, identidade que a personagem cria e para quem transfere toda a carga da decisão de rifar seu corpo.

Hermila é amiga de uma prostituta (Georgina), mas não se admite como uma. A sua moral é flexível, mas tem seus limites. A partir desse momento a alteridade, um aspecto que fica latente durante toda a trama, se revela com força total. Para esclarecermos do que se trata esse conceito podemos considerar alteridade como “a percepção do *outro* como constituinte do eu” (SADALA, 1999, p.355). Ou seja, *Hermila* também é, em parte, a percepção que os

outros têm dela. Isso porque ela se importa, porque ela não consegue se ver livre desse julgo. O ato de escolher um outro nome é simbólico, representa o desejo da personagem de não atribuir aquele acontecimento a si, mas a outra pessoa que ela fantasia. A criação de outra identidade é uma maneira encontrada para minimizar os sentimentos conflituosos. O desejo de ir é forte, mas a solução encontrada luta com as suas convicções. Portanto criar outra pessoa possibilita a *Hermila* transferir a responsabilidade e a culpa a alguém que ela pode deixar para trás. Vender o corpo é uma atitude que ela considera imprópria. *Suely* nasce para assumir essa prática marginalizada por *Hermila*. A sexualidade comprometida, rifada, será a de *Suely*, não a de *Hermila*.

Além de uma nova identidade ela também inventa uma nova maneira de vender o corpo que, a seu ver, é menos grave do que seria a prostituição comum. Em uma cena em que é confrontada pela tia, ela responde com a sua percepção do que seria prostituição, para ela seria o ato de manter relações com vários homens, enquanto ela só manteria com um. Todas as tentativas de minimizar as conseqüências do seu ato são provas de que, apesar de não se sentir parte de *Iguatu*, *Hermila* ainda está submetida à moral daquele lugar. Esses esforços parecem não dar resultado com ela mesma e não dão resultados na tentativa de minimizar a hostilidade que enfrenta do seu meio social, afinal o ineditismo da rifa chama mais atenção e é mais condenado do que teria sido a prostituição comum.

Embora se preocupe com a percepção do outro e se esforce para resolver os conflitos que teria consigo mesma, é fato que *Hermila* escolhe subverter a ordem estabelecida e usar sua sexualidade para atingir seu objetivo. E essa prática é claramente condenada por todos que a cercam. A partir daí percebemos que a dinâmica sexual vai se adequando a novos comportamentos. A homossexualidade, em outras épocas considerada de doença a aberração, já é aceita como prática comum dentro da sociedade e da família. A prostituição, apesar de marginalizada, é tolerada dentro do espaço destinado a essa prática, por exemplo, a prostituta aceita no círculo de amizades. Já o ineditismo da prática adotada por

Suely a faz inaceitável, uma nova maneira de utilizar da sexualidade que pelo grau de novidade provoca estranhamento e exclusão.

O preço e a recompensa

No decorrer da narrativa, os conflitos vão se resolvendo, passo a passo, restando, além de *João*, o conflito de *Hermila* consigo mesma.

E esse conflito moral é mostrado desde o primeiro incidente pelo qual a personagem passa, em virtude da sua decisão, até o final, quando paga o prêmio ao vencedor da rifa, em um motel. Esse é um dos momentos mais fortes do filme, cuja estrutura narrativa provoca a sensação de tensão no espectador, seja em aspectos apresentados no enredo, seja no que reflete o discurso estético. A câmera em plano fechado no rosto de *Hermila* deixa latente o estado de desconforto dela. Mesmo em planos abertos, a postura do corpo da jovem e a sua atuação explicitam o constrangimento daquele momento.

Toda a trama se desenvolve no espaço de *Iguatu* e seus limites são demarcados pelos limites espaciais da cidade. As placas na entrada e na saída do município são os limites do conflito de *Hermila*. Essa relação dialógica que ela desenvolve com seu lugar de origem é o ponto principal, todo o resto dos acontecimentos é proveniente deste contexto. O momento em que ela chega à cidade, a partir da placa que anuncia o começo de *Iguatu*, é o momento em que a trama começa a se desenvolver de fato, e com a sua saída de lá, delimitada pela placa, que muito oportunamente anuncia “Aqui começa a saudade de *Iguatu*”, a trama se encerra. Quando ela deixa a cidade, rumo ao Rio Grande do Sul, é representativo o fato de que quando *João* a segue de moto, pedindo que ela fique, a câmera se detenha na placa, que marca o fim da cidade, esperando o desfecho que se encerraria com a volta de *João*, acompanhado ou não de *Hermila*. Mas ela não volta, ele volta sozinho. A volta de *Hermila* significaria a resolução dos seus conflitos de pertencimento, e isso não acontece, não teria como acontecer. Ir embora representa sua libertação, sua emancipação, embora ela deixe para trás, com o começo da saudade de *Iguatu* (como diz a placa), um pouco de si. Pois se *Hermila* não pertence inteiramente àquele lugar, também não

pertence a nenhum outro. Cavalcanti³ se refere a um lugar *in-between*, entre vários lugares, sem pertença alguma. *In-between* é um lugar de conflito interior, violência, intolerância. Hermila está nele, ela precisa ir embora de *Iguatu* embora sofra.

Ao sair de *Iguatu* ela deixa muito de si: *João*, com quem ela escolhe ter uma relação apenas sexual, mas a quem acaba se apegando; a família, a quem promete voltar para buscar, e até o filho pequeno, com o qual ela chega à cidade e sem o qual ela novamente vai embora. Os conflitos de pertencimento, as dúvidas, a inadequação são de *Hermila*, só dela, e por isso mesmo ela vai embora sozinha. A alteridade e a busca pela própria identidade são premissas para a decisão de *Hermila*.

Considerações finais

O sertão nordestino não é mais o mesmo e as produções artísticas ambientadas nele também não. Se o espaço rural foi substituído pelo urbano se as relações de trabalho e de poder mudaram, também mudou um dos aspectos comuns a toda humanidade, a sexualidade.

Em *O Céu de Suely* esse novo sertão é retratado, uma nova organização social, novas maneiras de se relacionar são parte constituinte da obra. E a maneira como a sexualidade vem mudando, admitindo práticas, antes excluídas, como legítimas e ainda excluindo outras, nos possibilita perceber como, e se, as revoluções sexuais em escala global têm interferido e modificado naquela organização regional, tradicionalmente considerada peculiar.

Além da percepção geral sobre a sociedade, em *O Céu de Suely* é possível perceber e analisar a sexualidade de *Hermila* e sua subjetividade, que por si só já é rica e cheia de significados, mas que pode ser tomada como exemplo de como uma nova maneira de se exercer a sexualidade pode, pelo seu grau de novidade, ser em primeira instância rechaçada e relegada à marginalidade.

³ Em seu artigo *O desencontro do ser e do ter: a migração nordestina para São Paulo*, apresentado no VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais.

Referências

CAVALCANTI, Helenilda. O descontrolo do ser e do ter: a migração nordestina para São Paulo. In: *VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, 2000, Porto. Disponível em:

<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7046.pdf>. Acesso em 5 de maio de 2010.

DELEUZE, Giles. *A imagem tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

GARCIA, Wilton. *Corpo e alteridade no curta-metragem Sargento Garcia*. Disponível em:

<<http://www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-8/wiltensed8.pdf>>. Acesso em 05 de setembro de 2011.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*/Anthony Giddens; tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Seca e migração no nordeste: reflexões sobre o processo de banalização de sua dimensão histórica*. Disponível em:< <http://www.fundaj.gov.br/tpd/111.html> >. Acesso em 04 de setembro de 2011.

SADALA, Maria Lúcia Araújo. *A alteridade: o outro como critério*. Rev. Esc. Enf. USP, v. 33, n. 4, p. 355-7, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/reeusp/v33n4/v33n4a05.pdf> > Acesso em 05 de setembro de 2011.

Referências videográficas

O Céu de Suely. Direção de Karim Ainouz. Produção Brasil, França, Alemanha, 2006. 90'. Português.

TRANSFORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: A sexualidade nos filmes *Drácula de Bram Stoker* e *Entrevista com vampiro*

Jandiara Soares FERREIRA¹
Universidade Federal da Paraíba

O Mito do Vampiro representa, metaforicamente, diversos aspectos da natureza humana. Apesar de seu histórico milenar, foi no século XX que o Mito do Vampiro ganhou proporções mundiais. Diversas adaptações cinematográficas - bem como inúmeros quadrinhos e romances literários - buscaram inspiração nas lendas de mortos-vivos bebedores de sangue e suas vítimas, carregam em suas narrativas metáforas do cotidiano. Analisar as transformações da abordagem mito ao longo dos séculos é estudar por que um ser sombrio, belo, poderoso, eterno, cercado de morte, dilemas e sangue torna-se espelho da alma humana.

Raymond McNally e Radu Florescu², afirmam que a figura do Vampiro surgiu na Antiguidade e teve seus primeiros registros feitos há mais de quatro mil anos, na Babilônia. Porém, a figura desses mortos vivos bebedores de sangue foi deixada de lado pela Europa Ocidental durante toda a Idade Média, mesmo período em que o mito ganhou força na Europa Oriental, com as histórias do príncipe Vlad Tepsh (Vlad O Empalador). Após o Renascimento e o surgimento da imprensa, o Mito do Vampiro foi popularizado na Europa. Escritores como John Polidori, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, entre outros, ajudaram a construir uma imagem do vampiro como aristocrata contemporâneo.

¹ Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. Email: jandiara.soares@yahoo.com.br

²Raymond McNally e Radu Florescu, autores do livro “ Em busca de Drácula e outros vampiros”, e personagens do documentário “Vampiros: A Sede Pela Verdade”, do Discovery Channel.

A análise dos filmes *Drácula de Bram Stoker* e *Entrevista com o Vampiro* tem como objetivo descrever o contexto no qual as duas narrativas estão inseridas e como as realidades estão refletidas na abordagem do mito no final do século XIX e no século XX. Apesar da proximidade em que estas versões foram gravadas e de serem baseadas no mesmo personagem mítico, seus originais literários possuem épocas e características distintas. *Drácula de Bram Stoker* foi adaptado por Copolla, em 1992 e teve como base o romance escrito por Stoker em 1897. Já *Entrevista com o Vampiro* foi adaptado por Nail Jordan, em 1994, baseado no primeiro livro das crônicas vampírescas de Anne Rice, escrito em 1976.



Figura01 | Drácula atravessa a Europa para reencontrar sua amada. Ele mata, seduz e põe à prova conceitos religiosos e científicos da sociedade inglesa do século XIX

No século XX, o Mito do Vampiro tomou conta das telas do cinema, ganhando proporções ainda maiores no final da década de 1990 e início dos anos 2000, com um aumento de publicações como livros, quadrinhos, desenhos animados e séries de TV. Suas diferentes representações projetam não só a história de um morto-vivo, mas diversas metáforas e analogias permitindo ao espectador transitar entre a realidade e a ficção. A figura do Vampiro traz à tona cenas de sexo, medo, desejo, sedução e morte, temas que provocam o imaginário do espectador e que são, convencionalmente, controlados pelas sociedades por meio de costumes, leis, crenças e da moral de cada povo. Com o surgimento do Vampiro Literário

(século XIX), essas formas de imposição, controle e vivência dos diversos aspectos que cercam a sexualidade e os desejos humanos passaram a ser amplamente refletidos no Mito do Vampiro.

Breve histórico da sexualidade no mundo ocidental

As questões que envolvem os desejos e prazeres humanos refletem-se nas relações sociais e mitológicas desde as civilizações antigas. De acordo com Lindamara Franca³, as atuais discussões de sobre homossexualidade, prostituição e sobre o papel do homem e da mulher em cada contexto social, revivem comportamentos que há muito tempo fazem parte das dos questionamentos e do imaginário humano, como os conceitos que cercam a beleza, o erótico, a sexualidade, o prazer, a virgindade e a masturbação.

Nas civilizações Greco-romanas, a função social do sexo era vista como uma atividade natural. A figura masculina possuía mais privilégios que a feminina; o casamento era monogâmico, mas permitia ao homem envolvimento extraconjugais e virgindade era valorizada até o casamento; as prostitutas eram reconhecidas socialmente e a homossexualidade era vista como algo comum. Com o passar do tempo, as legislações romanas condicionaram a procriação à posse da herança familiar acabando por condicionar o prazer uma conduta moral culposa e condenável, afastando o indivíduo da vida espiritual e do paraíso.

No início da Idade Média, a Igreja tomou para si o direito da educação moral e espiritual, impedindo por um longo período, qualquer tentativa de libertação consciente da sexualidade. O Cristianismo reprimiu o sexo, desvinculando sua prática de sensações humanas como desejo e prazer, restringindo sua prática à procriação. A repressão desses instintos estava ligada à dicotomia

³ FRANCA, Lindamara. *Educação sexual: Uma análise da concepção dos professores de duas escolas estaduais do ensino fundamental de Curitiba*. 200, página 19. Dissertação de Mestrado na linha de Práticas Pedagógicas. Universidade Tuiuti do Paraná. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/60909992/Dissertacao-Educacao-Sexual-Uma-Analise-da-Concepcao-dos-Professores-de-Duas-Escolas-Estaduais-do-Ensino-Fundamental-de-Curitiba>> Acesso em 20.09.11.

entre corpo e alma pregada pelo cristianismo, na qual o corpo é visto como inimigo da alma, aspectos que fazem parte do sagrado e do profano, sendo a regulação do que é considerado profano feita por meio dos ritos e dogmas religiosos.

Com o Renascimento, houve o retorno do culto ao corpo praticado na Antiguidade e, posteriormente, as Revoluções Modernas também trouxeram modificações na forma de produção e acúmulo de capital e revolucionaram forma de pensar e de absorver os conceitos religiosos. A partir daí, o homem, enquanto ser do sexo masculino, passou a ter mais autonomia sobre sua vida, sobre suas escolhas religiosas, sobre seu trabalho e, principalmente, sobre seus envolvimento afetivos. Por outro lado, a mulher continuou submissa à família original, à religião e ao marido resistindo por mais tempo às mudanças propostas pela modernidade.

Modernidade sexual e relações contemporâneas

Economicamente, a consolidação do sistema capitalista levou a uma completa reestruturação das formas de produção de bens, capital, ciência, artes, filosofia, literatura e formas de governo. No âmbito social, a transformação mais marcante foi o Renascimento (século XV ao século XVII), que aumentou o interesse da população europeia pelo modelo de cultura clássica. Os séculos XVI e XVIII também foram decisivos para a revolução educacional que marcou o desenvolvimento e consolidação da sociedade moderna, colocando a figura do homem no centro dos interesses sociais. Durante o movimento renascentista, a. BRÜSEKE (2005, p. 16) afirma que

A técnica moderna coloca o homem em contato com o mundo que faz com que os Deuses fujam. Os Deuses não estão somente mortos, eles foram, segundo a metáfora de Heidegger, afugentados pelo homem moderno. Ou para lembrar Nietzsche: “Gott ist tot. Und wir haben ihn getötet!” (Deus está morto. E nós o matamos.) As duas metáforas, a primeira da fuga dos Deuses e a segunda que nos acusa do assassinato de

Deus, correspondem aquilo que Weber expressa, de forma menos dramática, na sua tese do desencantamento (Entzauberung) do mundo. Este desencantamento é resultado imediato do processo de racionalização e intelectualização, sem o qual a ciência moderna não teria sido surgido.

As Revoluções do século XVIII foram decisivas para as mudanças no comportamento sexual da sociedade moderna. Enquanto a Revolução Industrial foi responsável pela fase econômica da transição do feudalismo para o Capitalismo a Revolução Francesa (1789) estabeleceu os componentes políticos e ideológicos da era moderna. Ainda no século XIII surge o movimento romântico, que, ente outros aspectos, tenta resgatar - tanto em nível de indivíduos, quanto em nível de humanidade - aspectos que “se perderam” durante o processo de modernização da sociedade, a exemplo dos valores ligados à Idade Média, como a valorização do divino, da religião católica, do amor e da família. “No momento em que sonhava com alguns sonhos do romantismo, a revolução contribuía, ao mesmo tempo, para o triunfo da modernidade amaldiçoada pelos românticos”, afirmam Löwy e Sayre⁴.

A Revolução Francesa, considerada o marco inicial para a composição do mundo contemporâneo, trouxe a perspectiva de um mundo globalizado, que, mesmo ganhando uma tendência individualista, não deixa de lado aspirações e costumes do passado. Esse espírito da realidade contemporânea faz alusão às aspirações do movimento romântico e num sentido amplo busca inspirações em ideais mitológicos, legendários, pessoais ou sociais. Segundo AGAMBEN (2009, p.70), há uma relação especial entre presente e passado que une moderno e arcaico numa só realidade: Já que o presente não é outra coisa, se não a parte do não vivido em todo o vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção

⁴ LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: O romantismo na contra mão da modernidade*. Petrópolis. Vozes, 1995. Citação da página 173.

dirigida a esse não vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. A mudança no padrão de vida e no comportamento dos indivíduos dentro e fora da família, ampliaram as relação afetivas e sexuais. Após o declínio da repressão cristã, foi a partir do século XIX que a sexualidade passou a ser associada a uma concepção moral. Nesse período, o desenvolvimento científico e da medicina passaram a contribuir positivamente para prática de uma vida sexual saudável.

Na Idade Moderna, a utilização do sexo foi uma forma de controle e poder, e teve um papel importante na edificação das famílias de sua época. Esse poder disciplinar era responsabilidade do homem, que gerava o controle e a regulamentação sobre os impulsos do desejo na esfera familiar. Na medida em que o casamento passa a ganhar mais status social que comprometimento com o divino o homem assume uma tendência poligâmica natural, provocando que seria, segundo Guiddens⁵, uma tensão entre o amor romântico e o amor apaixonado, levando a um confronto entre o mundo doméstico com o da sexualidade da amante. Essa mudança no padrão comportamental familiar não implicava ainda numa emancipação sexual, já que o caráter nocivo e constrangedor da atividade sexual continuavam presentes na sociedade. Para Bauman (1997, p.183)

Se há 200 anos profundas mudanças nos padrões sexuais associaram-se à construção do sistema panóptico de integração e controle social, hoje, mudanças igualmente profundas acompanham a dissimulação desse sistema: um processo de desregulamentação e privatização do

⁵ GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: Unesp 1993. O autor difere o amor apaixonado, do amor romântico e do amor sublime diferenciando no capítulo “O amor romântico e outras ligações”, uma preparação antes de diferenciar o “idealismo romântico” de suas idéias de amor confluyente e relacionamento puro tratados no capítulo posterior.

controle, da organização do espaço social e dos problemas de identidade.

Se durante os séculos XVIII e XIX as relações interpessoais passaram por uma primeira revolução sexual, o século XX foi marcado por uma segunda revolução. O aprimoramento dos meios de comunicação, dos processos de globalização econômica e industrial e os processos de midiaticização pelos quais a sociedade ocidental passou no século passado promoveram uma nova onda de transformações sociais, principalmente no que diz respeito às novas formas de afirmação e relacionamentos, como explica BAUMAN, 1997 p. 184: “Se a primeira revolução relacionava a sexualidade com a confissão e preservação das obrigações, a segunda transferiu-a para o reino da coleção de experiências.

A formação de novas identidades sociais, bem como seus processos de afirmação e diferenciação, modificaram as formas de relacionamento e estilos de vida. Os movimentos feministas, gays e de lésbicas, e também as manifestações daqueles que se sentem ameaçados pela difusão da diversificação dos relacionamentos, provocaram um processo de afirmação e diferenciação entre as novas divisões e experiências sociais cotidianas que deram origem a novas formas de identidade. Essas mudanças, que se mostravam profundas na década de 1960, ganharam ainda mais força durante as décadas seguintes.

Após o processo de individualização provocado pela modernidade, de acordo com Maffesoli⁶, o mundo contemporâneo foi marcado pela reagrupação dos ideais individuais. Ele cita a própria formação do cristianismo, dada a partir do agrupamento de pequenas seitas, como exemplo de sinergias de conexões capazes de agrupar um número significativo de colaboradores, indivíduos com interesses individuais semelhantes, unidas por um laço de afinidade. Extrapolando um pouco esse sentido de grupo, ao fazer parte de

⁶ MAFFESOLLI, Michel. *O Tempo das Tribos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. No capítulo “O Tribalismo”, o autor fala que o individualismo, característico da sociedade moderna, pressupõe também uma coexistência social, um ciclo de interesses, satisfações e desejos individuais vivenciados de formas diferenciadas em diversos grupos, o que acaba reagrupando ideias que foram desagrupadas anteriormente.

uma coletividade, de um segmento, o indivíduo tanto passa a dar mais voz aos seus interesses, como passa a fazer parte de um público alvo. Maffesoli (2006 p.144) explica que:

O pequeno grupo, pelo contrário, tende a restaurar, estruturalmente, a eficácia simbólica. E, pouco a pouco vemos a construção de uma rede mística, com fios mais sólidos, que permite falar do ressurgimento do cultural na vida social. Eis a lição essencial que nos dão essa época de massas. É poças como estas se apóiam principalmente na concatenação de grupos com intencionalidades estilhaçadas, mas exigentes. Isso é o que proponho chamar de reencantamento do mundo

De acordo com Bauman⁷, o papel de consumidor exercido pelo indivíduo na sociedade contemporânea faz da propaganda a nova instituição normativa, um instrumento de coerção e sedução. Já os jogos de aparência, o culto ao corpo, “só valem porque se inscrevem em uma cena ampla onde cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador” (MAFFESOLI p.134, ANO) . Se para Bauman, o processo de emancipação sexual, por exemplo, vivenciado no século XX agem contra a instituição familiar e desagrega as relações interpessoais, Giddens vê nas novas formas de relacionamento uma possibilidade de franca afirmação pessoal por meio da auto-identidade e da natureza reflexiva do corpo, colocando a reciprocidade do prazer sexual como elemento essencial para a manutenção ou dissolução de um relacionamento, fazendo da sexualidade um fator a ser negociado dentro do relacionamento. Giddens (1992, p.74) denomina esta nova forma de se relacionar de amor confluyente:

⁷ BAUMAN, Zigmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Na página 185, o autor afirma que “o estímulo de novos desejos toma o lugar da regulamentação normativa, a publicidade toma o lugar da coerção, e a sedução torna redundantes ou invisíveis as pressões da necessidade”.

Diferente do amor romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico no sentido da exclusividade sexual. O que mantém o relacionamento puro é a aceitação, por parte de cada um dos parceiros “até segunda ordem”, de que cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade. A exclusividade sexual tem um papel no relacionamento até um ponto em que os parceiros a consideram desejável ou essencial.

Para Michel Foucault⁸, o poder não é algo que possui uma essência ou mesmo características universais, ao contrário, é uma prática social em constante transformação, capaz de produzir discursos, formar saberes e induzir ao prazer. Ao deixar de lado o contexto universal, as análises passam a apreciar aspectos particulares acerca do poder dentro da sociedade, levando em conta as condições de vida dos indivíduos. Segundo o autor, os discursos tomados e utilizados como verdadeiros variam de acordo com o regime de verdade adotado por cada sistema social. A partir daí, é possível ir além do que diz respeito aos sistemas que hegemonicamente permeiam os comportamentos sociais, como os princípios políticos, econômicos ou culturais, e expandir a análise das relações de poder para dentro de diversos segmentos sociais e suas realidades específicas. Desta forma, o corpus social contemporâneo constitui-se por múltiplas relações de poder que funcionam por meio do acúmulo, do funcionamento, da produção e da circulação do discurso, discurso este que, hoje, se faz presente relações interpessoais que desenvolvem-se dentro e fora da esfera digital e que sofrem a influência cíclica dos atores sociais e dos conteúdos midiáticos.

⁸ FOUCAULT, Michel de. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro. Graal, 1979. Na página 183, o autor diz que “o poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação”.

O cinema reflete, em suas narrativas, diversas relações e formas de poder e, assim como os mitos envolvendo criaturas bebedoras de sangue, o poder simbólico do sangue como fluido vital também se espalhou pelas civilizações. O sangue tornou-se também o objeto de desejo de várias criaturas sobrenaturais numa forma suprema de apoderação, não só do sangue, mas da vida do outro. Nesse contexto, o desejo surge da satisfação das necessidades agregadas a um sentimento de prazer que pode estar ligado a diversos aspectos das emoções e necessidades humanas, como o amor, o ódio, a inveja, a ambição, a luxúria, o pecado ou a punição. Como fruto da imaginação e desejo dos humanos, surge a figura do Vampiro.

Mitologia, vida, sangue, prazer e morte

Segundo Roland Barthes⁹, “o mito é uma fala”, mas não uma fala qualquer. Ela precisa ter forma, significado e deve ser capaz de passar uma mensagem. Desde a Antiguidade, os mitos fazem-se presentes na essência dos seres humanos, seus criadores. Foram eles que, por milênios, viabilizaram as representações de fenômenos naturais, acontecimentos, culturas, entre outros. Ainda de acordo com Barthes, juntas, essas representações formam um sistema semiológico que tem como matéria prima os significantes e os significados da língua, que constituem um signo, desdobrando-se novamente dentro do contexto social que, metaforicamente, se desdobra outra vez em significante e significado, dando origem a um novo signo, o mito. Com a evolução dos meios de comunicação e a globalização cultural, um mito que na Antiguidade estaria restrito a determinado povo e dialeto, atinge proporções mundiais. Apesar da evolução em suas formas de disseminação, o mito continua a servir de base interpretativa para a compreensão do homem na sociedade atual. De acordo com Paiva (2010, p.17):

⁹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Signos, 1957. “O mito é uma fala” foi a resposta dada por Barthes (na página 181) que traduziu, de forma simples e abrangente, os diversos sentidos da palavra “mito”. Afinal, a oralidade tem sido seu mais importante instrumento de disseminação.

A natureza das relações entre os indivíduos e grupos se modificou nas ditas sociedades complexas, mas as imagens primordiais, que nortearam a imaginação dos antigos diante do desconhecido, do extraordinário, permanecem; e mesmo que sob a forma de clichês e estereótipos, retornam a cena orientando o imaginário social, no tempo forte da cultura de mídias.

O mito é, essencialmente, uma forma de compreensão daquilo que, por algum motivo, não pode ser explicado; é uma resposta ao mundo obscuro, desconhecido, uma forma de ordenar o caos. Os primeiros mitos surgiram para explicar o surgimento do mundo, das pragas que assolavam as plantações, das tempestades e das longas estiagens. A princípio, essas histórias eram contadas por meio dos desenhos rupestres, posteriormente, por meio da fala, da escrita, evoluindo de acordo com a ciência e os signos de cada civilização.

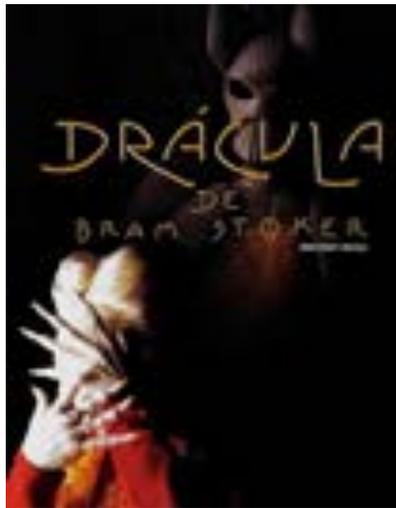


Figura 02 | O Mito do Vampiro há milênios no imaginário popular, ganha corpo, rosto e novas representações de acordo com casa época e suporte tecnológico utilizado

Embora seja difícil apontar uma data exata para o surgimento da figura do Vampiro, registros arqueológicos fazem crer que o Mito do Vampiro possui aproximadamente quatro mil anos de existência o que ratifica o poder simbólico e unificador do sangue para os seres humanos. Antes do surgimento dos Vampiros literários, os Vampiros folclóricos tinham entre suas principais funções, explicar fatos que ainda eram inexplicáveis para a ciência da época. McNally e Florescu apontam a falta de conhecimento sobre fatores, como retardo na decomposição de corpos ou o aparecimento de doenças do sangue como os motivos que levaram o imaginário humano a refletir essa falta de conhecimento na figura do Vampiro.

A análise do Mito do Vampiro nos filmes *Drácula de Bram Stoker* e *Entrevista com o Vampiro* proposta neste trabalho nos permite inseri-las no mesmo contexto: a contemporaneidade. Embora os filmes tenham sido adaptados no início da década de 1990, *Drácula* foi originalmente escrito pelo irlandês Bram Stoker e publicado em 1897 enquanto *Entrevista com o Vampiro*, da escritora norte americana Anne Rice foi escrito em 1976. Separadas por quase um século, as obras trazem duas abordagens diferentes sobre o mesmo mito e refletem momentos distintos da sociedade contemporânea. O poder do desejo e da atração sexual são marcantes nas duas obras e expressam formas de relacionamentos pertinentes às perspectivas épocas nas quais foram originalmente escritas.

Drácula de Bram Stoker, de Ford Copolla (1992) conta a história de um morto vivo que vaga pelos séculos em busca de sua amada. Prestes a se casarem, Mina e Jonathan vêem-se obrigados a adiar o casamento por conta de uma viagem de trabalho de Jonathan, que recebe a missão de ir à Transilvânia e fechar uma série de 10 contratos de venda para um rico conde da região. Ao ver o retrato de Mina, o conde tem a comprovação de que a noiva de Harker é a sua noiva, Elisabetha, e parte para Londres, espalhando sua maldição pela Europa Ocidental. Escrita no final do período Vitoriano, a narrativa também traz à tona a disputa entre o bem e o mal, e os questionamentos românticos e filosóficos inerentes à sociedade que vive um momento de transição entre o moderno e o contemporâneo, reunindo aspectos de uma sociedade

que tenta conciliar o desejo pessoal com as normas sociais e religiosas ainda vigentes.

Um exemplo de mudança no comportamento sexual da época é o foco que a narrativa dá às expectativas e aos desejos sexuais das personagens Mina e Lucy. Na cena em que Mina é surpreendida por Lucy olhando o Kama Sutra - um antigo texto indiano sobre o comportamento sexual humano, rico em ilustrações - é possível perceber que mesmo demonstrando repulsa pelas posições sexuais apresentadas, Mina também demonstra interesse e curiosidade. Por outro lado, sua amiga Lucy comporta-se de forma muito mais à vontade em relação ao sexo e aos seus próprios desejos. O discurso empregado no filme atribui a visível sexualidade de Lucy ao comportamento aristocrata de seu meio de convivência, cada vez menos ligado ao caráter divino do casamento.

Em Drácula, o desejo está muito mais associado ao desejo e à atração sexual do que à necessidade do sangue. A necessidade de alimentar-se de sangue humano em Drácula é apenas um detalhe frente ao desejo de possuir sexualmente suas vítimas. As cenas entre as amantes de Drácula e Jonathan (enquanto prisioneiro) revelam o desejo delas não apenas por sangue, mas também pelo contato físico, assim como as cenas em que Lucy e Mina são seduzidas por Drácula. Cenas de sangue repletas de conotações sexuais.

No filme, fica subentendido que Drácula alimentou-se da tripulação do navio para sobreviver durante a viagem para Londres, porém, só o vemos demonstrar interesse por Lucy e por Mina. Para ele, enquanto Mina significava a reencarnação de Elisabetha - cuja morte motivou a revolta e maldição de Drácula - e tinha sua figura idolatrada pelo Vampiro ao ponto de reprimir a vontade de tirar-lhe a vida, Lucy, a moça mais desejada do filme também chamou a atenção de Drácula por sua beleza, desprendimento e sensualidade. Apesar de sofrer com a morte de sua amada, Drácula possuía várias concubinas, mostrando que mesmo com a dor da perda e a esperança de reencontrar sua amada, Drácula sentia atração e desejo de possuir outras belas mulheres.

A narrativa também mostra o momento em que as descobertas científicas apontavam o sangue como condutor de uma série de doenças, muitas delas transmitidas pelo sexo. Outro aspecto

interessante foi que, com a consolidação do capitalismo e a necessidade de envolver toda a família no sistema de trabalho vigente, as mulheres passaram a ter maior importância dentro da sociedade, passando não só a trabalhar, mas a participar diretamente da escolha do futuro marido. A própria Lucy vive esse dilema no filme e tem que tomar a difícil decisão de escolher um entre seus três pretendentes. Mas, às vésperas de seu casamento, Lucy rende-se à figura de Drácula transfigurado num licantropo: uma figura meio homem, meio lobo, numa analogia ao pecado do sexo antes do casamento.

Mina também rende-se a Drácula. Ao descobrir a real natureza de seu amado, ao invés de temê-lo, Mina demonstra a Drácula o desejo de estar ao seu lado numa vida eterna, livre de mortes, mesmo que para isso tenha que se tornar igual a ele – um assassino. A escolha de Mina não fora induzida pela manipulação de Drácula, mas fruto de uma vontade consciente. A união carnal entre Drácula e Mina ocorreu após seu casamento com Jonathan, evidenciando um momento de maior emancipação da vontade e dos desejos femininos.

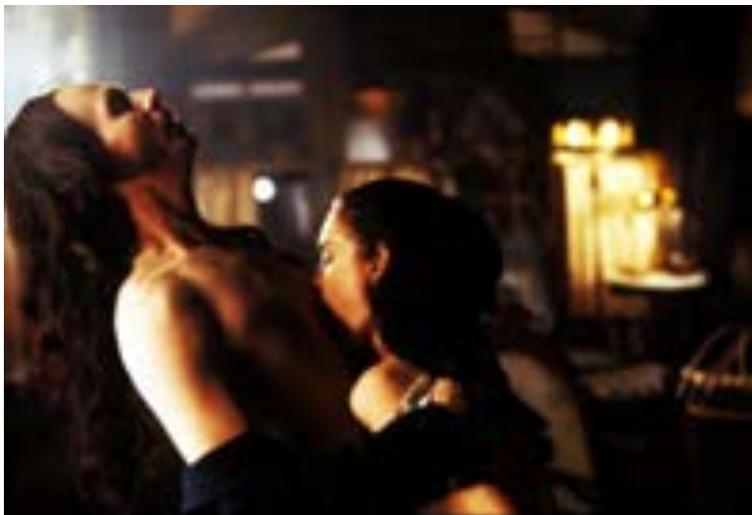


Figura 03 | Enquanto Drácula luta contra seus instintos, Mina mostra-se decidida em passar a eternidade ao lado de seu amado a qualquer preço

Em *Entrevista com o Vampiro*, de Neil Jordan (1994), Louis e Lestat personificam o desejo humano de parar o relógio do envelhecimento e de vitória sobre a morte. Louis narra a história de como se tornou um vampiro e de como tem sido sua eternidade. O início de sua narrativa nos leva à cidade de Nova Orleans, nos Estados Unidos em 1791. Inconformado com a morte de sua criança e esposa durante o parto, Louis é tomado por um estado de culpa e tristeza desesperador. Acreditando que livraria-se de sua dor, Louis aceita a proposta de Lestat e transforma-se em num Vampiro. Ao invés de livrar-se da dor, Louis passa então a viver um dilema eterno contra sua sede por sangue humano e o consequente desejo de matar. Enquanto isso Lestat, seu criador, aproveita as noites de para atrair e faltar-se dos mais diversos tipos de mortais. Além de abusar de suas preferências exigentes e diversificadas - dando preferência a belas moças e rapazes, escravos fortes ou aristocratas de sangue nobre - seduzi-los até o momento da morte era um exercício de sedução. Uns eram atraídos por sua beleza outros por seus mistérios ou por pura ambição.



Figura 04 | Lestat e Louis convivem com os dilemas de uma vida eterna. Ao lado de Cláudia, vivem anos como uma família feliz

No filme, o ato de matar está ligado à satisfação do desejo. Esse instinto assassino e eclético de Lestat também reflete a

analogia entre as novas formas de relacionamento do mundo contemporâneo, que permitem, de acordo com o desejo e os conceitos morais de cada indivíduo, a experimentação de novos laços afetivos e de acúmulo de sensações. Outro aspecto da sexualidade contemporânea diz respeito às controvérsias sobre a opção feita no filme por Lestat de escolher outro ser do sexo masculino para ser seu companheiro para a imortalidade. A polêmica cresce com a chegada de Cláudia, a criança transformada em Vampira para acabar com os planos de Louis de ir embora. A partir daí, Louis, Cláudia e Lestat passam a formar uma atípica família, refletindo também as novas formações familiares, que com a instituição do divórcio e com as leis de adoção, promoveram uma enxurrada de novas formas de conexões e relações familiares.

Com a chegada de Cláudia, Louis passou a conviver melhor com a necessidade de matar, enquanto Lestat encontrou em Cláudia uma perfeita parceira para a caça. A vampirização da pequena menina teve, na vida dos dois Vampiros, o mesmo efeito que a notícia de uma gravidez ou a chegada de um bebê, romantizada de forma unificadora numa família decadente da cultura ocidental. Nos Estados Unidos, os princípios da Igreja Protestante - que também impunham ao homem a obrigação de zelar por sua imagem perante a sociedade e a Deus - não impediram o surgimento de bordéis e tavernas movimentadas, que tratavam o sexo como atrativo e mercadoria. É possível ver isto logo no início de *Entrevista com o Vampiro*, quando Louis sai acompanhado de uma prostituta seguido pelo cafetão da moça e durante sua primeira refeição como Vampiro.

O ambiente de crescimento da cidade Nova Orleans, o desenvolvimento social e industrial, impulsionada pela crescente importância do porto da cidade é colocado ao lado da vida cotidiana, das famílias, dos visitantes e das prostitutas durante toda a narrativa.

Entrevista com o Vampiro explora a característica assassina da natureza vampírica e envolve o ato de matar num dilema pessoal de sobrevivência. Lestat está sempre à procura da beleza, da sedução, do prazer e da crueldade e ensinou a Cláudia, como disse Louis, a matar por esporte e a seduzir suas vítimas atrasando o momento de suas mortes. Nem sempre a sedução tinha a ver com a

atração sexual, mas com o prazer de iludir os humanos atraídos para a morte.

A beleza dos três Vampiros e seus ares de imponência e aristocracia atraíam facilmente suas vítimas. Em diversas passagens do filme pode verificar-se o desejo sexual das vítimas pelos Vampiros, porém, o prazer sexual para os Vampiros de Anne Rice não é tão evidente quanto em Drácula, eles realizam-se no ato de sugar o sangue. Louis, Lestat e Cláudia também faziam o estereótipo da família unida e feliz e, se Cláudia seduz pela inocência, Lestat seduz pelo poder, conhecimento e beleza. Juntos, esses fatores atraíam e confundiam suas vítimas, que acabavam surpreendidas num momento de prazer, sem apresentar resistência. Na falta de uma presença feminina adulta, Louis e Lestat bancavam os pais da pequena Cláudia, que se aproveitava de sua fascinante inocência angelical para seduzir e atacar suas vítimas de forma fria. A pequena Vampira chega a fingir que está perdida e a chorar no ombro de suas vítimas que desejam ajudá-la.

Cláudia também vive outro dilema. Presa no corpo de criança por ter sido transformada ainda muito jovem, vê os anos passarem e seu amor por Louis crescer. Como ela não pode envelhecer, nunca terá o corpo das belas mulheres que deseja nem poderá deixar de ser vista como a criança de Louis e Lestat. Esse dilema entre sua idade real e sua aparência infantil e seu desejo de não parecer tão criança ao lado de Louis são cruciais para o desenvolvimento da narrativa.



Figura 05 | Cláudia, a mulher-vampira presa ao corpo de uma criança, ao lado de Louis. Entre os dilemas do casal estão o peso de seus atos, desejos e omissões

Tanto Drácula quanto os Vampiros de Anne Rice possuem um apurado senso estético, principalmente no que diz respeito à escolha das suas vítimas, que aparecem tanto na figura de seres belos e frágeis quanto na de seres movidos pelo desejo, pela carne, pela ambição e pelo sexo. Nas duas narrativas, a grande maioria das vítimas retratadas nos filmes é do sexo feminino e, apesar de não transformar suas belas vítimas em Vampirizadas como Drácula, Lestat também escolhe à dedo suas presas femininas.

A beleza e a simetria das formas femininas vampirizadas por Drácula nos revela um Vampiro voluptuoso, que faz da beleza e da sensualidade de suas vítimas pré-requisitos para sua vampirização. Já em “Entrevista com o Vampiro” antes de belos, os seres transformados devem ser fortes, inteligentes e capazes de enfrentar o mundo de forma independente. Sobre as figuras femininas no filme, o que vemos são as poucas vampiras do teatro de Armand e a breve tentativa frustrada de dar uma mãe para Cláudia. Ela própria, por ter sido transformada muito jovem, tornou-se uma mulher,

porém continuava presa ao corpo de uma criança que nunca viria a ter os atributos femininos, que tanto chamavam a atenção de Lestat e Drácula.

A mulher no contexto de Drácula vivia numa sociedade industrializada e começa a viver sua emancipação ganhando espaço e papéis sociais que iam além dos cuidados da casa. A diferença no contexto social de *Entrevista com o Vampiro* também provoca uma mudança no olhar sobre a mulher. Durante boa parte do filme, Nova Orleans aparece como região de estrutura agrária, pouco industrializada que só vai aparecer de forma mais desenvolvida, com a chegada dos barcos a vapor. Devido às diferenças nas realidades de Stoker e Rice, suas respectivas imagens da estética feminina deveriam apresentar diferenças que foram anuladas pelo período quase que idêntico de suas adaptações cinematográficas. Nos filmes, o referencial de beleza adotado pertence ao estereótipo do belo disseminado pela cultura ocidental no século XX, que perdura até os dias atuais.

Considerações finais

Os filmes *Drácula*, de Bram Stoker e *Entrevista com o Vampiro* trazem em suas narrativas aspectos peculiares sobre a sexualidade no mundo contemporâneo. O primeiro mostra uma Inglaterra industrializada, em choque com o mundo da vontade e da religião. As relações de sexualidade no filme mostram uma época em que o papel da mulher começa a ganhar força na sociedade a exemplo das personagens Mina e Lucy. Ao passo que a primeira trabalha, a segunda, aristocrata, mostra-se bastante segura e desenvolta enquanto a figura sedutora do Vampiro consegue jogar com todas as sensações e desejos ocultos da mente humana.

Já *Entrevista com o Vampiro* mostra a relação de dois Vampiros, que, unidos em suas maldições e frustrações, tentam levar a vida eterna da melhor forma possível. Paralela à narrativa principal, percebe-se, nas estrelinhas, uma multiplicidade de relações. Mesmo que não haja relação sexual entre os vampiros da narrativa de Anne Rice, fica subentendida uma relação familiar entre Lestat, Louis e a

pequena Cláudia e o acúmulo de vítimas, principalmente por Cláudia e Lestat, faz analogia ao acúmulo de sensações mencionado por Bauman.

O período de transição entre a Modernidade e a Contemporaneidade foi composto por diversas transformações sócio-econômicas e culturais que modificaram e interferiram diretamente não apenas na vida dos indivíduos, mas nos sistemas sociais como um todo. Após as mudanças provocadas por uma maior liberdade masculina, em relação à exclusividade do sexo dentro do casamento, ocorridas durante a consolidação da Modernidade e início da Idade Contemporânea, os papéis que foram, aos poucos, sendo designados às mulheres, dentro e fora da esfera familiar, por sua vez, ampliaram a liberdade sexual do sexo feminino. No Século XX, foi a vez de homens e mulheres experimentarem novas formas de envolvimento afetivo e sexual de uma forma mais livre que nos séculos anteriores.

Ao apresentar detalhes significativos da sexualidade no ocidente, percebe-se que tanto *Drácula de Bram Stoker* quanto *Entrevista com o Vampiro* retratam momentos históricos nos quais há uma ruptura entre as formas de relacionamento tradicionais. As relações e ligações afetivas nesses dois filmes refletem uma série de aspectos sociais. No que diz respeito a sexualidade, podemos citar Mina e Lucy como reflexos das mudanças no papel da mulher entre os séculos XIX e XX, enquanto Drácula personifica a busca do homem pelo prazer sexual. Lestat, Louis e Cláudia, por sua vez, representam um século no qual as ligações afetivas estão intimamente ligadas ao prazer, a estética e ao sexo e os dilemas vividos individualmente e em sociedade.

Os conceitos de Bauman e Giddens mostram dois posicionamentos distintos a cerca das mudanças na sexualidade. Enquanto Bauman atribui a essas mudanças a motivação para o enfraquecimento dos laços familiares, Giddens aponta a maior liberdade na forma de construir relações mais saudáveis, embora tenham um caráter mais passageiro e individualista destas relações, já que não estão ligadas à visão romântica do “felizes para sempre”. Ligada a essas questões de individualidade, surge o processo que Maffesoli chama de “reencantamento do mundo”, processo pelo qual o indivíduo se reagrupa por meio da afinidade de objetivos e

interesse. A família diluída deu espaço para que o indivíduo se desenvolvesse como ser autônomo e hábil a identificar outros indivíduos com interesses comuns.

A sexualidade nesses dois filmes mostra, através da figura de Vampiros de aspecto humano, valores e conceitos que vão de encontro à moral social vigente. O Mito do Vampiro traz elementos que possibilitam uma reflexão do social por meio de suas narrativas, que muitas vezes é deixada de lado pela sociedade. Esses aspectos estão nas entrelinhas do discurso da imortalidade, da juventude eterna e do desejo pelo sangue e pelo outro.

Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARGEL, Martha e NETO, Humberto Moura. *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Signos, 1957.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- BRÛSEKE, Franz. *O sagrado na modernidade técnica: Cadernos de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, 2005. Disponível em:
<<http://www.journal.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2188/4452>>. Acesso em 15 mar 2011.
- FOUCAULT, Michel de. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro. Graal, 1979
- FRANCA, Lindamara. *Educação sexual: Uma análise da concepção dos professores de duas escolas estaduais do ensino fundamental de Curitiba*. 2008. 251 folhas. Dissertação de Mestrado na linha de Práticas Pedagógicas. Universidade Tuiuti do Paraná. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/60909992/Dissertacao-Educacao-Sexual-Uma-Analise-da-Concepcao-dos-Professores-de-Duas-Escolas-Estaduais-do-Ensino-Fundamental-de-Curitiba>> Acesso em 30 de agosto 2011.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: Unesp 1993
- LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: O romantismo*

na contra mão da modernidade. Petrópolis. Vozes, 1995
MAFFESOLLI, Michel. *O Tempo das Tribos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006
PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Dionísio na idade Média*. Paraíba Ed. UFPB, 2010

Referências Videográficas

Vampiros. A Sede Pela Verdade. Direção Discovery Channel. Produção Estados Unidos 2003. 50'. Inglês.
Entrevista com o Vampiro. Direção Nail Jordan. Produção Estados Unidos. 1994. 123. Inglês
Drácula de Bram Stoker. Direção Francis Ford Coppola. Produção Estados Unidos. 1992. 127. Inglês

O LADO AVESSO DOS ESTEREÓTIPOS FEMININOS: Uma reflexão sobre os filmes *Juno e Nome Próprio*

Andreia da Silva SANTOS¹

Universidade Estadual da Paraíba

Andreza da Silva SANTOS²

Universidade Federal de Pernambuco

Fabrcia Silva DANTAS³

Universidade Estadual da Paraíba

Realmente tenta-se criar um mundo da mulher para que ela fique só dentro dele e não saia.

Dulcília Buitoni

Nos séculos XIX e XX as leis da biologia eram utilizadas para explicar alguns “desvios” de condutas ou de padrões sociais considerados “normais”. Através dos séculos, diversos fatores, como a orientação sexual, as diferenças étnico-raciais e algumas características físicas das mulheres, consideradas anomalias, passaram por processos que contribuíram para a ideia dos estereótipos.

Estereótipo, em seu significado mais amplo, significa generalização. Pode-se deduzir que é a forma das pessoas atribuírem valores, por vezes negativos, às características de um determinado grupo e tem o poder de reduzi-los apenas àqueles atributos. Quando se estereotipa cria-se lugares que podem ser ocupados pelas

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: asjornalista@yahoo.com.br

² Aluna da Pós-graduação em Residência Multiprofissional Integral em Saúde da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: paminho@hotmail.com

³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Atualmente, pesquisa a relação intersemiótica entre a poesia e o cinema em Glauber Rocha. E-mail: briadiadantas@gmail.com.

pessoas que fazem parte de determinado grupo, julga-se por meio de (pré)conceitos, por valores subjetivos.

Desse modo, aqueles que possuem características tomadas como diferentes das aceitas socialmente, muitas vezes, são vítimas de preconceito, violência, humilhação. A mulher neste contexto foi, e continua sendo, vítima de estereótipos, a exemplo dos vários chavões que as acompanham – “mulher-macho”, “rainha do lar” etc. Ducília Buitoni (1981) lembra que para todos os setores sociais as pessoas ainda insistem na expressão “o eterno feminino”, um clichê que tem por objetivo imobilizar as virtudes clássicas da mulher. Como explica a autora, é um vocábulo que corresponde ao senso comum de procurar qualidades quase abstratas: maternidade, beleza, suavidade, num ser que é histórico. “É neste paradigma que está a falha, que desvincula a mulher de sua época e seu contexto que a transforma num ser à parte, independente de circunstâncias concretas” (BUITONI, 1981, p.48).

A história da humanidade nos mostra como esses estereótipos e esses preconceitos se estabeleceram ao longo dos séculos. Moreira e Pitanguy (1986) explicam que na Grécia a mulher ocupava a posição equivalente à da escrava no sentido de que tão somente estas executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre: “em Atenas ser livre era, primeiramente, ser homem e não mulher, ser ateniense e não estrangeiro, ser livre e não escravo” (MOREIRA e PITANGUY, 1986, p. 23). As autoras ressaltam ainda que possuindo como função primordial a reprodução da espécie humana, a mulher não só gerava, amamentava e criava os filhos, como produzia tudo aquilo que era diretamente ligado à subsistência do homem: fiação, tecelagem, alimentação. Exercia também trabalhos pesados como a extração de minerais e o trabalho agrícola.

Saffioti (2004) afirma que esse movimento que visa minimizar o potencial das mulheres advém das concepções historicamente baseadas e sustentadas por filosofias, teorias científicas e “humanísticas” e contou com a força das ideologias patriarcais que apregoavam que os homens são seres humanos superiores, detentores e edificadores da cultura e da história, para as mulheres ficam relegados os papéis de seres inferiores, comparadas à

natureza, ou seja, podiam ser submetidas à exploração, há muito praticada pelo sexo masculino.

Nesse sentido, Branco e Brandão (2004) discutem a presença do problema em torno da imagem feminina criada a partir do olhar masculino e colocam que esse olhar não deixa vir à tona o que realmente faz parte da identidade feminina:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes de tudo, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (BRANCO e BRANDÃO, 2004, p. 11)

Faz-se necessário transver o lugar que a mulher ocupa na sociedade e reconsiderar as singularidades desse grupo minorizado ou silenciado pela tradição. Nesse sentido, o cinema é um significativo espaço de debate para essa problemática. Cada vez mais filmes trazem novos olhares sobre a condição feminina.

Dentro desse contexto, obras cinematográficas, como *Juno* e *Nome próprio* (ambos de 2007), por exemplo, trazem discussões nessa perspectiva dos não-estereótipos: Juno e Camila, personagens centrais desses filmes, respectivamente, lutam por seus sonhos, se entregam em “aventuras” e descobertas sexuais sem se incomodarem com as leis sociais e assim não dizem respeito àqueles modelos de mulheres tradicionais da sociedade machista que foram se formando no imaginário coletivo social, como a vítima, a hipocondríaca, a submissa.

Passemos a observar a relação da mulher na indústria fílmica e como a figura da mesma foi se modificando com o passar do tempo no cinema.

O cinema como representação da mulher na pós-modernidade

Kaplan (1995), uma das precursoras dos estudos femininos no cinema, define alguns modelos de mulheres construídos pela indústria

cinematográfica ao longo dos séculos. Segundo a autora, nos anos trinta, o que o cinema apresenta é o olhar dominador masculino, que traz em si uma superioridade sócio-cultural no qual o homem domina a mulher. Segundo essa autora, “feita para funcionar como objeto erótico, a mulher deve sacrificar seu desejo em favor do desejo masculino”. (KAPLAN, 1995, p.20).

Em seguida, a autora acrescenta que o homem também transforma a figura feminina em fetiche. Logo após, a mulher se transforma em *femme fatale*, demonstrando todo o seu poder sensual e sexual. “O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder” (KAPLAN, 1995, p.22).

Nos anos 70, como ressalta Kaplan (1995), houve um grande número de filmes com temática recorrentes ao estupro. “A maior hostilidade patriarcal é agora expressa na ideia de que todas as mulheres anseiam o tempo todo por sexo. Nos filmes de Hollywood, principalmente, é negada à mulher voz ativa e um discurso, bem como seu desejo está sujeito ao desejo masculino.

Stam (2003) chama atenção para o assédio sexual em torno da imagem feminina; ele ressalta que são estes estereótipos negativos, “que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberantes objetos sexuais” (STAM, 2003, p.194).

Entendemos que o discurso depende da construção da mulher como objeto, como signo da linguagem de que sempre se fala, mas que nunca atinge a condição de sujeito falante pleno. Isso significa que as mulheres ocupam o espaço de uma ausência na cultura dominante e só podem falar por meio da falsidade ou da simulação. A resposta a isso na performance pós-moderna feminina é ao mesmo tempo colocar no primeiro plano e subverter essa supressão da voz feminina (CONNOR, 2000, p. 120).

Outro aspecto da questão da identidade está relacionado ao caráter da mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como globalização e seu impacto sobre a identidade cultural.

Parte-se então para breves definições sobre sexo, sexualidade e orientação sexual a fim de fazer a devida distinção sobre cada um dos termos que em muitos momentos são utilizados como sinônimos, no entanto, em cada um deles há suas particularidades e diferenças.

Hall (1997) divide a identidade sob três concepções, a saber: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Para este autor o sujeito do iluminismo estava centrado na concepção da pessoa humano totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia. O sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos. O sujeito pós-moderno, é como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente (HALL, 1997, p. 10-13).

Juno: ritos de passagens, medos, sexualidade e gravidez

Costuma-se atribuir características negativas aos adolescentes, a começar pelo trocadilho “aborrecentes”. Dizem que são alienados, não gostam de estudar, são preguiçosos, pouco inteligentes e outros “atributos pejorativos”. Desmistificando esse estereótipo, surge a personagem Juno (Ellen Page), uma garota de 16 anos que em uma tarde de tédio, decide ter sua primeira relação sexual com o colega de sala Paullie Bleeker (Michael Cera), que representa uma espécie de “nerd” (outro estereótipo), denominação geralmente atribuída às pessoas que gostam de estudar ou possuem uma habilidade específica, principalmente nas áreas de informática ou nas ciências exatas. Esse é o mote do filme *Juno* (Canadá/EUA/2008) do



diretor Jaison Reitman.

Divulgação

Figura 01 | Juno e Mark, colega de sala e pai do bebê da personagem principal do filme

Fonte:http://biiamuller.blogspot.com/2011/02/eu-indico-juno_14.html

O que era apenas para ser uma experiência sexual transforma-se em um grande “problema”, Juno engravida e, ao invés de procurar o namorado ou os pais, decide, como primeira alternativa, abortar.⁴ No entanto, a garota desiste do ato, mas decide passar a criança para um casal que não pode ter filhos. Enfim, Juno conta ao pai e a madrasta que está grávida e que decidira entregar o bebê para os pais que a mesma havia escolhido através de um classificado de jornal - Vanessa (Jennifer Garner) e Mark (Jason Bateman). Os pais ficam perplexos com a atitude da jovem, mas decidem apoiá-la.

Durante todo o filme, Juno se mostra independente, confiante



e consegue resolver seus problemas sozinha. Não se sente inferiorizada diante das garotas que sonham com o baile de formatura ou supervalorizam os atributos físicos. O estilo de vida de Juno e seu jeito sofisticado, prático e objetivo de encarar os fatos cotidianos provoca a recusa de algumas pessoas a

Divulgação

Figura 02 | Vanessa e Mark são os pais que Juno escolhe nos classificados do jornal para seu bebê

Fonte: <http://www.cinepop.com.br/especial/juno.htm>

começar pela mãe de Mark, seu namorado. Esta diz ao filho que a adolescente não é boa influência para ele, que pode desviá-lo de seu caminho, enfim, fica com medo que o filho sinta-se obrigado a assumir a criança.

⁴ Com relação ao aborto, vale salientar que no Brasil, ele é reconhecido em duas circunstâncias: quando a gravidez resulta de um estupro ou coloca a vida da mulher em risco. Nos Estados Unidos, o aborto é legalizado desde a década de 1970, com exceção do estado de Dakota do Sul.



Divulgação
Figura 03 | Juno,
personagem central do
filme de mesmo nome
Fonte:
[http://www.cinepop.com.br/
especial/juno.htm](http://www.cinepop.com.br/especial/juno.htm)

Na figura 3, observamos que Juno está sentada na mesma poltrona que tem sua primeira relação sexual com Mark, de pernas cruzadas e com uma das mãos no bolso. Apesar de não fumar, ela segura um cachimbo. Ela coloca essa poltrona no jardim da casa desse “amigo”. Esses elementos demonstram uma postura que revela uma performance mais madura, relacionada a um sujeito mais velho, que geralmente é visto como mais experiente e inteligente. Juno não é uma garota madura, mas destoa das meninas com quem convive por apresentar um comportamento mais independente para os padrões de sua idade, até mesmo suas escolhas culturais e artísticas são antagônicas às meninas com quem estabelece algum tipo de relação, ou mesmo às colegas de sala. Ao contrário do que muitos filmes abordam sobre adolescentes, Juno demonstra certa consciência em suas atitudes. De acordo com o filme, Juno é o tipo de garota que tem um círculo de relacionamento afetivo com poucas pessoas: com algumas poucas amigas, com Mark e com pessoas mais velhas – além do seu pai e madrasta, também com os pais que adotarão o bebê.

Vemos na película que a garota tem que confrontar com inúmeros problemas como a gravidez, o início de sua vida sexual,

bem como as relações preconceituosas de algumas pessoas que tendem a ditar as regras e por seus “achismos”, ainda guardam dentro de si o eterno mito da família feliz, formada pelo pai, considerado o chefe da família, a mãe, mesmo que nos padrões atuais trabalhem, mas o que lhe é reservado é a educação dos filhos e a responsabilidade para cuidar da casa. Dentro deste contexto, é interessante observar, que uma família fora desses padrões, a exemplo de casais homossexuais, é vista como a falência da unidade familiar.

Camila: sob o signo da escrita

Uma câmera com um efeito trepidante imita os passos de uma jovem que não se sabe se embriagada ou transtornada. O foco é distorcido. Aparece então um homem que começa a agredir a mulher. A jovem continua em seu percurso por um longo corredor tentando resgatar objetos jogados pelo chão: livros, roupas, sapatos, CDs. Uma discussão, com inúmeros palavrões. É neste nível de esquizofrenia que o espectador terá seu contato com a protagonista Camila, protagonista do filme *Nome Próprio* (Brasil/2008) do diretor Murilo Salles. Ela é uma jovem que sai de sua cidade natal, Belo Horizonte (MG), e vai para São Paulo, no intuito de escrever um livro; a garota possui um *blog*, espécie de diário eletrônico, onde posta poesias e tudo que lhe convém. Não aceita comentários, porque diz que a opinião dos outros não a interessa. Por onde Camila passa faz amizades e entrega-se completamente aos prazeres.



Divulgação
Figura 04 | **Camila vai se entrega aos relacionamentos amorosos**
Fonte: http://www.portaldecinema.com.br/Filmes/nome_proprio.htm

Na primeira cena do filme, percebemos uma câmera num movimento vertiginoso. Um rapaz, supostamente namorado da protagonista, joga os pertences da garota, pelos corredores do prédio e a expulsa do apartamento dele. Camila, visivelmente embriagada, junta o que pode e vai deixando outras peças para trás.



Divulgação

Figura 05 | A personagem Camila abandonada no chão

Fonte: <http://osolhosdenarciso.blogspot.com/>

Depois dessa situação, instala-se na casa de um amigo. No outro dia, posta em seu *blog* o que aconteceu entre ela e o ex-namorado. As cenas são rodadas de acordo com o estado de Camila: ora as imagens aparecerem de forma trôpega, quando ela está embriagada; ou acelerada quando a garota põe-se a escrever de forma frenética. Dessa forma, o filme não possui uma sequência lógica, como estamos acostumados a ver na maioria dos filmes clássicos.



Divulgação

Figura 06 | **Camila e as palavras – sua vida é sua narrativa.**

Fonte: <http://faromodel.blogspot.com/2011/08/download-filmenome-proprio-nacional.html>

Nesse contexto, sua válvula de escape é a escrita. Estamos diante de uma mulher que reage, propositalmente, através do relato de suas experiências, às situações-problema que emergem da falência de um relacionamento amoroso. Em vez de se omitir e sofrer calada, como muitas vezes lemos nos romances clássicos, a personagem publica seus rancores, sentimentos, vontades, revoltas através do *blog*.. “Expõe-se” para poder conviver consigo mesma no momento de crise e “impõe-se” frente à sociedade. Como vemos na imagem abaixo, há momentos em que as palavras de Camila são digitadas (ou escritas) na nossa tela ou nas paredes e piso da casa, ou outro ambiente, onde Camila encontra-se, como se o foco nos desse a oportunidade de ler e ouvir os pensamentos escritos da garota.

Esses signos marcam a imagem de uma mulher que escreve sobre uma imagem marcada socialmente pela tradição, chamam atenção para as palavras que emergem assim como a voz dela e contribui para a discussão de uma mulher posta frente ao contexto pós-moderno.

Considerações finais

Através da reflexão em torno da questão feminina nesses dois filmes, podemos ver que tanto Juno, quanto Camila, trazem modos de vida que vão em direção a uma postura de rompimento com o pensamento tradicional da mulher. De um lado, Juno se coloca a frente de sua situação, toma sua própria decisão, diferencia-se das outras adolescentes de seu contexto e resolve seu conflito. Ela não aguarda as diretrizes dos pais, mas antes disso se antecipa a eles, faz sua opção. Por outro lado, Camila, apesar de abalada com uma crise amorosa e financeira, traduz sua dor em reação e através dessa atitude, transpõe limites. Camila transpõe (pré)conceitos.

Podemos dizer que esses filmes são respostas a uma sociedade pós-moderna que tenta captar mudanças de postura frente à imagem feminina. Discussões em torno das questões da mulher ganham um espaço para além do estereótipo feminino imposto por uma cultura individualista, pautada, sobretudo, no poder do homem, como nos mostra Castells (2002):

As comunidades femininas, bem como os espaços de liberdade da identidade sexual, projetam-se na sociedade como um todo ao minar o patriarcalismo e reconstruir a família a partir de uma base nova e igualitária, que implica o desaparecimento das relações marcadas pelo gênero nas instituições sociais em oposição ao capitalismo e aos Estados patriarcais. (CASTELLS, 2002, 421)

O cinema pode figurar como um espaço de diálogo entre gêneros, linguagens, concepções. Em um mundo marcado pela diversidade, reconhecer as diferenças é fundamental para transpor as barreiras impostas por pensamentos arcaizantes como os que cunham os estereótipos femininos, por exemplo.

Referências

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- BUITONI, Dulcília Helena S. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*, São Paulo: Loyola, 1981.
- CARVALHO, Maria Eulina P.; ANDRADE, Fernando César B; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. *Gênero e diversidade sexual: um glossário*. Ed. Universitária/UFPB: João Pessoa (PB), 2009.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 4.ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Loyola, 2000.
- Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em gênero, orientação sexual e relações étnico-raciais*. Livro de conteúdo. Versão 2009. Rio de Janeiro: Cepesc: Brasília: SPM, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A. 1997.
- Juno*. Direção de Jason Reitman. Canadá/Hungria/Estados Unidos. 2007. 96 min. Distribuidora: Fox Searchlight Pictures.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- Nome próprio*. Direção de Murilo Sales. Brasil, 2007. 130 min. Distribuidora: Downtown Filmes.
- STAM, Robert. A intervenção feminista. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.



A ESTÉTICA DO DIÁRIO: Um olhar sobre a forma do filme *O diário de Márcia*

Matheus ANDRADE¹
Universidade Federal de Campina Grande

O espírito afirma o seu direito e a sua dignidade perante a anarquia e a brutalidade da natureza à qual devolve a miséria e a violência que ela o faz experimentar.

Hegel

Algumas vezes os documentários de curta metragem me surpreendem. Sejam exibidos em festivais, mostras, academias, internet ou resultados de oficinas. Sempre chega o momento em que aparecem os casos surpreendentes.

Numa sessão com vários filmes curtos, nem todos inquietam o espectador. Alguns só constam lá. Outros até causam antipatia tamanha. Porém, uns poucos despertam racional e emotivamente o olhar.

Chamo atenção, como elemento surpreendente, para o dado estético contido no produto audiovisual: a expressão criativa e inovadora vistos *no modo como* a obra aborda e apresenta o seu tema. Averiguo, assim, tais elementos como causadores de uma sensibilidade específica no espectador.

Trato, aqui, da minha atenção prestada ao filme *O diário de Márcia (2011)*, curta metragem do realizador paraibano Bertrand Lira. Narrativa essa que relata o cotidiano de Márcia Gadelha, uma

¹ Mestre em Lingüística e Língua Portuguesa, especialista em Jornalismo Cultural e graduado em Comunicação Social – Radialismo. Professor efetivo da Universidade Federal de Campina Grande, da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia, dos cursos de Educomunicação e Arte e Mídia, atuante na linha de audiovisual. Email: paramatheusandrade@yahoo.com.br

transexual que leva uma vida comum, porém marcada pelo preconceito e pelas dificuldades perante sua opção sexual.

Cabe destacar, portanto, a estética audiovisual empreendida pelo diretor para relatar a vida dela. Compreender a forma inventiva de falar sobre sexualidade. Um diário com menos prosa e muito mais poesia.

Apontamentos para um olhar

Como partida, preciso ressaltar alguns fatores que me levam a escrever sobre *O diário de Márcia*, mirando a perspectiva de uma abordagem poética, experimentalista, criativa ou estética. A priori, trata-se de um vídeo documentário em curta metragem. Mais especificamente, esses três fatores me seduzem: vídeo, documentário e curta metragem. Vejamos.

O vídeo é o meio da democratização do fazer audiovisual. Desde metade do século XX que a câmera de filmar é comercializada como artefato doméstico. Difundida entre a população, acoplado até aos aparelhos celulares, por exemplo, o ato de filmar não é mais exclusividade dos grandes estúdios e dos profissionais. E o vídeo, nessa perspectiva, passa a ser suporte da experiência despojada.

Registros pessoais e familiares dão, por sua vez, forma a uma estética audiovisual particular. Tanto que são formatos absorvidos pelo cinema e pela TV como recursos narrativos. Outras experiências também contribuíram com a personalidade do vídeo.

Na década de 1960 atestam-se as primeiras experiências videoartísticas de “Nam June Paik e Wolf Vostell” (MELLO, 2008: 70). O que pontua um direcionamento subversivo, de ousadia e experimentação para o vídeo. Os artistas, assim, executavam suas propostas criativas se valendo de um novo suporte.

É também o vídeo que possibilita a organização de coletivos criativos de audiovisual. No Brasil, por exemplo, a *Olhar Eletrônico* e a *TVDO* foram expressões importantes do trabalho independente na área, principalmente por levarem novos formatos para o setor industrializado do audiovisual.

No rastro do formato digital, nesse contexto do século XX, a fatia de experimentalismo cresceu bastante, por conta da difusão e acessibilidade a filmadoras e outros recursos para realização. Tendo, mais que nunca, o vídeo como suporte do experimentalismo audiovisual.

O fator documentário também anda pelo caminho da criação. O gênero surge no início do século XIX, como tipo de experiência de registro e logo se consagra por consequência da história do cinema.

De início, a intenção dos realizadores era a “(...) exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não experimentadas” (NICHOLS, 2005:116). E, numa vertente cinematográfica, permanece se transformando diante das novas propostas de narrativa.

Definido como *tratamento criativo da realidade*, o documentário é uma estratégia retórica sujeita a incorporar formatos diversos contidos no universo audiovisual em geral.



Figura 01 | Cartaz do curta metragem de Bertrand Lira

Há, ainda, de considerar que o gênero absorveu rapidamente o vídeo como suporte de registro, principalmente pelas condições de produção com o suporte, incorporando a vertente poética videográfica às características expansivas do documentário.

Já o filme de curta metragem é o formato, por excelência, do experimentalismo audiovisual.

Esse é um formato muito utilizado como atividade prática por diretores iniciantes ou como espaço de testes de novas tecnologias e propostas estéticas. Algumas vezes, os curtas servem de ensaio cinematográfico para filmes de longa metragem, como no caso de Fernando Meirelles que realizou o curta *Palace II* (2001) como uma experiência pré *Cidade de Deus* (2002).

De menor acesso, normalmente os filmes de curta duração são exibidos em eventos audiovisuais, atividades pedagógicas, canal YOU TUBE, programas específicos em TV a cabo, ou postos como extras de DVD, em casos raros. Entretanto, é um cartão de visitas para novos realizadores e um laboratório para diretores veteranos sedentos por novas sintaxes audiovisuais.

Atualmente, o vídeo parece predominante como suporte para realização de curta metragem. Principalmente pelos fatores acesso, custo e praticidade, que implica também no fator estético.

Assim sendo, apontar e juntar os três fatos referidos subsidia o olhar crítico pelo viés do experimentalismo audiovisual. Vídeo, documentário e curta metragem fazem uma tríade justa para a busca de novos modos de narrar em som e imagem.

Por essa razão, ponho-me a observar através do ponto de vista estético, onde deparamo-nos com o formalismo das obras, a maneira de falar das coisas e as sensações que nos causam diante da manifestação sensível de idéias.

Precisamos entender que “(...) a função estética altera a duração da percepção do objeto, pela forma como se apresenta ao sujeito” (GUIMARÃES, 2007: 11). Contudo, não se trata de descartar o conteúdo de qualquer obra, mas sim perceber a harmonia entre

ambos. Olhar-lo pelo viés da forma. Considerar, portanto, a inventividade artística da forma pelo conteúdo em questão.

Assim sendo, minha proposta é observar *O diário de Márcia* pela inventividade formalista do diretor, ou melhor, pela estética em si.

A estética do diário

Realizador independente, o diretor paraibano Bertrand Lira possui vários trabalhos em vídeo, de curta metragem, no gênero documentário. Isso o põe num lugar privilegiado para exercer a ousadia poética.

Ao longo de seus trabalhos, Lira parece dar atenção ao documentário de personagem e a discussão sobre a sexualidade. Vale ressaltar brevemente os documentários *Homens* (2008) e *O Rebeliado* (2008), os quais abordam a homossexualidade através de seus depoentes.

Não é diferente em *O diário de Márcia* (doc., 2011), cuja narrativa apresenta um relato sobre a vida de Márcia Gadelha, uma transexual em seu cotidiano, em aproximadamente 20 minutos. Falo a priori que não é diferente, mas preciso dizer que é diferente sim.



Figura 02 | A personagem com elementos condizentes à identidade narrada

O filme documentário, em geral, é construído através de questões. Gostaria, então, de me guiar por quatro questionamentos do diretor que norteiam a estrutura narrativa da sua obra. Vejamos.

Sentado à mesa de jantar da casa de Márcia, na primeira cena, o diretor apresenta sua equipe e pergunta à personagem sobre o que ela espera do documentário. Tal indagação abre os caminhos para o que denomino de *estética do diário*. A questão, de fato, apresenta para o espectador a soberania da personagem diante da maneira como ela gostaria de ser representado. Márcia fala na metáfora de uma rosa sangrando, abrindo-se, onde o vermelho se alastra a ponto de transbordar o pigmento por toda a tela. Sabiamente, o diretor materializa, em animação, essa primeira descrição da personagem sobre si.

Acredito que o inventivo início do documentário coloca a personagem num posicionamento singular, em si tratando desse gênero. O diretor cria um mecanismo narrativo pelo qual o espectador tem a impressão de que a obra é conduzida inteiramente pela personagem, montando uma narrativa onde o conteúdo rege a forma de si, literalmente.

Remete-me, portanto, à produção dos auto-retratos na pintura. Os pintores criavam formas pessoais de representação de si, manuseando plasticamente o próprio trabalho. Escolhiam cores, traços, material, elementos, formatos para fazer a imagem de si, isto é, estabeleciam total controle sobre a forma de seus conteúdos.

Digo, assim, de início, que o mecanismo dado por Lira transparece a feitura do auto-retrato da, então “pintora”, Márcia.

A partir de então, atentamente, o diretor privilegia o vermelho na fotografia, através de vários elementos, como a bolsa, as rosas, as cortinas, roupas, adesivos do banheiro etc., e conduz a narrativa – isso expresso na edição –, mesmo que pareça, em parte, ser dirigido por Márcia.

A escolha da voz em *off*, utilizada durante várias partes do filme, sendo falado pela própria personagem sobre as angústias da sua vida, dá formato audiovisual de diário. Lembra inteiramente o formato de leitura de cartas e textos estabelecida pelo cinema e

pela TV. Porém, aqui, reforça o trabalho estético baseado nos preceitos de um diário, com seus relatos e memórias. Mais uma escolha do diretor.

Passo a passo, as cenas parecem ser selecionadas pela personagem: os espaços privados e públicos do seu cotidiano, como a casa, o trabalho e o espaço dos seus rituais religiosos; e as pessoas de seu convívio, como a irmã, a vendedora de roupa e as amigas do trabalho. Diante disso, a câmera demonstra estar sempre atenta à captura desse “diário vivo” do cotidiano dela. Assim, posiciona-se como um observador passivo, atendendo ao relator de tudo que Márcia deseja apresentar no documentário.

Até então, as pistas citadas constroem a estética de *O diário de Márcia*, dando coerência entre conteúdo e forma ao trabalho.

Noutra cena à mesa, o diretor (em cena) fala sobre a vontade de trabalhar a subjetividade da personagem no documentário, perguntando se ela concorda com isso. O comentário e a indagação fazem com que a personagem explicita o seu desejo de mostrar o lado profissional e guerreiro que ela tem, e não o de mergulhar pelo ostracismo do exotismo e da ironia.

O diálogo entre diretor e personagem, feito de tal maneira, coloca o espectador em reflexão. O filme aqui assume um tratado ético e responsável diante não apenas da personagem, como também dos espectadores. Pontua novamente a presença do diretor em relação a *o que* e *como* narra. Mais precisamente, assina um diretor que necessita usar sua criatividade para lidar com as imposições (diretas e indiretas) do seu conteúdo. Daí nascendo uma harmonia formal singular para esse diário audiovisual.

A terceira questão feita pelo diretor é a seguinte: que Márcia você quer mostrar? Certa vez, a personagem fala de sua angústia diante da possibilidade sob um olhar pejorativo. Ela afirma, portanto, querer mostrar a Márcia trabalhadora e cidadã. Interando, ao receber a entidade, a personagem diz, em cena, para Bertrand mostrar a parte profissional dela.

Essas cenas, assim como outras anteriores, demarcam a singularidade de um diário audiovisual. Por ser numa tela, e não num

caderno guardado a sete chaves, é um diário público, e não privado, ou íntimo, como se sabe. Nisso permeia com veemência a proposta formalista da *estética do diário* nesse documentário.

São recortes na narrativa, escolhas do diretor e da personagem, que constroem uma dada visibilidade e dizibilidade sobre Márcia, na forma de relato explícito de um cotidiano específico, como se encontra nas palavras da personagem no filme: “eu sou um ser humano e é dessa maneira que eu quero que me vejam”.

A cena final, na qual a personagem caminha pela praia, vestida de branco, com os pés na água do mar (no caso, códigos que ressaltam a ideia de liberdade e pureza da personagem), o diretor se coloca explicitamente como condutor da obra. A cena parece ser sugerida pela música que Márcia canta um trecho.



Figura 03 | Uma metáfora audiovisual que evoca questões sobre o tema abordado

A imagem se apresenta com uma textura azulada, fechando a “narrativa avermelhada” com um contraste pictórico. Como uma última questão, o diretor da margem interpretativa ao espectador em fazê-lo pensar problemáticas (e não problemas) sobre a sexualidade, não apenas de Márcia Gadelha, mas de toda uma história da

sexualidade. Fechando, assim, a última página de *O diário de Márcia* escrita de caneta azul.

Considerações finais

O trabalho de Bertrand Lira é digno de apreciação estética. Apresenta-nos, assim, novas possibilidades sobre o fazer documentário. Códigos, combinações sintáticas, coerência e criatividade são componentes vitais da *estética do diário*.

Além de cumprir uma missão cívica, de conscientização e politização sobre o tema, a obra convida o contemplador a perceber sua função formalista.

Surpreendo-me, portanto, com o entrecruzamento entre a temática da sexualidade e a forma de abordá-la. Como ambos se complementam em *O diário de Márcia*.

Referências

- GUIMARÃES, Denise. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.
- MELLO, Christine. *As extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

DIMENSÕES DA POÉTICA FÍLMICA EM C.R.A.Z.Y.: Família, juventude e sexualidade

Elton Bruno Barbosa PINHEIRO¹
Pedro NUNES²
Universidade Federal da Paraíba

Pai [Gervais] – **O que foi que você fez com esse menino? O ZAC mudou. Está diferente. Ele se veste de menina. Isso não é normal.**
Mãe [Laurianne] – **Você que não é normal. Ele é criança, tenha dó! - O que foi que eu fiz?**
Pai – **Os outros não eram assim!**
Mãe – **Cada um é diferente. Ninguém é igual. - O ZAC é mais gentil, mais sensível.**
Pai – **Ele não é gentil, é um maricas.**
ZAC [sete anos] Sussurrando – **Deus, não me deixe ser um maricas... e faça o meu pai voltar a ser o que era.**
Irmão [mais velho] – **Cale a boca!**
C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor

A sequência inicial do filme *C.R.A.Z.Y. – loucos de amor* (2005) mostra a imagem intrauterina de Zachary que em *voz over*³ já enuncia o seu posicionamento diante da vida: “*desde quando eu*

¹ Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba. Pesquisador do Grupo de Estudos Divulgação Científica - GEDIC/CNPq. Integrante do Digital Mídia - Núcleo de Estudos em Mídias, Processos Digitais e Sexualidades - UFPB. Email: eltonufpb@hotmail.com

² Pós - Doutor em Comunicação Digital pela Universidade Autônoma de Barcelona. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autor dos livros **As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico** e **Cinema & Poética**. Dirigiu vários filmes e vídeos explorando o conceito de mídias expandidas. Idealizador do **Projeto Xiquexique**, Organização não Governamental que desenvolve ações cidadãs relacionadas à cultura e ao meio ambiente, no Sítio das Pedras, zona rural do município de Catolé do Rocha - Paraíba, Brasil. Email: tecnovisualidades@yahoo.com.br

³ Luiz Antonio Mousinho em *A sombra que me move*. Ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV), assinala que: “Grosso modo, chamamos de voz *over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento (*diegético* vem de *diegese*, história, o que é contado) (MOUSINHO, 2012, p. 82).

nem me lembro, eu sempre odiei o Natal.” A onipresença do natal enquanto fato referencial na vida de ZAC em família começa a ser questionada no princípio da realidade fílmica.

Esse diálogo do protagonista Zachary com o espectador é materializado na narrativa fílmica ainda antes do seu nascimento, na sua condição fetal, fundindo três temporalidades: a **temporalidade da vida interior**, antes do nascimento propriamente dito quando ainda não há a consciência de seu próprio eu e a **temporalidade da vida exterior**. Essas duas temporalidades se entrecruzam, de forma poética, em outra **temporalidade fílmica** que põe em movimento os diferentes significantes e arranjos sonoro-visuais de **C.R.A.Z.Y.**

O ponto de partida da estrutura fílmica é então o natal de 1960: dia do nascimento de ZAC, personagem central de uma narrativa poética entretecida por conflitos, ambiguidades, intertextualidades, jogos de linguagens, sonoridades musicais, alusões referenciais, retratos de época e realismo fantástico⁴. Trata-se de uma organização significativa que tem em conta os receptores, como produtores de sentidos e significações, que movimentam o próprio filme tendo por base a estrutura narrativa do mesmo.

A estruturação poética do filme coloca em evidencia a sua arquitetura sonora que por sua vez está em pleno diálogo com os significantes imagéticos estruturados composicionalmente a partir de diferentes classes de signos.

As verdades, mentiras e contraposições que formam a tessitura organizacional do filme pouco a pouco enovelam o espectador que se identifica, se distancia ou é fisgado pelas diferentes estratégias poéticas que dão alicerce a uma narrativa

⁴ O recurso do realismo fantástico é frequentemente utilizado em **C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor** com a finalidade de materializar ao espectador acontecimentos irrealis relacionados sob a ótica do cotidiano de Zachary Beaulieu em que o protagonista do filme funde situações reais com fantasia. Segundo Eduardo Harry Luersen, “*Verifica-se como característica do realismo fantástico o conteúdo de elementos mágicos ou fantásticos ocorrentes muitas vezes sem explicação, bem como a presença do sensorial para a apreensão da realidade. O tempo pode passar por um processo de dissociação racional, enfrentando uma temporalidade cíclica ou mesclada. O cotidiano transforma-se, a partir da inclusão de experiências sobrenaturais ou fantasiosas pelas personagens no trânsito da história.*” (LUERSEN, 2010, p.12)

turbulenta marcada por idas e vindas, lembranças, *flash backs*, imaginações, realismo fantástico e jogos de linguagem associados aos efeitos visuais e o recurso de edição cerebral que mobiliza a nossa imaginação.

C.R.A.Z.Y., em sua extensão criativa coloca em evidência a dimensão humana de uma família com seus conflitos, contradições, manifestações do amor, preconceitos, religiosidades, drogas, intolerância e a não aceitação das diferenças no campo da sexualidade.

No desenvolvimento da narrativa fílmica é possível acompanhar três fases da vida de ZAC: sua infância (interpretada por Émile Vallée), e, posteriormente a sua adolescência (meados dos anos 1970) e um momento da juventude com maior maturidade, logo após os vinte anos de idade (ambas as fases interpretadas por Marc-André Grondin).

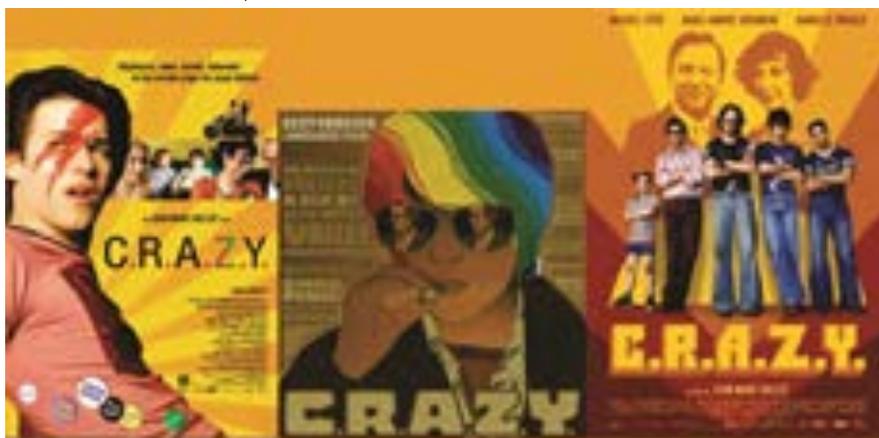


Figura 01 |Três diferentes propostas criativas de cartazes para divulgação do filme *C.R.A.Z.Y.: loucos de amor* dirigido por Jean-Marc Valée

Prólogo fílmico: fragmentos da infância de ZAC

***Não só os meus aniversários eram ignorados
como também eu era obrigado a assistir a Missa
do Galo. ZAC – Narrador***

C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor

O prólogo fílmico de **C.R.A.Z.Y. – loucos de amor** é constituído por um conjunto de sequências com situações fragmentadas da infância de ZAC. Este enunciado de apresentação fílmica consiste em um momento de aproximação poética com o receptor através de uma construção narrativa que evidencia a força inventiva dos diferentes signos materializados através da ação composicional de linguagens que mobilizam expressivamente a imagem e o som através de recursos sintáticos de combinação (NUNES: 1993).

Esse prólogo poético, cujo bloco é constituído por vários sub-blocos significantes, é composto pelos primeiros 25 minutos do filme que subsidiarão o espectador para a trama do filme, momento subsequente ao prólogo. Materializa aspectos sonoro-visuais importantes relativos a um período da Infância de ZAC (Émile Vallée) sob a ótica da narrativa reflexiva do próprio ZAC em sua condição de adulto que pratica a autoreflexividade.

Nessas cenas de abertura do filme, o espectador está diante do cenário típico de uma tradicional família de classe média canadense em que a mãe, Laurianne (Danielle Proulx), é surpreendida pelo sinal de que ZAC está prestes a nascer com o rompimento da bolsa fetal. A representação desse momento dramático se efetua com a sobreposição de expressões e de outros elementos audiovisuais materializados através dos recursos próprios da linguagem cinematográfica que nos adiantam o caráter “alucinado” do casal Beaulieu, ambos atônitos diante da chegada do quarto filho.

A imagem de Gervais (Michel Côté) ao perceber que o filho está apresentado sinais para vir ao mundo aparece refletida no enfeite natalino e nos transporta num compasso acelerado ao hospital, onde as imagens de Laurianne no leito, os médicos assistindo o pequeno ZAC e a preocupação de Gervais, são cadenciadas pelo tic-tac do relógio e nos levam até o primeiro contato da família com o recém-nascido, nomeado pela mãe como o “bebê - Jesus”.

A primeira queda de ZAC em sentido figurado, momento da narrativa de forte alinhamento estético, é apresentada quando de fato o bebê ZAC cai dos braços do pai, ocasionada pelo impulso de curiosidade do terceiro irmão, Antoine que está com o braço engessado. Essa cena resulta em aparente desespero do pai

sobreposto pela imagem do próprio ZAC-bebê que já reaparece na Missa do Galo, no Natal de 1966, dia do seu aniversário. Nessa sequência do nascimento e queda o diretor Jean-Marc Vallée⁵ utiliza um recurso narrativo de linguagem cinematográfica denominado eclipse temporal de condensação do tempo.

Esse salto elíptico temporal da fase oral do bebê para a fase fálica na perspectiva freudiana⁶ se efetua na cena da missa onde já identificamos ZAC com seis anos exercitando a sua imaginação criativa impulsionada pelos seus supostos “poderes sobrenaturais”, os quais nem ele próprio tinha tanta convicção de possuir, mas a sua mãe acredita nisso fervorosamente. ZAC com o dom inventivo de sua imaginação interrompe a tediosa missa fundindo realidade e ficção no tempo diegético do filme. Esse é o primeiro momento de organização significativa do filme em que há uma recorrência da cena ao gênero denominado realismo fantástico utilizado com frequência na esfera da literatura.

Outro elemento recorrente na narrativa é a “coceira” na marca de nascença da nuca de ZAC. Trata-se de um gesto capaz de levá-lo a realizar “loucuras” ou atos “mágicos”, como curar ferimentos, conter hemorragias e até mesmo imaginar a interrupção da celebração religiosa de natal para ir ao encontro dos seus

⁵ Jean-Marc Vallée tem se destacado no cenário da produção audiovisual pelo rigor poético do conjunto de sua obra denominada cinema reflexivo. No entanto a sua produção também envolve séries para televisão e curtas. Duas produções mais recentes confirmam a sua ousadia e sensibilidade enquanto marca poética do seu gesto criativo: *Café de Flore* (2011) e *A jovem rainha Vitória* (2009). Outros filmes de sua carreira são também destaque: *Liste noire* (1995), *Los locos* (1997) e *Loser love* (1999). O filme *C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor* (2005) chama atenção pela construção poética de sua narrativa e pelo quantitativo de premiações outorgadas ao filme por diferentes países em várias categorias. Também merece destaque a atuação cênica de seu filho Émile Vallée interpretando Zachary, na sua infância.

⁶ A referência as fases da sexualidade humana aqui relacionadas com o pensamento de Freud tem em conta momentos da narrativa em que o diretor faz alusões a Freud através das falas de ZAC e do seu breve contato com um psicólogo para discutir a cena de masturbação no carro presenciada pelo pai. Conferir: FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

presentes de aniversário, os quais para ele eram sempre iguais, distantes dos desejos de sua identidade conflituosa, castrada.

Para melhor entendimento, caracterizamos essa parte da infância em dois momentos que evidenciam situações fragmentadas que marcam a relação de ZAC enquanto parte integrante da família Beaulieu.

O primeiro momento como parte da narrativa diz respeito ao nascimento desejado de ZAC até a sua aceitação plena tanto pelo pai (Michel Côté), que vislumbra dotes musicais no filho e, igualmente, pela mãe (Danielle Proulx) religiosa que desde o princípio já se coloca num plano mais compreensivo de superproteção e sempre acreditando que o filho possui poderes especiais para realizar cura. Esses dois pontos de vista paradoxais (paterno e materno), mas ainda não totalmente conflitantes, juntamente com o contexto familiar de educação e convivência com os outros irmãos incidirão no processo de formação de identidade do filho ZAC.

O encantamento da criança com os progenitores se reflete na sua relação diferencial com os irmãos e abertura sensitiva para um mundo externo que começa a ser delineado por ZAC em sua infância plena. Trata-se de uma fase onde a criança é muito mais lúdica, voltada para a construção de mundos imaginários, desenvolvimento de fantasias e onde o tempo ainda não possui significação.



Figura 02 | A mãe superprotetora, Laurianne Beaulieu (Danielle Proulx) e o filho Zachary Beaulieu (Émile Vallée) vítima de pressões familiares na infância

Ainda nesse primeiro momento do prólogo fílmico o espectador é subsidiado com referências familiares imagéticas e

sonoras que expressam os vínculos afetivos de ordem materna e paterna, a educação e o respeito pela criança e o próprio acolhimento em família. É neste contexto de acolhimento afetivo na esfera familiar que ZAC expressa por falas e gestos a sua admiração pela mãe e o orgulho afetivo que sente pelo pai.

Essa incidência da projeção paterna em ZAC é reforçada pelo seu vestuário e forma de se portar que imita o pai, nas saídas para comer batatas fritas em que ZAC é o foco único de atenção e na própria preferência do pai pelo, até então, caçula do grupo de irmãos. Para os amigos, o pai é descrito e representado como um ídolo, uma espécie de herói, ou seja, “o melhor pai do mundo”. A frase pronunciada por ZAC reflete uma fase típica da infância onde a figura paterna é também comparada com os pais dos colegas vizinhos: chatos, comuns e sem graça. - *Ele tem todos os discos da Patsy Cline, Buddy Rich e Aznavour. E usou uma metralhadora no exército.* Diz Zac aos colegas, orgulhoso do seu pai.

Ou seja, neste primeiro momento da infância mais epifânica o filme apresenta os encaixes familiares ajustados, mais que perfeitos na perspectiva do pensamento mágico de ZAC. Essa fase da infância é tecida pela socialização, ideias com outros colegas da mesma idade e pelas descobertas inusitadas que se transformam em fatos marcantes na vida da criança. Em geral, é um período configurado pela criança no sentido de viver intensamente o tempo presente. Trata-se de um tempo mágico sem passado, ainda sem a clara noção de futuro e sem a consolidação de significações.

Nesta fase da segunda infância de ZAC entre seis e sete anos, a inteligência infantil possui características do pensamento intuitivo, pré-conceitual com dimensões animistas, ou seja, quando coisas ou objetos inanimados são incorporados por vida própria. É um tempo marcado pelo aprendizado rápido e amplamente flexível que favorece a livre imaginação e, por vezes, a confusão entre fantasia e realidade.

No decorrer das cenas de enunciação do prólogo fílmico a figura do pai já apresenta indícios de cuidado exacerbado intermediado pelo afeto e princípio de rispidez para com ZAC e demais filhos. Um desses momentos de conflitos controlados entre pai e mãe é o desejo de ZAC no sentido de ganhar um carrinho de

bonecas. Tal fato, apresentado ao espectador de forma sutil e extremamente breve, foi capaz de despertar a indignação do pai e evidenciar a compreensão e superproteção da mãe.

A preocupação paterna e atenuação materna neste momento da narrativa ainda se transbordam em amor para com ZAC e à própria família. A partir desse episódio percebemos que os presentes de ZAC por parte do pai são substituídos por brinquedos musicais associados a uma identidade de gênero de evidenciação do masculino sem afetos ou trejeitos.

A mãe, contraponto poético do pai de ZAC, funciona no contexto da narrativa fílmica como a figura católica devota, sempre superprotetora do filho e disposta a compreendê-lo em qualquer circunstância. Desempenha um papel importante nas situações de conflitos, particularmente em momentos onde ZAC expressa a sua sensibilidade ou exhibe a sua delicadeza e é confrontado severamente pelo pai que dissocia essas particularidades como partes inerentes ao gênero masculino, associando a uma caracterização inerente ao gênero feminino.

É nessa fase da infância de ZAC que a mãe Laurianne se mostra mais protetora de ZAC, sempre justificando os atos grosseiros do marido, quando, por exemplo, afirma que o brinquedo dado no último natal por Gervais visava o bem e, conseqüentemente, o estreitamento da relação com a figura paterna.

Os fatos apresentados ao espectador se sucedem na narrativa fílmica com a concisão das sequências, diálogos curtos, apresentação de referências contextuais reveladas através de indícios sonoros visuais, o vestuário das personagens, os elementos musicais de diferentes épocas que pontuam o filme, as referências aos nomes concretos de artistas, cartazes, discos, utensílios domésticos entre outros elementos da direção de arte que recriam a atmosfera dos anos 1960.

Ainda nesta parte final da infância epifânica, a surpresa prometida por Laurianne a Zac, enquanto o coloca para dormir, por exemplo, é antecipada pelo gesto que ela faz na barriga: trata-se da chegada de Yvan, o irmão mais novo de Zac, e esse fato será a oportunidade de alguns de seus desejos, até então conflituosos, se

concretizarem. Ao indagar sua mãe sobre o que é um “maricas”, ZAC recebe como resposta: - ***Não é nada! É tolice! Dorme!***

O segundo momento da infância de ZAC na narrativa fílmica é literalmente tracejado pela existência de diferentes conflitos. Conflitos que estão diretamente relacionados à construção da identidade da criança ZAC e o seu relacionamento direto com a família.

Nesta segunda parte do prólogo a figura paterna reverte o seu perfil de personalidade para uma postura mais agressiva em relação ao que considera como mudança de comportamento em ZAC. Com esses traços nitidamente machistas apresentados pela sequencialidade da ordem fílmica, o pai estará plenamente disposto a não aceitar qualquer ordem de diferença que afete a identidade masculina de ZAC.

Essa nova fase, marcada por conflitos mais intensos na infância de ZAC, pode ser identificada com o nascimento do quinto filho Yvan do casal Beaulieu. Com Yvan (Félix-Antoine Despatie), ZAC terá a oportunidade de empurrar o carrinho do irmão bebê às escondidas do pai e com o consentimento da mãe. A concretização de um desejo que fora anteriormente castrado pelo pai é efetivado com a outorga da mãe. Essa reversão simbólica em relação ao atendimento do desejo da criança implicará a partir deste momento da narrativa, em uma maior aproximação de ZAC com a figura materna e, conseqüentemente, estabelecerá uma relação de distanciamento em forma de confronto com a figura paterna.

A partir do momento em que ZAC é flagrado com uma espécie de roupão e colares de sua mãe cuidando do irmão Yvan, a guerra está declarada principalmente entre pai e filho. Essa guerra simbólica é também declarada por ZAC ao pai, ainda que de forma não muito consciente, sobretudo quando deliberadamente quebra o disco vinil de Patsy Cline.

A cena de inquirição com os quatro filhos no sofá expressa claramente a situação de violência e humilhação verbal mesmo sem violência física. Acuado, diante dos irmãos e dos pais, ZAC assume ter quebrado o disco (uma das referências musicais do pai) afirmando perante a pressão de autoridade: - ***foi sem querer.*** Esse gesto simbólico para chamar a atenção do pai ou para estabelecer

um ponto de ruptura e revelar a situação incomoda por parte do filho, marcará de forma recorrente a infância e adolescência de ZAC.



Figura 03 | O pai autoritário, Gervais Beaulieu (Michel Côté) mostra o disco *Crazy* de Patsy Cline, quebrado propositalmente pelo filho ZAC

Em outra cena, auxiliado pela mãe, na tentativa de corrigir o erro, ZAC entrega em forma de presente um novo disco de Patsy Cline ao pai que imediatamente retruca: - *disco de coleção importada. Não vale nada.* Já na adolescência ZAC sadicamente imagina presentear o pai com um disco quebrado ou mesmo como reconciliação com a referência paterna, presenteia um novo disco, agora original, acidentalmente quebrado no epílogo do filme pelo irmão caçula. Esses encaixes e desencaixes presentes na estrutura fílmica que ocorrem no período que vai da infância à adolescência, são resultantes de uma interferência criativa presente na esfera do roteiro de *C.R.A.Z.Y - Loucos de amor*.

Neste sentido o filme de Vallé estrutura-se transversalmente com a exposição de fragmentos fílmicos do drama real de uma família multifacetada que enfrenta os vários dilemas da sexualidade de ZAC e que ignora o envolvimento com drogas por parte de

Raymond, cada vez mais crescente. Trata-se de uma família que necessita reencontrar em si mesma a superação das suas próprias contradições e do reconhecimento da diferença. Há um esforço de ajuste de conduta por parte de ZAC, no entanto, as diferenças explodem na tela e tomam rumos inusitados que escapam do controle familiar.

ZAC, a exemplo dos outros irmãos, é um ser diferente que possui singularidades. É igualmente diferente em relação aos seus outros irmãos que também possuem singularidades diferenciadas. Juntos, em família, ou com seus percursos de identidades processualmente construídas, os irmãos expressam no decorrer da narrativa fílmica as suas diferenças, evidenciam a dificuldade de convivência, expressam os seus preconceitos em relação à ZAC como, também, denotam sutilmente as formas de afetos que permeiam o núcleo familiar. No entanto essa rivalidade entre irmãos não é tolerada pelos pais. A mediação dos conflitos é exercida de formas distintas: pela figura paterna que evidencia relações de autoridade e poder e pela figura materna delineada por um perfil religioso que educa com mais tolerância, exercita mais livremente o diálogo além de estar sempre propensa ao acolhimento das diferenças no seio da família.

A sociabilidade da família e as relações de conflitos e afetos são guiadas pelo mundo adulto paterno que reclama obediência provocando sofrimento interior principalmente por parte de ZAC quando diz em pensamentos: - ***Faça meu pai voltar ao que era antes.*** Diante dessa situação observamos que:

A delimitação entre o mundo adulto e o infantil é tênue e as crianças, muitas vezes, na ânsia de corresponder aos desejos, ainda que inconscientes, dos pais, procuram compensar suas frustrações, corresponder às suas expectativas, apaziguar sua angústia, negando sua própria infância. (ZORNIG, 2008, 73)

Assim, a infância de ZAC é permeada por pressões familiares de ordem psicológica que bloqueiam a sua própria autoaceitação

enquanto criança. Seguirá num esforço traduzido na luta contra si mesmo no sentido de agradar os pais contrariando os seus desejos e vontades de uma infância mais liberta.

A instauração dos conflitos em forma de preconceito ganhará força por parte dos irmãos, principalmente pelo principal desafeto de ZAC, Raymond (Pierre-Luc Brillant) que no desenrolar da trama fílmica saberemos acerca de seu envolvimento com drogas pesadas e a violência. Mesmo sob mira cerrada dos pais quanto a boa convivência e respeito entre família, Raymond é o irmão que mais sufoca e angustia ZAC. Em menor grau, o esportista Antoine (Alex Gravel) sempre aplica uns empurrões em ZAC que por sua vez nunca revida os atos de truculência do referido irmão.

A transição da infância de ZAC para adolescência não será fácil. A ida para o acampamento de férias contra a sua vontade marca essa mudança sufocante no momento em que se debate na água pondo em evidência o crucifixo da mãe que cai de seu pescoço. Ainda se debatendo em desespero na água, observamos uma sutil mudança de temporalidade: a fusão de ZAC criança associada à figura de ZAC adolescente.

Essa passagem sutil efetuada através de uma nova eclipse temporal tem como primeira cena da trama fílmica a imagem de ZAC seminu, crucifixo no pescoço, ao som *Shine on you crazy diamond* de Pink Floyd, utilizando uma bomba para sua crise de asma; efetuando exercícios e tendo ao fundo o irmão mais novo que observa os seus movimentos ora fumando, ora desafiando seu pai através de olhares ou com o aumento do volume do som.

Essa passagem da infância para adolescência será marcada por novos conflitos de identidade, preconceitos, e sentimentos de culpa e desejos não admitidos por parte do protagonista do filme. Sua adolescência será angustiante, assim como foi a noite de férias no acampamento seguida da cena em que se debatia imerso na água com indícios de asfixia. Trata-se de uma infância cheia de medos e incertezas: um pesadelo, do qual ele temia não acordar para o futuro em uma nova condição de adolescente.

Trama fílmica: conflitos dramáticos na adolescência

Pela segunda vez na vida, fui declarado clinicamente morto. ZAC – Narrador - C.R.A.Z.Y – *Loucos de Amor*

A adolescência de ZAC (Marc-André Grondin) no espaço da trama será marcada por uma teia de conflitos e contradições que emanam da própria família enquanto instituição social que educa, mas que também reprime as vontades individuais que colidem com os princípios morais que são tomados como padrões que devem ser aplicados e aceitos por todos. Por motivações diferentes, os irmãos ZAC e Raymond serão peças-chaves de um quebra-cabeça familiar onde não haverá encaixes. Apenas, como parte do conflito, existirá pequenos momentos de entendimentos e afetos entre irmãos que logo se diluirão em novos conflitos nas cenas seguintes.

A adolescência, fase do pensamento multidimensional e das transformações corporais, está situada entre a infância e a fase que denominamos como adulta. Trata-se de um período transitório ou de passagem vivenciado por jovens que habitualmente enfrentam variadas ordens de conflitos e crises existenciais.

Nesse período da adolescência os jovens lutam com a adoção de estratégias simbólicas diferenciadas, pelas demarcações de identidade e posicionamentos frente à sexualidade enquanto condição inerente à vida humana. Pode ser entendida enquanto uma fase da vida muito mais egocêntrica onde há a forte evidenciação do eu associado aos deslizamentos e derrapagens de personalidade.

Essas individualidades singulares de cada adolescente formam um coletivo diversificado e amplamente fragmentado. Adquirem força e visibilidade social pelo seu aglutinamento por tendências, estilos de vida, referências musicais, vestuário, marcas no corpo, cumplicidades por faixa etária ou mesmo por expressarem total quebra em relação aos valores sociais, políticos e econômicos.

Os jovens podem de outra forma, seguir tendências agrupadas pelo avesso de tudo vinculadas paradoxalmente a uma contraordem com relação à família e outras instituições com enraizamento social a exemplo da escola e da igreja. É a fase dos

segredos que quando postos a tona podem gerar contrariedades e instabilidades no campo emocional.

Nesta nova fase de desenvolvimento humano vemos um ZAC liberto das suas referências infantis com o afloramento da potência de sua sexualidade. Trata-se de um período pleno de descobertas associadas à intensidade do desejo acompanhado pelo prazer das descobertas e pelo desejo do que é proibido.

Essa primeira fase da adolescência é, de certa forma, também permeada por momentos de fortes indecisões, flexibilidade de pensamento, crises de identidade, e conforme já observamos pela capacidade diferenciada do jovem se rebelar contra a própria família, a ordem instituída e os valores sociais.

É um momento onde os adolescentes buscam afirmar a sua própria conduta de vida, a sua identidade de gênero e o questionamento frequente dos valores morais preestabelecidos pela sociedade em constante movimento de transformação. Essa afirmação de conduta e perfil de identidade transitória pode ser confirmada, conforme já observamos, pela via da transgressão ou com enfrentamentos na esfera da família.

A família, instituição social extremamente forte, compreendida enquanto núcleo, um estruturante primário, por sua vez, contra-ataca com mecanismos disciplinares de regulação, educação, punição ou controle.

ZAC, adolescente em permanente crise, é um espelho de uma família também em conflito. Enquanto ser social pensante, ZAC reúne vários fragmentos do que é ser jovem em um contexto de época que ultrapassa meados dos anos 1970. Os conflitos da infância na narrativa fílmica agora serão muito mais complexos nesta fase transitória de passagem que é a adolescência. Os desejos sublimados ou libertos estarão visíveis através dos poros, na flor da pele.

Aos quinze, ZAC permanecerá relativamente contido sob os cuidados e imposições dos pais, muito embora no desenrolar da trama se torne mais independente e rebelde, porém com as dúvidas de sempre quanto a sua libido sexual que se estenderão por algum tempo. Os seus desejos nesta fase da adolescência quanto à expressão de sua sexualidade serão castrados, não tolerados pela

família que considera o comportamento de ZAC como “anormal”. Segundo o pai, - ***Gente anormal tem que ser tratado.***

Também identificamos em ZAC a evidenciação do seu ego narcísico através de exercícios que valorizam seu corpo, preferências musicais, vícios (cigarro e *cannabis*). Essa postura mais despojada iniciada pelo visual, corte do cabelo e livre escolha de seus ídolos se entrecacha com demais integrantes da família e resulta nos embates travados com o pai na condição de autoridade repressora.

A adolescência de ZAC será então pontuada por instabilidades e desejos sublimados. Essa sublimação dos desejos latentes resultará em uma luta árdua contra o seu próprio eu. O firme propósito de ZAC é não desapontar a família negando a sua sexualidade.



Figura 04 | Zachary Beaulieu (Marc-André Grondin) na fase inicial de sua adolescência: conflitos na esfera da família, negação de sua sexualidade e turbulências quanto à sua religiosidade

O afeto desmedido pela figura paterna será expresso dubiamente em forma de amor e repulsa. Esse apego e busca de

afeto pela figura paterna implica no reconhecimento inconsciente de ZAC em projetar o pai enquanto ancoradouro de referência.

Esse desejo de correspondência ou compreensão entre ambos não será possível tão cedo. Somente as turbulências mais graves que acontecerão no decorrer da narrativa fílmica é que resultarão em mudanças de atitude por parte do pai no que se refere a compreensão do outro. Neste caso, as marcas das dinâmicas do tempo e do sofrimento já estarão visíveis, sobretudo no rosto do pai.

O pai, nesta fase da adolescência de ZAC e dos irmãos expressa o seu amor pelos filhos de forma rígida e extremamente conservadora anulando particularmente qualquer indicio comportamental de ZAC que seja expressão sincera de sua diferença. Gervais encontrará sempre um modo de refutar a maneira de ZAC encarar o mundo de forma mais liberta e sem as amarras da família.

Percebemos claramente no filme que o adolescente ZAC é um ser humano diferente por natureza própria. Faz questão de ser diferente mesmo caminhando contra a vontade de seus desejos e preferências.

A problemática colocada pelo filme se traduz no sentido de como devemos lidar com as diferenças para além da esfera familiar. Essas diferenças múltiplas evidenciadas em ZAC pelo seu vestuário, adesão a estilos, transformações do seu próprio corpo e preferências sexuais são marcas identitárias de si. São ainda expressões significantes com uma carga simbólica distintiva que revelam claramente a sua condição de jovem inquieto disposto a operar com mudanças em sua vida.

Neste sentido “o conceito de juventude nos faz pensar no sujeito como um ser constituído e atravessado por fluxos, devires, multiplicidades e diferenças” (COIMBRA, BOCCO e NASCIMENTO, 2005, p.11). ZAC carrega na essência de sua vida uma carga de multiplicidades, singularidades, caminhos, escolhas e indecisões associadas à dinâmica de sua juventude.

Mesmo compreendendo que em termos conceituais adolescência e juventude se sobrepõem particularmente na terceira fase da adolescência, destacamos que:

a juventude é uma categoria socialmente construída. Ganha contornos próprios em

contexto históricos, sociais distintos, e é marcada pela diversidade nas condições sociais (...), culturais (...), de gênero e até mesmo geográficas, dentre outros aspectos. Além de ser marcada pela diversidade a juventude é uma categoria dinâmica, transformando-se de acordo com as mudanças sociais que vem ocorrendo ao longo da história. Na realidade, não há tanto uma juventude e sim jovens, enquanto sujeito que a experimentam e sentem segundo determinado contexto sociocultural onde se insere (DAYRELL e REIS, 2007, p.4).

ZAC enquanto parte de um contexto sócio cultural específico é, como dissemos, um jovem singular. Seu retrato identitário pode ser caracterizado como flutuante visto que agrega uma carga de sofrimento e de luta por aceitação da sua própria maneira de ser no seio de sua família. Parece contraditório, mas o desafio de ZAC é, sobretudo, enfrentar particularmente as pressões de ordem interna que brotam com uma grande carga de preconceito e estupidez no seio da própria família.

A carga de maior preconceito vivido por ZAC germina, de forma diferenciada, sobretudo através do pai Gervais e por parte dos irmãos Raymond e Antoine. O primogênito intelectual, Christian (Maxime Tremblay) apelidado por Antoine com “bichinha quatro olhos” e o caçula Yvan (Félix-Antoine Despatie) com quem ZAC compartilha chicletes e o quarto, são contrapontos dos dois outros irmãos, ou seja: não desestabilizam a vida de ZAC em pleno processo de construção.

Desse confronto interno na esfera da família explode a rebeldia ou a adoção de caminhos extremados como a tentativa de suicídio expresso na cena em que ZAC vai ao encontro da prima Brigitte (Mariloup Wolfe) com a intenção de avistar com seu namorado Paul (Francis Ducharme). Paul, que esbanjou sensualidade e desinibição na dança do *Mambo Jambo* em festa de aniversário com a família é o primeiro objeto de desejo masculino sublimado por parte de ZAC.

Flashes reiterativos da cena real povoam a imaginação de ZAC com imagens em câmera lenta de Paul e da prima Brigitte ou mesmo a cena em que Paul e ZAC dividem uma “bomba” onde com as proximidades das bocas a fumaça do baseado é expelida para ser tragada através da boca do outro. No entanto, para desencanto de ZAC a prima Brigitte está com outro namorado.



Figura 05 | A prima Brigitte (Mariloup Wolfe) e o namorado Paul (Francis Ducharme) dançam com sensualidade por ocasião da festa de aniversário de ZAC

No retorno desse encontro, ZAC em sua moto repete a palavra, MUDANÇAS, MUDANÇAS... e avança deliberadamente o sinal vermelho. O próprio ZAC, narrador em *off*, anuncia que pela segunda vez esteve clinicamente morto. Segundo relato da mãe, até o pai chorou com a possibilidade de perder o filho.

No entanto, o episódio do acidente não altera o modo de ser do pai em relação às posturas diferenciais do jovem ZAC.

Para ZAC, ser diferente também implicava em buscar outras referências que expressassem a sua maneira de ser por meio da identificação ou por formas de contraposição.

Apesar de sua família ser católica com a mãe superdevota que acredita fielmente nos poderes de cura do filho, ZAC se autoproclama ateu. Essa negação da religiosidade e o próprio descrédito quanto ao seu dom de curar, sem a necessidade de provocar a família, sinaliza como indícios da insatisfação de ZAC. Essa insatisfação em forma de contraposição comedida pode ser identificada no diálogo em que a mãe diz para ZAC: - ***Reze pelo seu primo Daniel que sofreu queimaduras.*** Ao que de pronto ZAC responde categoricamente: - ***Bem feito!***

Na cena da missa do Galo, agora nesta fase de sua adolescência, desfrutamos da sua descrença por meio de um conjunto de imagens que atestam mais uma vez a evidenciação do gênero realismo fantástico quando ZAC, hipoteticamente através de sua imaginação, quebra com o ritual litúrgico da missa e começa a levitar ao som de *Sympathy for the Devil* de Rolling Stones, cuja letra destoa literalmente do ambiente religioso em que levita:

*Simplesmente me chame de Lúcifer
Porque preciso de alguma amarra
Então, se encontrar-me
Tenha alguma cortesia,
Tenha simpatia e tenha bom gosto
Use toda a sua educação bem-aprendida
Ou eu vou jogar sua alma no lixo*

Mick Jagger intérprete da música representava uma das várias facetas do superego de ZAC. Líder da banda Rolling Stones, Mick Jagger influenciava segmentos expressivos dos jovens da época pelo seu estilo exótico, roupas apertadas, supercoloridas, movimentos sensuais, postura andrógina com músicas e letras que tratavam abertamente sobre o amor livre, a libertação sexual, experimentação das drogas e a psicodelia.

Essas atitudes integradas ao campo da cultura interferiram diretamente nos padrões comportamentais dos jovens que pouco a pouco introjetavam, de forma recriada, essa nova dimensão de ambiguidade e androginia utilizada com maior radicalidade por David Bowie.

A adoção dessa nova postura comportamental implicava em conceber a vida por um prisma mais despojado e dentro de uma perspectiva de vida mais alargada, libertária e transfronteiriça. Mick Jagger representava um pouco dessa misoginia que estabelecia uma espécie de reconfiguração de paradigmas em termos de cultura e de comportamento.

Em outra cena do filme já considerada *cult* pelo jogo de referências e intertextualidade, ZAC com raio pintado no rosto, imita| dubla David Bowie tendo como fundo musical *Space Oddity* (1969 / 1972). A voz de ZAC superposta à voz Bowie evidenciam Major Tom, personagem alegórico fictício como parte de um contexto de época real em que o astronauta Neil Armstrong pela primeira vez, pisava em solo lunar. A música, invenção ficcional que recria uma realidade expressa o seguinte:

*Controle de Solo para Major Tom
Controle de Solo para Major Tom
Pegue suas pílulas de proteínas e coloque
seu capacete*

*Controle de Solo para Major Tom
(10,9,8,7)
Começando contagem regressiva e motores
ligados
(6,5,4,3)
Checar ignição e que o amor de Deus esteja
com você
(2,1)*

*Esse é o Controle de Solo para Major Tom
Você realmente teve sucesso
E os jornais querem saber de quem são as
camisetas que você usa
Agora é a hora de sair da cápsula se você
tiver coragem*

*Aqui é Major Tom para Controle de Solo
Estou dando um passo pra fora da porta
E estou flutuando no jeito mais peculiar
E as estrelas parecem muito diferentes hoje*

*Estou sentado numa lata
Bem acima do mundo
A Terra é azul e não há nada que eu possa
fazer*

*Porém eu ultrapassei cem mil milhas
Estou me sentindo bem calmo
E eu acho que minha nave espacial sabe
onde ir
Diga pra minha mulher que eu a amo muito,
ela sabe*

*Controle de Solo para Major Tom
Seu circuito pifou
Há algo errado
Pode me ouvir Major Tom?
Pode me ouvir Major Tom?
Você pode...*

*Aqui estou flutuando em volta da minha lata
Bem acima da lua
A Terra é azul e não há nada que eu possa
fazer...*

ZAC encarna teatralmente por meio da música, vestuário e pintura no rosto a rebeldia andrógina de David Bowie com seu personagem espacial Major Tom. Originalmente lançada no ano de 1969 para coincidir a chegada do homem a lua, a música em si apresenta dimensões conotativas que apontam para as disputas e falhas da corrida espacial entre a antiga União Soviética e Estados Unidos como, também, alude a uma vertente psicodélica onde Major Tom, espécie *hippie junkie*, que efetua uma viagem sem volta com o uso de psicotrópicos.

Major Tom de *Space Oddity* seria a representação do próprio Bowie ou uma das várias personagens assumidas pelo artista como o alienígena Ziggy Stardust, mistura de deus e demônio, o misógino Aladdin Sane, o enigmático Thin White e o artista Kraut com seu estilo de vida em reclusão. Essas personagens flutuantes representam

as múltiplas facetas de David Bowie enquanto o representante máximo da irreverência pensada do Glam Rock.

Para época, essa atitude criativa de assumir várias identidades e exagerar no visual significava concentrar os ideais de contestação dos jovens cada vez mais ávidos em adotar um estilo vida e indumentária que provocavam uma espécie de diluição entre os gêneros.

Jovens com suas demandas reprimidas em termos de desejo, a exemplo de ZAC e outros com a mente mais aberta, findavam por venerar essa postura de irreverência criativa de Bowie com seu culto refinado pela androginia e experimentações muito mais cerebrais no campo da música e outras artes.

Ou seja, David Bowie através de seu *look* diferenciado, vestuário, acessórios e modelo de comportamento fora do eixo, incorporava ao seu estilo de vida elementos simbólicos atribuídos ao gênero feminino: roupas supercoloridas, cabelos vermelhos com fios arrepiados, maquiagem, cílios postiços, batons, salto plataforma ou botas de vinil, brincos em formato de argola, lenços estampados, óculos extravagantes, unhas postiças entre outros itens.



Figura 06 | Zac, no centro, após dublar com voz superposta a música *Space Oddity* de David Bowie, seu ícone musical de irreverência. A esquerda, capa do disco *The man who sold the world* (1970) e a direita *Aladin Shine* (1973) integram uma linhagem do Glam Rock

Essa excentricidade andrógina em forma de *glamour* que mistura características femininas ao masculino ou vice e versa evidenciava a dificuldade em se identificar a qual gênero estava vinculado uma determinada pessoa tendo em conta apenas aspectos de sua visualidade.

O jovem ao adotar uma postura de vida andrógina materializava através de seu corpo e de sua indumentária esses elementos ambíguos (unissex) que podem ser usados por diferentes sexos e gêneros.

Esse estilo de vida refletia a liberdade dos sexos sem necessariamente estar associado a preferências sexuais. David Bowie, pelo que se sabe, nunca manifestou interesse sexual pelo gênero masculino, no entanto para reafirmar seu estilo andrógino enquanto estratégia inventiva de *marketing* musical declarou-se bissexual.

A capa do álbum *The man who sold the world*, lançado em 1970, causou frisson seduzindo jovens e fãs de diversas partes do mundo pelo fato de mostrar David Bowie vestido de mulher. Em contraposição, provocou a ira de segmentos mais conservadores da mídia e da sociedade. A atitude do artista representava uma ruptura de paradigmas ou quebra de tabus por mesclar, de forma indiferenciada, tipos de gêneros considerados distintos, associados a uma forma comportamento denominada andrógina. Embora o estilo andrógino tenha sido pinçado de outras épocas, ganha força expressiva com Bowie.

O estilo atravessou décadas, ganhou outros adeptos de renome e deixou de ser ruptura comportamental, podendo ser visto de forma mais dissipada na atualidade cotidiana, sobretudo junto a segmentos diferenciados dos jovens e, particularmente, ainda está muito bem presente na esfera da moda, cultura eletrônica e mundo fashion.

Space Oddity permaneceu no imaginário das pessoas associada a missão Apollo 11, sendo o referido álbum reeditado no ano de 1972. Música e letra aludem, em forma de recriação, ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço (1968)* de Stanley Kubrick.

Na cena de *C.R.A.Z.Y.: Loucos de amor* onde *Space Oddity* é utilizada como tema musical, ZAC é atraído visceralmente pela excentricidade camaleônica de Bowie. A sequência começa com a colocação do vinil no toca disco, e com imagens de ZAC fumando intercaladas com *flashes* de sua imaginação com fragmentos de imagens da prima com o namorado, ou mesmo uma cena complementar onde ZAC ainda fumando está situado entre a prima e o namorado, objeto de desejo não revelado.

Através de efeito técnico e eclipse temporal a imagem da fumaça segue para o espaço e associa-se a sequência seguinte em que ZAC em seu quarto dubla compenetradamente *Space Oddity* para o delírio de jovens que ainda estão no extracampo cinematográfico. O raio pintado no rosto de ZAC é uma referência direta ao disco *Aladdin Sane (1973)*, segundo o próprio Bowie esse raio, além de ser uma homenagem, representava situações de dualidade da mente esquizofrênica vivenciada por seu irmão que sofria de esquizofrenia.

A sequência gravada através de espelho em forma de círculo é também um diálogo de intertextualidade, na perspectiva da direção de arte, visto que recria a ambiência do filme promocional, *Love You Till Tuesday*, David Bowie-Space Oddity, dirigido em 1969 por Ken Pitt. Vemos ainda na referida cena, através do espelho redondo, ZAC de costas tendo ao fundo, em destaque, a capa do disco de *Dark Side of The Moon (1973)* de Pink Floyd desenhada na parede do quarto de ZAC, referência do rock progressivo.

De súbito, ZAC é interrompido com um empurrão do irmão esportista que retira o disco e diz o seguinte de forma ríspida: - ***Dá prá parar de imitar esse veado? O que é que vão pensar da gente.*** É interessante observar que esse irmão que recrimina a imitação de Bowie por parte de ZAC, reproduz literalmente o discurso preconceituoso do pai cujas reprimendas verbais quanto ao comportamento do filho também apontam para um mundo exterior a família: - ***O que é que os vizinhos vão pensar.***

Contraditoriamente o pai Gervais, nas festas de família e em ocasiões especiais, imita repetidamente o modo de cantar de Charles Aznavour. A imitação por parte do pai é socialmente aceita pela família embora seja considerada por todos como cafona, descontextualizada e demodê. Neste caso não só as referências musicais se entrecrocaram, mas também fica patente a distância entre gerações (pai e filho) e a própria diferença intrageração quanto às visões de mundo (entre irmãos).

A música apesar de atravessar gerações é também uma espécie de marcador de época entre gerações. Algumas referências musicais do pai são ressignificadas pela família, trazidas para outra atualidade povoada por novas referências musicais. ZAC por sua vez

movimenta as referências musicais de sua contemporaneidade. O protagonista está em plena sintonia com as inquietações de uma juventude dos anos 1970, muito mais antenada com a diversidade comportamental cujo lema mais difundido era “*Sexo, drogas e rock’n’roll*” ou “*PAZ, não a guerra*”.

Merece atenção a forma interessante de como *C.R.A.Z.Y.* – *loucos de amor*, por meio de seu diretor, trabalha a arquitetura sonora do filme envolvendo três diferentes décadas. Além de artistas como Patsy Cline, Charles Aznavour, Elvis Presley como principais representantes dos anos 1960, a trilha sonora mescla gêneros, estilos e sonoridades de diferentes épocas como: Les Petits Chanteurs du Mont-Royal, David Bowie, Stories, Pink Floyd, Rolling Stones, The Cure, Jefferson Airplane, Roy Buchanan, Dámaso Pérez Prado - The Mambo King, Roy Buchanan, Timmy Thomas, Robert Charlebois, Les Petits Chanteurs du Mont-Royal, Chorovaya Akademia, Giorgio Moroder e Jean-Christian Arod.

Várias sequências intrigantes do filme, embates entre pai, conflitos entre irmãos, diálogos e reconciliações são pontuados por essa diversidade musical resgatada pelo filme. Cenas, por exemplo, que envolvem ZAC e o pai ou ZAC sozinho tem como tema musical *Crazy* interpretada por Patsy Cline ou as imitações do pai sempre cantando repetidamente *Emmenez moi* de Aznavour para família.

É interessante destacar que como recurso estético da narrativa o título da obra: **C.R.A.Z.Y.**, é composto pela conjunção das iniciais dos irmãos personagens (Christian, Raymond, Antoine, Zachary e Yves), filhos do casal Bealieu. O título do filme é também referência a música interpretada por Patsy Cline, *Crazy*, que de forma recorrente permeia estrutura narrativa do filme é também a música preferida Gervais. Marca a sua geração e a sua relação de loucura pela família.

Outras músicas pontuam os delírios ou conflitos de ZAC e também marcam a atuação das demais personagens do filme. Dizemos que **C.R.A.Z.Y** possui uma intensidade sonora extremamente poética que sai costurando as diferentes situações do filme.

Vale destacar que os aniversários de ZAC foram sempre marcados pela evidenciação da projeção paterna através de presentes musicais como bateria, acordeom, guitarra, violino e banjo.

No decorrer da narrativa o espectador será municiado com imagens e informações de que ZAC já em outra fase de sua juventude utiliza as referências musicais do pai no seu trabalho como DJ efetuando um diálogo retro: os anos 1980 colocam em evidência referências musicais dos anos 1960.

Essa carga poética sonora enquanto parte indissociável que permeia toda estrutura fílmica acompanha o desenrolar conflituoso da adolescência de ZAC. No seu retorno a Madame *Chose* (vendedora de potes), agora sem a companhia da mãe, ZAC expressa o desejo de “ser normal como todo mundo”. A religiosidade permanece perseguindo ZAC que, no entanto, procura se distanciar desse hipotético dom para cura endossado por parte da família.

Revoltado, ZAC, todavia, buscará se afastar de suas dúvidas sem se aproximar dessa religiosidade. Cercado por Toto, um garoto da escola, briga com a sua força e alma contra o desejo literalmente anunciado por Toto em relação à ZAC. A briga é uma espécie de demonstração de força e exibição de sua masculinidade. A luta sangrenta e desigual objetiva mascarar ou encobrir a preferência sexual de ZAC por garotos. No fundo esse ato de violência vai de encontro aos seus próprios impulsos e desejos. Só reforça a existência de uma sexualidade atormentada, ainda sem discernimento e sem autocontrole.

Essa violência praticada por ZAC orgulhará o seu pai. Dias depois esse orgulho paterno se transforma decepção ao presenciar cena em que ZAC aparece se masturbando no carro com o mesmo garoto que foi vítima de violência. A situação em flagrante de ZAC com Toto gera a ira do pai que em contrapartida promete violência física e decide levá-lo ao psicólogo. Nos excertos das falas travadas entre os pais, Gervais e Laurianne, o afloramento do preconceito paterno na esfera privada da família causa cada vez mais instabilidade nesta fase de adolescência de ZAC :

Pai - O que você fez é anormal! (...)

Mãe - Dá uma chance prá ele!

Pai - Para de defender o garoto, eu sei o que eu vi. (...)

Mãe - Isso acontece, são coisas da vida, não é culpa de ninguém. ... O Padre

Carbonneau disse que não se deve procurar culpados!

Pai - O Padre Carbonneau?

Mãe - *Eu precisava de ajuda. Você não tem diálogo. (...)*

Pai - *Eu sei muito bem que ninguém nasce assim. Isso é uma doença... Não existe meio termo: ou se é macho ou se é fêmea. ...Pago um psicólogo se for preciso.*

- *Ele é homem. Não botei veado no mundo. Vou mandar tirar isso da cabeça dele.*

ZAC - *Eu não vou ao psicólogo. Eu não tenho problemas.*

Mãe - *Hum... Ele puxou o pai!*

No deslocamento para o psicólogo com o pai, a reação de ZAC consiste em arrancar a fita cassete do toca fitas do automóvel que tocava solenemente CRAZY: *Crazy, I'm crazy for feeling so lonely* (Louco, Eu estou louco por me sentir tão solitário), *I'm crazy, crazy for feeling so blue* (Eu estou louco por me sentir tão triste).

A música, espécie de carro chefe do filme e que pontua determinadas ações dramáticas envolvendo ZAC, é uma marca simbólica geracional do pai. O gesto abrupto de ZAC mexe com o ponto fraco do pai que contra ataca de forma atônica apenas com silêncio. O gesto de ZAC é calculado e também funciona como resposta às agressões verbais do pai conservador preocupado com os novos contornos da sexualidade do filho.

O contato com o psicólogo também revela as inseguranças, preconceitos, desinformação e medos por parte de ZAC quanto a sua condição sexual. Diante do psicólogo, ZAC admite ter se masturbado no carro, sem olhar para o colega. Ao ser indagado se ficou excitado, responde:

ZAC - *Eu pareço com bicha?*

Eu não me maquio nem ando requebrando.

Psicólogo - *Uma bela imagem dos homossexuais. Nem todos são assim!*

Pelo discurso de ZAC ao pai, deduzimos que o psicólogo confirmou que o seu cliente não apresenta problema algum. O mesmo culpa o pai por rejeitar o filho considerando o acontecimento como um “ato falho” ou mesmo um “lapso freudiano”.

ZAC prossegue com sua vida de adolescente conturbado. Os seus conflitos pessoais, familiares, religiosos e os confrontos com o irmão Raymond, espécie de *bad boy junkie*, são cada vez mais intensos. Raymond constrói uma linha de tensão, usando trejeitos, jogando beijinhos, humilhando verbalmente o irmão (- **Cala a boca bichona**) e ainda agredindo fisicamente com um soco no olho pelo fato de ZAC espionar as suas transas e brigas com as diversas namoradas. ZAC na sua condição de humilhação por atos de violência revida espalhando informações entre os jovens acerca das estripulias sexuais do irmão garantem. Os comentários de ZAC e a denúncia do diretor da escola levam a mãe a descobrir o envolvimento mais profundo de Raymond com drogas. Esse agravante em estágio já avançado de dependência foi totalmente subestimado ou ignorado pelo pai que parecia orgulhar-se da condição de machão heterossexual do filho. O alvo predileto sempre foi ZAC e não o outro filho que mergulhava num caminho sem volta.

Outras situações conflitantes seguem marcando a adolescência do “afilhado da Virgem Maria”, segundo a designação carinhosa da mãe. ZAC, para agradar a família, segue negando-se a si próprio. Aprimora uma convivência sexual com a amiga de infância Michelle (Natasha Thompson) que por sua vez tem um bom trânsito e a aceitação por parte da família. Essa decisão de ZAC, de convivência heterossexual, amparada pela pressão familiar de certa forma atenuará momentaneamente os conflitos. Os desejos de ZAC permanecerão sublimados, guiados por um autocontrole de negação da sua sexualidade com o propósito agradar a família.

Essas demandas reprimidas do desejo irão pipocar, para surpresa do espectador, com a materialização de novos momentos de conflitos dramáticos que integrarão trama do filme.

1980 – O tempo não para. ZAC aos vinte...

Um momento da narrativa fílmica que marca claramente a passagem de ZAC para uma fase da adolescência mais madura pode ser identificado na confluência temporal de duas situações cênicas que integram a estrutura dramática de C.R.A.ZY.

A primeira situação cênica que prepara essa passagem para outro momento da vida é quando ZAC entra na loja de discos, folheia a secção *country* com vinis de Patsy Clyne e vê ou imagina Paul, seu objeto de desejo sublimado, olhando outros discos. ZAC foge da loja, e essa fuga representa o seu conflito com a sua própria sexualidade. Caminha em desespero pelas ruas da cidade com a neve que cai sobre o seu corpo. Ao aproximar-se de uma cabine telefônica, uma criança chora nos braços da mãe. ZAC passa a mão na nuca como quem duvida de seus próprios poderes e, para seu desespero, a criança para de chorar. Neste caso, entra em cena o seu conflito em relação a sua religiosidade que se associa aos dois outros conflitos na esfera da sexualidade e da família tendo como representante a figura paterna que desrespeita as diferenças.

A segunda situação cênica está extremamente interligada com a continuidade da mesma sequência. ZAC ao constatar o seu possível dom de cura caminha atormentado e, em choro, vai até a sua casa. Essa cena é pontuada pela força dramática de *Nine Sili Nebesniye* da Chorovaya Akademia, canto coral sacro com a predominância de vozes masculinas, que se funde ao choro desesperado de ZAC. As referências finais dessa fase da adolescência de ZAC são mostradas ao espectador: o irmão mais novo que dorme e um cartaz de David Bowie na porta do quarto de ZAC. Esse cartaz é visualizado quando ZAC se abaixa em choro e sobe, com a mesma música de fundo, vemos outra referência afixada na porta do quarto: a capa da revista Time de 22 de dezembro de 1980 em que anuncia a morte de John Lennon (*When the Music Died*).

O choro e trilha fundem-se, em forma de aliteração sonora, aos gemidos de prazer e gozo de ZAC. Michelle de joelhos, a sua companheira nesta nova fase da vida, ainda em extracampo, pratica

sexo oral em ZAC. Ao levantar-se, após o gozo pleno de ZAC, exclama: - *Feliz aniversário!* No rosto do protagonista vemos o seu cabelo diferenciado, olhos pintados, sobrancelhas delineadas e roupas de couro. A aparência e comportamentos de ZAC mudaram. Após o ato de feação percebemos em ZAC uma ironia mais requintada. A convivência heterossexual com Michelle resulta em uma aparente segurança por parte do protagonista.

A ação do tempo fez com que ZAC também mudasse aspectos de seu comportamento e de seu vestuário. Agora, neste novo momento, dispõe da capacidade de reagir com muito mais força quanto aos xingamentos e dúvidas ainda existentes quanto a sua sexualidade.

Mesmo com essas mudanças à vista, ainda enxergamos em ZAC o seu esforço e desejo em se reconciliar com a vida mesmo que essa atitude ainda resulte em novos embates na esfera da família.

Maria da Conceição Costa no artigo coletivo *Sexualidade na adolescência* complementa que nesta fase da vida:

A maturação física está completa; o comportamento sexual costuma ser mais expressivo e menos exploratório, e as relações, mais íntimas e compartilhadas. Predomina a escolha de par duradouro com relação de afeto. Maior consciência dos riscos e necessidade de proteção. (COSTA et alii: 2001:p. 219)

Observa ainda:

Uma das situações mais conflitantes para o adolescente, de ambos os gêneros, é reconhecer em si traços de homossexualidade latente ou expressa. Ele sabe que seu papel de gênero o obriga a determinadas posturas individuais e coletivas, teme as pressões familiares e grupais, angustia-se ao prever as reações dos outros, além do que, estando numa idade de grande interesse por tudo, frequentemente

acompanha pela mídia ou na escola, comunidade e grupo de apoio, o rechaço e as humilhações impostas aos jovens homossexuais, que podem chegar da rejeição à morte. (COSTA et alii, 2001, p. 220)

A trajetória de vida não linear de ZAC evidencia todas essas situações conflitantes advindas de humilhações no seio da família, pressões externas, tentativa de suicídio e negação de sua homossexualidade ou mesmo bissexualidade.



Figura 06 | Dueto, pai e filho, cantam *Hier encore* de Charles Aznavour como parte da comemoração dos vinte anos de ZAC em família

O aniversário de vinte anos de ZAC começa com uma declaração de amor do Pai Gervais para esposa, cada filho e, particularmente, para o aniversariante. O pai dubla *Hier encore* com a voz superposta a voz de Charles Aznavour, tocando afetivamente em cada filho e olhando para ZAC diz – **essa eu escrevi prá você:**

*Ontem então
Eu tinha vinte anos
Eu acariciava o tempo
E brincava de vida*

*E como quem brinca de amor
Eu vivia a noite
Sem contar meus dias
Que corriam pelo tempo
Eu fiz tantos projetos
Que se dissiparam no ar
Eu fundei tantas esperanças
Que se desvaneceram
Que agora eu fico perdido
Sem saber aonde ir
Os olhos vasculhando o céu
Mas o coração preso à terra*

*Ontem então
Eu tinha vinte anos
Eu desperdiçava o tempo
Crente de que o retinha
E para retê-lo
Ou mesmo antecipá-lo
Eu não fiz outra coisa a não ser correr
E agora estou ofegante
Ignorando o passado
Conjecturando sobre o futuro
Eu me antecipava
Tudo conversa fiada
E dava a minha opinião
Sobre o que eu não achava bom
E criticava o mundo com desenvoltura*

*Ontem então
Eu tinha vinte anos
Mas perdi meu tempo
Fazendo loucuras
Que no fundo não me deixam
Nada de realmente preciso
Exceto algumas rugas na testa*

*E o medo do tédio
Porque meus amores morreram
Antes de existir
Meus amigos partiram
E não voltarão
Por minha culpa eu fiz
O vazio ao meu redor
Eu estraguei minha vida
E meus jovens anos
Do melhor e do pior
Desprezando o melhor
Eu petrifiquei meu sorrisos
E congelei meus choros
Onde eles estão
Por onde andam meus vinte anos?
Onde eles estão
Por onde andam meus vinte anos ?
Meus vinte anos!*

A cena musical é finalizada com um dueto fraterno entre pai e filho e com os aplausos efusivos da família. No entanto esse clima de afeto em forma de comemoração será imediatamente quebrado. Aproveitando o aniversário de ZAC, o irmão mais velho anuncia o seu casamento sendo festejado por todos, exceto por Raymond. Entusiasmada com a notícia, a companheira de Raymond solta a seguinte frase:

- Que tal um casamento duplo. Já pensou que lindo!

Raymond – *Quer calar essa boca e para de bancar a idiota.*

(Silêncio entre todos)

ZAC – *Mande ele a merda.*

Raymond – *Cale a boca bichinha!*

Michelle – *Cale a boca você!*

ZAC – *Mal saiu da clínica e já está cheirando de novo.*

Raymond – *Endoidou de tanto chupar rola!*

Pai – *Olha como fala!*

ZAC – *Deu bastante o rabo lá na cadeia.*

Raymond – *No meu lugar você até que ia gostar.*

*Mãe – Já chega. É natal, pelo amor de Deus!
Pai – Meu Deus, o que eu fiz para merecer
isso.*

Nesta cena ZAC reage de forma irônica e joga vinho no rosto de Raymond. Enfurecido Raymond parte para o contra ataque direto de forma agressiva. Vira a mesa e é contido pelos irmãos, Antoine (que anunciou o casamento) Christian (esportista). A patética cena de violência causada por Raymond é um prenúncio de seu desequilíbrio quanto ao uso desenfreado das drogas. ZAC observa tudo com a devida distância. Esse fora o seu primeiro confronto em forma de revide sádico em resposta as constantes provocações de Raymond quanto a sua sexualidade. ZAC também acabara de tocar em um tema tabu mascarado pela família: o uso de drogas por Raymond.

Em outra cena, após o reencontro de ZAC com Raymond na casa dos pais, Raymond oferece carona para ZAC. No percurso de carro o diálogo é o seguinte:

*Raymond – Escute. Eu sei que não fui legal
com você, mas eu preciso de grana. Eu não
sei quando vou te pagar, mas eu te pago.*

ZAC – Veio pedir prá mim.

*Raymond – O pai vive falando que o
predileto dele ganha bem.*

ZAC – Se ele tem um predileto não sou eu.

Raymond – Qual é, eu estou na merda.

*ZAC – Eu tenho um milhão, mas não te dou
um tostão.*

*Raymond (em forma de desdém) – Vai, quer
que eu te faça um boquete.*

Na cena seguinte Raymond recebe das mãos do pai um envelope com dinheiro enviado por ZAC. Por ocasião da festa de casamento, quando a família se prepara para tirar fotos, a generosidade do irmão é reconhecida quando Raymond abraça e beija a cabeça de ZAC.

O casamento do irmão mais velho será o ápice da trama fílmica com direito a tudo que pode acontecer em um casamento

como briga de Raymond para defender ZAC e confronto de forma aberta de ZAC com o pai.

Enquanto ZAC, Michelle, Paul e Brigitte dançam *10:15 Saturday Night (The Cure)* descontraidamente no salão, Raymond e o pai ouvem a conversa de dois convidados que fazem alusão a ZAC e o namorado da prima Paul que, supostamente, estavam se beijando no carro. Enquanto o pai se afasta olhando fixamente em direção à ZAC, Raymond quebra o ritmo da festa do seu irmão Christian com socos no convidado. A tensão se instala entre família. A briga é uma espécie de quebra do ritual. Sem saber dos motivos ZAC se aproxima para ajudar o pai que retira Raymond da briga.

Pai - Não se aproxime!

Michelle - O que foi? Quer parar.

Pai - ZAC, podemos conversar. No casamento de seu irmão?

ZAC - Raymond arruma briga e eu pago o pato.

Pai (indignado) - Foi você que provocou. Ele só te defendeu. Chamaram você de bicha. Te viram no carro com o namorado da sua prima.

ZAC - Eles viram o quê? O que eles estão pensando? Estávamos no carro, fumando um baseado, só dividimos um trago.

Pai - Desde que você nasceu não parou de mentir.

ZAC - Não houve nada!

Pai (bate no rosto de ZAC) - Seja homem uma vez na vida. Diga a verdade.

ZAC - O que você quer ouvir? Que eu sou gay? Que eu sou bicha? Que chupo paus? Tá, eu fiz isso, mas não foi com ele. E você sabe com quem foi. E depois eu nunca mais fiz. Mas eu adoraria que acontecesse de novo. Eu adoraria.

Michelle - (se retira do local)

Pai - Vá embora. Vá embora.

A partir desse confronto entre pai e filho, através do áspero diálogo e sob forte pressão paterna, ZAC reconhece diante da autoridade familiar a sua preferência sexual pelo gênero masculino. Essa declaração de identidade por parte de ZAC, espécie de grito de liberdade quanto aos seus desejos sublimados, é imediatamente rechaçada por meio de uma ordem imperativa do pai: – *Vá embora*.

Ao cumprir a ordem do pai, ZAC simbolicamente rompe silenciosamente com a família e realmente vai embora, para Terra Santa, estabelecendo um corte abrupto sem avisar a ninguém.

Desfecho da narrativa e o processo de construção poética do filme

"Não te deitarás com um homem como se fosse mulher. É uma abominação" Levítico, Capítulo 18, versículo 22

"Não sabeis que os injustos não herdarão o reino de Deus? Não vos enganéis: nem os devassos, nem os idólatras, nem os adúlteros, nem os efeminados, nem os sodomitas, nem os ladrões, nem os avarentos, nem os bêbados, nem os maldizentes, nem os roubadores herdarão o reino de Deus." I Coríntios, Capítulo 6, versículo 9

"Porém, desde o princípio da criação, Deus os fez macho e fêmea. Por isso deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e unirá-se a sua mulher. E serão os dois uma só carne; e assim já não serão dois, mas uma só carne". Marcos, capítulo 10, versículos 6-8

"Ora, acabando Davi de falar com Saul, a alma de Jônatas ligou-se com a alma de Davi; e Jônatas o amou como à sua própria alma". I Samuel, Capítulo 18, versículo 1

"Angustiado estou por ti, meu irmão Jônatas; quão amabilíssimo me eras! Mais maravilhoso me era o teu amor do que o amor das mulheres." II Samuel, Capítulo 1, versículo 26

Jerusalém, no contexto fílmico, funciona como uma metáfora que culmina com o processo de construção da liberdade de ZAC. A cidade Jerusalém é um espaço simbólico místico e religioso, não ameaçador. Representa o sonho e a referência religiosa de sua mãe

Laurianne, católica fervorosa e exemplo de dedicação e acolhimento dos filhos. Apesar de autodenominar-se de ateu, ZAC vai ao encontro dessa identidade materna para consolidar o seu processo de libertação quanto a sua sexualidade e o desvinculamento das suas marcas cristãs.

Ultrapassados os conflitos e embates com o irmão Raymond e com o pai Gervais, ZAC, agora em Jerusalém - cidade santa dos judeus, muçulmanos e cristãos - buscará expurgar os seus vários conflitos existenciais. Trata-se de um reencontro consigo próprio no sentido de reorganizar a sua própria história de vida.

A presença de ZAC em Jerusalém reflete um período de isolamento que paradoxalmente o reaproxima inconscientemente de seu anseio (viver em paz com o pai). Também, esse distanciamento de ZAC da sua família se traduz na possibilidade de reestruturação de seu modo de vida em termos de plena expressão de sua sexualidade. A dimensão religiosa e o papel da família apenas circunscrevem de forma poética esse novo momento para o desfecho da narrativa fílmica.

Em Jerusalém, ZAC não deverá abdicar-se de si próprio para ser aceito pela família. Aliás, a sua viagem para Jerusalém é resultado desse confronto na esfera da família e da religião que cai sobre si como um fardo.

É ainda em Jerusalém que ZAC, vivenciará jogos de sedução em uma *disco music* tendo como fundo musical *From here to eternity* de Giorgio Moroder, manterá um contato sexual pleno com outro homem, caminhará no deserto até a exaustão e encontrará ocasionalmente o disco de Patsy Cline quebrado propositalmente em sua infância. Jerusalém no contexto da narrativa fílmica abraça a sexualidade do protagonista ZAC. Pouco a pouco as partes da enunciação fílmica se encaixam para o espectador. Só ainda essas partes não se encaixam neste princípio do epílogo quanto ao diálogo familiar do pai para com o filho.

No retorno da “terra santa” ZAC encontra Raymond internado por problemas de overdose com heroína. Apesar da aflição do casal Beaulieu, o regresso de ZAC é comemorado visto que ambos vislumbram em ZAC o poder de curar Raymond. A tensão dramática que envolve a família face ao estado de saúde grave de Raymond

motiva uma nova conversa por parte de Gervais com o filho ZAC que sempre deságua no mesmo ponto: não aceitação das diferenças. Isso é o que percebemos na conversa do pai em forma de monólogo reiterativo.

Pai – Eu sei que não sou o pai perfeito! Sei que tenho uma grande parcela de responsabilidade nisso tudo.

Pai – (para ZAC) Se você acha que tem que ser assim, que não pode mudar. É uma coisa que eu não posso aceitar. Eu não consigo.

O Pai, mesmo diante da dor, do sofrimento e de sua *mea culpa*, revela-se ainda duro, inflexível sem possibilidade de abertura para o diálogo ou convivência com a diferença. A sua visão de mundo gira em torno de si, dos seus valores e de sua perspectiva unilateral de vida. Gervais é o sinônimo da incomunicação, ou seja, representa a falta de diálogo, de entendimento e de interlocução com toda família. É um pai em estado permanente de crise.

Quando a mãe de ZAC recebe a notícia de morte de Raymond, o pai está de costas para o problema que está sendo anunciado. Enquanto ouve CRAZY com fone de ouvido a mãe chora copiosamente com morte do filho.

No entanto será a morte de Raymond que resultará em uma mudança de atitude e de sociabilidade do pai Gervais para com a família e com o próprio ZAC. Habitualmente a morte provoca uma dor profunda em quem fica com vida. Gera sentimentos inusitados e implica até na capacidade de reflexão ativa.

Enquanto uma fábula moderna o filme apresenta uma triste lição de que às vezes é preciso ocorrer a morte para que haja a aceitação das diferenças. Torna-se difícil compreender que cada ser humano na sua essência é um mosaico singular constituído por partes fragmentadas. Será então a notícia da morte de Raymond que possibilitará a abertura de caminhos para uma nova fase na vida da família Bealieu resultando em uma maior aproximação do patriarca Gervais com o filho ZAC. A morte implicará em uma mudança de atitude do pai e desencadeará novas formas de sociabilidade com a

família. O amor entre pai e filho se reestabelece num abraço pródigo, generoso, ao som de Crazy que é retirado da vitrola e o disco acidentalmente quebrado pelo filho mais novo Yvan.

C.R.A.Z.Y. – Loucos de Amor, enquanto instância narrativa, prima por uma construção poética que coloca em relevo a interpretação meticulosa dos atores com a valorização dos gestos, expressões faciais e olhares significantes articulados com a carga dramática de cada cena que dialoga com a cena seguinte.

Outros mecanismos poéticos e dispositivos de linguagem são habilmente mobilizados pelo diretor para composição de uma narrativa inventiva que seduz criticamente o espectador. Destacamos os ângulos diferenciados, efeitos especiais utilizados, animações, imagens aceleradas ou em *slow-motion*, caracterizações primorosas do contexto de época através da direção de arte ao encargo de Patrice Bricault-Vermette, fotografia extremamente cuidadosa sob a responsabilidade de Pierre Mignot e a edição polifônica de Paul Jutras.

A conjunção desses distintos elementos semióticos formais é que constituem a tessitura poética de *C.R.A.Z.Y. – Loucos de Amor*. Neste sentido, forma e conteúdo estão entremesclados em uma narrativa tecida por níveis de conflitos sobre o amor e a loucura do espírito humano com todas as suas contradições.

O filme nos mobiliza no sentido de refletirmos acerca das intolerâncias assentadas no seio das famílias que não aceitam as diferenças relacionadas com as várias dimensões e expressões da sexualidade. Intolerâncias e situações de violência que podem brotar através de pré-julgamentos, normatizações de ordem religiosa, mecanismos de coerção estatal, escola e principalmente por partes dos diferentes segmentos da sociedade.

O filme enquanto instância produtora de sentidos possui uma dimensão reflexiva que nos remete a contextos de época específicos marcados pela evidenciação da luta crescente pelos direitos civis dos estudantes, negros, mulheres e homossexuais.

A década dos anos 1960, nascimento e infância de ZAC, é marcada pelo avanço da ciência e tecnologia, aparecimento da pílula anticoncepcional, música de protesto, guerra do Vietnã, movimento feminista, movimento estudantil, liberação sexual, uso de drogas,

contracultura entre outros. Esses diferentes movimentos com característica diferentes implicavam diretamente em mudanças de comportamento. Os anos 1970, adolescência de ZAC, são marcados pela luta de jovens contra ditaduras militares no Brasil, América Latina e países da Europa, pelo crescimento dos movimentos ambientalistas, mobilizações antiguerra e ampliação dos movimentos comportamentais.

C.R.A.Z.Y. – Loucos de Amor está circunscrito a um contexto de época em que vivenciamos transformações paradigmáticas na esfera social no tocante as relações de comportamento e modos de viver em família e em sociedade. Guacira Louro no *texto Gênero e sexualidade*: pedagogias contemporâneas, ao se reportar sobre as políticas de identidade faz seguinte análise quanto ao período:

Muito especialmente a partir dos anos 1960, jovens, estudantes, negros, mulheres, as chamadas “minorias” sexuais e étnicas passaram a falar mais alto, denunciando sua inconformidade e seu desencanto, questionando teorias e conceitos, derrubando fórmulas, criando novas linguagens e construindo novas práticas sociais. Uma série de lutas ou uma luta plural, protagonizada por grupos sociais tradicionalmente subordinados, passava a privilegiar a cultura como palco do embate. Seu propósito consistia, pelo menos inicialmente, em tornar visíveis outros modos de viver, os seus próprios modos: suas estéticas, suas éticas, suas histórias, suas experiências e suas questões. Desencadeava-se uma luta que, mesmo com distintas caras e expressões, poderia ser sintetizada como a luta pelo direito de falar por si e de falar de si. Esses diferentes grupos, historicamente colocados em segundo plano pelos grupos dominantes, estavam e estão empenhados, fundamentalmente, em se autorrepresentar. (LOURO, 2008, p. 20)

Com seus graus de complexidades, o filme deve ser também compreendido enquanto instância poética que possibilita reflexões sobre o amor, a família, as sexualidades, os preconceitos, as religiosidades e as intolerâncias que ganham corpo no seio da coletividade. Pode ser traduzido também como um retrato sonoro visual dinâmico de uma família em permanente conflito, no contexto social que envolve as lutas e transformações socioculturais das décadas de 1960 a 1980.

A sua estruturação significativa nos possibilita efetuar livres associações com as diferentes temáticas que embalam jovens, adultos e pessoas idosas que vivenciaram a temporalidade evocada em *C.R.A.Z.Y. – Loucos de amor*. ZAC encampa a busca do ideal de liberdade dos jovens inquietos que lutaram contra os preconceitos existentes na esfera da família e na própria sociedade.

O filme transcende os contextos geracionais específicos visto que o preconceito ainda é visível na contemporaneidade em diferentes contextos sociais tanto no âmbito da esfera pública e como na esfera privada das famílias.

Por sua dimensão poética, *C.R.A.Z.Y. – loucos de amor* é uma janela criativa que do tempo presente lança um olhar que ressignifica o passado e projeta questões sobre um futuro onde as expressões das diferenças em termos da sexualidade possam ser respeitadas.

O filme também nos mobiliza no sentido de que no tempo presente possamos conviver com as diferenças e respeitar as pluralidades da diversidade humana.

No filme da vida real propriamente dito, em pleno século XXI, a sexualidade é ainda um tema considerado tabu pela família e, sobretudo, pelas diferentes formas de religiosidades, gerando preconceitos dissimulados dos segmentos mais conservadores da sociedade. Essas manifestações do preconceito historicamente tem resultado em práticas de violências e em constantes assassinatos de homens, mulheres e transgêneros que expressam um desejo que se entrecoca com o padrão da heteronormatividade. *C.R.A.Z.Y. – loucos de amor* é um canto sonoro visual em defesa do amor, da liberdade, de respeito à diversidade humana e contra todos os atos de violência.

Referências

- COIMBRA, C.; BOCCO, F.; NASCIMENTO, M. (2005). Subvertendo o conceito de adolescência. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 57, n. 1, pp. 2-11.
- COSTA, Maria Conceição O. ET alli. Sexualidade na adolescência: desenvolvimento, vivência e propostas de intervenção. *IN: Sociedade Brasileira de Pediatria*. Rio de Janeiro: Vol. 77, Supl. 2, pp. 217 - 224.
- DAYRELL, Juarez e REIS, Juliana Batista. Juventude e Escola: Reflexões sobre o Ensino da Sociologia no ensino médio. *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife: 29 de maio a 01 de junho de 2007, pp. 1-18.
- FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *IN: Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56) - Campinas, maio/ago. 2008.
- LUERSEN, Eduardo Hary. *Design e Imaginário: Os projetos de cartaz para filmes do subgênero realismo fantástico*. Pelotas: UFPEL, 2010.
- MOUSINHO, Antonio Mousinho. *A sombra que me move: Ensaios sobre ficção e produção de sentido (literatura, cinema, Tv)*. João Pessoa: EDUPB | Ed. Ideia, 2012.
- NUNES, Pedro. *Cinema & Poética*. Maceió: Trilha editorial, 1993.
- VALLÉE, Jean-Marc. *C.R.A.Z.Y.- loucos de amor*. Canadá: Califórnia Filmes, 2005. 122 min.
- ZORNIG, Silvia Maria Abu-Jamra. As teorias sexuais infantis na atualidade: Algumas reflexões. *IN Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, n. 1, p. 73-77, jan./mar. 2008.

YOUTUBE: As formas de sensualidade e erotização (re)presentadas no *Tango*

Madileide de Oliveira DUARTE¹

Joabson dos Santos LIMA²

Universidade Federal de Alagoas

As comunicações e as artes dialogam cada vez mais. O *youtube* é um exemplo nítido dessa confluência. Ele traz para o ciberespaço a dinâmica do som e da imagem em movimento; dos vídeos de produção artesanal aos mais elaborados tecnicamente. Vídeos que ampliam a depuração dos sentidos. Que revolucionam a maneira de ver a arte, a informação, a brincadeira. É a qualidade de sentimento que o signo se põe a contemplação, a comparação, a interpretação. O tango em essência tem muito de sensualidade e erotismo. A dança entre parceiros, acompanhada pelo ritmo dos instrumentos e arranjos musicais, pela produção cenográfica, pelos belos vestuários que se entrelaçam harmonicamente. Eis a finalidade desta comunicação, utilizar vídeos contendo cenas oriundas do cinema e postadas no *youtube* como: *Scent of a Woman*, 1992 (*Perfume de Mulher*), *Take The Lead*, 2006 (*Vem Dançar*), *Moulin Rouge!*, 2001 (*Amor em Vermelho*), além do vídeo de um tango argentino para o estabelecimento da análise de formas (re)presentadas de sensualidade e erotização no tango. Como fundamentação básica, os princípios da semiótica por Lúcia Santaella; bem como, outras leituras no campo da linguagem e da cultura serão norteadores desta proposta.

¹ Mestre em Literatura Brasileira e pedagoga pela Universidade Federal de Alagoas. Docente da disciplina Semiótica, período de 2003 a 2009 no Curso de Comunicação Social do Centro Universitário CESMAC. Convidada à Educação a Distância – PEDAGOGIA/UFAL para trabalhar em sala de aula com Projetos Integradores, desde o semestre 2010.1. Email: madileideduarte@gmail.com

² Jornalista e Especialista em Gestão e Desenvolvimento Universitário/UFAL. Desenvolve trabalhos de Assessoria de Comunicação na Pró-Reitoria de Extensão da UFAL. Email: nigrum34@hotmail.com

Youtube e o tango

Para se falar na especificidade do meio midiático *youtube*, necessário se faz uma retomada do campo tecnológico em que ele está inserido, o ciberespaço. Segundo nos informa Nunes:

A arquitetura tecnológica do ciberespaço (rede virtual entrelaçada por uma infraestrutura de multisservidores, cabos ou satélites, bancos de armazenamento e agenciamento de conteúdos) possibilita o diálogo com diferentes mídias e linguagens, formando um amplo tecido fragmentário com partes que se interconectam a partir de escolhas deliberadas pelo usuário e onde a noção de tempo anula a noção de espaço geográfico³.

É neste amplo território de curiosidade, ação e atuação que se encontra *o site youtube*, considerado como “um poderoso rizoma, gerador de vãos comunicantes que emanam imagens, ideias e discursos em todas as direções e sentidos”⁴.

A liberdade na criação de vídeos é intensificada no *youtube*, de maneira que um mesmo vídeo é disponibilizado em rede em diferentes formatos. Por tomadas, ângulos e recortes diferentes na cena. A mesma cena de um determinado vídeo com experimentação musical distinta. Fotografias mostradas sequenciadas e vistas sucessivamente ao som de uma música de fundo etc.

Para exemplificar tal liberdade de publicação, a exibição do vídeo *Shall We Dance Tango*⁵, em que Jennifer Lopez e Richard Gere

³ NUNES, Pedro. Hipermissão: diversidades sígnicas e reconfigurações no ciberespaço. NUNES, Pedro (org.). *Mídias e interatividade*. João Pessoa/PB: Editora Universitária, 2009, p. 221.

⁴ PAIVA, Cláudio Cardoso. *YouTube: artes, invenções e paródias da vida cotidiana*. Um estudo de hipermissão, cultura, audiovisual e tecnologia. NUNES, Pedro (org.). *Mídias e interatividade*. João Pessoa/PB: Editora Universitária, 2009, p. 287.

⁵ *Shall we Dance Tango*. Enviado por mars1884 em 31/10/2009.

Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=1dUCZxaTJzk&feature=related>> Acesso em 15/08/2011.

dançam um tango, que é a transposição da cena do filme *Shall We Dance?* (2004), propriamente dito. Essa dança conta com várias outras formas de exibição no *youtube*, a partir da cena inicial do filme, inclusive *performance* com as músicas dos tangos dos filmes: *Moulin Rouge*⁶ e *Scent of a Woman*⁷.

É uma característica peculiar a este formato midiático, que como diz DUARTE; OMENA sobre o *youtube*: “é acessado por milhares de usuários, que podem publicar seus próprios vídeos ou inserir comentários nos já postados”⁸. Isto pode ser percebido a cada acesso realizado. Ali há comentários dos mais variados.

O surgimento do *youtube* é demarcado por um período considerado por SANTAELLA (2005) de “cultura das mídias”, que estabelece uma

Mistura entre as mídias por ela provocada [pela cultura]: filmes são mostrados na televisão e disponibilizados em vídeo; a publicidade faz uso da fotografia, do vídeo e aparece em uma variedade de mídias; canais de TV a cabo especializam-se em filmes ou em concerto, óperas e programas de arte etc⁹.

Confluência que aproximam produções artísticas e midiáticas, e que em decorrência, essa mistura provocada pela cultura das mídias possibilita popularidade no acesso de forma ilimitada, além da

⁶ *Tango Dance with new Music*. Enviado por felix169 em 17.08.2006. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=4mFsJGKHnWk&feature=related>> Acesso em 29.09.2011

⁷ *Tango Por una cabeza* Richard Gere & Jennifer Lopez. Enviado por MrGardelspanish em 13/06/2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AX2gkewSe6U&feature=related>> Acesso em 04.10.2011.

⁸ DUARTE, Madileide de Oliveira; OMENA, Fabrícia Barbosa. *Mapeamento das produções de pessoas cegas brasileiras disponíveis no ciberespaço, nos campos*. artístico, profissional e de pesquisa e desenvolvimento científico e tecnológico, ISBN 9788591154807, 2010. Sem publicação, p. 20.

⁹ SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005, p. 14.

liberdade na disponibilidade de produções: das mais caseiras às mais elaboradas no ciberespaço.

Observar no *youtube* o estético presente na representação do tango, implica o estudo das linguagens existentes no espetáculo artístico, a partir da (re)apresentação sensual e erótica peculiar a dança do tango, observadas com o processo analítico.

Convém explicar que o sentido empregado à palavra “espetáculo” tem como base a definição abordada pelo lexicógrafo AULETE (2007): “sm. 1. Apresentação pública de teatro, música, dança etc [...] 2. Conjunto de imagens que impressionam a visão [...] Qualquer tipo de diversão em que haja beleza, técnica e brilhantismo [...]”¹⁰. Neste sentido, a palavra “espetáculo” terá ressonância tanto na leitura dos vídeos oriundos de recortes cinematográficos, como o vídeo selecionado, a partir da dança em uma casa de tango na Argentina, escolhida no próprio *youtube*.

A escolha do tango para análise se faz importante pela grande representabilidade que esta dança de salão se faz perceber. Trata-se de uma dança sensual e dramática, com as suas origens na Argentina e, que se caracteriza internacionalmente, pela contínua flexão dos joelhos, movimentos precisos e até agressivos, com várias poses e paradas estratégicas em que as mãos procuram estender toda flexão corporal. O tango é conhecido como a “Dança da Paixão”¹¹. Dança que excita desejo, paixão e outros sentimentos inerentes a condição humana.

O dramático no tango pode ser observado em muitas composições de Carlos Gardel, célebre francês, nascido em Toulouse e que, tornou-se ícone da boemia em Buenos Aires. Na novela *Argentina: la vida es un tango*, SOLER-ESPIAUBA de maneira romântica traduz ao leitor o sentimento nacionalista dos argentinos, que têm o tango como seu maior legado.

¹⁰ AULETE, Caldas. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição de Bolso. 1ª ed., Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007, p. 435.

¹¹ João Capela Academia de Dança. *Descrição dos vários ritmos*. Disponível em: <http://www.academiajoaocapela.com/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=66> Acesso em 01.09.2011

Outra característica marcante dessa dança de salão, além do dramático, conta com a improvisação bem humorada dos parceiros de dança. Drama e humor que desde a Grécia antiga o filósofo Aristóteles, em sua arte poética, já anuncia o assunto.

A relação entre o dramático, o humor, a sensualidade e o erotismo se entrelaçam no conjunto da representação da dança, na (re)apresentação do tango.

O tango tem sua origem no final do século XIX no subúrbio de Buenos Aires. Dançado unicamente por homens. Neste período, a dança entre homens e mulheres era considerada obscena. Em 1910, o tango foi levado para Paris e de lá para o resto do mundo com grande sucesso. Hoje, o tango tem seu lugar na dança de salão, peças teatrais e produções cinematográficas¹².

A representação da sensualidade e erotismo, através do tango

De maneira bem humorada na Revista Galileu, ROSSI; ALVES trata de “Sexo, amor e traição”. Quando o assunto é: por que gostamos de dançar? duas respostas são apresentadas. Uma é a de Joe Quirk, que responde: “Vários animais sentem a necessidade de dançar quando estão no cio porque tal movimento exhibe suas proporções, simetria, graça e capacidade física”. A outra resposta é a de Michael Raymond, que sintetizada pelos autores, se inscreve da seguinte maneira: “As pessoas dançam para se mostrar e competir sexualmente [...]”¹³.

Os estudos do psicólogo evolucionista Geoffrey Miller apresentado por JANEK BABBAR (2006) diz que: “o corpo, o comportamento, e a capacidade de produção de cada pessoa são considerados ornamentos ou “indicadores de aptidão” [para a

¹² *História do Tango*. Disponível em <<http://tangobh.br.tripod.com/historiatango.htm>> Acesso em 28.08.2011.

¹³ ROSSI, Jones; ALVES, Castro. Ilustração Adão Iturrusgarai. *Sexo, Amor e traição. Galileu*. Globo, p. 44. Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI117539-17579,00-SEXO+AMOR+E+TRAI CAO.html>> Acesso em 25.06.2011.

sexualidade]¹⁴. Neste sentido, sexualidade e sensualidade têm aproximações conceituais. HEILBORN (1999), no campo antropológico enfatiza que:

A sexualidade não tem o mesmo grau de importância para todos os sujeitos. Mais do que um recurso explicativo baseado em diferenças psicológicas, essa variação é efeito de processos sociais que se originam no valor que a sexualidade ocupa em determinados nichos sociais e nos roteiros específicos de socialização com que as pessoas se deparam¹⁵.

Que na discussão apresentada por ANDREOLI (2010)¹⁶, a demarcação da definição de papéis entre homens e mulheres é fundamental para entender a relação entre a sexualidade e a dança. Então, no limiar da sexualidade humana vamos encontrar o sensual e o erótico na conjugação da dança, enquanto arte.

Etimologicamente, a palavra “erotismo” provém do latim *eroticus*, que evoluiu do grego *erotikós* e se referia ao amor sensual e a poesia do amor. A palavra grega deriva-se do nome de Eros, o Deus grego do amor, e Cupido para os Romanos. Significa, em tempos atuais: amor, paixão, desejo intenso etc¹⁷. Quanto ao termo

¹⁴ JANEK BABBAR, Lara. *A voz na arte: a sensualidade na expressão*. Disponível em: <http://ufpr.academia.edu/LaraJanekBabbar/Papers/657497/A_voz_na_arte_a_sensualidade_na_expressao, 2006> Acesso em 03.09.2011.

¹⁵ HEILBORN, Maria Luiza. Construção de si, gênero e sexualidade. In: ____ (org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*, Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 40

¹⁶ ANDREOLI, Guiliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. *Conjectura*, v. 15, n. 1, jan/abr 2010, p. 107-118. Disponível em <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/186/177>> Acesso em 03.09.2011.

¹⁷ SOUZA, Edson de Carvalho de, et al. Um estudo sobre o erotismo, pornografia e sensualidade na publicidade brasileira. *Revista Acadêmica de Administração e Comunicação* - RAC-JK, 13 p. Disponível em <http://www.faculdadejkguara.com.br/php/unidades/arquivosfacjkguara/revista_academica/novembro/8.pdf> ACESSO em 02.10.2011.

sensualidade, AULETE (2007) traduz como tendência para os prazeres dos sentidos, especialmente o prazer sexual¹⁸.

No estudo semiótico, as formas da representação da sensualidade e do erotismo no tango são observadas a partir da percepção do que o signo estabelece para si. O estudo da linguagem tem a proeminência do que o verbal e o não-verbal comunicam em cada vídeo estudado. Por isso, pensa-se em linguagens. Linguagens que desde o séc. XIX Charles Sanders Peirce já previa ampliação, com o desenvolvimento do mundo tecnológico.

A voz humana tem seu destaque na construção dos sentidos voltados para a sensualidade. Diz JANEK BABBAR (2006)¹⁹:

A voz humana é uma maravilhosa manifestação da expressividade. Na contingência de uma adaptação do aparelho digestivo e respiratório, é o resultado do desenvolvimento muscular e nervoso muito elaborado. Por consequência, tem a voz como uma sonoridade do ser humano que apresenta índices expressivos muito significativos para a sua manifestação.

Os índices expressivos, segundo a autora têm vários parâmetros vocais. A impostação e empostação, o foco, a ressonância e ressonadores, a postura corporal, o timbre, o arco, a dicção e emissão, o contorno, a massa vocal, a afinação, a intensidade, a velocidade e ritmo, a cobertura. São parâmetros que demarcam o que se pretende anunciar, tanto na esfera da vida cotidiana, como na representação artística²⁰.

No campo da arte, os gestos também são caraterísticos no conjunto da sensualidade humana. Apresenta OLIVEIRA (1992)²¹ que:

¹⁸ AULETE, Caldas. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição de Bolso. 1ª ed., Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007, p. 904.

¹⁹JANEK BABBAR, Lara. *A voz na arte: a sensualidade na expressão*. Disponível em: <http://ufpr.academia.edu/LaraJanekBabbar/Papers/657497/A_voz_na_arte_a_sensualida_de_na_expressao, 2006> Acesso em 22.08.2011.

²⁰ Idem.

²¹ OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Fala Gestual*. Arte. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 183.

No rosto, manifestam-se, pois, os signos como meios de expressão dos sentimentos, emoção, idealização do homem. Todavia, não só o rosto é palco de codificações gestuais, mas os próprios signos-gestos brilham por todo o corpo, como uma imensa constelação. São formas marcadas pela dinamicidade/estaticidade que determinam o estado, as condições de ocorrência e a interpretação.

Além do corpo na produção de significação e de sentido, a dança se complementa ao som dos instrumentos e arranjos musicais, da composição dos cenários, pelos adornos e vestuários utilizados pelos parceiros da dança, em muitos casos pelos cantores/cantoras, pela representação teatral, fílmica, pela presentificação da dança na apresentação do espetáculo em casas de tango e/ou salão de aprendizagem da dança, pela recepção dos espectadores.

O estudo da (re)apresentação da sensualidade e erotismo se estabelece, enfim, no sonoro, no visual, no verbal, que nas bases teóricas do estudo semiótico, explica SANTAELLA (2001)²²:

As matrizes [da linguagem e pensamento] não são puras. Não há linguagens puras. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não se ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio do sonoro. **A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual** [grifos nossos].

²² SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 371.

Tomando como base a preposição de Santaella, que as matrizes da linguagem e do pensamento – sonora, visual e verbal – não são puras, e que, a linguagem verbal é a que mais apresenta mistura, a seguir será verificado como essa hibridização se estabelece nas formas de sensualidade e erotização (re)presentadas nos quatro vídeos escolhidos para análise.

Al Pacino - Scent of a Woman



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=dBhSVJ_S6A&feature=player_embedded

Ao som da música de Carlos Gardel *Por una cabeza*, Frank Slake (Al Pacino) e Donna (Gabrielle Anwar), na cena do filme *Scent of a Woman*, sob o olhar curioso de Charlie Simms (Chris O'Donnell) e demais presentes no restaurante, lançam seus primeiros passos desconcertantes na pista de dança. Como a personagem vivida por Al Pacino é de um cego e, acabara de conhecer a jovem no restaurante, o bailar dos corpos possui uma cadência mais lenta do que comumente seria um casal de dançarinos. A medida em que a música evolui, Frank e Donna vão se tornando parceiros de dança. Entre movimentos inusitados e risos na surpresa dos gestos, ambos encontram na simetria gestual o compasso esperado para o ritmo da

música. Os estudos do filósofo Pitágoras 520 a.C. acerca da simetria da música com o universo remete bem esta razão harmoniosa esperada.

O título do filme é sugestivo: *Perfume de Mulher*. Perfume que ao ser exalado atrai Frank pelo olfato. Olfato, tato, audição se complementam no controle ritmado dos movimentos na dança. Para SANTAELLA (2001)²³

Os sentidos do paladar, olfato, e mesmo do tato não criam linguagens, pois exaurem-se no ato perceptivo, ato sem rastros. Entretanto, o sentido tátil, que apresenta, nas suas extremidades, os órgãos exploratórios que são também órgãos motores performáticos, tem algo que os outros sentidos não têm. Seu equipamento para sentir é, ao mesmo tempo, equipamento para fazer. Quando explora o ambiente, o tato pode inclusive mudá-lo. O corpo não só toca nas coisas, mas age sobre elas. Esse agir faz som, gesto sonoro puro e simples. Quando registrado em uma gravação, esse registro sonoro, encarnação do gesto, dá oportunidade ao tato para existir como linguagem.

Os dançarinos ao som da música de Carlos Gardel e, dos instrumentos musicais vão se harmonizando a medida em que a música evolui. A dança vai se tornando agradável, graciosa. A sensualidade é discreta em toda ambientação. Os passos do tango são finalizados suavemente, com o levantamento de pernas da personagem de Gabrielle Anwar e aplausos de todos.

²³ SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 374.

TANGO Esquina Carlos Gardel Facundo & Magdalena

TANGO Esquina Carlos Gardel Facundo & Magdalena



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=KrDn43rjFXk&feature=player_embedded#!

Na recepção ao vídeo, um *internauta* comenta no *youtube*: “Que estilo, que sensualidad, que belleza”. Ao som de *Gallo Ciego*, composição de Agustín Bardi, o casal de dançarinos aparece no vídeo de forma em que o homem encobre sua parceira, aos primeiros acordes que iniciam os passos da dança com movimentos audaciosos. A exuberância das roupas. A sensualidade de cada detalhe disposto nas formas sinuosas do corpo da dançarina. Vestido cor da pele, que se confunde com a própria pele. O traje fino do dançarino em sintonia com os gestos simétricos e audaciosos com sua parceira que remetem a erotização. O quase beijo, na representação da paixão na troca de olhares, nos toques ousados, nos cruzamentos de pernas, na penumbra do palco.

O ângulo da câmera se abre e destacam-se os músicos e seus instrumentos. Piano, violinos, *bandoleons* e contrabaixo. Eis os instrumentos que comumente caracterizam o ritmo da dança. Com a evolução da música, os passos vão se tornando mais provocativos. Abertura de pernas cada vez mais escalares. Rostos colados. Expressões lânguidas. Cabelos aparentemente molhados. Abre-se

ainda mais o ângulo da câmera e o espetáculo do tango se revela entre palco, cortinas, dançarinos, músicos, instrumentos musicais. Mais uma vez o ângulo se fecha, mostrando apenas o casal. A dança é finalizada exibindo o corpo da bailarina quase que deitado, entregue a volúpia sob o corpo masculino, selando a apresentação com a representação de um beijo. Aos poucos as luzes se apagam e o espetáculo que envolve sensualidade, erotização, técnica na precisão nos movimentos chega mais uma vez ao fim.

Santaella (2001) traduz a dança como: “**Matriz da sonoridade corporificada na plasticidade do corpo**”. Reforça a ideia “que a dança é sonora porque vem, via de regra, acompanhada de música. O que se quer dizer aqui é que **a dança é visual-sonora porque, em si mesma, ela dá corpo à lógica da sonoridade, mesmo se não vier acompanhada de música**”²⁴ (grifos nossos). Esta plasticidade dita por Santaella remete aos vários gestos do corpo na composição dos movimentos. Quanto mais os movimentos são prolongados, simétricos, harmônicos, mais a sonoridade tende a ser percebida no visual.

Tango final - vem dançar Antônio Bandejas



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=yVjmTegc7r8&feature=player_embedded

²⁴ SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 384.

A apresentação instrumental de *La cumparsita* na casa de show *La Ventana* em Buenos Aires é um show a parte,²⁵ que demonstra a importância do *bandoleon* e demais instrumentos musicais na cadência rítmica da dança. Eis um dos clássicos do tango Argentino que no filme *Vem dançar* reveste de muita surpresa a apresentação final dos jovens dançarinos principiantes no concurso de dança. É a partir de um beijo roubado e, conseqüentemente aceito ardentemente, que *La cumparsita* ganha arranjos contemporâneos.

Diferentemente do que se foi convencionando ao longo do tempo, a dança primeiramente entre homens, depois entre casais, nesta exibição passa a ser um duelo de dois jovens pela bela jovem dançarina. A disputa na dança e, o trio dançante, deixa os espectadores ainda mais atraídos pelo espetáculo na finalização do concurso.

Diz Santaella (2001):

A performance e o happening, mesmo se não acompanhados de fala, são prolongamentos do gesto, mais propriamente gesto teatralizado, gesto posto em cena, encenado. Essa encenação do gesto é, via de regra, ritualizada, sendo, portanto, narrativa, na medida em que, por se constituir em uma sequência temporal de atos, no ritual se encontra a origem da narrativa. **Mesmo na ausência da fala, performances e o happenings têm uma raiz narrativa, e, conseqüentemente, verbal**²⁶ (grifos nossos).

²⁵ *La Cumparsita*. Enviado por tangofabio em 24/02/2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6yoLXINtBwE&feature=rrellist&playnext=1&list=PLCDAB41CC9C8ADCA2>> Acesso em 15.09.2011.

²⁶ SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 385.

Performance característica do prolongamento gestual na demonstração da sensualidade na dança analisada. No entanto, é com a expressão: “O quê!?!?” que o tango passa a transgredir o tango convencional.

Na dança, um dos dançarinos aceita a provocação ensaiada minutos anteriores com o outro jovem dançarino, seu rival na disputa pela jovem, de maneira que os três passam a conjugar a dança. Esta cena não aparece no vídeo escolhido em português, mas faz parte da cena do filme original. A fala como prolongamento do gesto traduz a passagem de um ritmo ao outro – do clássico ao contemporâneo. A presença do duelo na narrativa, a partir do ritmo acelerado e alucinante de *La cumparsita*, que sob olhares dos companheiros de dança, de Dulaine e sua colega de aulas de dança, espectadores e concorrentes, os movimentos vão se tornando ainda mais audaciosos, sensuais e eróticos.

É Pierre Dulaine (Antonio Bandeiras) em *Take The Lead* que inicialmente atrai a atenção desses e outros jovens estudantes de uma escola pública norte-americana para aulas de dança. Ele convida uma jovem e experiente bailarina e ao som da música *Asi se baila el tango* de Veronica Verdier desenvolvem uma dança extremamente *sexy*. Um convite ao prazer da dança.²⁷

²⁷ *Tango Scene HOT* carregado por DragostinValkanov em 27/12/2008. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=2t6UgC9jzD0>> Acesso em 06.08.2011.

El Tango De Roxanne- Moulin Rouge HQ!



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cx5H-49dgvo&feature=player_embedded>

Um grupo de professores, estudantes do curso de pedagogia, da UFAL, após assistirem em aula, no *youtube*, cena do filme *Moulin Rouge HQ!*, momento do tango, traduz as impressões sentidas:

[...] O tango é um estilo musical e uma dança sensual sem ser vulgar. As coreografias são sensuais e complexas e as habilidades dos bailarinos são perfeitas. O toque de mão e pele, o olho no olho, proximidade da boca e o enlace do corpo, com um tom de força moderada para dar mais sensualidade aos movimentos, que são fortes para mostrar que o homem conduz a dançarina, usando todas as técnicas de conquista e sedução [...]. Tudo isso acontece em um cenário extremamente clássico e deslumbrante. Tudo tem um significado exótico, afrodisíaco [...] no cenário. Luzes de fundo, candelabros riquíssimos ao som de belos violinos, em um salão muito amplo em

que os bailarinos demonstram todos os detalhes e os movimentos que esta dança proporciona aos casais e a todos aqueles que estão sentados às mesas ao redor do salão e no alto dos camarotes, assistindo este belo espetáculo. Todo esse ambiente tem um clima envolvente que até mesmo o cheiro que exala a bebida estimula e acusa os mais belos desejos de todos envolvidos com a dança. Como toda dança, o tango sugere uma roupa clássica, com um vestido não muito longo para não atrapalhar os movimentos, até mesmo os sapatos de salto alto proporcionam uma sensualidade a mais na coreografia do casal. A cena do filme *Moulin Rouge – El tango de Roxanne*, aos nossos olhos abre uma porta de encantamento e magia, aos nossos ouvidos um som de uma bela melodia, aguçando os nossos maiores desejos e mais fortes sentidos ²⁸.

É dessa maneira que a quarta e última análise tem início: encantamento, paixão, interpretação despertados pela música, pela dança, pela sensualidade dos gestos e mistura de sensações através dos sentidos.

Marcantemente na exibição de *El Tango De Roxanne- Moulin Rouge HQ!* os parâmetros musicais tratados no ensaio de JANEK BABBAR (2006) têm um valor analítico expressivo que enfatiza o lugar das vozes sensuais que dão corpo e movimento ao drama narrado e dançado pelos intérpretes.

Ao som do violinista José Feliciano, o Argentino inconsciente (Jacek Koman) emposta sua voz que demarca o início da narrativa. Na sequência, a dançarina Nini (Caroline O'Connor) gargalha

²⁸ Otone Luis da Silva, Ana Lucia Buarque Melo, Antonia Vasco dos Santos, Lindinalva da Conceição Sales, Monica, Cristina da Silva, Maria de Fátima P. da Silva, Maria Verônica Oliveira e Vilma Maria Alves Cabral. Todos, estudantes do Curso de Pedagogia-UFAL, modalidade a distância, Projetos Integradores 3, Polo Maragogi, Alagoas, 2011.

descendo as escadas cambaleando. Christian (Ewan McGregor) canta seu lamento, sua dor pela mulher amada, Santini. Simultaneamente a dança, em outro ambiente, Satine (Nicole Kidman) e o Duque (Richard Roxburgh) cantam seus amores frustrados.

É por isso que a dança também se caracteriza como uma linguagem verbo-sonoro-visual, diz SANTAELLA (2001)²⁹. É por isso que *El Tango De Roxanne- Moulin Rouge HQ!*, que incorpora aspectos do circo, do teatro, do teatro mambembe, da literatura, da fotografia, revela no cinema as facetas das linguagens verbo-sonoro-visual com muita intensidade, em que a sensualidade e o erotismo perpassam os sentidos e as linguagens. Tão envolvente se torna a exibição deste vídeo no *youtube* que, além de ser transportado da produção fílmica para o ciberespaço, e, sua música para um vídeo, como o tratado no início desta comunicação, a composição musical reaparece, em outro vídeo, por exemplo, a partir de recortes diversos de (re)apresentações a base de muita sensualidade e exotismo³⁰.

Algumas considerações finais

O percurso analítico buscou no *youtube* as formas de sensualidade e erotização (re)presentadas no tango, a partir do exame específico de quatro vídeos disponibilizados lá, em diálogo com outras configurações existentes no referido *site*, demonstrou que as variadas formas de sensualidade e erotização são (re)presentadas a partir do prolongamento dos gestos, da voz dos dançarinos, dos adornos e vestuários utilizados, do som dos instrumentos e arranjos musicais, da composição e ângulos dos cenários, tudo isso na representação teatral, fílmica ou na presentificação da dança na apresentação do espetáculo em casas de tango e/ou salão de aprendizagem da dança. Somado a tudo isso, a recepção dos espectadores também dá ênfase a sensualidade e erotismo esperados no espetáculo.

²⁹ SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 381.

³⁰ *Tango – Roxanne*. Enviado por Tristesse1 em 12.12.2010. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ic4PQ-tnwJw>> Acesso em 29.09.2011.

A linguagem sonora, visual e verbal têm, na análise entre os vídeos, o ápice de hibridização de linguagens, principalmente nas formas apresentadas no vídeo do tango Roxanne.

A experiência acumulada no cotidiano com o estudo das linguagens verbal e não-verbal norteia a interpretação aqui revelada, muito embora, outros caminhos de leitura seguirão seu rumo na depuração da experiência. Na depuração da experiência com a dança e hibridização de suas linguagens.

Referências

AULETE, Caldas. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição de Bolso. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

ANDREOLI, Guiliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. *Conjectura*, v. 15, n. 1 - jan./abr. 2010, p. 107-118.

Disponível em

<<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/186/177>> Acesso em 03.09.2011.

DUARTE, Madileide de Oliveira; OMENA, Fabrícia Barbosa. *Mapeamento das produções de pessoas cegas brasileiras disponíveis no ciberespaço, nos campos: artístico, profissional e de pesquisa e desenvolvimento científico e tecnológico*, ISBN 9788591154807, 2010. Sem publicação.

HEILBORN, Maria Luiza. Construção de si, gênero e sexualidade. In: ____ (org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*, Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

HISTÓRIA DO TANGO. Disponível em

<<http://tangobh.br.tripod.com/historiatango.htm>> Acesso em 28.08.2011.

JANEK BABBAR, Lara. *A voz na arte: a sensualidade na expressão*. Disponível em:

<http://ufpr.academia.edu/LaraJanekBabbar/Papers/657497/A_voz_na_arte_a_sensualidade_na_expressao, 2006> Acesso em 01.09.2011.

JOÃO CAPELA ACADEMIA DE DANÇA. *Descrição dos vários ritmos*.

Disponível em

<http://www.academiajoaocapela.com/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=66> Acesso em 01.09.2011.

NUNES, Pedro. Hipermídia: diversidades sógnicas e reconfigurações no ciberespaço. In: NUNES, Pedro (org.). *Mídias e interatividade*. João Pessoa/PB: Editora Universitária, 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Fala Gestual*. Arte. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PAIVA, Cláudio Cardoso. *YouTube*: artes, invenções e paródias da vida cotidiana. Um estudo de hipermídia, cultura, audiovisual e tecnologia. In: NUNES, Pedro (org.). *Mídias e interatividade*. João Pessoa/PB: Editora Universitária, 2009.

ROSSI, Jones; ALVES, Castro. Ilustração Adão Iturusgarai. Sexo, Amor e traição. *Galileu*. Globo, p. 44. Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI117539-17579,00-SEXO+AMOR+E+TRAI CAO.html>> Acesso em 25.06.2011.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SOLER-ESPIAUBA, Dolores. *Argentina*: La vida es un tango. Argentina: Difusion, 2007.

SOUZA, Edson de Carvalho de, et al. Um estudo sobre o erotismo, pornografia e sensualidade na publicidade brasileira. *Revista Acadêmica de Administração e Comunicação* – RAC-JK, 13 p. Disponível em

<http://www.faculdadejkguara.com.br/php/unidades/arquivosfacjkguara/revista_academica/novembro/8.pdf> Acesso em 30.09.2011.

Sites Youtube consultados:

La Cumparsita. Enviado por tangofabio em 24/02/2008. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=6yoLXINtBwE&feature=rellist&playnext=1&list=PLCDAB41CC9C8ADCA2>> Acesso em 15.09.2011.

Shall we Dance Tango. Enviado por mars1884 em 31/10/2009. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=1dUCZxaTJzk&feature=related>> Acesso em 15/08/2011.

Tango Dance with new Music. Enviado por felix169 em 17.08.2006.
Disponível em
<<http://www.youtube.com/watch?v=4mFsJGKHNWk&feature=related>>
Acesso em 29.09.2011

Tango - Roxanne. Enviado por Tristesse1 em 12.12.2010. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ic4PQ-tnwJw>> Acesso em 29.09.2011.

Tango Scene HOT. Carregado por DragostinValkanov em 27/12/2008.
Disponível em
<<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=2t6UgC9jzD0>> Acesso em 06.08.2011.

Tango *Por una cabeza* - Richard Gere & Jennifer Lopez
Enviado por MrGardelspanish em 13/06/2011. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=AX2gkewSe6U&feature=related>>
Acesso em 04.10.2011.

Tangos analisados

Tango final - vem dançar Antônio Bandejas. Enviado por GeisyDomiciano em 02/05/2010. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=yVjmTegc7r8&feature=player_embedded> Acesso em 20.04.2011.

TANGO Esquina Carlos Gardel Facundo & Magdalena. Enviado por enlazando em 07/01/2009. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=KrDn43rjfXk&feature=player_embedded#!> Acesso em 10.09.2011.

Al Pacino - Scent of a Woman. Enviado por davefromdaveland em 11/06/2006. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=dBHhSVJ_S6A&feature=player_embedded> Acesso em 03.05.2011.

El Tango De Roxanne- Moulin Rouge HQ! Enviado por Janeaneable em 25/10/2009. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=cx5H-49dgv0&feature=player_embedded> Acesso em 10.02.2011.

◊ SUPER 8 NA PARAÍBA: Da estética da intimidade à estética da sexualidade

Laércio Teodoro da SILVA¹
Universidade Federal do Ceará

Um manual de super 8 encontrado durante a pesquisa de mestrado traz a descrição de uma cena que ocupa a memória histórica de muita gente: imagem de pessoas empunhando uma câmera na mão e registrando as mais diversas atividades. Abrão Berman, realizador, entusiasta da utilização da bitola super 8 e que foi um dos membros criadores do Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), na apresentação desse manual, descreve a cena que não foi apenas privilégio do Brasil, ou da Paraíba, mas de diversos países.

Semanalmente em todo o Brasil centenas e centenas de tripés se abrem ou braços se erguem portando câmaras de filmar de Super 8mm. Milhares e milhares de rolos dessa bitola são expostos registrando imagens de assuntos dos mais heterogêneos: o passeio da família no fim de semana, o aniversário de um membro da família, a cerimônia de um casamento, a operação cirúrgica, a estória extraída de um livro, o flagrante de um acontecimento do cotidiano, a demonstração para o ensino do uso de uma máquina, a pesquisa das técnicas de animação e desenho animado, etc².

¹ Mestrando em História Social pela Universidade Federal do Ceará, bolsista Capes.

² BERMAN, Abrão. Apresentação da edição brasileira. BEAL, John David. Super 8 e outras bitolas em ação. Adaptação de Abrão Berman. São Paulo: Summus, 1976. Email: laerciotheodoro@hotmail.com

O trecho descreve um hábito que foi de milhares de famílias nas décadas de 1960, 1970 e 1980; hábito que talvez tenha feito parte do cotidiano do antigo dono desse manual encontrado numa biblioteca, e que traz a sua assinatura e carimbo. O carimbo aponta a profissão, um médico, o que faz supor inúmeras interpretações, mas que, para não nos perdermos em devaneios, basta ficarmos nas palavras de Berman e pensar que o super 8 era um instrumento para seus registros familiares, profissionais, ou até mesmo em alguma aventura amadora na feitura de filmes.

O que chama atenção é a possível relação despertada no cotidiano familiar com a aquisição de uma câmera e as possíveis experiências ocorridas. Um exemplo que serve para outros milhares.

O super 8 proporcionou novas experiências com o audiovisual. O surgimento dos filmes caseiros, ou de família, colocou em outros termos a relação das pessoas com o objeto fílmico, quiçá com o Cinema. Proporcionou que muitos passassem a se ver em películas, mesmo que num circuito fechado. Com efeito, proporcionou um novo registro, um olhar sobre o privado, mesmo que esses registros não partam de fora, de um cineasta, e não tenham a finalidade de exibição, a não ser no âmbito privado, eles possuem uma áurea própria por serem, justamente, auto-representações dessas famílias.

Esses arquivos íntimos, ao construírem essas auto-representações, colocam em outros termos as apropriações em torno da linguagem cinematográfica. Esses pequenos filmes caseiros dizem mais que só sobre o cotidiano e as celebrações familiares, mas principalmente sobre uma cultura visual que foi transformada a partir das câmeras caseiras.

De forma direta, o audiovisual vai se apropriando da intimidade dos sujeitos, ou em sentido inverso, os sujeitos vão se apropriando do audiovisual para construírem representações de si. Não que antes o cinema não abordasse temas do cotidiano ou do foro íntimo das pessoas, seja por meio de narrativas ficcionais, seja por meio do documentário que mostravam o cotidiano de comunidades ou indivíduos, mas com o super 8 a dimensão se tornou outra.

Muitos dos cineastas que reinterpretaram o papel do super 8 para além do uso caseiro possivelmente mantiveram essa relação “íntima” com a câmara. Os usos da câmara super 8 por artistas e cineastas foram diversos. A vídeo-arte abriu caminho para a experimentação da linguagem cinematográfica com a super 8, bem como para a utilização do corpo como matéria de experimentação artística no audiovisual.

A presente comunicação faz parte de uma pesquisa de mestrado que busca compreender as representações cinematográficas sobre a sexualidade, tema recorrente na produção superoitista paraibana. Concebendo-a dentro de um contexto de agitação em torno da temática que se deu na imprensa, na literatura, na reorganização dos movimentos sociais, com o surgimento dos primeiros grupos de militância gay no Brasil, bem como na Paraíba.

Do “Cinema Espiritual” às câmeras nas mãos

No filme *23 Barões*, de Romero Azevedo, de 1983, um dos presentes numa reunião interrompe a ação que está sendo filmada e se reporta à câmara, uma super 8, e fala:

Questão de ordem, questão de ordem! Antes de prosseguir com os trabalhos, queremos avisar aos críticos cinematográficos e demais espectadores aqui presentes, que este filme não acrescenta nada de novo para o cinema, mas, sim, para nós que o estamos fazendo!

Ao contrário do que preconizou a personagem desse filme, os filmecos da bitola 8mm foram ganhando destaque no cinema paraibano, produzidos em grande número, aclamados, contestados e ocupando lugar de destaque no cinema paraibano.

Essa produção despertou toda uma sorte de sentimentos no cinema local à época de sua realização. Linduarte Noronha, diretor do filme *Aruanda*, de 1959, considerado um dos principais nomes do cinema local, e com uma produção tida como referência no cinema brasileiro, foi um dos principais críticos contrários da produção em super 8, seja pelo suporte, considerado amador, seja pelas novas

temáticas. Linduarte Noronha chega a se reportar com desprezo a esses filmes

Não conheço os filmes do que vocês chamam de “novos valores paraibanos”. Há notícias em jornais mas não vejo filmes. Onde estão eles? Será que estamos atravessando nova fase “espiritual do cinema paraibano”?³

O termo “cinema espiritual” foi inventado ainda na década de 1960 para designar um momento de marasmo na produção paraibana, que naquela mesma década viu despontar a “geração Aruanda” e a ebulição em torno da produção de filmes no estado. O termo aparece no livro *Cinema & Província*, de autoria de Wills Leal, o autor participava do cenário cinematográfico paraibano junto com cineastas, críticos cinematográficos e cinéfilos desde a década de 1950, quando participou de cineclubes e se envolveu com o início das atividades da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba. Ele conta que os realizadores da “geração Aruanda” que continuaram no estado, alguns deles haviam partido para o Sudeste, à exemplo de Vladimir Carvalho, enfrentaram um período de estagnação na produção. Mas a criatividade não havia se apagado com as frustrações. Cineastas, aspirantes, cinéfilos se reuniam em praças e bares, espaços boêmios da cidade para teorizar, criar roteiros e falar de um cinema almejado e a ser retomado. A empolgação era tanta que os filmes realizados, no campo espiritual, chegavam a ser divulgados nos jornais e expectativas eram criadas em torno do lançamento dos filmes. Os cineastas, inclusive, criavam discursos que seriam proferidos no lançamento dos seus filmes. Porém, os mesmos nunca foram lançados e chegaram a ser comparados com a *Conceição*, da música de Cauby Peixoto: “ninguém sabe, ninguém viu”.

³ NORONHA, Linduarte Apud NUNES, Pedro. *Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba. 1979-1983*. Dissertação 1988. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, p. 57.

Um grupo que tinha uma experiência cinematográfica compartilhada seja na crítica, nos órgãos de cinema ou nas diversas fases da produção e realização de filmes. Bem como, nessa fase “espiritual”, passaram a pensar mecanismos de retomada da produção e continuar um processo que fazia parte desse comportamento, o “aprendizado do olhar” e uma atitude cinéfila⁴, tão cara às gerações futuras.

Esse grupo teve papel fundamental no contexto do surto do super 8 na Paraíba. Eles traziam o peso da tradição que assumiu um papel central no cinema nacional e local. E é essa tradição tornada referência que o super 8 paraibano vai encontrar, dialogar, reivindicar, como também negar.

Durante toda a década de 1970 o cinema paraibano teria vivido essa fase espiritual. Nas palavras de Alex Santos, “nós ficamos órfãos de cinema na Paraíba”⁵. Porém, deve-se ter em mente a produção que se deu nessa década em Campina Grande, principalmente em torno do cineasta Machado Bittencourt, não a agitação que se deu na década de 1960, mas uma produção em 16mm que expressa a atividade em torno da produção cinematográfica. Com efeito, muito dessa idéia de marasmo perpassou os realizadores e interessados em cinema na capital, João Pessoa.

Segundo Bertrand Lira, eles, cineastas, queriam “apenas sair da inércia”. Esse sentimento perpassa outras falas, tanto de quem esteve envolvido diretamente na produção, como entre aqueles que refletiram o movimento no período. Criava-se e se propagava a idéia de que com o super 8 a Paraíba voltava a fazer cinema. Era a luta pela reativação do cinema paraibano.

Contemporânea a essa produção, Ana Maria de Azevedo, traça um panorama histórico do cinema paraibano e expressa uma das primeiras reflexões acerca da produção superoitista. Segundo a autora,

⁴ LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas*: itinerários do documentário brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2005, p. 155. (Tese).

⁵ SANTOS, Alex. *Cinema e Revisionismo*. João Pessoa: SEC/PB, 1982.

Deste período para cá, um grande retrocesso. Atualmente o cinema paraibano volta quase a um ponto de partida. O processo de efervescência, parou e ressurgiu agora com maior frequência, na produção, especialmente, de filmes S-8, que atinge um público mais restrito e, por outro lado, vem “democratizar” a feitura de filmes”⁶.

Segundo Jomard o surto de realização se deu, entre outros fatores pela

“necessidade de retomar uma própria produção que acabaria sendo pioneira na época do Cinema Novo. Isso sempre ficou, apesar de muitos cineastas paraibanos terem ido radicar-se no centro-sul do país, mas ficou dentro da ambiência cultural o desejo de retomar essa linha criativa, dessa produção criativa do cinema”.

A idéia de retomada, expressa por Jomard, e “democratização” da realização de filmes, apontada por Ana Maria Azevedo, também é expressa por Elisa Cabral, que produziu uma série de filmes em super 8 dentro de um projeto concebido como Cinema e Sociologia. A cineasta corrobora com essa visão e acrescenta o argumento de que o super 8, em termos artísticos e de documentação, permitiu um registro, durante quase uma década, das preocupações sociais e artísticas do estado no período. Ela coloca isso, principalmente em termos quantitativos, que a seu ver seria impossível com o 16mm, visto os custos elevados, e se fossem esperar para fazer um filme em 16mm a cada um ou dois anos, seria impossível plasmar em imagens os aspectos trabalhados pelo super 8⁷. Para alguns realizadores a bitola foi um meio alternativo para a produção, em substituição à outras bitolas semi-profissional e

⁶ AZEVEDO, Ana Maria de. Rascunho sobre o cinema paraibano In: *Revista Plano Geral*. João Pessoa: Oficina de Comunicação, julho de 1981, p. 55.

⁷ Depoimento de Elisa Cabral no documentário *Fragments da Narrativa Cinematográfica da Paraíba* (1987), de Pedro Nunes Filho.

profissional. Para outros o super 8 foi o suporte que permitiu a experimentação da linguagem cinematográfica.

Bertrand Lira concebeu duas fases de produção do 8mm na Paraíba. As primeiras produções em 8mm no estado datam de 1973 e, segundo o autor e cineasta, essa data demarcaria o início da Primeira Fase que teria ido até 1976. Seguindo esta demarcação percebemos que essa produção era contemporânea ao *boom* superoitista em cantos do Brasil. Porém a produção dessa fase foi esparsa, não dialogando entre si, nem com a produção de outros estados.

No entanto, o filme de Alex Santos, *O Coqueiro*, de 1976, chegou a participar do 1º Festival de Cinema Super 8 do Recife em 1977, angariando um dos três prêmios concedidos pela Sudene aos filmes com temas ligados à realidade sócio-cultural do Nordeste. Esse fato não é mencionado nos escritos paraibanos sobre o super 8, mas, sim por Alexandre Figueirôa em seu estudo sobre a produção super 8 de Pernambuco⁸.

O próprio Bertrand pode nos ajudar a compreender isso. Segundo o autor, o que se percebeu quanto aos filmes dessa fase foi “certa rejeição por parte dos cineastas às suas primeiras obras, talvez por vê-las mais criticamente anos depois do que na época em que foram realizadas”⁹.

A 8mm utilizada apresentava limitações técnicas. Esse suporte não fazia a captação do som simultânea com a imagem, como se deu anos mais tarde com a câmera mais aperfeiçoada. Como também os realizadores praticamente não tiveram contato com essa produção, que em sua maioria se configuravam como trabalhos individuais que não tiveram repercussão no meio cinematográfico paraibano.

1979 foi um ano singular e de agitação para o cinema local. Esse ano demarca o que se convencional chamar de a Segunda

⁸ FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Edições Fundarpe, 1994, p. 106.

⁹ LIRA, Bertrand. A Produção Cinematográfica superoitista em João Pessoa e a influência no contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. *Cadernos de texto*, nº08, João Pessoa, CCHLA/UFPB, 1986, pp.5-12.

Fase da produção do super 8 paraibano e do Terceiro Surto Cinematográfico da Paraíba. O filme que inauguraria essa fase seria *Gadanho*, de Pedro Nunes e João de Lima. De fato, esse foi o primeiro filme em super 8 que chamou atenção da opinião pública ligada ao cinema na Paraíba, bem como o primeiro a entrar num circuito de exibição, por DCE's, comunidades, escolas e Universidade. Foi o primeiro a despertar a atenção do cinema local para a bitola super 8.

O ano de 1979 foi marcado pela realização da VIII Jornada Brasileira de Curta Metragem, que naquele ano não foi realizado em Salvador, mas em João Pessoa. Na ocasião da Jornada, a Universidade Federal da Paraíba assinou a criação no Núcleo de Documentação Cinematográfica - NUDOC, que se tornou um importante locus de produção de filmes em super 8. Aliás, a produção superoitista da Paraíba esteve ligada à UFPB, seja via NUDOC, seja pelas produções independentes. Junto à criação do Núcleo, também se deu a assinatura, com a Associação Varan de Paris, na pessoa do cineasta Jean Rouch, do Atelier de Cinema Direto com a aquisição de equipamentos de filmagens e ilha de edição de super 8 e para a realização de estágios para estudantes, professores e funcionários da UFPB.

O super 8 trouxe novamente à tona o Cinema para o cenário artístico e intelectual local e, principalmente, uma nova "atitude cinematográfica" para um campo marcado por tradições, gerando embates, seja ocasionado pela bitola em si, seja pelos temas e abordagens. Uma atitude compromissada com o cinema e com aquele tempo, nas palavras de um cineasta daquele período, com "a contemporaneidade e com os processos criativos que explodem de nossas cabeças e que questionem o estabelecido"¹⁰.

Parte da produção superoitista da Paraíba abordou questões que antes não eram abordadas, como a intimidade de seus realizadores e de outros personagens. Everaldo Vasconcelos, no filme *A Sagrada Família*, abordou aspectos internos da própria família. Em *Imagens do Declínio*, de Bertrand Lira e Torquato Joel, o primeiro filme dessa produção superoitista a abordar algum aspecto da

¹⁰ Henrique Magalhães In: Fanzine Marca de Fantasia. Ano I - n ° 6. Capital Tabajara - PB, abril de 1983, p. 5.

sexualidade, moradores de uma comunidade e atores encenam momentos íntimos de prazer, até sexual, com uma coca-cola.

O cinema local passou a abordar, também, questões que, pela opressão e preconceito, os sujeitos guardavam na intimidade, como a orientação sexual. Filmes que abordavam a questão da sexualidade, principalmente do ponto de vista íntimo, já existiam, acompanham a própria trajetória histórica do cinema, mas até então não existiam no cinema paraibano. O beijo, a relação amorosa e sexual, a masturbação, as orientações sexuais passaram a protagonizar narrativas de um cinema que já na concepção de seus cineastas tinham uma conotação erótica.

O Ético e o Estético nas narrativas sobre a sexualidade no super 8

Henrique Magalhães em artigo intitulado “Cinema e Homossexualidade” refletiu sobre as representações do homossexual no cinema e da necessidade de novas visões sobre o tema naquele contexto:

O cinema não poderia ficar alheio a uma expressão humana, que mais revolucionou o século e principalmente, as décadas de 60 e 70; a sexualidade. Neste período da história, cansados da intensa massificação, a que foi levado pela grande expansão do desenvolvimento tecnológico, o homem começou a buscar em seu interior a espontaneidade perdida, a sensibilidade escondida pela racionalização imposta, pela sociedade mecanicista e produtivista.

(...)

O cinema manteve-se presente a uma das formas de expressão de sexualidade mais contestadora da organização social, e por isto mesmo, mais reprimida, até mesmo pelo próprio cinema; como o homossexualismo, que de uma forma ou de outra, é um tema tabu, sempre tratado de maneira obscura e

minado de preconceitos e idéias moralizantes¹¹.

As principais críticas recaiam sobre as representações da personagem homossexual como sujeitos decadentes, doentios, ou como figuras cômicas e caricatas, numa perspectiva negativa¹². Ao passo que o cinema pornô era apontado como a “brecha” para a questão homossexual ser discutida de forma livre (Henrique). No entanto a associação dessa nova produção que aborda o tema da sexualidade de forma libertária com a pornografia não era bem vinda e quando ocorria era de forma pejorativa. Sobre as novas abordagens, Pedro Nunes fala sobre seu filme *Closes*, afirmando que o tema da homossexualidade é sempre abordado de forma preconceituosa e estereotipada: “No meu filme eu tenho uma preocupação de desmitificar e colocar que este é apenas um problema de opção das pessoas”¹³. Fazendo um balanço da produção em super 8, especificando os que abordaram a sexualidade, Gabriel Bechara fala:

Os filmes fizeram um quadro perfeito da marginalidade permanente, persistente, que é crescente em João Pessoa. A homossexualidade, especialmente teve um grande enfoque e muita gente que costuma acompanhar e participar do movimento de cinema em nosso estado, passou a reclamar contra a força dessa abordagem, pois a homossexualidade passou a ser trabalhada de uma forma diferente, como até então não havia sido feito. Como se toda a historiografia da sexualidade no cinema não fosse heterossexual, essas pessoas passaram

¹¹ MAGALHÃES, Henrique. Cinema e Homossexualismo. In: *Revista Plano Geral*. João Pessoa: Oficina de Comunicação, julho de 1981, p. 16.

¹² Sobre a personagem homossexual no cinema brasileiro ver: MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói, RJ: EdUFF, 2001.

¹³ Cineasta vai lançar o seu novo filme. *A União*. João Pessoa, domingo 14 de março de 1982.

a reclamar. O Cinema nacional não havia abordado a questão homossexual com esse enfoque, em filmes como *Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez será Castigada*, o homossexual foi colocado à margem, de maneira sórdida. Os filmes produzidos pelos paraibanos eram incômodos porque mexiam com tabus. As pessoas tinham uma visão de que a discussão da homossexualidade tinha vindo até a Paraíba através da televisão, através do costureiro Denner, que em décadas passadas era jurado de um programa de calouros, mas a *Baía da Traição*, conforme os autos da Inquisição, era conhecido como *Tibira - lugar de homossexuais*” destacou Gabriel Bechara”. Debate Ficção e Sexualidade¹⁴.

Gabriel Bechara proclama uma longa duração da questão homossexual na Paraíba, ligando o tempo de Baltazar da Lomba ao contexto da produção superoitista. Baltazar da Lomba tomado como símbolo da longa duração das opressões sofridas pelos homossexuais apresenta a questão como problema social, ao mesmo tempo que simboliza a resistência e transgressão das normas para se poder viver a sexualidade da forma que se deseja, ao passo que a representação do gay na mídia, expressa pelo jurado e costureiro Denner, e por personagens “obscuros” e problemáticos na cinematografia, traziam, na perspectiva do cineastas e militantes gays, uma idéia negativa dos homossexuais.

Os filmes paraibanos que versam sobre as temáticas da sexualidade viriam a responder esse questionamento sobre as representações da personagem homossexual na cinematografia, bem como, numa perspectiva mais ampla, questionar as representações dos papéis do homem e da mulher na sociedade. No sentido de usar a arte como forma a contestar essas representações, os

¹⁴ Cinema Paraibano em debate - Sexualidade tem maior conotação nos anos 80, revela professor. *O Norte*. João Pessoa, 08 de março de 1986.

cineastas do super 8 na Paraíba passaram então a propor a realização de filmes que pusessem em cheque o que consideravam os símbolos do conservadorismo na cidade/*província*. Para Henrique Magalhães, essas representações eram sintomáticas de um “moralismo obsoleto”, e à época dizia “que só terá fim quando os próprios homossexuais passem para trás das câmeras, produzindo seus filmes eliminando o que tiver caricatural”¹⁵. Houve uma forte relação entre a fase mais forte da produção superoitista na Paraíba e a criação de grupos organizados e do movimento homossexual, bem como feministas. Lauro Nascimento, professor e cineasta, diz que “de repente trabalhar com o super 8 nos deu a possibilidade de falar da nossa sexualidade e de contar história de amores proibidos”.

Essa produção foi apelidada de *Cineguei*, expressão criada por Jomard Muniz de Britto e que gerou várias leituras. Inclusive utilizada por aqueles críticos dessa produção superoitista para classificar esse cinema de forma pejorativa, até mesmo no próprio meio cinematográfico. Porém, o próprio Jomard buscou, ao fazer uso dessa expressão, esvaziar a carga pejorativa da mesma no que diz respeito ao preconceito ao caráter homoerótico que a expressão carrega. Jormard relia a expressão no sentido do *Nego* da bandeira da Paraíba: “se neguei”, a negação a um cinema normatizado.

A apropriação, e conseqüente releitura do termo “gay”, ou do *cineguei*, por parte do movimento gay e/ou dos cineastas que atuaram nessa produção superoitista, evidencia um movimento de construção, e consolidação, de uma identidade homossexual sintomática do final da década de 1970 e início dos anos 1980, que passava pelas apropriações de terminologias que eram referidas aos homossexuais, como “enrustido”, “bicha”, “gay”. Segundo James Green,

muitos dos primeiro ativistas preferiam usar a palavra “bicha” dentro dos grupos para extipar sua conotação pejorativa. Já nos anos 80, a maioria dos ativistas e dos membros da subcultura adotara o termo

¹⁵ MAGALHÃES, op. cit., p. 22.

“gay” como a palavra para auto-identificar sua *persona sexual*¹⁶.

Neste sentido, percebe-se uma busca da identificação desses filmes como produtos de uma cultura transgressora que buscava dar ênfase a subversão aos papéis sexuais heteronormativos.

Entre os superoítistas a reflexão se colocava. A questão da sexualidade, principalmente do ponto de vista íntimo, até então não havia sido abordado pelo cinema paraibano. Se houve o toque homo-erótico, o problema se revelava num sentido mais amplo, do erotismo, da sexualidade em sua diversidade, mexendo com a sensibilidade dos realizadores e espectadores.

Se para muitos a produção em superoito representou um retrocesso técnico para o cinema paraibano, há um reconhecimento que o super 8 abriu a possibilidade e a formação de vias de produção do cinema novamente em João Pessoa, além da novidade temática. A sexualidade não tinha sido aborda em nenhum filme 16 ou 35mm na Paraíba. Jomard Muniz narra um episódio que demonstra um sentimento de incômodo em torno de uma parte da cinematografia paraibana, e que guiou muitos dos cineastas que versaram sobre o tema da sexualidade. Falando do sociólogo Gilberto Vasconcelos, que ele chama de anti-sociólogo, por sua postura contestadora, Jomard narra o episódio:

Ele viu o filme do nosso caro amigo Manfredo Caldas, *Os Vinte Anos do Cinema na Paraíba*, que é uma antropologia muito bem realizada, que tem um dado muito importante, inovador, joga a homenagem a Dziga Vertov... o Gilberto Vasconcelos assistindo a um filme e depois a um debate que eu fiz na sala de aula, fez o seguinte comentário: *Mas o cinema paraibano não tem beijo!*¹⁷

¹⁶ GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 425.

¹⁷ Entrevista de JMB a Pedro Nunes Filho, op. cit.

Não haver beijo no cinema (paraibano) revelava uma idéia de “que a sexualidade anda(va) muito reprimida”. Essa produção em super 8 demonstra uma nova postura diante do fazer cinematográfico e com relação ao tema, diante da sexualidade. Para o cineasta João de Lima, “quando (a realização do cinema em João Pessoa) passou para o super 8, que as pessoas viram o super 8 como uma maneira de expressar essas idéias sobre a sexualidade, o beijo, por exemplo, é uma coisa completamente doce, complacente, prazerosa. Completamente profundo”¹⁸.

Quando o beijo aparece no cinema paraibano é algo doce, complacente. Essa idéia defendida por João de Lima expressa uma visão que vai ao encontro da defesa dos superoitistas em quebrar estereótipos sobre as identidades sexuais. O beijo, até então ausente no cinema paraibano, quando surge é resultado da relação entre sujeitos que não só eram invisíveis no cinema, mas também na sociedade, os homossexuais. E quando apareciam, carregavam consigo uma carga negativa, o que motivou os superoitistas a assumirem um papel de contestar, também por meio do cinema, esses estereótipos.

Um comportamento que não era neutro, mas sim, assumia um papel político em defesa de uma causa que ainda estava, naquele momento, em configuração. Acompanhava, então, o processo de novas reflexões acerca das identidades sexuais. Os estudos sobre o universo da sexualidade, bem como os estudos feministas, vieram propor uma revisão epistemológica e de concepção política, questionando as morais sexuais, os usos dos corpos e os papéis de gêneros, lançando novos dados que foram apropriados por militantes gays, lésbicas e feministas dentro de sindicatos, partidos, universidade e dentro dos próprios movimentos feministas e gays que estavam surgindo no Brasil.

Essa postura política define em defesa da diversidade sexual e define também uma postura ética que foi assumida pelo *cine guêi*. Pedro Nunes e Henrique Magalhães por meio de seus filmes, como também da palavra escrita, assumiram uma postura militante da causa gay e expressavam o desejo de, por meio do fazer

¹⁸ Depoimento do cineasta João de Lima no documentário Renovatório (2005), de Francisco Sales.

cinematográfico, quebrar com visões deturpadas sobre a homossexualidade. Visões construídas também pelo próprio cinema. Retomando a fala de Henrique Magalhães sobre as pornochanchadas, percebemos a preocupação central desses cineastas: desconstruir a visão disciplinadora e moralizante sobre o sexo, fruto de uma sociedade conservadora

No fundo, o que se podia pensar que as pornochanchadas recebem concessões para sua exibição, elas estão isentas disto, por se coadunar expressamente com as idéias do sistema. Todos os filmes, sem exceção, passam à concepção de que sexo é depravação e desde o início de cada projeção, percebe se a perspectiva moralizante com que é tratado sexo¹⁹.

No conjunto dos filmes, a maioria tem enfoque na homossexualidade a partir da crítica aos padrões heteronormativos de controle de corpos e mentes. Esses filmes, ao criticarem os discursos normativos sociais, constroem novos territórios de sensibilidades sobre os papéis de gênero de homens e mulheres. Percebe-se que as abordagens se dão sem caricatura e sem deboche das personagens gays, lésbicas e transformistas. O deboche e a ironia marcam a caracterização das personagens que representam o conservadorismo.

A postura desses cineastas expressa os referenciais da “revolução comportamental” que se processou nas décadas de 1960 e 1970. Percebemos essas marcas na forma que os corpos são abordados nas narrativas desses filmes. O corpo, agora desnudo, procura se esvaír do pudor. E quando o pudor aparece, ele é o vilão. Esse comportamento é uma busca de quebrar os “regimes disciplinares”²⁰, do qual nos fala Foucault, que acaba por aprisionar o corpo.

¹⁹ MAGALHÃES, Henrique. Cinema e Homossexualismo. In: *Revista Plano Geral*, op. cit, p.16.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 20 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p 148.

O super 8 já vinha propiciando novas experiências artísticas com o corpo. O uso do super 8 pela vídeo arte ressignificou os corpos como expressão artística. No discurso cinematográfico o corpo tem papel central. Falando sobre o realismo italiano e o corpo como suposto da sensação de realidade, que viria da exibição/construção de um corpo sacrificado, não heróico. Para a construção dessa realidade fílmica seria “preciso passar pelos corpos”.

As realidades destruídas dão lugar a novas representações do sacrifício: uma mistura de ruínas de cidades e de corpos de mulheres substitui os heróis viris e os desfiles fascistas. O realismo rosseliniano implica, desde então, certa *crueldade* da cinematografia: *é preciso passar pelos corpos*.

Sabermos que o primeiro nível (o grau zero) do realismo cinematográfico não é senão a relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora: chamo de “inscrição verdadeira” e “cena cinematográfica” à especificidade do cinema de colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos. A experiência compartilhada entre os corpos filmados e a máquina filmadora é gravada em uma fita de filme. Esse registro testemunha o que se passou aqui e agora, em determinado lugar, em determinado tempo. O “realismo ontológico” (André Bazin) do cinema concerne menos à imagem fotográfica, impressão do mundo visível, e bem mais ao *tempo*, a um *tempo comum*, a uma *regra de tempo comum* à ação e ao seu registro – a um *sincronismo*.

(...)

Vida e morte, essa passagem do tempo nos corpos expostos à tomada cinematográfica se inscreve ao mesmo tempo como verdade e como crueldade. A questão do destino dos corpos expostos é, para mim, a mais forte de todas as que o cinema inventa neste século. Arte figurativa por excelência, é inicialmente sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não. (...) E *não haverá outro realismo no cinema que não aquele dos corpos filmados?*²¹

Os corpos trazem as marcas do contestamento, mesmo aqueles que nas narrativas aparecem aprisionados pelos discursos moralizantes, que nos filmes são tomados para a construção da crítica. Os corpos aprisionados expressam a normatização e os interditos, como com a personagem Anayde Beiriz e a Professora Libertina, nos filmes de Jomard Muniz de Britto, *Esperando João* e *Parahyba Masculina, Feminina, Neutra*. Suas vestimentas e gestos expressam o pudor e a tentativa de dominação dos desejos.

Porém, é também por meio do corpo que se processava o discurso de libertação e revolução comportamental. A mesma Anayde transgredir e em meio a receios se entrega aos braços de diversos homens. Na trilogia de Jomard Muniz (*Esperando João, Cidade dos Homens* e *Parahyba Masculina, Feminina, Neutra*) temos presentes personagens que se encontram nos extremos, da interdição ao extremo da liberdade sexual, como também os sujeitos que expressam a ambiguidade desses comportamentos.

Em andamento, a pesquisa procura entender de que forma uma postura ética em defesa da liberdade sexual se colocava no processo de experimentação da linguagem cinematográfica por parte dos superoitistas. Bem como nos documentários como se dá a produção da *mise-en-scène* das personagens homossexuais, como também daqueles que depõem contrários às práticas homoafetivas e

²¹ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008, pp, 219-220.

o papel dos cineastas que, por meio da metodologia do Cinema Direto, também abordaram o tema da sexualidade.

A concepção e o processo de animação cultural também revelavam uma postura ética por parte dos cineastas. No caso de Pedro Nunes, foi por meio de uma exibição que ele teve contato com a discussão do movimento de mulheres lésbicas que criticaram a ausência do elemento feminino no seu filme *Closes*, sugerindo que o diretor inserisse depoimentos de mulheres do movimento. Pedro Nunes captou o depoimento de uma personagem e levou novamente o filme para a mesa de edição.

A idéia de corpo nos chama a atenção. O corpo e suas linguagens são centrais no processo de construção fílmica de um discurso sobre a sexualidade. Como esses corpos são encenados? Como os corpos encenam uma trama? Como um corpo interdito pelos discursos conservadores é encenado? Como o corpo contestador e entregue aos desejos se apresenta? E o que significa o corpo híbrido, como mistura de dois gêneros, dentro da narrativa fílmica e dos discursos sobre a sexualidade?

O beijo, a sexualidade, os corpos, a mulher, a lésbica, o gay, são esses os dados novos que são revelados no cinema paraibano. O super 8 abriu as vias de produção na qual a sexualidade, se não o ponto em comum, é o ponto de polêmica e agitação, o dado novo de uma produção que novamente trouxe à cena o cinema na/da Paraíba.

Referências

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.

XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Edições Fundarpe, 1994

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 20 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACRAE, Edward. Em defesa do Gueto. In: *Novos Estudos*. V. 2, ano 1. São Paulo: Cebrap, abr. 1983, pp. 54-55.

NUNES, Pedro. *Violentação do Ritual Cinematográfico*: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba. 1979 - 1983. Dissertação 1988. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior.

RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. *Labrys*. Revista de Estudos Feministas, nº 03, jan/jul de 2003. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labry3> Acesso: 11 de janeiro de 2011.

SANTOS, Alex. *Cinema e Revisionismo*. João Pessoa: SEC/PB, 1982.



...E O SEXO LÍQUIDO SE EXPANDE... apontamentos sobre sexualidade e *bytes*

Cláudio Manoel Duarte de SOUZA¹
Universidade do Recôncavo da Bahia²

Bom dia a todos,

Gostaria de agradecer ao convite dos organizadores desse evento, em especial ao professor Pedro Nunes, pela oportunidade de estar presente, compartilhar ideias e ter acesso a tantos temas aqui discutidos, incluindo essa extensa programação de filmes. Certamente esse é um evento em destaque no cenário acadêmico brasileiro, pois quase nenhum espaço de caráter nacional, com participação de pesquisadores de outras instituições, tem acontecido, nesse formato, incluindo palestras e mostra de filmes temáticos, gerando um espaço interessante de interlocução sobre sexualidade e audiovisual.

O meu tema é sexo virtual.

Farei uma exposição mais panorâmica, contextual, sem centrar em estudos de caso, em particular, nem pretender abarcar e as diversas concepções teóricas em torno do tema.

Lembro, inicialmente, que o cenário onde se estabelece o sexo virtual é o ciberespaço e faço aqui a conexão entre essas práticas e as leis da cibercultura.

Se entendemos cibercultura como o resultado da convergência

¹ Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela UFBA. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Produtor Cultural e Fundador do Grupo PRAGAtectno. Email: claudiomanoelufbr@gmail.com

² Palestra proferida no dia 24.10.2011 por ocasião de abertura da mesa **Audiovisualidades, Desejo e Sexualidades: Olhares Transversais** no **Fórum Nacional do Audiovisual** promovido pela Universidade Federal da Paraíba, no período de 14 a 30 de outubro de 2011. <http://forumacademicodoaudiovisual.wordpress.com>

entre as tecnologias e a cultura contemporânea, como o encontro das práticas, produtos e ideias contemporâneas com as tecnologias eletrônica e digital, podemos pensar que todas as práticas humanas – incluindo o sexo – se expandiria para o ciberespaço.

As tecnologias contemporâneas de transmissão e as redes telemáticas têm ampliado e inaugurado novos espaços de fluxos para que o ser humano circule sua produção a partir da apropriação tecnológica – inclusive seus “novos” comportamentos.

Falo da apropriação tecnológica porque, levando em consideração as tecnologias anteriores onde o ser humano estava dividido entre aquele que emite e aquele que consome, num processo bipolar com papéis definidos; nos novos modelos de fluxos em redes digitais, o ser humano passa a dominar essas ferramentas, apropriando-se, inclusive da função de emissor, e não mero receptor “passivo”.

Ao se apropriar dessas tecnologias de produção de conteúdos ele produz cultura digital, e a cultura digital - a produção e o domínio de ferramentas digitais e a veiculação de produtos binários – pode ser um instrumental libertador dos controles, dos *gatekeepers*, daqueles que controlariam os fluxos.

As três leis da cibercultura (**reconfiguração, liberação do pólo de emissão e conectividade**) seriam os pilares que terminam por promover essa nova liberdade, inclusive de experimentar sexo no ciberespaço (ou através dele).

Quando falamos de reconfiguração, precisamos evitar a ideia de substituição. O que está em rede não substitui o que está fora, muito menos o aniquila. Assim vale para o sexo, e a rede aparece aí como uma potencialização do real. Como afirma André Lemos, a ideia de reconfiguração, é a de “reconfigurar práticas, modalidades midiáticas, espaços, sem a substituição de seus respectivos antecedentes”.

Ao pensarmos na liberação do pólo da emissão, a segunda lei da cibercultura, falamos, nas palavras de Lemos, sobre a emergência de vozes e discursos “anteriormente reprimidos pela edição da informação pelos *mass media*”.

Amplio essa observação não somente para vozes e discursos, mas para uma infinidade de práticas que encontra espaços abertos

para sua exibição, inclusive o de sexualidade igualmente reprimida ou não tão aceita socialmente. Ora, se há ainda um olhar incompreensivo e não aceitante, em sua maioria, da possibilidade de prática de sexo virtual heterossexual, imaginemos que outras sexualidades são ainda menos não aceitas. Por outro lado, elementos como o anonimato e o uso de “personas” na internet tem aberto espaço para que sexualidades outras ganhem visibilidade em rede, como veremos adiante.

A última e terceira lei da cibertultura, conectividade (ou conexão generalizada), põe o ser humano dentro da possibilidade conceitualmente interessante na medida em que sozinho ele está junto a todos, no mundo – já que em tempos de redes telemáticas, estar só não significa estar isolado. Se há rede, há conexão. Abro aspas e cito: “A conectividade generalizada põe em contato direto homens e homens, homens e máquinas, mas também máquinas e máquinas que passam a trocar informação de forma autônoma e independente”, resgatando Lemos.

Isolado em seu quarto, o ser humano em rede mantém relações íntimas à distância, envolvendo prazer e gozo. Essa tecnologia expansiva já havia atingido outras experiências, outras narrativas. O cinema expandido é um exemplo, já que consiste em “extrapolar determinado código ou linguagem em sua concepção inaugural”, como afirmou, ainda nos anos 70, Gene Youngblood. Esse cinema deixou-se contaminar pela situação-laboratório proposto pelas novas mídias e tecnologias do digital, na busca pela experimentação. Novos formatos audiovisuais surgem também a partir do contato das linguagens tradicionais (cinema) com novos instrumentais tecnológicos: o *live* cinema. Nesse caso, podemos pensar o *live* cinema como um novo formato de cinema.

Digo isso para perceber que outras práticas, agora reconfiguradas e expandidas - como ir ao banco ou... fazer sexo - se apresentam sob novas formas, reconfiguradas.

Assim como o cinema, o sexo expandido extrapola aqueles determinados códigos ou linguagens em sua concepção inaugural, reinventa e cria códigos. A sexualidade se abriu em rede telemática.

Mas de que sexualidade estamos falando? Entendendo a sexualidade como força motriz onde as pessoas buscam por amor,

afeto, prazer, ternura e intimidade essencial na/da/para existência humana, as novas sexualidades, por assim dizer, podem não incluir afeto, prazer, ternura e intimidade. O conceito de sexualidade também se expandiu, por conta dos suportes em redes digitais.

Quero dizer que o sexo que se faz em redes digitais não é o sexo *através* das redes, apenas; mas também em novas formas de sexo/sexualidades, com outras características e representações. Assim como o bate-papo potencializou-se em *chat* (com arquivos transferidos em p2p, compartilhamento de fotos, vídeos, áudio em tempo real, troca de *links* etc), diferente do bate-papo alí na esquina e sem rede digital que terá outro escopo nos campos das trocas e interações.

Pensar sexo em redes digitais, é pensar nas antigas BBSs onde arquivos de imagens fixas já eram compartilhados, por *chat* e *download* de arquivos, e com limites de interação.

A expansão cada vez mais hipermidiática (multimidiática em rede) terá conexão direta com os avanços das tecnologias de circulação de produtos, principalmente com a internet comercial, a partir dos anos 85 (EUA) e 95 (Brasil).

Podemos pensar, então, que a expansão comercial da internet, que liberará os acessos individuais, e o aperfeiçoamento das TICs ajudaram a expandir e a surgir novas práticas sexuais.

O teórico Al Cooper, em 1998, fala de 3 características que ainda ajudariam essa expansão, ao que ele chamava de *Triple A Engine* (triplo motor), os quais seriam o **Anonimato**, a **Acessibilidade** e o **Baixo Custo**, contribuindo para que a experiência prossiga, além do desenvolvimento da tecnologia, transformando o cibersexo em real

O cibersexo seria as variadas formas/práticas de como a cibersexualidade tem sido definida, sugerindo tratar-se de um espaço sexual entre a fantasia e a ação, conforme conceitua Ross, em 2005. Aqui, portanto, temos um paradoxo: entre a fantasia e ação; entre o remoto e o orgasmo. É o líquido - o binário - concretizando.

Para Al Cooper, 1998, esses “online sexual behaviors” (comportamentos sexuais *on line*) buscam a “procura pela gratificação dos desejos ou impulsos sexuais através do uso ou investimento de energia física, mental ou emocional na Internet”

Essa procura foi mapeada por Wysocki , em 1998, numa

seqüência de 3 etapas. A primeira seria a da conversação em tempo real sobre fantasias sexuais de um com o outro; num segundo momento o detalhamento sobre o que cada pessoa fará; e a finalização com a masturbação simultânea (e orgasmo frente ao computador).

O desenvolvimento até a terceira etapa, masturbação simultânea, pressupõe imagem mútua, via câmeras; e a ausência de câmera por parte de uma das pessoas, pode implicar na finalização do *chat* durante o segundo momento.

Baseando-me nessas etapas, digamos, guarda-chuva, propostas por Wysocki, penso em alguns aspectos de bastidores, desdobrando essas etapas. Quais sejam:

- ❖ **Interação textual** – essa como uma fase inicial do *chat* onde pode-se ir construindo a persona (um personagem) a partir do anonimato possível em redes digitais;
- ❖ **Câmera** – o uso de câmera de vídeo (webcam) gera uma situação de semi-ocultação, onde o usuário não precisaria exibir sua face para manter seu anonimato, mas já teria uma exposição inicial;
- ❖ **Masturbação** – a câmera criando uma semi-ocultação e anonimato, se assim o usuário quiser.
- ❖ **Orgasmo** – ainda com a câmera criando uma semi-ocultação e anonimato, se assim o usuário quiser;
- ❖ **Encontro face-a-Face** – aqui temos uma situação de confiabilidade volátil, já que a exposição é mais clara e o sujeito poderá ser gravado e/ou fotografado (via *soft* que captura a tela), e reconhecido;
- ❖ **Telefone** – desdobramento do *chat* virtual, envolvendo maior confiabilidade e exposição (na medida em que um número de telefone (real) pode ser acessado/acionado pelo outro);
- ❖ **Desdobramento em encontro físico** – aqui temos, talvez, o surgimento de índices mais fortes de confiabilidade, por conta da total exposição, e uma possibilidade de afeto, como desdobramento.

Mas entre a persona e a possibilidade de um afeto há uma roleta.

A Roleta Sexual (*SexRoulette*) é um *site*/serviço na internet

onde o usuário tem apenas 5 segundos (sim, cinco segundos) para interação com o outro usuário em txt ou imagem, apertando as teclas F5 e F9 (seguir, interagir, parar). Normalmente as pessoas já aparecem em tela (video), se expondo totalmente (corpo, rosto), ou exibindo parte do corpo, mantendo o anonimato, incluindo já aparecer em tela em ato de masturbação, atropelando os dois momentos anteriores de relacionamento (conversa em chat/txt e negociações sobre o que cada um fará).

O que venho refletir aqui é que alguns valores, vamos dizer assim, do relacionamento afetivo (como afeto) estão descartados aqui *pelo próprio suporte*. Em 5 segundos para decidir: o sexo virtual na roleta sexual é efêmero ao extremo. A ternura não combina com alguns suportes de sexo *on line*.

A internet pornográfica ganha uma certa distância do conceito de que a sexualidade seria a “força motriz onde as pessoas buscam por amor, afeto, prazer, **ternura** e intimidade, essencial na/da/para existência humana”. Esses suportes, como o *Sex Roulette*, aproximam a internet pornô do conceito irônico de Mosher, em 1994, que define o livro pornográfico como o livro que se lê com uma mão (pois a outra estaria ocupada).

Obviamente falando em sexo virtual, há uma pré-disposição social, ainda nesses anos de 2011, em tomá-lo como algo menor e até desprezível. Mas estranhamente a culpa seria da propria internet, que habilita esse tipo de atividades, e não do ser humano ele mesmo. A lógica é: esse sexo virtual desprezível e menor é coisa da internet.

Recupera-se aí uma ideia tecnodeterminista de atribuir à máquina poderes que não são dela, mas do uso dela (portanto, do uso humano delas). É ainda uma concepção neoludista, que remete ao passado não tão distante de idéias contra o computador como instrumento artístico ou pela destruição das máquinas, como as culpadas. Sim, como se o computador e a internet não fossem um instrumento do humano, das práticas humanas.

O que existe é uma reconfiguração da prática, com novos códigos, o que inclui o sexo virtual.

Esse preconceito cega e elege a internet como causa de alguns males (o crime de *crackers*, a pedofilia, a pirataria...). O ser

humano quer ser sempre puro e atribui ao externo (tecnologia) aquilo que não admite estar dentro de si.

Trazendo uma frase de Isabel Nodin, do *Instituto Superior de Psicologia Aplicada, em Portugal*, e Alex Carballo, do *HIV Center for Clinical and Behavioral Studies, nos EUA*. Eles dizem: “Mais do que assumir a internet como a causa de todos os males, num discurso tecno-determinístico alarmista muito em voga em particular na comunicação social, por exemplo, a propósito de redes pedófilas na Internet, é importante procurar perceber como é que dimensões virtuais nos podem afectar e não apenas negativamente.”

Creio que a unipresença dos computadores na vida, mais do que tentar perceber o que as máquinas podem fazer por nós, é “interessante questionar como é que nós nos estamos a transformar à medida que estabelecemos relações de crescente intimidade com elas”, como afirmou Turkle, em 2004.

Lembremos de Gilbert Simondon e sua filosofia da técnica, nos anos 50, que discute o que dispara a invenção. Por que há invenção objetos técnicos? Simondon afirma que “o desejo é o motor”. Sim, o desejo humano, desejo no sentido amplo, de querer. Portanto a ciência e a técnica vêm a reboque do desejo. Isso vale para o mito de Ícaro querendo voar até o enorme tráfego aéreo de aviões que cruzam o céu do planeta; vale para a invenção da roda até a enorme indústria automobilística e as guerras pelo petróleo. Vale para a Arpanet (internet armamentista em 1969) e sua ressignificação em internet também hedonista, com sua comercialização.

Mas precisamos voltar a 1869 – cem anos antes da invenção da internet.

No caso das máquinas sexuais, o desejo da invenção se encontra com o desejo do prazer erótico em máquinas sexuais antigas. Estamos falando do período entre 1869 e 1872, quando o médico norte-americano George Taylor patenteou seus modelos de máquinas sexuais.

Sob a desculpa da medicina, essas máquinas propunham “use this device to treat female pelvis problem, need to be supervised”. Use essa máquina para o tratamento de problema de pelvis feminina. Necessita de supervisionamento. Ou seja, uma máquina que

manipulava o sexo feminino com a ajuda do outro. Eram objetos criados pelo médico George Taylor para “curar” os pacientes. Tem-se notícia, por exemplo, de que o primeiro vibrador alimentado por máquina de vapor foi patenteado pela Oficina de Patentes dos EUA, ainda em 1891.

Os avanços de tecnologias para o sexo maquínico desemboca hoje num novo mercado que se forma: a Teledildônica (ou Ciberdildônica). Sim, dildo+ciber+tele.

O que vemos surgir aí é um outro corpo de experiência que sai do líquido (*software, bits e bytes*) para o *hardware* (equipamentos). Dos *chats* com webcam a vibradores e penetradores conectados via usb.

Isso nos faz prever que o mercado do sexo expandido se dará pelas tecnologias de contato: das imagens, sons e txts aos *gadgets* físico e sensível. Há lojas com esse viés na internet que já determinam seu escopo nesse mercado, como a Citouch.com e a Realtouch.com, dentre outras.

Essas lojas já vendem e enviam pelos correios produtos sigilosos de *hardware* que conecta fisicamente parceiros remotos, transformando-os em ativos/passivos.

Essas tecnologias derivam da medicina (de novo), da *Haptic technology*, para cirurgias a distância, remotamente. Mas a humanidade é criativa e ressignifica, rapidamente, as intenções dos objetos. Sim, o sexo é um motor.

Gostaria de chamar atenção também da conexão entre a robótica e o sexo maquínico. A garota robot em tamanho natural e “real” é a Roxxy TrueCompanion e custa 7 mil dólares. Roxxy fala, goza, reclama, pede... como diz o nome, é uma verdadeira companhia sexual.

Por último gostaria de comentar um aspecto a meu ver dos mais positivos na correlação sexo e tecnologias em rede. Pessoas com dificuldades de exercer sua sexualidade por contingências de pré-conceito internalizado e externo (socialmente reprimido) encontra no ciberespaço canais de exploração dessas sexualidades. Isso vale principalmente para aqueles que indivíduos com limitações físicas. Como afirmam Isabel Nodin e Carballo-Diéquez: “O cibersexo permite, por exemplo, a exploração de aspectos da sexualidade e da

identidade que de outra forma dificilmente se teria a possibilidade de experimentar. Permite também que indivíduos cuja idade, limitações físicas ou características particulares que os coloquem numa posição potencialmente estigmatizada na sociedade possam ter uma vida sexual *online* e potencialmente, partindo daí, também *offline*”.

Penso que ao pensarmos em sexualidade temos sempre que ter em mente que esse é um campo de diversidade, o que envolve uma discussão sobre tolerância, aceitação e respeito. Desde que não agrida, sem permissão, o outro, tudo está permitido.

Aproveito e encerro essa minha intervenção com uma citação de Nodin e Carballo-Diéguéz: “(...) Mais do que uma experiência física, táctil, genital ou orgânica, o sexo contém dimensões relacionais (não necessariamente amorosas), (...) emocionais e intelectuais que, tendo sempre estado presentes na experiência sexual humana, se tornam mais evidentes com a emergência de tecnologias como a dos computadores e da Internet e sua utilização com fins sexuais”.

Eram essas anotações que gostaria de trazer a vocês.

- **MUITO OBRIGADO**

Algumas referências:

CARVALHEIRA, A.; & GOMES, F.A., *Cybersex in Portuguese chatrooms: a study of sexual behaviors related to online sex*. J. of Sex and Marital Therapy, Vol. 29, 2003. pp. 345-360.

COOPER, A.,. *Sexuality and the Internet*. Surfing into the new millennium.

Cyberpsychology and Behavior, Vol.1, 1998. pp. 187-194.

COOPER, A.; et al.,. Toward an increased understanding of user demographics in online sexual activities. J Sex Marital Ther., vol.28, No.2, 2002. pp 105-29.

JOHNSON, Steven. *A cultura da interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LEMONS, André. *Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MOSHER, D.,. *Pornography. Human Sexuality: An Encyclopedia*. Garland Publishing, New York & London, EUA & Reino Unido, 1994.
- NODIN,N; LEAL, I; Carballo-Diéguez. *Através da Máquina é mais fácil*. Conferência IADIS Ibero-Americana. 2008.
- ROSS, M. W., *Typing, doing, and being: sexuality and the internet*. The Journal of Sex Research, vol.42, No.4, 2005. pp. 342-352.
- SANTA ANA B, C. *Perversión e Internet: estudio acerca de la relación entre el uso de Internet y los rasgos de perversión*. Chile, 2004.
- TURKLE, S.,. *Whither Psychoanalysis in Computer Culture? Psychoanal. Psychol.* 21, 2004. pp. 16-30.
- WYSOCKI, D. *Let Your Fingers Do the Talking: Sex on an Adult Chat-line*. Sexualities, Vol. 1, No. 4, 1998. pp. 425-452.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O arquipélago imaginário do corpo virtual*. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2006000200003&script=sci_arttext > Acessado em 25.09.2011.

O CORPO MASCULINO PARA A CÂMERA PORNÔ

Emerson da Cunha de SOUSA¹
Universidade Federal do Ceará

A câmera, na imagem pornô, toma o papel de olhar *voyeur*. Ela encarna e enquadra os anseios do espectador da representação de sexo explícito, lhe indica os caminhos a seguir e sobre como orientar seus desejos. A câmera é a máquina e o caminho de mediação entre o real sexo explícito – aquele que foi feito para a gravação – e o olhar maravilhado e tenso do observador. Nesse caminho, ela também trabalha inversamente: o corpo também é moldado e performatizado pela e para a câmera. A depender de onde ela esteja, quem a porte, que ângulo capte, as possibilidades de mobilidade e para onde indique, o corpo desenvolverá diferentes ações e reações. A performance desse corpo, ou desses corpos, se dará para a câmera; ela quem domina a situação. Claro que, enquanto máquina, a câmera é um instrumento político e de poder daquele sistema que gera a pornografia – uma agência, um diretor, uma produtora –, ou seja, a câmera é regida segundo regras e funções mercadológicas. Mas também, enquanto instrumento de registro da ação sexual amadora, carrega os anseios e desejos e tensões daquele que a toma para a gravação de imagens do seu e/ou de outros corpos em ação, sendo marcada politicamente por esse sujeito que publiciza o corpo na sua intimidade caseira. Portanto, enquanto imagem mediadora, ela define significados e instâncias na produção pornô.

A câmera é o caminho do olhar *voyeur* do espectador. Portanto, é necessário, antes de tudo, observar o papel do espectador em um vídeo pornô gay. Ele deve estar sentado em uma poltrona, assistindo no monitor da sua sala ou no quarto? Dele se espera uma participação maior, como se andasse por todo o cenário da gravação, observando em *close* as genitálias e a ação sexual - a

¹ Emerson Cunha é mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará e membro do Laboratório de Investigações em Corpo Comunicação e Artes (Licca/UFC). Email: emersoncsousa@gmail.com.

penetração, o sexo oral? Sua situação deve ser superior ou inferior ao ator sexual – ou *performer*? Provavelmente, essas questões não são respondidas de forma tão direta como imaginaríamos. Por outro lado, uma técnica traz em si uma metodologia de produção, marcada por uma ideologia ou uma teoria. Isso influencia de sobremaneira suas possibilidades estéticas e políticas. As técnicas de produção, portanto, devem ser consideradas, como produtoras de emoções e posicionamentos.

Na produção do vídeo amador, questões de natureza técnicas e tecnológicas são definitivas. A câmera é móvel ou está acoplada ao computador? Eu ou nós desejamos gravar uma cena ininterruptamente? Quanto tempo de gravação tem a câmera? Ou questões de ordem ética: Podemos trazer ao nosso quarto ou sala ou ao motel uma terceira pessoa a gravar nosso sexo? Será que eu posso gravar meu parceiro enquanto faço sexo com ele? Devo gravar escondido quando for transar com um amigo meu? Ainda que de ordem ética, essas questões passam pela câmera, como usá-la e como manejá-la. Ela se comporta, na produção pornô, como uma personagem, que influencia narrativas e estéticas. Ou um artefato cuja presença em cena altera disposições e encenações do corpo ali documentado.

O corpo masculino para a câmera profissional

O corpo para a câmera pornô profissional é, antes de tudo, agendado. Ele é foco da câmera – do diretor, da agência, da produtora – porque encarna marcas de um ideal dominante, constituído e construído historicamente. No pornô gay, esses elementos se apresentam, em geral, como jovem, musculoso, sarado, branco, com estatura acima da média, de pênis também acima da média, com pouco ou nenhum pêlo; é um ideal encarnado no biotipo europeu e americano, herança de uma larga produção nessas regiões, advinda principalmente por causa de um maior acesso, nesse país e continente, às mais recentes tecnologias lançadas para a produção de cinema e vídeo. Por outro lado, a pornografia pornô profissional assenta suas produções em diversas definições de

categorias, que, ora encaixam os corpos agendados em diferentes perspectivas – lolitos, *bareback*, orgias, fetiche² -, ora abrem espaço para os chamados corpos desviantes: os negros, os velhos, os gordos, os baixos, as travestis. Nesse caso, podemos encontrar categorias como *daddy* (podemos traduzir como *papai*, em alusão à idade, já que se refere a corpos de homens mais velhos, em geral, acima dos 35 anos), *interracial* (interracial, apresenta relações sexuais entre negros e brancos), *she-male* (travestis), *bears* (ursos, homens mais velhos e peludos), *latin boys* (garotos e homens de origem latina) ou *asian boys* (garotos de origem asiática).

Além de agendado, o corpo da pornografia profissional gay parece seguir um roteiro de desenvolvimento da atuação sexual, isto é, uma performance definida e agendada. Diferente das atuações sexuais no vídeo amador gay, infinitamente mais diversas, em que os corpos ali presentes são de diferentes naturezas e atuação, no pornô gay profissional, seja ele solo, seja em dupla, seja nas orgias, o roteiro dos corpos é bastante semelhante, isto é, varia pouco de filme para filme³. Em termos gerais, há introdução com algum tipo de paquera e conquista, que pode contar com carícias e/ou beijos, a retirada da roupa do outro – o número pode também iniciar com os parceiros desnudos -, o reconhecimento do corpo, o sexo oral, o sexo oral anal, a penetração, e o gozo para a câmera: o clímax do número.

No contato com a câmera, o corpo pornô profissional e sua ação sexual são postos em excesso. Segundo Abreu, o *close* nas genitálias é um dos principais elementos narrativos da pornografia

² “Lolitos” são os corpos masculinos jovens, com poucos pêlos, de aparência puberbe, que podem ser encontrados no pornô americano como *twinks*; *bareback* se refere à ação de corpos em ação de penetração sem o uso de preservativos; orgias se referem à categoria de vídeos de sexo em geral com a participação de mais de três corpos masculinos; fetiche se refere aos corpos ditos desviantes, a exemplo de gordos, baixos, cabeludos, anões, ou portando acessórios incomuns, como os de sadomasoquismo ou roupas femininas. Podemos perceber que a categorização dos corpos pode se referir tanto a sua aparência como à sua performance sexual.

³ Essa é uma observação sem referências teóricas, cujas conclusões serão tecidas ao fim documento. Portanto, ela parte menos de uma asserção científica do que de uma observação meramente empírica, enquanto espectador comum da pornografia *gay*.

profissional (ABREU, 1996, p. 96). O autor vai mais além, e afirma que

o verdadeiro personagem principal desde processo é o *close up*, o *gros plan*, que, embora fundamental ao desenvolvimento da narrativa ficcional, se constitui em uma verdadeira ditadura para o pornô. Se o plano médio do filme científico dissimulava (como num *soft core*), o *close up* no *hard core* é mais do que uma questão de escala, pela repetição e motivação que o introduzem. (ABREU, 1996, p. 55)

O pênis é posto em grande perspectiva quando é felado, masturbado, quando penetra, quando é tocado, e, principalmente, quando ejacula – o chamado *money shot* ou *come shot*, isto é, a cena do gozo para a câmera, cena em que o pênis é colocado em cena no momento em que ejacula, “provando” que o ato foi consumado. Da mesma forma, o ânus também em colocado em grande cena quando é penetrado, felado, ou, simplesmente, apresentado à câmera como objeto de desejo ao espectador. São momentos de exagero e da repetição saturada do sexo. Nesse momento, entram também em grande plano as partes do corpo que mantém contato com a genitália: o dedo, a boca, a face, os pés.

Além de ser um recurso de apontamento ou direcionamento de desejo, as genitálias, nesse excesso, tornam-se metonímicas de uma corporalidade ou de uma subjetividade. Se as genitálias são colocadas em *close*, o resto do corpo é, então, diminuído. As genitálias, nesse caso, alcançam um posto de personificação do sujeito, ao lado, por exemplo, do rosto. São elementos de representação corporal do sujeito, como se a genitália o identificasse. Não raramente, conhecemos e reconhecemos um performer pelo tamanho de seu pênis, ou por quanto sua bunda é musculosa, por exemplo.

Corpo amador a partir do profissional

Se a pornografia amadora dilui o agendamento de corpos, trazendo à tona os mais diversos tipos e biotipos, de diversos locais do globo, de diversas idades e estaturas, por outro lado, seus vídeos aprenderam a ser pornôs com a pornografia profissional. Essa herança faz com que tragam marcas do profissional na relação corpo/câmera. Da mesma forma como acontece no profissional, o pornô gay amador traz as genitálias em excesso, usando e abusando do *close* e *close-up*. Nas chamadas *live cams*, por exemplo, o pênis é apresentado como o personagem principal do registro pornô, sempre ereto, colocado na posição em que aparenta ter maior tamanho, o mais próximo possível da câmera.

Também o olhar do espectador da pornografia gay amadora, em geral, pode estar agendado para os corpos idealizados pela pornografia profissional. Ele buscará pelos corpos de pênis maiores, os mais musculosos e sarados, os brancos e jovens, os de performance mais masculina, os de biotipo americano e europeu. Portanto, o corpo que se dispõe ao registro amador tende a carregar – ou tentar se aproximar – da imagem do corpo agendado no pornô *mainstream*, seja pela performance, seja pelo biotipo. Como uma ação mimética, esse corpo tenta criar uma identidade a partir do corpo que se habituou a ver e consumir nos filmes e produções profissionais, e se definir pelas performances ali expostas e disseminadas, como se tentasse criar uma leitura para seu corpo; como se buscasse ter uma performance legível a seu possível espectador.

Por outro lado, devemos atentar que o amador traz novas facetas à produção pornô gay em geral. marcas da produção caseira, feita menos por ditames mercadológicos que por um anseio de por em cena seu corpo ou o corpo íntimo privado do outro, ao ter em mãos um dispositivo de gravação. A começar pelos formatos, que nascem aos montes, talvez tão únicos a cada vídeo veiculado que dificilmente seja possível distinguir convenções. Se na pornografia profissional podemos identificar o filme, o *trailer* e o *teaser* como os mais comuns formatos, o amador trabalha com o vídeo, que pode ser editado e adquirir, caseiramente, os mais diversos formatos.

Assim, a duração dos vídeos pode ser de um rapaz simplesmente no momento de gozo durante o ato de se masturbar até uma ação entre um casal que vá dos primeiros beijos aos terceiros gozos.

Também a câmera passará por mudanças, principalmente estéticas. Há planos diversos e angulações distintas dos planos médios e closes do pornô profissional; há uma variação no tempo da gravação e das possibilidades de captação de luz e imagens e de movimentos.

O corpo masculino para a câmera amadora

Em geral, o corpo da câmera amadora traz novas formas e novos moldes, e traz à tona novos desejos. Se a imagem pornô gay profissional agencia como corpos atraentes uma espécie bem definida – branco, estatura maior que a média, traços finos, corpo sarado e musculoso, de cabelos curtos e pênis grande, acima da média⁴ -, na estética amadora, esse corpo se dilui, pois o público também é diverso; também o público tem a possibilidade de ser o objeto de desejo de um outro específico. Assim, é comum ver jovens, pré-adolescentes, homens baixos e altos, peludos, magros, de cabelos grisalhos ou gordos nos vídeos pornôs gays amadores.

No entanto, não raramente, a imagem amadora é utilizada como produto à venda, em sites que oferecem vídeos amadores ou o acesso a vídeos de maior duração através do pagamento de um determinado valor, do qual uma parte é repassada a quem submete o vídeo. Nesse caso, há corpos que recebem mais acessos, por repetirem uma estética dos *performers* gays profissionais. São corpos altos, fortes e musculosos, brancos, de pênis grande, jovens entre 17 e 25 anos, em geral. Quando se tratam de corpos considerados “desviantes”, esses devem carregar algumas marcas que os aproxime desse corpo idealmente agendado. Os corpos, mesmo mais peludos, mais gordos ou mais magros, mais jovens ou mais velhos, carregam em si marcas do desejo no pornô profissional: se há *bears*, em geral mais peludos que o ideal, eles devem, por outro lado, ser grandes e

⁴ Essa afirmação é fruto de observação empírica como espectador desse tipo de pornografia, sem haver, a princípio, nenhuma certificação teórica sobre os corpos agendados na pornografia gay profissional.

musculosos; se são *lolitos*, devem ser também brancos e magros; se são mais velhos, devem ser brancos e com estatura acima da média; se são negros, devem também ser altos e musculosos.

Os corpos da pornografia *gay* amadora podem repetir as performances do pornô gay profissional, porém a seu modo e em suas limitações técnicas, fazendo releituras dessas ações - uma espécie de mímese estética -, e criando ações próprias. Um dos pontos que influenciarão técnica e tecnologicamente o vídeo amador é o tipo de câmera usada para a gravação - ou transmissão, nos casos de *chats* ao vivo. Sua (i)mobilidade, resolução, possibilidade de *zoom*, possibilidade de terceiros gravando, tempo de gravação, distância focal, suportes (câmeras digitais, celulares, câmera acoplada a um *notebook* ou a um *netbook*) são elementos que influenciam o modo de registro e de gravação da experiência sexual. Além disso, a imagem carrega marcas da tecnologia envolvida, que revelam elementos e marcas do contexto em que foram gravadas, tendo como marca fundamental a sugestão de uma extra-diegeese às cenas e números sexuais. Ou seja, há implícita, na imagem, a existência de um cotidiano no qual aqueles corpos se encontram, sexualmente ou não, e de um espaço-tempo maior dentro do qual o espaço-tempo específico e pontual da gravação pornô amadora desponta. Anseia-se por se descobrir esse cotidiano, se a dupla que ali encena um número sexual, se são amigos, desconhecidos ou namorados, de que forma a gravação foi consentida, o que os levou a abrir seu íntimo sexual para a câmera e para possíveis espectadores.

Portanto, o corpo terá sua performance definida principalmente no contato em que deve ter com a câmera. Tomando a câmera como o canal de gravação, documentação, formatação e divulgação, permitindo o acesso do espectador ao número sexual encenado e experienciado, encarnando o olhar voyeur de quem assiste, é a partir dela que vamos tecer a nossa observação sobre os corpos no pornô gay amador. É em função da câmera, e de suas características, que o corpo amador se orientará e orientará sua ação e a de seu(s) parceiro(s): a localização, a mobilidade, a estética e as possibilidades tecnológicas. Sem a presença de uma produção e de um diretor, existentes no pornô profissional, a câmera

é a grande possibilidade de tornar o homem comum em um homem pornográfico.

Reflexões sobre objeto de estudo

Frente às reflexões tecidas ao longo do ensaio sobre o corpo masculino na pornografia *gay*, os elementos de sua subjetificação e de busca por uma corporalidade, as formas como o corpo age e se relaciona com a câmera pornô amadora e profissional, e que as imagens construíram o corpo masculino voltado ao desejo *gay*, chegamos ao momento de repensar todas essas discussões em cima do nosso objeto de estudo de fato: os pornovídeos amadores gays.

Nossa pesquisa se debruçou sobre pornovídeos amadores gays, veiculados recentemente na internet. Para nós, são importantes objetos, considerados (1) pela sua atualidade, ou seja, como dialoga com o contexto de convergência midiática e sociedade espetacularizada pelos quais passamos, pois, como afirma Gatis (2011)

A produção e circulação de pornografia amadora são frutos de um cenário de convergência, que atende a uma demanda surgida a partir das possibilidades criativas das ferramentas digitais. Neste sentido, é importante entender quais os dispositivos acionados no processo de fruição do pornô realizado em paralelo aos conteúdos da indústria pornográfica. (p. 11)

; (2) pelas formas como esse tipo de pornografia consegue se inserir na pornografia profissional, por um lado, implodindo tipos de corpos considerados historicamente belos e desejáveis, por outro, ainda se referenciando em cima desses mesmos corpos belos agendados pela pornografia profissional; e (3) por se tratar de um elemento em constante formatação e transformação, encontrando novos e inesperados suportes e formas de falar e mostrar o sexo explícito, se encontrando em situação de pouca reflexão e análise, tendo esse

estudo, portanto, também a intenção de apontar pensamentos e ideias iniciais acerca do pornô amador gay.

Para o nosso estudo, selecionamos 05 vídeos pornôs amadores gays, disponíveis no site XVideos⁵ ou XTube⁶, canais de disponibilização de vídeos de sexo explícito pornôs dos mais diversos estilos e orientações. Neles, os vídeos eram tagueados como *amateur* (amador, em inglês), termo em geral usado para vídeos de baixa resolução, com pouca ou nenhuma edição, com iluminações, enquadramento e sons considerados ruins pela normatividade industrial cinematográfica, que nos parecem ser produzidos de forma caseira. Preferimos seguir a categorização do site e canais por utilizarmos, de fato, o que, corrente e culturalmente, se coloca como amador, sem buscar demarcações científicas para tal.

A partir de nossa observação, pudemos identificar cinco espaços que a pornografia amadora sugere dentro do imaginário pornográfico atual, e que, por sua vez, a colocam como um tipo especial de produção.

Ruídos: marcas do amador

Observamos que em todos os vídeos apresentados, há ruídos ou marcas de sujeira da imagem e/ou do som. Barulho de vento, sons de carros e pessoas passando, som tocando no ambiente, barulho de ar condicionado, luz estourada e imagem pixelizada contrapõem ao planejamento da produção e limpeza de imagem comuns ao pornô profissional. Outra importante característica desses vídeos são as câmeras tremidas ou com movimentos bruscos, que não conseguem se manter estáveis e, algumas vezes, perdem o foco ou o enquadramento dos corpos. São, todos eles, *marcas da produção*, não eximidas por uma edição. De fato, os sujeitos se contentam em poder registrar e mostrar suas performances sexuais, ainda que também mostrando os intervalos de posicionamento dos corpos, a modificação da luz natural, os sons abafados ou distantes.

⁵ Disponível em: <www.xvideos.com>

⁶ Disponível em: <www.xtube.com>

Essa característica aproxima a estética pornô amadora da estética do documentário. A ideia, nesse caso, é mostrar-se sexualmente, ou mostrar outros corpos, cotidianos, diários, comuns se tornando corpos sexuais. Enquanto marcas do processo, essas imagens e esses sons “sujos” criam um ambiente de mistério sobre os corpos apresentados, suas relações cotidianas e o que os levou a estarem apresentando suas performances sexuais, ou seja, uma curiosidade e uma vontade de ir além, de que aqueles corpos estejam ainda mais próximos dele, mero espectador, como se buscasse subjetificá-los, dá-los personalidade e forma.

Em dois dos vídeos, pudemos nos deparar com uma espécie de edição: concatenamento de sequências e apresentação ou inserção de nomes ou *links*. São formas de apurar o vídeo e performance nele inscrita, uma vez que a intenção dos sujeitos participantes é deixá-lo cada vez mais atrativo para os possíveis espectadores. A edição, nesses casos, é um evento comum entre sujeitos que tem um considerável número de vídeos subidos na rede e uma razoável quantidade de acessos – uma espécie de público cativo. Por outro lado, são procedimentos ainda artesanais, resultado de pouco conhecimentos dos programas profissionais de edição de vídeo: apresentação de nomes, pequenos cortes, etc., sem necessariamente tentar alguma limpeza de ruídos e de sujeiras imagéticas e sonoras.

A própria imagem, mesmo após a pequena edição, continua suja, embaçada ou pixelizada. Como se uma espécie de cortina ou de persiana nos separasse daqueles corpos exibidos sexualmente, ao mesmo tempo em que nos deixa ver *alguma* coisa. Os olhos espectadores gays permanecem atentos aos detalhes, ligados na ação, esperando qualquer sinal de corpo ou genitália no vídeo para se satisfazer. Assim, os corpos ganham mais ênfase, mesmo que pouco visíveis: mesmo que não se os veja bem, ou que eles saiam do enquadramento ou de foco, a sujeira sonora e imagética autêntica e certifica a produção como caseira e amadora, como documento de uma intimidade, e isso já é capaz de ativar e excitar o espectador. Ele sabe, pelas marcas, que aquele evento de fato aconteceu, ou seja, o contrato realista entre *performers* e espectadores está firmado.

Corpo como sujeito

Presentificamos uma série de acessórios do corpo e de objetos cotidianos: alianças, camisas, meias, óculos, ou locais privados tomados como cenário: quarto de hotel, suíte, camas, mobílias. Esses acessórios se repetem em diversos outros vídeos amadores, principalmente porque não há intenção de retirá-los de cena: a documentação pornô amadora acontece em meio ao dia a dia, entre o acordar e a ida ao trabalho, nos finais de semana com amigos, na madrugada pós-festa, no quarto, antes de dormir.

Esteticamente, esses elementos acionam justamente essa ideia: um ou mais corpos presentes dentro de um cotidiano, que socializam com o espectador seu íntimo e privado: sua sexualidade, e o torna *voyeur* virtual, me permitindo adentrar no seu íntimo. O corpo masculino, no pornô amador gay, não é mais um corpo, descartável, máquina de tesão e prazer e fonte de esperma para o *cum shot*. Ele é uma pessoa, um ser, que, assim como o espectador, vive, estuda, trabalha e, também, faz sexo. O corpo adquire cada vez mais *status* de sujeito, corpo com personalidade. Se a pornografia profissional recria e modula corpos especialmente para a performance sexual industrial, encenando falas, sons, e performances, o amador é uma brecha através da qual os corpos comuns se sexualizam e se excitam dentro do próprio cotidiano.

No pornô amador gay, o corpo está mais ainda em função da câmera. Como, em geral, é usada apenas uma, e não é um fato geral a presença de alguém na cena íntima, que possa movimentar a câmera ao redor dos corpos performáticos, o sujeito e seu corpo tem que se aproximar dela o suficiente para captar o áudio da cena e para apresentarem-se de forma clara e visível. Assim, os corpos ficam mais próximos, seja pela imagem, seja pelo áudio: vêem-se os corpos nas ações sexuais próximos aos olhos, as genitálias são colocadas em *close up*, e ouve-se as falas e os gemidos como se os corpos estivessem ao lado, ou como se os ouvidos estivessem bem perto da cena. Recursos para recuperar e afirmar o sujeito daquela imagem, pois também percebemos toda sua inclinação performática em (conseguir) se fazer ver e se fazer escutar.

O olhar direto à câmera comunica e dialoga diretamente com o sujeito espectador, como observou Abreu no que se refere a performances encenadas pelo pornovídeo nos anos 1990. Olhar para a câmera demonstra a consciência da presença do espectador, e se coloca com uma forma de oferecer, a esse outro olhar, suas ações sexuais: é o olhar que atrai e que tenta conquistar. Esse tipo de ação quebra uma possível diegese do vídeo, ou inserindo o espectador na cena, de modo que o cotidiano do espectador, que vê aquele vídeo em casa, no trabalho, nos possíveis intervalos, dilua dentro do cotidiano daqueles sujeitos, e vice-versa.

Tão importante nesse processo como olhar através da câmera é apresentar o olhar do sujeito performático do vídeo, através da câmera subjetiva. Colocar a câmera no local no olho, dentro da ação da qual participa, é permitir que o espectador tenha acesso, através da visão, a outras partes do próprio corpo, da ação, dos anseios, dos desejos. Esse tipo de câmera coloca o observador dentro da ação, não apenas olhando ou a testemunhando, mas tenho a sensação de participar daquele espaço-tempo – ou de, pelo menos, ter permitido seu acesso para dentro da ação.

Números sexuais

No que se tange aos números sexuais, percebemos a inclusão de números comuns à pornografia profissional: o *deep throath* (garganta profunda), o *bareback*, o *cum shot*, assim como o sexo oral anal e a penetração. No entanto, percebemos que alguns desses números tem uma conotação diversa da produção profissional.

O *cum shot*, elemento de capital importância dentro do pornô profissional, é colocado em posição inferior no amador. Se, no pornô profissional, a ejaculação para a câmera atesta a realização e a veracidade sexual da gravação, esse não é seu principal fim no amador. Parece muito mais importante gozar no ânus do parceiro, atestando não a veracidade da cena, mas a veracidade do *prazer* em se estar penetrando. Não que o *cum shot* não ocorra nesses vídeos, mas presenciá-lo não indica necessariamente o fim da cena ou o ápice da ação. Por outro lado, podemos pensar que o gozo pode ser o fim da ação, mas, como no cotidiano, o *coito interruptus*

é incomum ou desnecessário, há uma espécie de respeito a essa situação na gravação amadora, como certificação da espontaneidade e do real da ação. Além disso, os *performers* amadores parecem ter mais sucesso que os profissionais em apresentar, através dos gestos, dos gemidos, das posturas e das feições, a sensação de estar sentindo prazer e ejaculando. Talvez esses sejam seus elementos de autenticação do prazer.

O *bareback*, por sua vez, também recebe outras feições no amador. Não mais transgressor como acontece profissionalmente, mas um elemento de confiança entre os sujeitos, que, muitas vezes, são parceiros afetivo-sexuais, ou seja, um atestado de segurança na relação (sexual) afetiva. Penetrar sem preservativo e ejacular no ânus do parceiro passivo é uma forma estética de mostrar que ali se trata, em certos casos, de um casal “de verdade”, na “vida real”.

Espaço público como cenário

Em dois dos vídeos analisados, apresentam-se como cenário espaços públicos, ou de sociabilidades comuns ao público, como os banheiros coletivos. A gravação amadora desses espaços coloca o amador em posição distinta do pornô profissional, ou seja, criando uma estética própria a partir desse elemento.

Em primeiro lugar, ao contrário dos estúdios ou locações do pornô profissional gay, a gravação nesses locais públicos está sujeita a todo tipo de interferência, tendo o elemento surpresa como chave. Se no estúdio, as câmeras ficam imóveis, o enquadramento é planejado, a luz é acertada, os sons externos à cena, abafados, o cenário, idealizado e construído, nos banheiros públicos, a câmera está fora de controle, não se sabe que tipos de personagens ou ações vão ser postos em cena, a iluminação será precária ou suficiente, ou seja, o acaso direciona a produção. Isso abre brechas para que a imagem apresente elementos considerados problemáticos ou errados do ponto de vista profissional, mas que vão deixar a imagem e os sons sujos e cheios de ruídos: marcas de autenticidade do amador.

Em segundo lugar, ainda que se contraponha à noção de privado dos quartos da casa e banheiros caseiros, ainda assim,

apresenta-se uma locação íntima. Pois, se aquele ambiente é reapropriado sexualmente por um grupo específico de sujeitos, essa situação é íntima e privada a esses mesmos sujeitos. Assim, o sujeito que decide se gravar nesses locais públicos expõe uma situação que participa de sua intimidade e da intimidade de outros.

Performance do afeto

Todos os aspectos refletidos até então nos leva a pensar em uma nova performance sugerida pelo amador à pornografia gay, distinta do que a profissional vem construindo: a ideia de uma *performance do afeto*. Uma performance que reúne desde os beijos mais longos e carinhos pelo corpo à ação *bareback*, passando pela documentação do íntimo, a utilização de locais privados como cenário, as marcas de *performers* que, independente da qualidade do material, tem por força maior o registro do seu corpo em ação, num intervalo cotidiano.

A performance amadora nos leva a imaginar, nas cenas e vídeos assistidos, casais, amigos, sujeitos próximos ou de sexualidade privada, mas que permitem um olhar *voyeur* da ação: permitem a exposição de seus corpos como elementos sexuais, mas, além disso, expondo suas relações pessoais, afetivas, de confiança e de segurança para um espectador desconhecido. Faz parte de uma espécie de mágica no pornô amador a curiosidade ou o anseio de ir além da cena sexual, se questionando sobre a natureza, a personalidade e a relação cotidiana daqueles parceiros e sujeitos em cena. Se a pornografia profissional saturou os números e os diversos dispositivos performáticos do corpo dentro da ação sexual, o amador vem responder que o caminho pode estar em trazer à tona e colocar em cena o que parece, muito mais que o sexo, localizado numa redoma privada: o afeto e as relações íntimas entre os sujeitos. Em uma sociedade espetacularizada, em que o que mais se vê são corpos, corpos-limites, corpos desejáveis, corpos monstros, belos ou descorporificados, o corpo pornográfico reencontra-se no amador ou se reconstitui ou se reforma a partir da retomada do sujeito, que só o é quando encarna e é marcado pela sua relação afeto com o outro.

Nesse sentido, podemos pensar afeto como o ato ou resultado de *afetar*, de tocar, de influenciar, de mexer, de marcar o outro. O sujeito espectador da pornografia amadora procura ser afetado de alguma forma, e parece ser afetado ao se deparar com o outro que sente afeto pelo corpo com o qual encena, ou seja, com o corpo que *também* está *afetado* pelo outro. Como se buscasse ser afetado pelo afeto, ou afetação, do outro.

Referências

- ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô*. A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- BALTAR, Mariana. *Frenesi da Máxima Visibilidade*. Ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol. In: XIX Encontro da Compós, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <<http://www.compos.org.br/>>. Acesso em 22 jun. 2011.
- BECKER, Howard. *Falando da Sociedade*. Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges e Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BENJAMIM, Walter. *Walter Benjamim* (Org. Flávio R. Kothe) Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). *História do Corpo 3*. As mutações do olhar: o século XX. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GATIS, Guilherme. *Pornografia e cultura da convergência*. A popularização do pornô amador na internet. In IV Simpósio ABCiber 2011. Disponível em <<http://www.abciber2010.pontaodaeco.org/trabalhos>>. Acesso em 22 de jun. 2011.
- HOOVEN, Edward. *Beefcake*. The muscle magazines of America 1950-1970. Köln: Taschen, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação*. Sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.
- ZAGO, Luiz Felipe. *Masculinidades disponíveis.com*. Sobre como dizer-se homem gay na internet. Tese de Doutorado (Educação). Porto Alegre: UFRGS, 2009.

PRÁTICAS SOCIAIS EM *SITES* DE VÍDEOS PORNOGRÁFICOS AMADORES: O caso *CAM4*

José Carlos Santos RIBEIRO¹
Thais Bittencourt de MIRANDA²
Universidade Federal da Bahia

Cam4 e suas particularidades: Câmera para quê?

O *Cam4*³ é um *site* de vídeos pornográficos amadores, hoje considerado um dos mais acessados desta categoria, com uma média de 150 milhões de visitantes por mês (CAM4, 2011) e com grande visibilidade, contendo vídeos de diversas partes do mundo. O recente crescimento de sua popularidade, no ano de 2010, especialmente em países como Estados Unidos, Alemanha, Itália, Brasil e Espanha⁴, tidos como aqueles que mais acessam o site, são dados que despertam atenção.

O próprio nome do site já traduz a sua proposta: o termo *cam* origina-se de *câmera*, diferenciando-o, portanto, de outros sites pornográficos, pela utilização da *webcam* – que, por sua vez, imprime o caráter amador dos vídeos ali disponibilizados. Trata-se de um *site* pornográfico em que as pessoas interagem através de suas *webcams*, conectadas simultaneamente, em geral, de suas casas. *Cam4* vem de “*camera for*”, valendo-se assim, do trocadilho entre o numeral 4

¹ José Carlos Ribeiro é Psicólogo, Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Coordenador do Grupo de Pesquisa em Interações, Tecnologias Digitais e Sociedade (GITS) e Professor adjunto da Universidade Federal da Bahia. E-mail: jcsr01@gmail.com

² Thais Miranda é membro do Grupo de Pesquisa em Interações, Tecnologias Digitais e Sociedade (GITS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Administração (UNIFACS) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas (UNIFACS). E-mail: thaisbmiranda@gmail.com

³ Disponível em <<http://www.cam4.com>>. Acesso em 26/09/2011.

⁴ Dados encontrados no blog do Cam4. Disponível em <<http://www.blog.cam4.com>>. Acesso em 20/09/2011.

(*four*, em inglês) e a preposição “*for*”, que, traduzida, pode ser entendida como “para”. Seria então uma “câmera para”. Uma câmera para alguma coisa. Para múltiplas finalidades: cenas de sexo *hard core*⁵, de homens e mulheres masturbando-se, sozinhos ou acompanhados, ou apenas de pessoas que querem exibir seus corpos, tirando suas roupas e se acariciando na frente do seu PC (*personal computer*) – computador este, já quase nada pessoal. O “4” transmite também a ideia de muitas câmeras juntas, que, por sua vez, exprime uma característica importante do *site*: possibilidades variadas, sexo entre mais de duas pessoas, se esse for o desejo.

Uma primeira explicação para a popularidade do *Cam4* é que o site mostra-se bastante simples no que concerne seu uso, já que o interessado possui acesso gratuito à maioria dos conteúdos ali encontrados. Existem sessões pagas, mas estas dizem respeito aos “shows” realizados pelas *performers* profissionais e se apresentam como um serviço complementar. Sob a ótica das variáveis técnicas, os recursos necessários para a utilização do *Cam4* são simples e consistem no *Adobe Flash Plugin* e num *browser* que permita acesso a *javascript* e *cookies*, além de programas que possibilitem ouvir sons, uma câmara instalada – a *webcam* – e microfone. O texto que anuncia os vídeos ali encontrados também desperta nossa atenção: “Entre no meu espetáculo público, ao vivo” (CAM4, 2011), instigando uma série de questões acerca de representação e *performance*, a serem discutidas posteriormente. A presença do *Cam4* nas mídias sociais é uma variável instigante, em se tratando de um site pornográfico amador, demonstrando, assim, seu objetivo de envolvimento dos usuários no processo de interação online. O *Cam4* possui um blog⁶ próprio, um grupo de discussão no Yahoo Groups⁷, perfis no Facebook⁸ e no MySpace⁹.

⁵ *Hard Core* é um termo utilizado pelo segmento pornográfico para caracterizar cenas de sexo consideradas bizarras, tais como sexo com animais, sexo grupal, dentre outras práticas.

⁶ Disponível em <<http://www.blog.cam4.com>>. Acesso em 20/09/2011.

⁷ Disponível em: <<http://groups.yahoo.com/adultconf?dest=/group/Cam4-Group/>>. Acesso em 20/09/2011.

⁸ Disponível em <<http://www.facebook.com/pages/CAM4/213864072003089>> Acesso em 20/09/2011.

⁹ Disponível em <<http://www.myspace.com/cam4free>> Acesso em 20/09/2011.

Dentre suas particularidades, o *Cam4* inclui um vasto conjunto de características que fornece elementos suficientes para uma série de problematizações acerca das práticas sociais pornográficas em ambientes digitais. Apresentamos, aqui, algumas dessas características, a saber: (1) Os vídeos amadores são protagonizados, desenvolvidos e veiculados por “pessoas comuns”¹⁰, sem necessidade de técnicas específicas de produção audiovisual, sem aparentes roteiros pré-definidos, como nas já conhecidas produções de fotos e filmes pornográficos, por exemplo. (2) As cenas de sexo são disponibilizadas em “tempo real”, *online*, mas também permanecem no arquivo do site, como registro, caso algum usuário interessado deseje revê-las. (3) O Cam4 disponibiliza um serviço de *chat* entre os usuários espectadores e os usuários protagonistas do ato sexual, no exato momento da exibição do vídeo, permitindo que os primeiros comentem, orientem, avaliem e participem da performance sexual destes últimos. (4) O *site* é subdividido em categorias distintas, agregadoras de práticas sexuais específicas, possibilitando uma observação de diferentes dinâmicas de interação. Dessa forma, é possível encontrar práticas sexuais entre casais heterossexuais, homossexuais, transexuais; práticas sexuais grupais; práticas envolvendo indivíduos com perfis com algumas particularidades, como jovens, idosos, anões, obesos, dentre outras características; e ainda aquelas classificadas como *hard core* e *soft core*¹¹. (5) Os serviços encontrados no Cam4 são gratuitos, incluindo vídeos de diferentes países e pessoas de diferentes etnias. Entretanto, existe uma categoria paga, denominada “Membro *Gold*”, que disponibiliza shows particulares com atrizes pornô, múltiplas câmeras conectadas simultaneamente, opção *full screen* de exibição dos vídeos e um sistema em que os indivíduos “comuns” podem trabalhar como modelos para o site, via *webcam* e “em tempo real”. (6) O Cam4 inclui não apenas o exibicionismo das práticas sexuais, mas também

¹⁰ O termo “pessoas comuns” foi utilizado aqui apenas para estabelecer uma diferença entre atores/atrizes contratados pelos sites pornográficos e os indivíduos que disponibilizam seus conteúdos espontânea e gratuitamente, apenas pelo desejo de exibir e compartilhar suas práticas sexuais.

¹¹ *Soft Core* refere-se às imagens pornográficas consideradas como mais “comuns”, tais como atos sexuais que explicitem penetração entre homens e mulheres, ou entre homens, ou apenas cenas de nusismo.

a competição entre elas, chamada de “Câmera do Dia” e “Câmera do Mês”. Trata-se de um sistema de premiação diária / mensal, respectivamente, tendo em vista os vídeos mais acessados naquele período. O vídeo ganhador de cada dia é premiado com um troféu, alocado ao lado deste, que também ganha destaque no *layout* (projeto gráfico) do site, tornando-se ainda mais visível. No final do mês, os vídeos que acumularam a maior quantidade de troféus, são premiados com valores que chegam a até U\$ 1.000,00 (CAM4, 2011).

Todas as questões acima reforçam a nossa ideia de que existe algo – ao menos diferente – em curso e a tentativa de compreendermos esse comportamento suscita diferentes possíveis inquietações.

Interações, Pornografia Digital e a Encenação do Sexo

Compreender as performances voltadas ao sexo, a partir de *sites* de vídeos pornográficos amadores – em particular, o *Cam4* -, objeto desta análise, demanda um olhar não apenas sobre os processos de interação entre os indivíduos envolvidos nos atos sexuais em si, mas também da interação destes com os usuários-espectadores dos vídeos em questão. É claro que a interface tecnológica precisa ser levada em consideração, em grande medida, tendo em vista que esta se apresenta como elemento constituinte essencial deste sistema de interação.

Em *sites* pornográficos, a experiência é pautada, por assim dizer, pelo meio através do qual a informação flui – ou, colocada de outra maneira: no *Cam4*, efetivamente, “o meio é a mensagem” (MCLUHAN, 1974). Vale notar que o primeiro índice de interação apontado acima – os usuários entre si – não possui relevância para nossa análise, se desassociado do segundo – usuários/espectadores. Nuances desta *performance* dizem respeito à audiência, necessariamente. Logo, uma interação entre os parceiros sexuais, sem a conseqüente transmissão das informações presentes naquele ambiente específico, não faz parte do nosso foco do momento.

Por outro lado, é importante notar que os elementos referentes à interface não devem sobrepor-se ao conteúdo. Em capítulo dedicado apenas à discussão sobre a pornografia digital, ou

online porn, no livro *The Handbook of Internet Studies*, Suzana Paasonen (2011, p. 435) explica que a Internet, “não pode ser considerada apenas como uma plataforma, ou um *container* que simplesmente ocupou a função das revistas, DVDs ou de fitas VHS, no processo de distribuição e consumo da pornografia¹²”. Nesse caso, a experiência deve ser entendida – e analisada – como um todo complexo, incluindo-se assim, todas as variáveis sociotécnicas, sem, com isso, privilegiar alguns atores, em detrimento de outros.

Paasonen (2011, p. 435) defende:

Melhor, “o desejo sexual tem sido mediado através dos prazeres da tecnologia em si e das fantasias particulares que ela pode oferecer” (Patterson, 2004, p. 119). No caso da pornografia online, isto envolve possibilidades de interação, anonimato, realidade e transparência – a interação de corpos, interfaces e redes sociais digitais, que fazem surgir formas próprias de expectativas e de experiências (Lillie, 2002, pp. 37-41; also Uebel, 2000). Usos de pornografia na internet são, em geral, privados, ainda que o meio também proporcione novas formas de interações, intimidades, intensidades e trocas, que são naturalmente sociais (Lillie, 2002; Reading, 2005).¹³

¹² Tradução nossa: “It is not sufficient to consider the Internet a platform or “container” for pornography that has merely taken up the functions of magazines, DVDs, or VHS tapes in the distribution and consumption of porn”.

¹³ Tradução nossa: “Rather, “sexual desires are being mediated through the pleasures of the technology itself, and the particular fantasies it has to offer” (Patterson, 2004, p. 119). In the case of online porn, these involve possibilities of interaction, anonymity, realness, and transparency – the interaction of bodies, interfaces, and network technologies that give rise to particular kinds of expectations and experiences (Lillie, 2002, pp. 37-41; also Uebel, 2000). Uses of Internet porn are by and large private, yet the medium also enables new kinds of interactions, intimacies, intensities, and exchanges that are social innature (Lillie, 2002; Reading, 2005)”.

Ao discutir e analisar as regras de conduta presentes na interação face a face, Erving Goffman propunha, de início, uma teoria a partir de uma díade conversacional (GOFFMAN, 2011). Neste trabalho, ancorados pelas teorias do referido autor, propomos uma reflexão acerca do *Cam4* como uma tríade interativa, assim constituída: usuários / interface tecnológica / usuários. Trata-se, pois, de um estudo acerca de uma dinâmica social um tanto quanto particular, proporcionada pela chamada comunicação mediada por computador (CMC) e que precisa levar em conta que, apesar do caráter (pseudo) realista que estrutura a vida em sociedade, esta se revela permeada de simulações e representações, tal qual um palco (GOFFMAN, 2009). É nesse sentido que se destaca a importância de três elementos fundamentais, já mencionados: (1) o ator/personagem (aquele que protagoniza as cenas de pornografia), (2) o palco em si (aqui metaforicamente compreendido como o ambiente digital) e (3) a plateia (o usuário dos sites em questão), além de todas as inter-relações entre eles.

Observamos, a partir do *Cam4*, uma opção deliberada dos usuários por protagonizar cenas de sexo e disponibilizá-las online, em tempo real, submetendo-as a uma avaliação – e orientação – daqueles que as assistem, através dos chats online. Esta realidade demonstra uma busca pela publicização do próprio desejo. Já não é suficiente desejar o outro, há de se fazê-lo em público. Mas o que é considerado público, nesse contexto?

Pesquisar sobre pornografia, assunto que, durante anos, permaneceu na transitoriedade entre esferas públicas e privadas requer não apenas uma atenção especial, mas também uma problematização em torno dos conceitos de “público” e “privado”. Não é possível pressupor, portanto, que o recente deslocamento das práticas sexuais do indivíduo para o cenário público, ilustrado pela encenação pornográfica amadora, ocorreu de maneira direta, apenas impulsionada pelas possibilidades do avanço tecnológico. Pelo contrário, a questão aqui proposta é a de que a transformação da intimidade (GIDDENS, 1998) na sociedade possui um caráter processual, com forte apelo social, político, histórico, econômico – e não apenas tecnológico. A definição da situação e o cenário da interação (GOFFMAN, 2009), nesse caso, são componentes

indispensáveis para a discussão. O Cam4, assim, parece possuir regras de interação online, demonstrando que a situação (acessar um site de vídeos amadores ou fazer parte deles) foi definida, a priori, por aqueles que ali estão. O “poder tudo” que o Cam4 aparenta prometer talvez ocupe apenas uma falsa sensação de caos ou de falta de rituais preexistentes, já que, ao acessar vídeos em categorias distintas de práticas sexuais, o usuário, através dos próprios chats, também busca uma adequação àquele ambiente.

Tendo em vista a Teoria Dramatúrgica, proposta por Erving Goffman (2009), as imagens de sexo explícitas disponibilizadas no Cam4, em “tempo real”¹⁴, por “pessoas comuns”, podem ser entendidas como uma representação do sexo, uma encenação sexual. O termo *performance*, quando associado ao ato sexual, costuma referir-se à potência dos participantes. Nesse artigo, referimo-nos à *performance* no seu sentido dramatúrgico: indivíduos representando um ato sexual, embora em palcos privados, mas nem tão privados assim - já que se tornam públicos à medida que a *webcam* conecta-os com uma platéia de usuários-*voyeurs*.

O cenário escolhido: Cam4, site de vídeo pornográfico classificado como “amador”, não pela sua produção estética ou pela técnica da produção audiovisual ali aplicada, mas principalmente por consistir numa prática vivenciada por pessoas “comuns”, que ligam suas *webcams* no momento do ato sexual e disponibilizam aquelas imagens, no exato momento do intercuro sexual, em ambiente especializado. Do outro lado, encontram-se milhares de usuários conectados, assistindo, numa versão de *voyeurismo* digital, às cenas de pornografia e interagindo com elas, através de possíveis *chats* ou *comments*. Para retroalimentar o sistema ali constituído (STOCKINGER, 2003), possivelmente em busca de um equilíbrio dessa interação (GOFFMAN, 2011), os indivíduos/ atores respondem à comunicação estabelecida, reagindo favoravelmente - ou não -, aos comentários tecidos pelos usuários. Há de se considerar, por outro lado, que existe a possibilidade do desvio deste sistema, quando, por alguma razão, o indivíduo aliena-se ou mesmo foge da interação (GOFFMAN,

¹⁴ Referimo-nos a “tempo real”, aqui, ao exato momento em que acontece um determinado evento, sem com isso buscarmos qualquer oposição entre real X irreal, ou polaridades afins.

2011). Assistir um vídeo, seja ele pornográfico ou não, constitui-se numa ação processual, contemplando inscrições – quando do momento do acesso –, mas também abandonos – caso o usuário desista de assistir o vídeo, por exemplo.

Privacidade, Solidão e Anonimato

Estabelecer os limites daquilo que permanece na esfera do público e do privado, no cenário das tecnologias digitais é algo, no mínimo, complicado. Ao aproximar a discussão de público e privado àquelas relacionadas à pornografia digital e ao Cam4, a questão ganha uma complexidade ainda maior – e algumas contradições. É importante lembrar que tais noções são, inclusive, permeadas de significados adquiridos histórica e culturalmente e a importância atribuída à privacidade sofreu alterações ao longo da história. Lyon (*apud* MILLER, 2011, p. 114) afirma que a separação entre público e privado, tal como a conhecemos hoje – ou costumávamos conhecer –, surgiu a partir do sistema capitalista de produção, quando a divisão entre “mundo do trabalho” e “vida familiar” instaurou-se. Nesse sentido, assuntos referentes ao trabalho foram categorizados como de caráter público, ao passo que aqueles associados à família permaneceram na esfera do privado.

Sabe-se que os meios de comunicação de massa transformaram, significativamente, os conceitos acima discutidos e a fronteira da realidade apresentada ficou cada vez mais tênue. A intenção aqui não é a de fazer um resgate histórico amplo acerca desta questão, mas sim de demonstrar que o Cam4, representante dos sites pornográficos amadores, oferece novos elementos para que a discussão não se dê por encerrada. Numa tentativa de apresentar um atual contexto da privacidade, Spinello (*apud* MILLER, 2011, p.113) sugere três elementos que, em geral, compõem essa noção: (1) a solidão, (2) o caráter secreto e o (3) anonimato. Algumas contradições emergem destes pontos, ao analisá-los sob a ótica da pornografia digital – e amadora.

A (1) solidão pressupõe a “habilidade de se sentir sozinho, isolado ou privado da presença de outros, ou coloquialmente, de

estar só com seus próprios pensamentos¹⁵” (MILLER, 2011, p. 113). Transpondo esse conceito para a prática social de acessar um site de vídeo pornográfico amador, em que o usuário interage com outros, seja ele o usuário que pratica o ato sexual, ou mesmo aquele que o assiste, o elemento em questão torna-se frágil, como constituinte de uma privacidade online. Por sua vez, o (2) caráter secreto indica a “capacidade de limitar ou controlar a quantidade de informações que os outros podem conhecer sobre o indivíduo¹⁶” (MILLER, 2011, p. 113). Esse elemento, em especial, é um tanto paradoxal, ao entendermos a prática dos vídeos pornográficos amadores como uma intenção dos usuários de serem vistos e de optarem por isso. Por outro lado, vale lembrar que os *performers*, ainda que “pessoas comuns” com desejo de serem vistos, preservam, naquele ambiente, aspectos essenciais para o processo de total identificação, tais quais: nome, profissão, endereço, cidade natal, composição familiar, dentre outros. Nesse caso, o que Miller (2011) chama de “*secrecy*”, permanece válido, embora apenas em certa medida, no Cam4. O último elemento apresentado, o (3) anonimato, ocupa um lugar de destaque nesta investigação.

Sobre este último elemento, Miller (2011, p. 113) explica:

Isto pode ser visto como um peculiar elemento moderno de privacidade. As pessoas consideram-se merecedoras do direito de se protegerem contra a atenção e escrutínio indesejáveis, ou do direito de serem simplesmente 'mais um na multidão' indo atrás de suas próprias questões, livres da vigilância e da atenção de outras pessoas¹⁷.

¹⁵ Tradução nossa: “*the ability to feel alone, isolated or cut-off from others, or colloquially, to be 'alone' with one's thoughts*”

¹⁶ Tradução nossa: “*(...) being able to limit or have control over the amount of information others can know about oneself*”.

¹⁷ Tradução nossa: “*This can be seen as a peculiarly modern element of privacy. People are seen to be deserving of the right of protection from unwanted attention and scrutiny, or the right to simply be a 'face in the crowd' and go about one's business unhindered by the surveillance or attention of others.*”

Entender o anonimato – nos sites de vídeos pornográficos amadores – como um dos componentes constituintes da esfera privada suscita uma série de inquietações. Que anonimato é esse, em que as pessoas se apresentam completamente desnudas, mostrando seus rostos e em práticas sexuais explícitas? Que anonimato é esse, que por outro lado, consegue preservar, em certa medida, a identidade do sujeito? O usuário-espectador assiste – ativamente – às encenações sexuais dos usuários-*performers*, mas não é capaz de reconhecê-los enquanto indivíduos, já que muitos dos elementos citados anteriormente – nome, idade etc – mantém-se em segredo. Nesse sentido, o Cam4 sugere aquilo que chamamos de “exibicionismo do anonimato”, uma reconfiguração do anonimato e, portanto, do conceito de privacidade – como algo próprio das práticas sociais em sites de vídeos pornográficos amadores.

Cam4: O que há de novo?

Duas observações merecem destaque, nesse momento: (1) o presente trabalho pretende apenas problematizar as práticas sexuais em sites de vídeos pornográficos amadores – o Cam4 –, influenciadas, fortemente, pelos traços da cultura digital, sem com isso julgar, sob a lente da moral, suas implicações sociais ou os atos em si. Além disso, (2) vale atentar para o fato de que a sexualidade não pode ser explicada apenas a partir dos elementos advindos da pornografia digital, mas também através dela. Dessa forma, sabe-se que este artigo fornece apenas um dos possíveis olhares acerca das práticas sexuais digitais. Outros estudos acerca de *chats* sobre sexo, *blogs* temáticos, produções cinematográficas e até mesmo *sites* de imagens erótico-pornográficas estáticas servem como elementos complementares para o entendimento do objeto em questão.

Cabe, assim, explicar que a sexualidade, ou o “dispositivo da sexualidade” (FOUCAULT, 1994, p. 109) é um mecanismo criado e difundido pela sociedade ocidental do século XVIII. Constitui-se, pois, em uma narrativa, com o objetivo claro de supervisionar os corpos e o prazer sexual, através de técnicas móveis, mas permanentes, de controle da população (FOUCAULT, 1994). A pornografia, por sua vez,

como conceito, emerge com um caráter de obscenidade: imagens, literatura, arte - grafos, em geral - que expressem aquilo que é considerado, no contexto da sexualidade, da ordem da devassidão. Dessa forma, a própria definição de pornografia também assume um caráter político (LYNN, 1999), tendo em vista que, desde a pré-história, as relações sexuais são registradas em imagens, sem com isso, causar qualquer tipo de constrangimento social (TAYLOR, 1997). Pelo contrário, culturas tão antigas como as egípcias e indianas, por exemplo, deixaram registros pornográficos importantes, inclusive com teor educativo - tal qual o *kama sutra*¹⁸. O hábito de compartilhar a vida sexual em espaços públicos também não é novidade e nos remete ao comportamento das civilizações gregas e romanas, conhecidas pelas suas orgias sexuais.

O que há, então, de efetivamente novo, nas práticas sexuais observadas em *sites* de vídeos amadores - em especial, no Cam4? Há algo novo? Em caso positivo, quais elementos podem ser destacados como inéditos e diretamente associados à cultura digital e mais especificamente aos cenários de interação constituídos pelos sites de vídeos pornográficos amadores? Em caso negativo, em que medida - e de que maneira - os antigos elementos oriundos das práticas próprias de outros momentos históricos, reconfiguram-se, naquela situação previamente definida (GOFFMAN, 2009)? E quais possíveis implicações os elementos ali encontrados proporcionam à dinâmica das interações online?

Considerações Finais (ou nossas não-respostas)

Este trabalho interessou-se muito mais pelo mecanismo, pela ferramenta, dispositivo ou ambiência - digital - que proporciona as particularidades das interações, do que pelo processo referente à *psiqué* dos usuários de sites de vídeos pornográficos amadores. Em outras palavras, a inquietação aqui é movida pelo meio em si - é através dele que se torna possível o descolamento do domínio exclusivo da hermenêutica, permitindo assim, um entendimento acerca

¹⁸ *Kama Sutra* é um livro escrito para a nobreza da Índia, de autoria de Vatsyayana, que embora tivesse um objetivo primariamente religioso, tornou-se conhecido pelas ilustrações e ensinamentos de posições sexuais.

das maneiras através das quais o meio pauta o comportamento do usuário. O sentido da compreensão sobre as práticas sexuais digitais faz-se, então, na comunicação mediada – e foi esta, pois, a motivação deste trabalho. Uma vez alinhada a dispositivos interacionistas, é preciso considerar que o sentido se faz da própria interação, o que torna o meio um elemento essencial para a pesquisa. O nosso olhar esteve, assim, direcionado ao fenômeno que agora chamamos de “mídiação do sexo”, em como este se transforma em um ritual público e como é representado nas tecnologias digitais.

Nesse sentido, vale ressaltar que se por um lado, a pornografia digital ocupa o *ranking* de termo mais procurado e responsável pelos maiores negócios na rede, por outro, permanece como o campo menos investigado dos estudos da internet (PAASONEN, 2011). Tal contradição retrata bem aquilo a que a autora refere-se como um fenômeno de “onipresença e retração¹⁹” (PAASONEN, 2011, p. 424) da pornografia digital, motivo suficiente para despertar uma série de inquietações acerca da temática. A ubiquidade advém da forte presença da pornografia na internet, seja através da expressividade em negócios e quantidade de acessos, ou mesmo através de severas críticas e questões éticas e morais que envolvem a discussão. Já ao afirmar que a pornografia digital é vítima de uma retração/encolhimento, se desperta a atenção para a timidez e baixa expressividade do tema, nas investigações acadêmicas e científicas que concernem a Cibercultura. Também pelos motivos acima expostos, visando contribuir com o campo de estudos mencionado – Cibercultura –, este artigo buscou preencher essa lacuna existente, sem com isso, encontrar as respostas para todos os sub-temas²⁰ constituintes da pornografia digital.

Os assuntos mais tratados quando se discute a pornografia na internet permanecem sendo aqueles que envolvem a pedofilia, a livre exposição a que as crianças são submetidas, a partir do volume e facilidade de acesso ao conteúdo (PAASONEN, 2011;

¹⁹ Tradução nossa. O título original do capítulo em questão é “*Online Pornography: Ubiquitous and Effaced*”.

²⁰ Pornografia profissional em todas as suas formas, ou mesmo textos e imagens pornográficos trocados em listas de discussão, dentre outras possibilidades.

THORNBURGH; LIN, 2002), ou mesmo patologias, tais como vício/compulsão pela pornografia (CARNES; DELMONICO; GRIFFIN, 2001). Com isso, mais uma vez, abre-se um espaço para outros olhares acerca da pornografia digital, ainda pouco explorados – como a pornografia amadora –, já que as questões relacionadas ao controle da pornografia, seus aspectos legais, suas repercussões para as crianças, dentre outras, embora de indiscutível relevância, ainda ofereçam explicações incompletas acerca dos possíveis efeitos, usos e amplitude da pornografia online.

Neste artigo, foram problematizadas algumas questões que cercam o fenômeno das interações efetivadas em *sites* de vídeos pornográficos amadores, bem como foram detectadas algumas características associadas à circulação – em “tempo real” – de imagens de sexo explícitas feitas e disponibilizadas por “pessoas comuns”, no site Cam4. Diante do panorama aqui exposto, muitas possibilidades apresentaram-se, sob a forma de inquietações – e não como respostas “fechadas”. Por tudo isso, nossas considerações finais apresentam-se, aqui, como não-respostas, ou melhor, como novas questões que surgem a partir desse mapeamento temático inicial.

Entretanto, alguns “rascunhos” de ideias conclusivas se impuseram ao nosso olhar, a saber: (1) A realidade observada no Cam4 demonstra uma busca pela publicização do desejo dos indivíduos, ou seja, por uma necessidade concreta de desejar o outro – e ser desejado – em público. (2) Mesmo os sites de vídeos pornográficos amadores, carregados de uma alta expectativa do “ser desviante”, possuem regras de interação online, seus rituais próprios, conduzindo os usuários a uma adequação ao sistema. Nessa perspectiva, podemos até entender o Cam4 como uma prática conservadora da pornografia digital, em que pesem suas condições preexistentes de manter o sistema atuante. (3) Os sites de vídeos pornográficos amadores são indicativos de que existe sim, algo diferente e novo em curso, no que diz respeito às práticas sociais e sexuais nesses ambientes. (4) Surgem, portanto, elementos que podem se destacar como inéditos e diretamente associados à cultura digital e mais especificamente aos cenários de interação constituídos pelos sites de vídeos pornográficos amadores. O Cam4 sugere, dessa

forma, aquilo que chamamos, aqui, de “exibicionismo do anonimato”: uma reconfiguração do anonimato e, portanto, do conceito de privacidade – como algo próprio das práticas sociais em sites de vídeos pornográficos amadores. Por fim, vale ressaltar que os caminhos que se abrem com este trabalho pretendem nos levar a outras etapas, dando continuidade, portanto, a essas indagações, através de novas e próximas pesquisas.

Referências

- CARNES, Patrick; DELMONICO, David; GRIFFIN, Elizabeth. *In the shadows of the net: breaking free of compulsive online sexual behavior*. Minnesota: Hazelden Foundation, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo em las sociedades modernas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de Interação. Ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500-1800*. São Paulo: Ed. Hedra, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- MILLER, Vincent. *Understanding Digital Culture*. London: Sage, 2011.
- PAASONEN, Susanna. Online Pornography: Ubiquitous and Effaced. In CONSALVO, Mia; ESS, Charles (org.) *The handbook of internet studies*. New York: Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- STOCKINGER, Gottfried. *A Sociedade da Comunicação: O contributo de Niklas Luhmann*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.
- TAYLOR, Timothy. *A Pré-História do Sexo. Quatro milhões de anos de cultura sexual*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- THORNBURGH, Dick; LIN, Herbert S. (org.). *Youth, Pornography, and the internet*. Washington, D.C.: National Academy Press, 2002.

TEATRALIZANDO O MACHO: Reflexões sobre a pornografia *gay* nacional

Edilson Brasil de SOUZA JÚNIOR | Júnior Ratts¹
Faculdades Nordeste – FANOR – CE

O corpo fala o que o olho quer ver: maneiras hierarquizantes de coordenar os corpos na pornografia

“O homem é espelho para o homem”, diz Merleau-Ponty (2002, p. 31). É preciso, a partir do enunciado do filósofo francês, compreender quais violências produzidas por um poder simbólico (BOURDIEU, 2007) implicam nessa transformação do homem e do seu corpo, via imagem, em espaço de projeções e identificações para o espectador. No caso deste projeto, é necessário descobrir como os corpos, durante a performance sexual nos filmes pornôns direcionados ao público *gay* masculino, enquadram-se (e são enquadrados) física e discursivamente em *scripts sexuais* (BOZON, 2004).

Segundo Sáez (2003), a pornografia é um gênero (cinematográfico) que produz gênero (masculino/feminino). Partindo então do princípio de que o pornô é de fato um gênero cinematográfico cujo enredo se enquadra dentro de uma narrativa clássica de começo, meio e fim, buscarei compreender, neste trabalho, como o começo, meio e fim no filme pornô ou, como o próprio Sáez (2003) menciona, “el circuito erección-penetración-eyaculación”, constrói o gênero dentro de uma lógica heteronormativa. Em outras palavras, perceberei como o filme por meio da narrativa (aquilo que se conta) e da narração (como se conta) gerencia/possibilita/apresenta uma hierarquização dos corpos masculinos presentes na cena para refletir sobre esta que é a questão central da pesquisa: será o indivíduo que desempenha a

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Professor do Curso Superior de Design Gráfico das Faculdades Nordeste – Fanor. E-mail: junior.ratts@yahoo.com.br

prática sexual passiva nessas produções realmente vítima de uma violência simbólica ou, ao contrário, será ele o agente responsável por uma performance de gênero que desestabiliza em parte a força de binarismos em torno dos quais são gerados e circulam os discursos normativos sobre a organização dos gêneros e das sexualidades?

De acordo com Michel Bozon, os *scripts* de ordem cultural ou cenários culturais são “prescrições coletivas que dizem o que é possível fazer, mas também o que não deve ser feito em matéria sexual” (2004, p. 131). Ainda segundo o autor, “esses cenários funcionam como guias de orientação ou de leitura, permitindo aos indivíduos situar-se e atribuir um sentido sexual às sensações, situações, palavras e estados corporais” (Idem, p. 129). Dessa maneira, à medida que se enquadram como sistemas abstratos contemporâneos (GIDDENS, 1991, p. 116) e como ferramentas de um discurso normatizador e pedagógico sobre os corpos e as subjetividades (LOURO, 2008, p. 82), os *scripts* sexuais assumem o status de bens simbólicos, assim como os corpos apresentados por esses *scripts*, mesmo porque, nas palavras de Le Breton, “a designação do corpo, quando é possível, traduz de imediato um fato do imaginário social” (2007, p. 30).

No caso dos filmes pornôs, é preciso estar ainda mais atento à imagem do corpo, no que diz respeito à forma como os discursos dos atores (e da câmera) organizam hierarquias de gênero ao desenvolverem narrativas sobre sexualidade, pautados na cultura. Mesmo porque, segundo Rossini, “o cinema é uma escrita que trabalha com a internalização do verossímil” (2006, p. 241) e esse verossímil (responsável por produzir a verdade do filme) tem a ver obviamente com a semelhança entre a imagem do real e o “real” e essa semelhança não é, nas palavras de Dubois, “uma questão técnica, mas estética” (2004, p. 54). Quer dizer, em relação ao gênero cinematográfico sobre o qual este trabalho se debruça, a dimensão analítica da estética corporal fílmica toma maiores proporções, visto que, da passagem das salas de projeção para a tela do computador, o filme pornográfico tendeu a reduzir, cada vez mais, os elementos cenográficos, as mudanças de cena e a construção de uma narrativa, privilegiando a imagem do corpo como

objeto quase único, quase sublime da narração. Ironicamente, pode-se pensar que com o filme pornô retornamos ao voyeurismo característico das primeiras experiências cinematográficas de Thomas Edison, em que “encontramos o ordinário no extraordinário” e em que “o olhar só apreende o espaço ‘chocando-se’ com o fundo para voltar sempre para a personagem, em uma alternância sem fim, que sempre recentraliza, refocaliza, re-identifica o espectador com o seu olhar” (AUMONT, 2004 p. 42 e 43).

O que proponho é que se estamos a falar da linguagem (todos os tipos de linguagem) como ferramenta cultural essencial na construção dos signos como *estruturas estruturantes* da realidade² e se, segundo Beuys, é o cristianismo o grande signo norteador de nosso imaginário (2010, p. 120 e 124), a de se observar nas imagens dos corpos apresentados pelo pornô gay, no caso específico desse trabalho, como o *locus* no qual (e por meio do qual) se manifestam signos que, geralmente, confirmam não somente a existência de um polo feminino e masculino, mas que afirmam e reafirmam imagetivamente a premissa bíblica mais conhecidas acerca da homossexualidade masculina, a saber: “ Como homem não te deitarás, como se fosse mulher; abominação é” (Levítico 18:22).

Partindo então dessa explanação, realizei uma análise sóciosemiótica daquilo que *está inscrito* e que *é inscrito* nos corpos envolvidos na performance sexual e que conformam esses corpos - via tradição religiosa enquanto símbolo de uma inteligibilidade coletiva - em objetos/coisas³ centrais de um discurso econômico e político. Resumidamente, observei como a aparência física, em seus pormenores, determinam as posições sexuais nessas produções: como determinadas características corporais conduzem um corpo ou outro ao ato “imoral” da sodomia, entendida como ação praticada

² Segundo Bourdieu, “as diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (1989, p. 11);

³ Para Clifford Geertz, “as palavras, imagens, gestos, marcas corporais e terminologias [...] não são meros veículos de sentimentos alojados noutra lugar, como um punhado de reflexos, sintomas e transpirações. São o *locus* e a maquinaria da coisa em si” (2001, p. 183).

somente pelo agente passivo ou *por aquele que se deita como mulher*. Por se tratarem de produções brasileiras, acabou se tornando inevitável não fazer considerações sobre questões de raça, exotismo e erotismo e como esses aspectos estão envolvidos num discurso essencialista e universalista que geralmente toma o dado biológico como destino dos corpos e também num discurso social que forja uma identidade nacional a partir de dados fenótipos e anatômicos. Dessa maneira, a narrativa através da narração reforça ideias preconcebidas sobre raça e gênero que já estão inscritas nos corpos escolhidos para a performance. Tal fato não surpreende se pensarmos que “características dos corpos significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder” (LOURO, 2008, p. 76).

Por se tratar de um material retirado de um site destinado ao público gay (Soloboys.tv) e por os vídeos serem postados juntamente com uma sinopse criada pelo administrador do site, é possível fazer uma análise de um olhar que não é somente do diretor dos filmes, mas também do público e que se revela por meio da linguagem utilizada pelo administrado do site nas citadas sinopses.

Da Grécia Antiga à Senzala: imaginário, corpo e subjetividade na pornografia

De uma forma geral, os filmes pornô brasileiros direcionados ao público homossexual, da mesma forma como os filmes pornô destinados ao público hetero, tratam de relações sexuais inter-raciais. O fator principal que talvez explique esse fenômeno seja o olhar ocidentalista que ainda guardamos em virtude de uma colonização portuguesa católica que nos ensinou a categorizar o Mal e criar fantasias em torno dele. O sexo anal entra nesse processo à medida que, ainda hoje, é visto como um dado social anti-civilizatório praticado por uma minoria inculta e condenável. Em um de seus textos, Jorge Leite (2006) descreve o sexo anal como o deleite maldito por excelência. É transgressor, porque os praticantes de seus prazeres têm sido deslegitimados historicamente: da religião à psicanálise, da bruxaria à medicina (Jorge Leite apud Díaz-Benítez,

2009, p. 581); em outro texto, o autor nos lembra de que dentro da Capela Sistina, no Vaticano, um detalhe do Julgamento final, pintado por Michelangelo, mostra um demônio enfiando o punho no ânus de um homem que parece gemer ao mesmo tempo em que tenta bloquear este ato (2009, p. 528). No filme *Angels in a American*, um dos personagens (um homossexual assumido) como forma de autoflagelação pede a um desconhecido que o penetre dolorosamente. Não esqueçamos ainda que uma das prerrogativas da ira divina em relação à cidade de Sodoma (de onde advém a palavra sodomia) se deve ao sexo “ilícito” praticado entre os homens dessa cidade que chegaram a desejar até mesmo os anjos enviados por Deus⁴.

Curiosamente, nos filmes pornô, dor e prazer são continuamente retratados na face daqueles que são penetrados como uma forma de demarcar sua posição inferior dentro da cena sexual. Nesse sentido, a penetração seria considerada simbolicamente um gesto de castigo antes de ser considerada um gesto erótico, ou ainda, um gesto social que coloca cada um dos indivíduos no seu lugar, pois referencia o status de cada um dentro da narrativa sexual. Assim, nas duas produções analisadas, os sujeitos penetrados estão dramaturgicamente em situações sociais inferiores em relação àqueles que penetram (um é entregador de pizza e o outro um modelo fotográfico), em contraposição os agentes ativos são respectivamente o homem que encomenda a pizza e o fotógrafo. Ou seja, há uma relação de poder comercial/financeiro que se traduz em uma relação de poder sexual/simbólica. Essa relação é apresentada antes mesmo de que o espectador possa assistir o filme por meio dos textos das sinopses que descrevem o entregador de pizzas (do primeiro filme) como “passivo safadinho, louco por vara” e enaltecem (no segundo filme) a performance sexual do fotógrafo – “o fotógrafo se deu bem, meteu muito nesse rabinho”. Os próprios títulos contribuem para uma construção prévia do

⁴ Todos os casos citados levam à seguinte conclusão apresentada por Elizabeth Badinter no livro *XV*: “Enquanto praticada na sua forma ativa, a homossexualidade pode ser considerada pelo homem como um meio de afirmar seu poder; sob sua forma ‘passiva’, ela é, ao contrário, um símbolo de decadência” (BADINTER, 1993, p. 118).

signo/simulacro/representação que se dará durante o desenvolvimento da narrativa: “O entregador de pizza e o negro bem dotado” e “O fotógrafo meteu no moreno gostoso”, ambos utilizando o binômio comer/dar como metáfora (BOZON, 2004, p. 23) para uma prévia construção do gênero que se dará mais concretamente com o desenrolar da trama.

O interessante nisso é perceber como os dados dispostos nos corpos de penetrados e penetradores reforçam essa relação simbólica de dominação, mesmo quando teoricamente haveria uma possibilidade de inversão de papéis. Nesse contexto, informações que se revelam apenas em nível estético enquadram os corpos dentro de uma lógica moral hierarquizante na qual até mesmo a quantidade e a disposição dos pêlos pubianos referenciam os papéis de gênero. A estética é tão, sobremaneira, valorizada que até mesmo dados que só poderiam ser obtidos a partir de uma pesquisa etnográfica (a idade dos atores, por exemplo) podem ser observados claramente na conformação dos corpos ao cenário sexual fetichizado. *Perceber*⁵ (sem se certificar) que um ator é mais velho do que outro é o bastante para uma economia cognitiva no universo das produções pornô. O que pude observar enfim, ao assistir esses filmes, é que a organização sexual dos corpos se dá em torno de uma dicotomia enraizada num imaginário que remonta ao passado grego⁶ e que impõe a submissão sexual a um polo mais novo que necessita

⁵ Essa percepção é base, por exemplo, da criação de filmes que tematizam a relação “Pai e Filho”. Sabemos que os indivíduos envolvidos na trama não são, de fato, parentes, mas a estética corporal nos faz crer que ali se encontram um pai e um filho em pleno ato sexual;

⁶ Ao contrário do que geralmente se pensa, já na Grécia Antiga, a sexualidade se desenvolvia sob regras viris as quais, distantes da “independência de um livre arbítrio” imaginado, confirmavam socialmente quem eram os homens e quem eram os desviados. “O que é afirmado através dessa concepção do domínio como liberdade ativa é o caráter viril da temperança” (FOUCAULT, 1994, p. 79). Essa temperança, de acordo com Foucault, corresponde ao domínio do homem sobre si e sobre os outros para que todos permaneçam inevitavelmente sendo homens. Neste sentido, o cumprimento dos “estatutos masculinos” permite, entre outras vantagens, o acesso à homossexualidade (cujo termo era inexistente na sociedade grega). A virilidade plenamente obedecida – quer dizer, desde que se cumpra a ação ativa na relação sexual e no domínio de si - permitia ao homem grego “preferir os amores masculinos sem que ninguém sonhe em suspeitá-lo de feminidade” (Idem, ibidem);

satisfazer um polo mais velho a fim de que receba, por meio da penetração a que é submetido, uma espécie de aprendizagem. Sobre essa submissão como elemento simbólico importante (e fundamental) a um sistema de troca de favores sexuais entre os pares, Maffesoli chama a atenção para o ingresso de novos membros na mítica Ordem dos Templários. De acordo com o autor de *O Mistério da Conjunção*, “quando um noviço era recebido, declaram-lhe: ‘Se um irmão de ordem quiser ter relações carnavais, deve ser entendido, pois assim deve ser e, pelo estatuto da ordem, cada um deve submeter-se’” (S. Aizeraud, 1964, p. 19-29 apud Maffesoli, 2005, p. 33).

Esse estatuto da ordem é presentificado nas produções pornôis atuais e, por isso mesmo, nos filmes assistidos para a elaboração desse artigo, tal qual os noviços recebidos na Ordem dos Templários, os agentes passivos da performance sexual são também recebidos (convidados ou solicitados) por aqueles que os penetrarão. Assim, além do fato de ambos os personagens estarem inseridos num contexto econômico de subordinação (um representa um modelo contratado e outro um entregador de pizza), eles são por força do ambiente subordinados politicamente. Subordinação essa que se concretiza com a penetração revelada em detalhe pela câmera voyeurística a reproduzir o olhar de quem exerce a ação ativa e também o olhar do próprio espectador.

Em entrevista ao canal Odisséia⁷, a diretora de filmes pornôis heterossexuais voltados ao público feminino, Erica Laster, afirmou sobre suas produções: “Os filmes que eu faço filmam-se como qualquer outro tipo de filme. A única diferença é que tem um momento de erotismo, um momento de sexo que decide mostrar sem esconder nada, em que se vê tudo até os planos mais explícitos, mas não chego ao ponto de captar os planos ginecológicos”. O que ocorre nos filmes gay é exatamente o contrário, ou seja, uma ginecolização do corpo de um dos atores envolvidos na narrativa sexual. Essa ginecolização está associada à “alucinação do detalhe”, elemento condizente com a lógica da pornografia segundo Baudrillard (1992, p. 39) e que nas produções direcionadas ao público gay torna-se ainda mais preponderante.

⁷ Documentário *Bendito mundo: a vida privada do pornô*, exibido pelo canal Odisseia, em 27 de janeiro de 2011;

Como é possível perceber na fala do diretor Carlos, registrada por Maria Elvira Díaz-Benítez em seu livro *Nas redes do sexo*: “O consumidor gosta de ver a gota de suor caindo pelo peito, gosta de enxergar a pele do ator” (2010, p. 105).

Assim, não somente a bunda e o pênis são transformados em capital simbólico (como nas produções heterossexuais), mas todo o corpo por meio da pele é colocado a representar semioticamente. O segundo constituinte⁸ da aparência é então superativado por meio do olhar da câmera (e do posterior olhar da edição) para que assim seja possível ativar a memória do espectador e conseqüentemente sua capacidade de classificar (construir) os vários elementos (incluindo os corpos) dispostos na cena erótica. Retomando os filmes dessa análise, é possível perceber, a partir de uma observação minuciosa, como pequenos detalhes presentes ou inseridos no corpo e na pele dos atores e o próprio desenho anatômico constroem imageticamente (imaginariamente) representações de masculino e feminino. No primeiro filme, por exemplo, o fotógrafo (que penetra) além de ser mais alto do que o modelo (que será penetrado), possui um pênis igualmente maior. Fora isso, ele é desleixado com a aparência (um signo da masculinidade) – barba por fazer, pêlos pubiano em abundância - em contraposição ao modelo, que possui os pêlos pubianos bem aparados, cabelo bem penteado, etc. Mesmo que, em princípio, o corpo do modelo represente uma “predisposição” à ação sexual ativa (ele é musculoso), o corpo nada definido do fotógrafo se sobrepõem na cena, pois carrega em si vários signos do masculino (pêlos por todo o corpo e nádegas pequenas), contrapondo-se novamente ao modelo, que apresenta um corpo completamente liso e nádegas grandes. Outros elementos poderiam ser pensados como importantes na construção do corpo

⁸ De acordo com David Le Breton, a aparência é composta por dois constituintes: “O primeiro constituinte da aparência tem relação com as modalidades simbólicas de organização sob a égide do pertencimento social e cultural do ator. Elas são provisórias, amplamente dependentes dos efeitos de moda. Por outro lado, o segundo constituinte diz respeito ao aspecto físico do ator sobre o qual dispõe de pequena margem de manobra: altura, peso, qualidades estéticas, etc. São esses os traços dispersos da aparência, que podem facilmente se metamorfosear em vários indícios, dispostos com o propósito de orientar o olhar do outro ou para ser classificado, à revelia, numa categoria moral ou social particular” (LE BRETON, 2007, p.77).

do modelo como feminino (a presença de brinco, cordão no pescoço), mas o mais interessante é observar que, mesmo sendo negro, ele é colocado na cena como feminino justamente “por não ser tão negro”. Explico: apesar de negro, ele possui traços afilados, bunda grande, características que o aproximam arbitrariamente mais do imaginário sexual sobre a mulher negra (a mulher desavergonhada de ancas fartas) do que sobre o homem negro (o ganhão de pênis enorme). O mesmo acontece no segundo filme no qual, apesar de envolver dois homens de etnia negra, é penetrado aquele que possui nádegas visivelmente maiores do que o ator que penetra. Coincidentemente ou não, nesse filme, o entregador de pizza também apresenta uma fisionomia delicada e possui brinco, pulseira e pouco e bem aparados cabelos pubianos, enquanto o outro ator (“o verdadeiro negro”) tem traços fortes, nádegas pequenas e muitos cabelos pubianos.

Nas duas produções, é ainda importante mencionar que os agentes passivos são visivelmente mais novos e menores do que os agentes ativos e que, nas duas produções, esses mesmos atores passivos, enquanto são penetrados, mantêm em seus corpos parte do vestuário que os caracteriza como servos daquela situação (o avental do entregador de pizza e parte da fantasia do modelo). Essas classificações arbitrárias de gênero e etnia podem ser observadas também nas sinopses, nas quais a bunda do modelo é exaltada (“Cara, que passivo é esse?! Olha a bunda do homem que coisa mais linda”) de forma semelhante ao pênis do personagem que encomenda a pizza (“Um macho bem dotado”). Nesse contexto, saímos da Grécia e adentramos o imaginário da relação entre a Casa Grande e a senzala. Isso nos permite enxergar a dimensão erótica para além das fronteiras do sexo, pois demonstra que, como afirma Richard Parker, “é um erro interpretar a ideologia do erótico como nada mais que uma imprevista consequência da própria modernidade. Suas relações com as tradições básicas da cultura brasileiras são muito mais íntimas e complicadas” (1996, p. 154). Fazendo eco ao enunciado de Parker, Stolcke afirma que “o conflito de classes, mesmo nestes tempos de desilusão e desmobilização política, sempre espreita sob a superfície e, ademais, tornou-se internacionalizado” (1991, p. 115). Não é, pois, de se estranhar que

esses preconceitos sociais e culturais entranhados no interior de sujeitos, por vezes, assombre a epiderme e, mais do que isso, as próprias formas de expressão física e subjetiva dos corpos.

Esse desnível estético tornado desnível moral é concretizado com a penetração captada em detalhe, como mencionado. A edição, ao enquadrar a penetração, concretiza as informações virtualizadas pela anatomia e fisiologia dos atores apresentados no início da narrativa. De forma redundante, a edição – ao reunir cena após cena – gera uma dramaturgia que pormenoriza ainda mais os detalhes ao superlativá-los em espetáculo. O gozo também é uma parte importante da narrativa e é curioso como, da mesma forma que nas produções heterossexuais, é a ejaculação do ativo que marca o fim da narrativa. O gozo do passivo, realizado antes, remete-nos a uma obediência/submissão que fortalece ainda mais o grande signo construído com base na dicotomia homem/ativo x mulher/passiva. O gozo também é detalhado por meio de uma câmera que capta tanto o pênis que ejacula como a pele do corpo que recebe a ejaculação (o corpo passivo).

Em suma, o filme pornô é resultado do olhar especializado do diretor (Olhar panóptico) em relação à desenvoltura dos corpos (biopoder) em seus detalhes (microfísica do poder). No caso dos filmes assistidos para esse trabalho, é possível perceber que esse olhar minucioso está comprometido com uma materialização dos corpos e, mais especificamente, com a materialização do sexo dos corpos a fim de “materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2007, p. 154). Nesse sentido, ainda de acordo com Butler, “o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como efeito do poder, como efeito mais produtivo do poder” (Idem, ibidem). Diante desses fatos, fica a impressão de que corremos o risco de um retorno a um período higienista no qual o homem voltará a torna-se produto do corpo (LE BRETON, 2007, p. 17). Sob essa lógica, retomariamos a classificação social de perversos e pervertidos ao nos referirmos respectivamente aos agentes ativos e passivos das relações homoeróticas, sendo a perversão uma doença involuntária e a perversidade um vício voluntariamente praticado (LEITE, 2009, p. 523

e 524). Nesse contexto, o princípio bíblico de que “nem os efeminados, nem os sodomitas herdarão o reino dos céus” (I Coríntios, 6:10) tornar-se-ia lei de uma sociedade que voltaria a olhar para a homossexualidade como uma doença e um desnível moral e espiritual. Mas isso é uma hipótese a ser melhor trabalhada em outro artigo.

Por enquanto, volto a dizer que, para uma observação mais aguçada dos aspectos mencionados sobre as produções pornôns nesse artigo, seria imprescindível uma pesquisa etnográfica que acompanhasse todas as etapas da produção dos filmes (desde o *castign*, passando pela filmagem, pelo processo de edição e até mesmo pela distribuição dos filmes), mas, de qualquer forma, a observação geral de como a estética é construída já nos dá bons indícios do que o erotismo nessas produções revela sobre o imaginário coletivo acerca da sexualidade brasileira e sobre o gênero masculino especificamente.

Teatralizando o macho: reflexões sobre a pornografia para além da violência simbólica

Qual o contrário da violência simbólica? É possível pensar na sexualidade-simulacro dos filmes pornôns dentro de uma proposta que subverte a força de um discurso que nos incita a uma individualidade moldada por uma coerção grupal que desenha nossos corpos e nossas subjetividades e também as representações midiáticas dos corpos e dos desejos?

Se a sexualidade, como diz Baudrillard, “é no melhor apenas uma hipótese” (2004, p. 26), levantarei aqui algumas hipóteses que vão de encontro à ideia de uma vitimização dos agentes passivos das narrativas pornôns e que preferem perceber as relações de poder, nessas produções, como relações performáticas. Para tanto, é essencial pensar na prática sexual passiva como uma ferramenta de tática⁹ que se dá a partir da sedução. Sedução que representa o

⁹ A simulação pode então ser entendida de um lado como *estratégia* e de outro como *tática*, de acordo com a definição De Certeau para os dois termos. Segundo o autor, *estratégia* está ligada a uma racionalização de ações, a um gesto cartesiano, a um gesto da modernidade científica, política e militar que visa uma vitória sobre o

domínio do universo simbólico (BAUDRILLARD, 1992, p. 13) e que tem o poder imanente de a tudo subtrair a sua verdade e de fazer o feminino (entendido de uma forma mais ampla) “retornar ao jogo, ao puro jogo das aparências e de frustrar daí, num instante, todos os sistemas de sentido e de poder; fazer voltar para si mesmas todas as aparências, fazer representar o corpo como aparência e não como profundidade do desejo” (Idem, *ibidem*).

Talvez o contrário da violência simbólica, dentro dessa lógica, seja justamente a teatralização¹⁰ corporal, o brincar com a aparência do corpo até o infinito: estar em performance constante quando enquadrado pela mídia ou pelo cotidiano: estar atento aos comportamentos exigidos pelo momento e adaptar-se a eles como forma de sobrevivência e/ou de prazer. Como diz o poeta galego Antón Lopo: “As aparencias crean un pracer misterioso / que é a única forma de pracer posible” (1998, p. 9). Nos filmes que assisti para esse artigo, pude observar que, apesar de uma possível sensação de dor ocasionada pela penetração, os agentes passivos não deixavam de manifestar o seu desejo, muitas vezes incentivando a própria penetração (determinando o ritmo e a intensidade em que eram penetrados). Além disso, ao contrário dos filmes heterossexuais, em que o gozo da mulher se mistura ao gozo do homem ou é simplesmente excluído da cena, nas produções pornôns aqui referenciadas o gozo do passivo era captado pela câmera da mesma forma que o posterior gozo do ativo. Em mais de uma situação, percebi claramente que a própria penetração era utilizada como estimulante para a ejaculação. Quando em um dos filmes, para citar um exemplo, o ativo pede ao passivo que goze, este responde: “Quer que eu goze, é? Então mete que eu gozo!”. O ânus, nesse caso, é transformado num espaço erógeno catalisador de prazer e estimulante, por consequência, da ejaculação. Há então uma ressignificação da zona anal, o que é próprio dos filmes pornôns.

tempo, um domínio através do olhar e do saber e que busca “circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro” (1990, p. 99); já a *tática* se baseia no movimento dentro do campo de visão do inimigo. “A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (Idem, p. 100);

¹⁰ Roland Barthes, já nos anos setenta ignorava o heroísmo do corpo em prol da teatralidade e se perguntava: “Que corpo? Temos vários” (1975, p. 73);

Assim, “o ânus, como lugar historicamente excluído do prazer, é reivindicado na pornografia como um enunciado claro e direto que supervaloriza o gozo anal” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2009, p. 581). Isso porque as fantasias sobre as práticas envolvendo o sexo anal no imaginário cultural convivem, lado a lado, com a proibição da prática e com o convite à mesma.¹¹

Nessa perspectiva, o ânus e, mais propriamente, a imagem da penetração anal captada em todos os seus detalhes pode ser percebida como elemento agregador das fantasias de um coletivo e, conseqüentemente, como elemento essencial a uma catarse coletiva. O erótico mobilizado pela prática anal sai de uma esfera de patologia e repulsa e entra no domínio da construção cultural dos sentimentos. Retomando Maffesoli, quando fala da submissão do noviço na Ordem dos Templários, o autor relata esse gesto não somente como uma forma de obediência e de submissão de um parceiro mais novo para outro mais velho, mas “como uma paixão sensual inscrita numa iniciação espiritual [...] que torna visível a graça e a virtude do estar-junto. Há por voto uma desapropriação da pessoa ilusória em benefício de uma agregação orgânica do corpo coletivo” (2005, p. 33 e 34). A espetacularidade do sexo também adentra essa ordem do bem estar coletivo, visto que “essa espetacularidade remete à eficácia simbólica, pois o sexo, cuja tendência é ser privatizado, volta assim ritualmente ao circuito comum (Idem, p. 32).

Por tudo que foi dito até aqui, pode-se pensar na prática do sexo passivo no pornô gay como reflexo de um imaginário que glorifica em voz baixa o sexo anal e que se satisfaz com a imagem do sexo anal (o simulacro), já que não pode experimentá-lo na realidade. Vendo dessa forma, a imagem do agente passivo tende a ser muito menos vitimizada e muito mais performativizada em função do desejo. Assim, que haja ou não prazer no ato da penetração nos filmes, o que parece importar mais é a capacidade do corpo captado pela câmera em teatralizar-se num hipermacho que suporta,

¹¹ Segundo Freud: “Ainda persiste hoje o convite a uma carícia na zona anal (...) convite esse que corresponde na realidade a um ato de ternura que sucumbiu à repressão” (1976, p. 92).

mesmo mediante a dor, ser penetrado até a exaustão daquele que o penetra. O uso da máscara¹² é fundamente nesse processo, pois ativa a relação entre ver e ser visto apresentada pela tese de Eric Landowski (1992, p. 92-97), a qual perpassa os conhecimentos adquiridos pelo senso comum como um sistema cultural (GEERTZ, 1997, p. 111-141; SODRÉ, 2002, p. 16) e que traduz, enfim, a própria relação entre sujeito e imagem (BAUDRILLARD, 2004, p. 61; THOMPSON, 1998, p. 184-185), a qual, por sua vez, metaforiza a relação entre sujeito e sociedade (ELIAS, 1994, p. 77; SIMMEL, 2006, p. 72).

Por fim, vale pensar que se por um lado “as imagens e as narrativas da cultura da mídia estão saturadas de ideologias e de valores [...] que reproduzem valores e modos de vida capitalistas e masculinistas dominantes” (KELLNER, 2001, p. 316), por outro lado, semelhantes às máscaras, “as imagens da virilidade são moveidças” (BARTHES, 2005, p. 60). Assim, é válido ter em mente que “se a masculinidade se ensina e se constrói, não há dúvida de que ela pode mudar” (BADINTER, 1986, p. 29). E talvez essa mudança implique em adicionar ao mandamento que diz “Amar ao próximo como a si mesmo” o anexo “E a imagem do próximo também”.

Referências

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: pintura e cinema*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Lisboa: Editora 7 Nós, 2010.
- BADINTER, Elisabeth. *Um e o Outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: Sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1975;

¹² Este é o desafio do homem contemporâneo e do seu corpo, na indicação do sociólogo brasileiro Denilson Lopes: “articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado das imagens” (2002, p. 171).

- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance* Vol. I. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papyrus, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. *São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil*, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL Difusão Editorial, 1989.
- BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Retratos de uma orgia: a efervescência do sexo no pornô*. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FREUD, Sigmund. *Atos Obsessivos e Práticas Religiosas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2 – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA. 1994.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2001.

- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro - A sociedade refletida: ensaios de sociosssemiótica*. São Paulo: EDUC; Pontes, 1992.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, Editora Vozes, 2007.
- LEITE, Jorge Jr. A pornografia “bizarra” em três variações: a escatologia, o sexo com cigarros e o “abuso facial”. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Acroplano, 2002.
- LOPO, Antón. *Pronomes*. Galiza, Edicións Espira Maior S.L., 1998.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre, Sulina, 2005;
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2002.
- PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Best Seller, 1996.
- STOLCKE, Verena. Sexo está para gênero como raça para etnicidade? In: *Estudos Afro-Asiáticos*, (20): 101-119, junho de 1991.
- ROSSINI, Miram de Souza. O gênero documentário no cinema e na TV. In: DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias (org). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- SAEZ, Javier. *El macho vulnerable: pornografia y sadomasoquismo*. 2003. Disponível em: <<http://www.hartza.com/fist.htm>>. Acesso em: 6 out. 2011.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.



FORMAÇÃO EM COMBATE ÀS DST/AIDS: Relações com política, movimentos sociais, gênero e diversidade sexual

Marília CAMPOS¹

Roberto dos SANTOS²

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Contextualizando

O presente texto visa apresentar algumas reflexões e aprendizagens a partir das experiências vivenciadas por um grupo de estudantes, por mim orientado, da Licenciatura em Educação do Campo (LEC) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em suas atividades de extensão em assentamentos da Reforma Agrária da Baixada Fluminense - RJ.

A LEC/UFRRJ é um curso de formação de professores (nível superior), construído em parceria com os movimentos sociais e sindicais do campo e os povos tradicionais do campo, a partir de Edital de 2009 do Programa Nacional das Áreas de Reforma Agrária (PRONERA/INCRA/MDA), proposto pela UFRRJ e funciona a partir dos princípios da Pedagogia da Alternância e da Educação Popular (Paulo Freire). Os estudantes são militantes dos movimentos que compõem o curso, a saber: Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), Comissão Pastoral da Terra (CPT), Federação dos Trabalhadores Agrícolas (FETAG), Rede de Educação Cidadã (RECID), organizações

¹ Doutora em Sociologia. Coordenadora Pedagógica da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Trabalha com educação popular, movimentos sociais, narrativas e visualidades. Email: marilia.campos@yahoo.com.br

² Morador do Quilombo das Guerreiras, militante dos movimentos de ocupação urbana e estudante da Licenciatura em Educação do Campo/ UFRRJ. Email: rogotos@yahoo.com.br

representantes de quilombolas, indígenas e caiçaras. Os cinquenta e quatro estudantes procedem de quinze territórios, agrupados em Regionais: 1 – Regional Norte Fluminense: Assentamentos Celso Daniel (Macaé/RJ), Cantagalo (Rio das Ostras/RJ), Zumbi dos Palmares (Campos/RJ) e 13 de Maio (S. Mateus/ES); 2 – Regional Sul Fluminense: Aldeia Sapukay (Angra dos Reis/RJ), Quilombo Santa Rita do Bracuí (Angra dos Reis/RJ) e Praia do Sono (Paraty/RJ). 3 – Regional Médio Paraíba (Assentamentos de Pinheiral, Piraí, Quatis e Volta Redonda); 4 – Regional Vale do Ribeira (SP); 5 – Regional Metropolitana: assentamentos Campo Alegre, Marapicu, São Bernardino e Terra Prometida na Baixada Fluminense-RJ; assentamento Cachoeira Grande (Piabetá/Magé-RJ); assentamento em Japeri-RJ e a ocupação urbana Quilombo das Guerreiras.

Em 2011, os grupos/territórios aos quais se encontram vinculados os estudantes escreveram projetos e iniciaram a implementação de atividades de extensão, contando com a orientação dos professores da LEC/UFRRJ. A maior parte dos referidos projetos tratava da agroecologia, de atividades relacionadas com a discussão da agricultura familiar, de histórias dos próprios assentamentos e de lutas pela terra realizadas em escolas do campo de diversas localidades. O único grupo que construiu um projeto diferente foi o Quilombo das Guerreiras, ocupação urbana situada à rua Francisco Bicalho, próxima à rodoviária Novo Rio, existente desde 2006. A ocupação vivencia o clima de recorrentes ameaças de remoção, a exemplo do que ocorre com outras ocupações urbanas na cidade do Rio de Janeiro, atualmente dominada pela política de “pacificação” das favelas com o estabelecimento das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) e da intensificação dos negócios e da especulação imobiliária, fruto dos investimentos financeiros na cidade em função da Copa do Mundo (2014) e das Olimpíadas (2016). O grupo propôs a realização de atividades ligadas à prevenção de Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST)/AIDs nas áreas dos Assentamentos da Baixada Fluminense e entorno (Marapicu, Campo Alegre, São Bernadino, Terra Prometida, Cachoeira Grande e Japeri), tendo como público-alvo adolescentes, jovens e adultos dessas áreas.

A proposta/projeto de extensão do grupo nos deixou bastante animados. Em primeiro lugar, porque ela expressa a peculiaridade da

contribuição da experiência da luta urbana no contexto de um curso em que predominam os Assentamentos na perspectiva da Educação do Campo; em segundo lugar, porque a situação dos Assentamentos da Baixada Fluminense é grave no que diz respeito às questões relativas à prevenção de DST/Aids; em terceiro lugar, porque as atividades implicariam a discussão de gênero e de diversidade sexual; em quarto lugar, pela dimensão que o tema da(s) “Diversidade(s)” assume na LEC/UFRRJ por se tratar de uma turma de militantes sociais.

Em 2009, quando atuei como professora e sub-coordenadora do curso de Pedagogia no Instituto Multidisciplinar (IM) na UFRRJ em Nova Iguaçu-RJ, realizei oficinas durante eventos do PRODOCÊNCIA (MEC/ SESu – UFRRJ)³ com estudantes de nossas diversas Licenciaturas no Instituto. Nessas oficinas⁴, atuei com o coordenador do curso de Pedagogia (Prof Dr Carlos Roberto de Carvalho) e com o movimento LGBT de Nova Iguaçu. Estando ocupada com cursos voltados para formação de professores, compreendia ser necessária a implementação de atividades educativas referenciadas no trabalho com a Diversidade, em particular com questões relativas à diversidade sexual, amplamente silenciadas. Por estarmos mergulhados multi-secularmente em padrões de sociabilidade fundamentados em valores culturais homoeróticos, paternalistas, machistas, autoritários/hierárquicos, a revisita, no ambiente escolar, de questões relacionadas com a diversidade sexual compõe um

³ O PRODOCÊNCIA é um programa do MEC – Secretaria de Ensino Superior voltado para o fortalecimento das Licenciaturas nas Instituições públicas de Ensino Superior.

⁴ A primeira oficina que realizamos na UFRRJ/Instituto Multidisciplinar - intitulada “Trabalhando Diversidade Sexual nas escolas” – foi realizada durante o evento do PRODOCÊNCIA Tecnologias, Linguagens e Educação: buscando diálogos, no mês de outubro de 2009. A segunda oficina – intitulada “Diversidade Sexual e Educação” – foi realizada durante o evento Cultura e Formação no mês de novembro de 2009. As oficinas foram planejadas e apresentadas em parceria com a Coordenação do curso de Pedagogia/IM/UFRRJ (Prof Dr Carlos Roberto de Carvalho) e o Grupo 28 de Junho – grupo de Cidadania LGBT de Nova Iguaçu . As atividades tiveram como base metodológica a exibição e o debate de vídeos relativos ao tema da diversidade sexual, seguidos de depoimentos dos integrantes do Grupo 28 de Junho e de nosso depoimento e de falas a respeito do tratamento do tema no âmbito das políticas públicas do Ministério da Educação (MEC).

trabalho necessário de crítica da cultura, ainda mais relevante no caso de formação de professores.

Marta Suplicy referenciou-se, em determinada ocasião, aos dois grandes desafios cotidianos da sociedade brasileira: o preconceito etnicorracial e a homofobia. Este último se constitui em tema de difícil abordagem por dizer respeito ao âmbito “privado” dos indivíduos - não ignorando que a produção de subjetividades se dá nas interações, havendo padrões hegemônicos tradicionalmente estabelecidos de regulação social. O tema da diversidade sexual é árido, mas os ambientes escolar e social do século XXI e o crescente contexto de barbárie, nos solicitam trabalhá-lo com maior intensidade. O silenciamento em torno dessas questões produziu - e continua produzindo - um cotidiano povoado por vários tipos de violência, das mais sutis ao homicídio de homossexuais e transexuais. Em geral, a escola passa ao largo dessas discussões, compondo com as demais instituições na (re)produção do silenciamento desses temas e na invisibilização dos conflitos e da violência em torno deles (FOUCAULT, 2004; BOURDIEU, 1997).

O tema da Diversidade Sexual que apareceu então na proposta do projeto de extensão do grupo dos estudantes do Quilombo das Guerreiras emerge como um tema necessário, urgente e não devidamente tratado pedagogicamente no espaço universitário. Na proposta, os estudantes apresentavam como objetivos: fazer um diagnóstico junto aos assentamentos da reforma agrária na região metropolitana do Rio de Janeiro sobre a situação das DST/Aids; realizar formação junto a multiplicadores (voluntários) para implementar atividades de conscientização do uso do preservativo nas relações sexuais e debates sobre a questão de gênero e de diversidade sexual. Para isso, os estudantes do grupo⁵ realizaram parceria com o Centro de Promoção da Saúde (CEDAPS-RJ) para implementação de atividades de formação dos representantes dos Assentamentos envolvidos no projeto, bem como também estabelecimento de parceria com o infectologista e pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ-RJ) Cláudio Colleti Jr. As

⁵ Os estudantes que compõem o grupo do Quilombo das Guerreiras são: Roberto Gomes dos Santos (representante do grupo e co-autor do presente texto), Ângela de Moraes Santana, Maria aparecida Silva Barbosa e Naiane Lopes Silveira.

atividades planejadas envolvem distribuição de materiais didáticos (panfletos e folders); distribuição de preservativo masculino e feminino nos assentamentos, com instalação de uma banca, uma vez por semana, para distribuição de materiais e aconselhamentos. Nas atividades de formação são utilizados também materiais midiáticos (curtas) e emergem as discussões sobre gênero e diversidade sexual associadas à prevenção de DSTs/Aids.

O problema que ocorreu foi uma dificuldade grande dos Assentamentos destacarem seus representantes para participação na formação. A formação oferecida pelo CEDAPS foi esvaziada e, segundo avaliação dos externsionistas integrantes do grupo Quilombo das Guerreiras, as dificuldades de adesão se relacionavam às orientações religiosas que atravessam os estudantes dos territórios pertencentes aos Assentamentos da Baixada Fluminense. Essas dificuldades são expressivas, por si mesmas, do significado do trabalho com o tema. Em atividades de teatro realizadas pelos estudantes da LEC e apresentadas sob a forma de esquetes ao final do Tempo Escola (abril de 2011), o tema sugerido pelas educadoras (“Preconceito”) se materializou na discussão da diversidade sexual, de gênero e de preconceito racial. Ou seja, os temas já haviam sido apresentados pela turma; as dificuldades da implementação do projeto de extensão do grupo do Quilombo das Guerreiras explicitaram-nos mais uma vez. A alternativa encontrada pelo grupo junto com a coordenação pedagógica do curso foi a de oferecer a formação implementada pelo CEDAPS para toda a turma e não mais apenas para os representantes dos assentamentos onde as atividades de extensão seriam implementadas.

Diversidade Sexual, Movimento LGBT e políticas públicas para educação

Gostaríamos de iniciar a discussão relembando um apontamento realizado por Foucault (2004, p. 9 e 10):

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de

exclusão. O mais evidente, o mais familiar também é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí um jogo de três tipos de interdições que se cruzam (...) formando uma grade que não cessa de se modificar. (...) Em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada (...) são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado alguns de seus mais temíveis poderes. (...) O discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto do desejo; e visto que (...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas *aquilo por que, pelo que se luta*, o poder do qual nos queremos apoderar.

No exame das “Vozes” que hoje vocalizam a questão do direito às orientações sexuais distintas da heteronormatividade e da luta contra a homofobia, encontramos, situados em diferentes campos, os sujeitos coletivos dos movimentos sociais (LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros), os sujeitos individuais que vivenciam cotidianamente, em suas biografias, outras formas de sexualidade distintas da orientação predominante. Examinando as políticas públicas, o campo de discussão se origina na saúde⁶,

⁶ Essa questão de deve às diversas campanhas que foram realizadas em diferentes momentos por conta das Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST) e da AIDS.

passando para o território dos Direitos Humanos e atingindo (obviamente) a Educação. Parece-nos evidente que, aqui, como em outras áreas temáticas, as políticas públicas foram paulatinamente produzidas por pressões desencadeadas pelos movimentos sociais organizados.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou, em 1990, a homossexualidade do Código Internacional de Doenças (CID). Anteriormente, em 1973, a Associação Americana de Psicologia (APA) havia retirado a homossexualidade de seu Manual de Diagnóstico e Estatística de Distúrbios Mentais. Desde 1985, os Conselhos Federais de Medicina e, desde 1999, os de Psicologia, não consideram mais a homossexualidade um fenômeno patológico. Em 2003, o Governo brasileiro apresentou uma Resolução sobre *Orientação Sexual e Direitos Humanos* que, no entanto, não chegou a ser aprovada. Em 2006, Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Venezuela e Chile, reunidos, aprovaram a incorporação do tema *Orientação Sexual e Identidade de Gênero* na Agenda de Direitos dos países do MERCOSUL.⁷

No Brasil, no que diz respeito à implementação da discussão de gênero e de diversidade sexual no espaço escolar, o caderno dos Temas Transversais dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para o Ensino Fundamental, publicados pelo MEC em 1998, trazia uma discussão acerca da sexualidade de forma muito restrita, relacionando-a ainda com o campo da Saúde. Segundo documento da SECAD (2007), em 2001, o Plano Nacional de Educação (Lei 10.172) “embora surgido em um contexto de profunda mobilização social, foi conservador em seu tratamento dos temas relativos a gênero e orientação sexual.” (HENRIQUES, 2007, p 22) Isso porque:

...apesar de ter sido produzido quando as desigualdades de gênero e a necessidade de superá-las ocupavam um importante espaço nos debates na sociedade brasileira, a menção do tema ‘gênero’ se deu apenas em alguns de seus tópicos e na análise

⁷ Diversas informações aqui apresentadas estão sistematizadas no Caderno SECAD 4. Conferir : HENRIQUES et al (org) (2007, p. 20 e seguintes).

diagnóstica de alguns níveis de ensino. (...) Ao mesmo tempo, o Plano Nacional de Educação (PNE) manteve silêncio em torno da sexualidade e da diversidade de orientação afetivo-sexual e de identidade de gênero, passando ao largo das reflexões acerca das necessidades e dos direitos de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros a uma educação inclusiva e de qualidade.

Novos passos foram dados a partir do Programa Nacional de Direitos Humanos (2002), do Plano Nacional de Políticas para Mulheres (2004), do Programa Brasil sem Homofobia (2004) e do Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos (2006). Os documentos citados foram responsáveis por garantir, minimamente, um conjunto de propostas no campo das políticas públicas visando a garantia dos Direitos Humanos para o público LGBT, buscando combater o preconceito, a violência contra estes segmentos, apontando ações nas áreas de educação, saúde, trabalho, segurança, etc. No âmbito das diretrizes do Programa Brasil sem Homofobia (2004), o documento da SECAD (HENRIQUES, 2007, p. 24) destaca a necessidade de:

- elaborar diretrizes que orientem os Sistemas de Ensino na implementação de ações que comprovem o respeito ao cidadão e a não-discriminação por orientação sexual e por identidade de gênero;
- fomentar e apoiar curso de formação inicial e continuada de professores(as) na área de sexualidade;
- formar equipes multidisciplinares para avaliação dos livros didáticos, de modo a eliminar aspectos discriminatórios por orientação sexual (e por identidade de gênero) e a superação da homofobia;
- estimular a produção de materiais educativos (filmes, vídeos e publicações) sobre orientação sexual (e identidade de gênero)) e superação da homofobia;

- apoiar e divulgar a produção de materiais específicos para a formação de professores(as);
- divulgar informações científicas sobre sexualidade humana;
- estimular a pesquisa e a difusão de conhecimentos que contribuam para o combate à violência e à discriminação de LGBT;
- criar o Subcomitê sobre Educação em Direitos Humanos no Ministério da Educação, com participação do Movimento LGBT, para acompanhar e avaliar as diretrizes traçadas.

E as escolas de ensino básico? Como se apresentam as possibilidades de tratarmos a orientação sexual, o respeito à diversidade e o combate à homofobia? A recente polêmica em torno do *kit anti-homofobia* produzido pelo MEC, impedido de ser distribuído para as escolas, é um exemplo das forças em jogo em torno da abertura ou não de trabalho educativo nos ambientes escolares em torno do tema, disputado pelas diversas religiões.

Ainda é necessário pensar na contribuição que algumas iniciativas no âmbito das políticas públicas podem dar no sentido da legitimação de debates e ações educativas acerca da Diversidade Sexual nos ambientes escolares reais. No que diz respeito ao currículo vivido, Jurjo Santomé (*in* SILVA, 2005, p. 159-177) nos apresentava já, há tempos atrás, a proposta de construir projetos para lidar com as chamadas “vozes silenciadas”, dentre elas, as dos sujeitos LGBT. Naquele texto, nos apontava que:

Os conteúdos anti-racistas, anti-sexistas, antibelicistas, ecológicos, etc, devem estar em todas as disciplinas. Não podem ficar reduzidos a temas mais ou menos esporádicos (...). A instituição escolar deve ser entendida não apenas como o lugar onde se realiza a reconstrução do conhecimento, mas, além disso, como um

lugar onde se reflete criticamente acerca das implicações políticas desse conhecimento.

A relevância das atividades de extensão do grupo do Quilombo das Guerreiras se apresentou pelo fato de darem visibilidade a este tema que costuma estar silenciado no âmbito curricular e que, no caso da LEC/UFRRJ, já havia emergido por conta do trabalho com o teatro. A dificuldade de implementação da formação e das atividades nos Assentamentos servirão para demonstrar, no entanto, que as barreiras no enfrentamento desse tema são muito mais sutis e subliminares do que imaginávamos.

Produção de Subjetividades: mídias, política, movimentos sociais, gênero e diversidade sexual

Quando realizamos, em 2009, atividades/oficinas sobre Diversidade Sexual com estudantes de várias Licenciaturas do Instituto Multidisciplinar (UFRRJ/Nova Iguaçu) utilizamos a estratégia de exibir e debater vídeos com o movimento LGBT e professores comentando as políticas do MEC para a temática. O objetivo da apresentação e análise dessas atividades realizadas foi de socializar com colegas professores e estudantes do Ensino Básico e Superior, militantes de movimentos LGBT e público em geral alguns aspectos educativos importantes contidos em trabalhos pedagógicos escolares, buscando envolver e respeitar diferentes vozes e experiências relativas à Diversidade Sexual, utilizando como materiais principais depoimentos/histórias de vida e produtos da mídia (do audiovisual, em especial – os filmes e programas de TV), abordando os debates relevantes realizados no cenário político nacional.

Foram narrados muitos casos usuais em escolas, bem situações vividas em outros espaços sociais pelos participantes das atividades. A situação vivida pelos diversos sujeitos LGBT trouxe para o debate o papel dos modelos hegemônicos de vivência da sexualidade referenciados na heteronormatividade em circulação na escola e na sociedade em geral, examinando as contradições dos sujeitos LGBT colocados “à margem”, estereotipados. Conforme nos indica LOURO (2004, p. 27):

os sujeitos que, por alguma razão ou circunstância, escapam da norma e promovem uma descontinuidade na seqüência sexo/gênero/sexualidade serão tomados como minoria e serão colocados à margem (...). Paradoxalmente, esses sujeitos marginalizados continuam necessários, pois servem para circunscrever os contornos daqueles que são normais e que, de fato, se constituem nos sujeitos que importam.

A produção de parâmetros de normalização - e simultaneamente de “patologização” dos desviantes - é constituído por um conjunto de práticas do âmbito do currículo oculto, que atravessam todo o cotidiano escolar, em toda a vivência/sociabilidade dos sujeitos no ambiente escolar, referenciados nos “conteúdos” não-visíveis do currículo. Neste sentido, as propostas de atividades em torno da Diversidade Sexual na escola se tornam um elemento importante de combate à exclusão, dentro de um trabalho mais amplo de revisão crítica da cultura e dos valores, desde que partindo das próprias visões de mundo dos sujeitos. Trazendo esses pressupostos para a realidade da turma da LEC/UFRRJ, vemos quanto os temas relativos à prevenção das DST/Aids, às questões de gênero e de diversidade sexual são “tabus”, ainda que se tratando de uma turma cujos sujeitos são militantes de movimentos sociais, sindicais e povos tradicionais do campo.

Vemos ainda que, se por um lado, houve uma resistência silenciosa por parte de diversos estudantes para participar da formação da extensão, por outro lado, testemunhamos também processos de (auto) emancipação de diversos estudantes que puderam ser observados a partir de indícios sutis (tais como mudança de comportamento, uso de novos penteados e roupas, dentre outros). Além disso, depois que o grupo resolveu realizar a formação com todos da LEC, recebendo inclusive a contribuição de depoimentos de estudantes de outros cursos da UFRRJ e participantes do Grupo LGBT Pontes, a discussão se abriu e foi explicitada dentro da turma. Nesse sentido, vimos o encontro e a

troca entre movimentos sociais de raiz mais tradicional com novos movimentos sociais, vocalizadores de temas não tratados por aqueles. Entrecruzando esses sujeitos, encontramos ainda o pertencimento de vários deles a diversas matrizes religiosas que usualmente interdita formas de sexualidade mais liberais e menos codificadas, não-hegemônicas. Nessa experiência, ficou claro para todos nós, por um lado, a dificuldade histórica que os movimentos sociais e sindicais possuem para tratar o tema da diversidade sexual e sua relação com os pertencimentos religiosos.

No contexto político recente, diversos acontecimentos vêm expressando os tensionamentos entre avanços e recuos do debate sobre diversidade sexual no país. O litígio entre Bolsonaro e o MEC em torno da cartilha sobre diversidade sexual que foi distribuída e logo depois recolhida, a aprovação da união estável e da adoção de crianças por casais homossexuais, dentre outros eventos, marcaram a agenda política nacional em torno do tema. Se olharmos para o embate contra o preconceito etnicorracial, vemos que a questão ganha um estatuto de dívida social, de luta multissecular de um país de passado escravocrata e patriarcal; este mesmo tom, infelizmente, não vemos acontecer no âmbito da questão da diversidade sexual. Além disso, no terreno dessa luta, a ampliação incessante de lucro por parte do Capital vê nesses segmentos sociais historicamente “desfavorecidos” - e, no caso da diversidade sexual, “desviantes” - setores potencialmente consumidores, relacionando “cidadania” a “consumo”. Em que se transformaram, nos últimos anos, as paradas *gay* espalhadas por todo o país? Em que medida, ambigualmente, há uma afirmação da cidadania (no âmbito dos direitos civis, sociais e políticos do público LGBT) ou uma integração (Marcuse) desses sujeitos como consumidores?

O inventário dessas vitórias e derrotas, desses avanços e recuos nos remontam à noção de “tática”, tal qual nos foi apresentada por CERTEAU (2005, p. 100):

...chamo de ‘tática’ a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. (...) A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno

que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo' (...) e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. (...) Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade ... (...) Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário.

Dessa forma, temos o tema do combate às DST/Aids e sua relação com gênero e diversidade sexual no meio de uma série de entrecruzamentos. Primeiro: num enfrentamento com as interdições das diversas religiões que atuam como impedidoras do livre debate sobre a questão. Segundo: no âmbito dos movimentos sociais (ainda herdeiros da Modernidade), o assunto ainda é considerado secundário na agenda política. Terceiro: a atuação da mídia pela exposição à opinião pública pela constante incorporação sistêmica da cidadania negativa dos sujeitos LGBT ou como crime ou como integração (MARCUSE, 1964) através do consumo. Foucault (2004) nos aponta a articulação entre vigilância, controle e correção no processo de produção de subjetividades: é o que vemos na atuação desses diversos campos de saber/poder (religiões, movimentos sociais organizados, instituições escolares, mídias).

Referências

BORDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

BORDIEU, Pierre. Conselho Nacional de Combate à Discriminação. *Brasil sem homofobia: Programa de Combate à violência e à discriminação contra GLBT e promoção da cidadania homossexual*. Brasília: Ministério da Saúde, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou Comunicação?* São Paulo: Paz e Terra, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HENRIQUES, Ricardo; BRANDT, Maria Elisa Almeida; JUNQUEIRA, Rogério Diniz; CHAMUSCA, Adelaide (org). *Gênero e Diversidade Sexual na Escola: reconhecer diferenças e superar preconceitos*. (Cadernos SECAD 4). Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARCUSE, Herbert - *Ideologia da Sociedade Industrial: O Homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1967

MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa; CANDAU, Vera Maria. *Indagações sobre Currículo – Currículo, conhecimento e cultura*. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica, 2008.

NÓVOA, Antônio. *Os professores e sua formação*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da *Documento de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Alienígenas na sala de aula – uma introdução aos Estudos Culturais em Educação*. Petrópolis: Vozes, 2005.

A MULATA DO BALACÔCHÊ: Reflexões sócio-históricas sobre o filme *Madame Satã*

Carlos Edmário Nunes ALVES ¹

Sheila ACCYOLY ²

Universidade Federal da Paraíba

Wallace Ferreira de SOUZA ³

Universidade Federal de Campina Grande

Contextualizando

**...Quando eu te
encarei frente a frente não
vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que
vi
De mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o
que não é espelho ...**
Caetano Veloso, *Sampa*

O filme

O filme retrata a vida de uma referência na cultura marginal urbana do século XX, o célebre transformista João Francisco dos Santos - malandro, artista, presidiário, pai adotivo de sete filhos, negro, pobre, homossexual -, conhecido como "Madame Satã" e freqüentador do bairro boêmio da Lapa, no Rio de Janeiro.

¹ Graduado em Comunicação Social - Relações Públicas pela Universidade Federal da Paraíba. Membro do Coletivo COMjunto de Comunicadores Sociais. Integrante do Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica (PIVIC-CNPq) e do Programa de Extensão Universitária, como colaborador, junto ao Projeto Cinestésico - Cinema e Educação. E-mail: edmaricom@gmail.com.

² Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutoranda em Ciências Sociais (Universidade Federal de Campina Grande). Professora da área de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: smaccioly@yahoo.com.br.

³ Mestre em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba. Doutorando em Ciências Sociais (Universidade Federal de Campina Grande). Licenciado em História, (UFPB). Membro do Laboratório de Estudos em Movimentos Étnicos (LEME/UFCG). E-mail: wallace.ferreiradesouza@gmail.com.

Baseado em fatos reais, o drama *Madame Satã* (Brasil, 2002; 105 minutos) protagonizado por Lázaro Ramos, tem roteiro e direção de Karim Aïnouz.

Madame Satã ganhou 21 prêmios e 35 indicações, entre os quais se destacaram o Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro de 2003 (vencedor nas categorias de Melhor Direção de Arte; Melhor Figurino; Melhor Maquiagem); o Chicago International Film Festival (EUA; vencedor na categoria Melhor Filme); o Festival de Havana de 2002 (Cuba; vencedor na categoria Melhor Direção de Arte e Prêmio Especial do Júri para Melhor Primeiro Trabalho ao diretor Karim Aïnouz); o Festival de Cartagena de 2004 (Colômbia; indicado na categoria Melhor Filme).

O ambiente sócio-histórico

O contexto sócio-histórico no qual João Francisco, personagem principal do filme, se insere é o período entre as décadas de 1920 e 1930, em que o Brasil passou a ser governado por Getúlio Vargas, filho de uma família de estancieiros de São Borja (RS), catalisador do projeto político da elite branca brasileira (FAUSTO, 2002).

A base de sustentação do projeto político representado por Getúlio foi se construindo ainda no governo anterior, desde a conspiração que resultou na deposição do Presidente Washington Luís em 24 de outubro de 1930, quando assume o governo brasileiro uma Junta Militar que passa o poder a Vargas, candidato derrotado da Aliança Liberal nas eleições presidenciais vencidas pelo paulista Júlio Prestes, representante dos cafeicultores que não assumiu o mandato. Getúlio fomentou o culto ao trabalho ao mesmo tempo em que se acirravam as dificuldades para consegui-lo (FAUSTO, 2002), crise anunciada desde décadas anteriores, agudizada com a abolição da escravatura e ampliada com as migrações.

Vargas representava o ápice de uma (re)organização do plano político das oligarquias, que tinha na Igreja Católica uma base de apoio, resultado de uma aliança que não era nova na história do Brasil – Igreja/Estado. O aparelho policial havia passado por uma modernização sob o Governo de Washington Luís; não obstante,

recebeu fortes influências das ideias higienistas. O cenário entre Washington e Getúlio foi composto por ações de higienização social, pela reificação dos valores da família e de um Estado progressista, construindo uma ideologia de negação da realidade da periferia, sócio-historicamente pouco distante das senzalas: desempregada, analfabeta, miserável, marginal.

Tal realidade engendrou variadas práticas de ação e reação social, traduzidas em representações de gênero, etnia e classe, fossem estas reiteradas, legitimadas ou marginalizadas, mas cujas possibilidades de trajetórias e destinos se apresentaram nas formas mais plurais e complexas. Estar à margem foi uma resposta que encontrou eco junto à malandragem carioca requintada e cheia de nuances inventadas e reinventadas.

Madame Satã: entre o malandro e o homossexual

A imagem de homossexual forte, valente, decidido, feroz, audaz, enche os olhos da audiência de *Madame Satã*. Bom ou mau? Culpado ou inocente? *Madame Satã* é um filme que põe em xeque o velho maniqueísmo de todas as épocas, exibindo um personagem de fascinante complexidade: suave e violento, forte e fraco, masculino e feminino. Eis aí a ambigüidade do personagem: em alguns momentos, másculo, valentão; em outros, homossexual assumido atuando como artista transformista em cabarés do bairro da Lapa, na capital fluminense.



Figura 01 | Faces ambíguas de Madame Satã: humano, másculo, valentão, sensível, contraditório e homossexual assumido

A narrativa aborda uma fase de transformações para o protagonista, quando o mesmo resolve dar vazão a outra faceta de sua personalidade controversa; o malandro da Lapa se transfigura em artista.

Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordía tudo, e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os *chinês* fazia todo dia uma oferenda com sete *gato* maracajá que ele mordía antes do pôr do sol. No ímpeto de por fim a tal ciclo de barbaridades chegou Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos matos e *avoava* pelos morro. E Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio, de gosto delicioso (grrr) e começou a brigar com o tubarão, por 1001 noites. No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia mais quem era um, quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só: a Mulata do Balacochê. (Trecho de diálogo ou de monólogo de *Madame Satã*)

A fala parece ser uma mera construção narrativa do personagem Madame Satã (Lázaro Ramos), mas é neste discurso que se pode notar a identidade dividida de João Francisco dos Santos. Ora o malandro brigão, valentão, capoeirista. Ora o homossexual e transformista, a “mulata do balacochê”. A soma das duas faces é uma mistura de forte e fraco, de másculo e homossexual, revelando uma personalidade complexa, que desafia os clichês sociais.

Percebe-se com clareza essa mistura, enunciada desde o início da narrativa fílmica, como, por exemplo, na Cena 1, na qual se vê João Francisco com marcas de espancamento, enquanto em voz *off* são relatados os seus delitos, segundo os valores da época, na qual vigorava a idéia de modernização urbana e o Estado promovia uma “limpeza” humana. Ou ainda, na Cena 2, em que João Francisco surge entre as cortinas do Cabaré Lux, uma figura ambígua, sonhando com o palco. As contraposições prosseguem,

expondo a riqueza do personagem e as implicações que constituem a trama.

Identidade

Negro, pobre, analfabeto, nordestino, migrante, capoeirista, umbandista, homossexual, artista e transformista. A identidade de João Francisco certamente reunia o que havia de execrável para a sociedade da época, tornando-o um bode expiatório ideal para o preconceito (HASENBALG, 2005). Assim foi a vida de João, produzindo um comportamento altamente reativo, zeloso de sua dignidade como ser humano e carente de reconhecimento de seus direitos e capacidades. Suas atitudes e valores refletem uma realidade de subcidadania, na qual esteve imerso, na periferia do Rio de Janeiro do início do século XX, onde

o tema do reconhecimento, ou seja, o tema das condições sociais necessárias à atribuição de respeito e auto-estima é transformado no mote central tanto para a produção de solidariedade quanto para a percepção dos conflitos específicos do mundo contemporâneo (SOUZA, 2003, p. 34).

De personalidade explosiva, o Madame Satã do filme parece guardar dentro de si rancores da infância sofrida do João real, descendente de escravos, escolhido entre 17 irmãos para ser trocado por uma égua. Lázaro Ramos interpreta bem a tensão interna entre extremos que dominam João Francisco e o faz ora manso, ora selvagem; ora pacífico, ora violento; ora razão, ora emoção e instinto.



Figura 02 | Lázaro Ramos interpreta *Madame Satã*: negro, pobre, analfabeto, malandro, ora pacífico, ora violento. Ao fundo, Marcélia Cartaxo no papel da prostituta Laurita

Para Rocha (2005), é contraditória essa relação entre malandro/valentão e homossexual. Ainda assim, nos relatos de vida não é possível separar o malandro João Francisco dos Santos do transformista Madame Satã.

Minha pessoa

O bairro marginal da Lapa, reduto da boemia carioca, é o ambiente onde vive o protagonista e também onde se constroem suas relações sociais e, principalmente, culturais. A própria Lapa proporcionava a possibilidade de estigmatização daqueles que a habitavam à época (malandros, homossexuais, prostitutas), como ilustram as personagens da prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo) e do homossexual Tabú (Flávio Bauraqui), companheiros fiéis de João, mas que contraditoriamente reproduziam com ele uma relação interdependente de opressor/oprimido.

Ao finalizar mais uma de suas apresentações, cantando *Ao romper da Aurora*, canção de Ismael Silva, Francisco Alves e Lamartine Babo, João Francisco é agredido e humilhado por um guarda-noturno. João o mata com três tiros. Mas o que prende a

atenção do espectador neste trecho do filme é a forma como ele se assume como homossexual.

GUARDA

Pode continuar com a maricagem, faz de conta que eu não tô aqui. [...] Tá fantasiado de homem ou de mulher? Veado, beijola de merda! [...]

JOÃO

Eu sou bicha porque eu quero, e não deixo de ser homem por causa disso, não. (Trecho de diálogo de *Madame Satã*)

A todo instante, utiliza-se do termo “minha pessoa” para designar um eu forte e sem preocupações com o que pensam ao seu respeito, deixando claro que seus atos e modo de vida só pertencem a ele mesmo, ainda que seu declarado exercício de alteridade afronte o senso comum de seu tempo.

As muitas representações sociais pelas quais um malandro é apontado na Lapa são evocadas na cena de sua condenação. O histórico de um criminoso apanhado pela polícia é o recurso que o diretor usa para explicitar tudo aquilo que João Francisco dos Santos poderia ser no dia-a-dia, na sua vida de malandro homossexual, na qual “práticas culturais são transformadas em atributos objetivos, pertencentes àquelas pessoas e grupos como propriedades que os definem” (SADER; PAOLI, 1986, p. 45).

Considerações finais

A homossexualidade no Brasil ainda é algo inaceitável, acobertado. Pode-se usar este último termo no caso do filme *Madame Satã*, que fornece uma pequena amostra do quanto os guetos gays eram freqüentados por homens casados e policiais, à procura não de prostitutas, mas sim de travestis e homossexuais. Segundo Trevisan (2000), “as pequenas multidões que podem ser vistas nos guetos gueis das maiores cidades brasileiras significam muito pouco diante das práticas homossexuais clandestinas ou não-assumidas, em todo país”. Em contraste ao velamento costumeiro, numa entrevista posterior à época retratada pelo filme, conferida aos editores do jornal *O Pasquim* (CABRAL, 1971, p. 2), João Francisco,

então ex-presidiário, reitera publicamente, mais uma vez, a sua homossexualidade.

Travestido durante a noite nos cabarés da Lapa, o malandro maldito (DURST, 1985), depois do show, continuava sendo o homossexual João Francisco dos Santos, másculo, que gostava de homens. João não tinha problema algum em se assumir como *gay*, tanto que passa a ser chamado e a responder como Madame Satã, codinome que deixa de ser um simples apelido ou nome artístico para virar marca de identidade, nome de guerra, carregado com arma em seu cotidiano.

Referências

CABRAL, Sérgio et. al. Madame Satã. In *O Pasquim*, n. 95, 29 de abril a 5 de maio de 1971.

DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

ROCHA, Gilmar. *O Rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca, uma história de violência no Rio de Janeiro dos anos 30-50*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

SADER, Eder; PAOLI, Maria Célia. Sobre “classes populares” no pensamento sociológico brasileiro (Notas de leitura sobre acontecimentos recentes). In: CARDOSO, Ruth C. L. (Org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro - RJ: Paz e Terra, 1986. p. 39-65.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia da modernidade periférica*. Coleção Origem. Belo Horizonte - MG: UFMG; Rio de Janeiro - RJ: IUPERJ, 2003.

TREVISAN, João Silvério. Quem tem medo do lobo mau?. In: *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 407-415.

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA NO FILME *QUASE DOIS IRMÃOS*

Eveline Alvarez dos SANTOS¹
Universidade Estadual da Paraíba

Quando pensamos na importância histórica do negro no Brasil, dizemos que sua representação nas artes brasileiras deixa uma lacuna em nossas expectativas. Seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas ou no teatro, sempre estaremos buscando uma maneira de representar toda a sua riqueza histórica e como ela ainda se faz presente em nossos dias.

Através de seus recursos cinematográficos, o cinema também nos dá subsídios para questionarmos a sociedade em que vivemos. Quantas vezes nós não assistimos a filmes que trataram de questões relacionadas à sociedade e aos seus problemas? Vivemos em um mundo no qual o ser humano é questionado todo o tempo pelas suas atitudes, pontos de vista, crenças e ideias. E estas são difundidas através de vários veículos para a sociedade.

Diante das possibilidades de estudos que o cinema nos proporciona, este trabalho tem como objetivo investigar a representação do negro no filme *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, que divide o roteiro com Paulo Lins.

O drama, lançado no ano de 2005, reflete conflitos de diferentes aspectos. Os problemas sociais, raciais e políticos são desencadeados através da interação das personagens Miguel e Jorginho, branco e negro, respectivamente. O filme focaliza as décadas de 50, 70 e os dias atuais. Com isso, podemos perceber como a figura do negro é representada durante esse período. O filme nos mostra, principalmente a partir do seu enfoque na década de 70 e através da personagem Jorginho, o negro brasileiro excluído, sem instrução, morador de morro, amante do samba e socialmente contraventor. Em contraponto, temos o jovem branco de classe

¹ Especialista em Literatura e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente aluna do Mestrado (PPGLI/UEPB) e Professora Substituta de Língua Inglesa da UEPB – Campus III. Email: evelinealvarez@gmail.com

média, que luta diante da repressão da ditadura por seus ideais socialistas e culturais.

Os dois personagens apresentados por Lúcia Murat nos fazem questionar a posição do ser humano na sociedade. A partir da história, notamos como Miguel e Jorginho, apesar das suas diferenças socioculturais, estão num mesmo patamar de repressão da natureza humana. São dois amigos que juntos, na prisão, percorrem um caminho de degradação durante um período importante da história brasileira.

Lúcia Murat trabalha uma temática que mostra o choque social, cultural e ideológico através da relação de amizade de infância entre duas pessoas cujas vidas aconteceram paralelamente, mas cheias de similaridades e divergências. Diante das lacunas existentes nos estudos sobre a representação do negro nas artes brasileiras, o nosso trabalho se justifica a partir da necessidade de se conhecer um pouco mais sobre como personagens negras são representadas nas artes, e mais especificamente no cinema.

Quase dois Irmãos foi o filme escolhido para nossa análise com o intuito de compreender, de maneira mais elucidativa, como o negro era representado na época da ditadura militar no Brasil e questionar a representação dada a ele no filme em questão. A partir dessas discussões, teremos não só uma visão sobre a posição do negro na sociedade, na época da ditadura militar, mas também refletiremos sobre sua posição na sociedade atual.

Imagem e representação do negro na cultura brasileira

Pensar sobre a figura do negro é cruzar com elementos que perpassam a história, a arte, a religião, o ser humano e, por conseguinte, as questões culturais. O negro sempre esteve presente nas manifestações culturais brasileiras. Sua história chega até nós através da música, do cinema, da televisão e até mesmo contada pelos nossos familiares.

Nessas manifestações culturais, mesmo com as grandes discussões históricas, acadêmicas e sociais em relação à negritude, é comum ainda nos depararmos com um negro que é representado de

maneira estereotipada e ainda ligado a um aspecto de inferioridade e subserviência.

Pensemos, então, em quais são as origens dessa inferiorização. São muitos os estudiosos que se detiveram nesses estudos. Roque Laraia (1997) afirma que são antigas, e muitas, as teorias que vão atribuir capacidades determinadas a cada raça ou grupos de pessoas:

São velhas e persistentes as teorias que atribuem capacidades específicas inatas a “raças” ou a outros grupos humanos. Muita gente ainda acredita que os nórdicos são mais inteligentes do que os negros; que os alemães têm mais habilidades para mecânica; que os judeus são avarentos e negociantes [...] que os japoneses são trabalhadores, traiçoeiros e cruéis; que os ciganos são nômades por instinto, e que finalmente os brasileiros herdaram a preguiça dos negros (LARAIA, 1997, p.17).

Segundo o autor, essas teorias partem de diferentes lugares do mundo, em diferentes épocas. As histórias contadas por várias personalidades históricas durante séculos ajudaram a formação de teorias científicas que tentaram explicar tais inferioridades das raças não arianas através do determinismo biológico e geográfico.

Kabengele Munanga (1984) também levanta questões importantes em relação a essas ideias de inferioridade dadas a determinadas raças. O estudioso parte do princípio de que, desde o Iluminismo, os filósofos pautados no conceito de etnocentrismo², começaram a criar uma ciência geral do homem, mas não deixaram de lado os mitos que foram levantados por antigos viajantes dos séculos passados em relação aos negros e aos povos diferentes do europeus. Esses mitos foram não somente se enraizando na mente e

² “Termo que designa o sentimento de superioridade que uma cultura tem em relação às outras. Consiste em acreditar que os valores próprios de uma sociedade ou cultura particular devem ser considerados como universais, válidos para todas as outras” (MUNANGA, 2006, 181).

nas práticas culturais das pessoas, mas também se tornaram teses científicas. As ideias de que a raça ariana seria superior foram reforçadas por vários estudiosos:

A justificativa científica da pretendida superioridade do branco sobre as outras raças culminou, entre outros, com as ideias do inglês Robert Knox (*Races of Men*, 1850) e do francês Arthur de Gobineau (*Essai sur l' inégalité des Races Humaines*, 1853-55). O primeiro, criou o mito do gênio saxão e anglo-saxão; o segundo, o mito do gênio ariano. Ambos os mitos tinham finalidade ideológica. Knox, defendendo a expansão do imperialismo, procurava provar que o homem saxão era democrata por natureza, e por isso o próximo dominador da terra. Gobineau, por outro lado, não gostava da democracia e procurou provar que o seu surgimento, e conseqüentemente, o do imperialismo, era um sinal certo da decadência da “Civilização”. Em ambos os casos, as raças diferentes eram relegadas a uma posição inferior como símbolos dos elementos primitivos e não-criativos na natureza humana e, conseqüentemente, incapazes de democracia ou responsáveis por ela (MUNANGA, 1984, p. 39-40).

Ora se, em tese, os povos não europeus eram primitivos e incapazes de pensar sobre democracia e seus direitos, não era muito o que restava a eles. Sendo assim, não seriam então capazes de se firmarem em seus grupos sociais e culturais independentemente de uma sociedade européia. As diferenças entre os negros africanos e os brancos ocidentais foram percebidas em seus primeiros contatos no século XV. A cor da pele, a “ausência” de uma religião, os traços físicos e as próprias práticas culturais notadas pelos ocidentais nos levam a um problema que nos é presente nos dias atuais, o racismo.

Este se encontra presente em várias áreas da sociedade. Sobre isso trataremos mais a frente em nossas discussões.

Perceber e lidar com o que é diferente nunca foram tarefas fáceis para o ser humano. A não aceitação do outro, muitas vezes, torna-se mote para determinadas construções de pensamentos e ideias. Munanga (1994) afirma que essas construções começaram a ser feitas antes mesmo que os europeus explorassem o continente africano. Os mitos em relação a este continente foram baseados nos relatos de alguns antigos escritores romanos e gregos que usaram ilicitamente da parte norte do continente africano.

Enquanto o fato de ter pele branca foi se tornando algo naturalizado, ter a pele negra foi algo que demandava uma explicação científica. Essas explicações derivam de inúmeros fatores que perpassam a História e as pesquisas de cunho científico, que foram sendo desenvolvidas.

Levantaram-se várias suposições em relação à superioridade ariana. De acordo com as pesquisas feitas por Munanga (1984), podemos enumerar algumas razões citadas pelos europeus para justificar sua superioridade:

- ✚ **Teoria da degeneração**, de doença e de desvio de norma: o clima tropical africano foi o motivo dado para explicar a diferença de pigmentação na pele negra. A pele negra era associada às doenças.

- ✚ **Religiosidade**: De acordo com o mito camítico, os negros seriam descendentes de Cam, filho de Noé amaldiçoado pelo pai por ter tido comportamento indecente ao estar embriagado. Devido a isso, os filhos de Cam nasceriam negros. Sendo a cor negra para a civilização ocidental e para a Igreja Católica da época, uma cor que representa uma mancha moral e física, os descendentes de Cam deveriam, então, ter essa mancha em sua cor, a cor do pecado, do mal.

Muitas foram as teorias relacionadas à inferioridade dada ao negro durante anos na história. Devido a isso, as representações que

lhes foram dadas em várias culturas são diversas, causando questionamentos e, muitas vezes, sendo objeto de estudo.

Arquétipos do negro: da literatura ao cinema

Em seu livro *O Negro no Cinema Brasileiro*, João Carlos Rodrigues começa seu estudo fazendo um levantamento de doze arquétipos mais comuns em relação ao negro nas artes de uma maneira geral, dando ênfase a esses arquétipos no cinema e na literatura brasileira. Esse levantamento se faz necessário em nossa pesquisa devido ao fato desses arquétipos encontrados no cinema serem frutos dos arquétipos encontrados previamente na literatura. São eles:

- ✚ **O Preto Velho** – O que transmite a tradição ancestral africana;
- ✚ **Mãe Preta** – Representa um arquétipo oriundo da sociedade escravocrata brasileira. Era a mãe preta que, na maioria das vezes, era usada para alimentar os filhos dos senhores brancos;
- ✚ **O Mártir** – O negro que vai morrer em detrimento da causa negra;
- ✚ **O Negro da Alma Branca** – Vai representar o negro que teve uma boa educação e que consegue ser inserido na sociedade branca;
- ✚ **O Nobre Selvagem** – Negro que aparece na história como tendo, de alguma forma, um passado nobre;
- ✚ **O Negro Revoltado** – Aquela personagem que briga pelas causas dos negros e organiza grupos para discutir formas de rebelião contra os maus tratos sofridos;
- ✚ **Negão** – Este é ligado a uma sexualidade pervertida, possuindo características outorgadas no candomblé a Exu e sincretizado ao Diabo no catolicismo;
- ✚ **Malandro** – É a personagem negra que vai apresentar características de quatro orixás do candomblé, características ligadas a abuso de confiança, erotismo, mutabilidade e esperteza;

- ✚ **Favelado** – Tem origem recente e não está totalmente codificado como arquétipo; personagem que sempre está ligada à pobreza e a uma vida sem perspectivas;
- ✚ **O Crioulo Doido** – Personagem cômica equivalente à personagem europeia Arlequim da *Commedia dell'Arte*. Sua versão feminina é a *Nega Maluca*;
- ✚ **A Mulata Boazuda** – Espécie de mulher-objeto desejada por todas as raças;
- ✚ **Musa** – Tipo não muito frequente na arte brasileira. É pudica, doce e respeitável;
- ✚ **Afro-baiano** – É uma personagem em formação. É o cidadão de pele negra que procura acentuar seus traços africanos através de suas vestimentas e penteados.

Segundo Rodrigues (2001), todas as personagens negras distribuídas na ficção brasileira se encaixam em um, ou mais de um desses arquétipos. Encontramos a *mãe-preta* na peça teatral *Mãe* (1860), escrita por José de Alencar e considerada por Machado de Assis como o melhor drama nacional. *O mártir* é identificado através da lenda do *Negrinho do Pastoreio*, esta foi levada às telas em 1973 por Antonio Augusto da Silva. *O negro revoltado* é outro arquétipo que nos remete a um personagem muito conhecido na nossa história, o Zumbi, rei dos Palmares. Este que durante muitos séculos resistiu à dominação dos colonialistas portugueses.

Estes são apenas exemplos de como esses personagens foram adentrando em nossas manifestações culturais. Tivemos personagens reais na nossa história e personagens ficcionais que foram levados às páginas da nossa literatura, ao teatro e, logo depois, às telas de cinema ou à televisão brasileira.

Quase dois Irmãos e a impressão da realidade

Quando assistimos a um filme, lidamos com sensações diversas diante da tela. Por muitas vezes, não entendemos o porquê de um filme nos perturbar, de nos fazer rir ou chorar, ou até mesmo de nos incomodar tanto a ponto de deixarmos uma sala de cinema. Isso nos acontece devido à impressão que temos de estar diante de uma realidade que se mostra durante o período de projeção de um filme.

O espectador fica diante da tela e, a partir deste momento, são construídas, através de imagens e sons, impressões de realidade que o atingem. Vernet (2009) afirma que essas impressões de realidade, que se destacavam no momento que os filmes eram assistidos, caracteriza o cinema como linguagem em seu modo de representação. Essas sensações foram notadas nos espectadores desde as primeiras exibições do cinema. Vernet destaca o pavor sentido pela plateia durante a exibição do primeiro filme da história do cinema mundial, *A chegada do trem na estação de Ciotat*, dos irmãos Lumière, em 1895. Essa sensação de pavor tornou-se tema de debate para tentar definir o que seria o cinema na sua diferenciação em relação às outras artes, como também para definir e esclarecer os fundamentos técnicos e psicológicos do que seriam essas impressões causadas no espectador diante de um filme.

Vernet (2009) nos explica como se dá essa impressão de realidade no espectador:

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa “riqueza” deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem, fotográfica (sabe-se que uma foto é mais “sutil”, mais rica em informações que uma imagem de televisão), que

apresenta ao espectador efígies de objetos com um luxo de detalhes e a restituição do movimento, que proporciona a essas efígies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa: todos já tiveram a experiência desse achatamento da imagem, desse esmagamento da profundidade, quando se congela a imagem durante a projeção de um filme (VERNET, 2009, p.148-149).

A impressão de realidade chega através das imagens em movimento despertando diferentes sensações no espectador. O movimento que ocorre diante das telas tem, portanto, importância na construção de impressão de realidade sentida pelo espectador. Esse movimento, segundo Vernet (2009, p.149), acontece através de uma regulação tecnológica do aparelho cinematográfico, que permite que certo número de imagens (fotogramas) fixas desfile diante de nossos olhos em um segundo (18, no tempo do cinema mudo, 24 no cinema sonoro), permitindo desencadeamentos de certos fenômenos psicológicos que vão dar a sensação de movimento contínuo.

É de nosso interesse discutir como essa impressão da realidade acontece no nosso objeto em questão e como a personagem Jorginho é representada. No início do filme, já percebemos como as vidas de Jorginho e Miguel estão entrelaçadas.

Gostaríamos de chamar atenção, neste momento da nossa pesquisa, para a forma como a personagem negra Jorginho é representado nas três diferentes épocas da narrativa, sempre relacionando-o com a personagem branca.

Na década de cinquenta, Jorginho ainda menino, é representado na narrativa como um menino pobre e morador do morro, filho de um músico desconhecido, que não demonstrava interesse por trabalho e de uma empregada doméstica. Vejamos a seguinte imagem:



Figura 01 | **A casa de Jorginho: arquétipo do favelado**

Observando a imagem 1, vemos a casa em que Jorginho mora. A cena mostra a chegada dos dois amigos à casa de Jorginho. A casa é perceptivelmente humilde e com as mínimas condições de moradia. Miguel entra na casa do amigo pela primeira vez e observa tudo, conhecendo um mundo diferente do seu.

Nesta fase da vida de Jorginho, dizemos que ele é colocado na narrativa como um arquétipo do favelado, o que é comum nas representações dadas ao negro no cinema. Em oposição, temos Miguel, um menino de classe média alta e filho de Jornalistas.

Assim se inicia a narrativa de *Quase dois irmãos*. Dois mundos opostos anunciam duas vidas que, apesar das diferenças, vão se aproximar nas três diferentes épocas que a narrativa percorre.

Na década de setenta, as diferenças entre as vidas dos dois amigos parecem maiores ainda, mas é nesse período que vamos notar que Jorginho se encontra num mesmo estágio de vida que Miguel. Presos por razões diferenciadas, esses dois amigos se reencontram na cadeia e vivem realmente como “quase” dois irmãos. O advérbio *quase* não aparece à toa no título do filme, ele suscita que as vidas das personagens principais, apesar das diferenças, se aproximam. É essa aproximação que vai se tornar o elemento norteador da narrativa. Percebendo-se isso, dizemos que o encontro dos dois personagens na cadeia e momento que os dois estão vivendo são maiores do que as diferenças existentes entre as raças.

No início da própria narrativa, fica nítido que o filme vai tratar do encontro de dois mundos. O seguinte texto aparece através de uma imagem no início do filme: “Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a banco estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional³, cumpriam pena nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos” (MURAT, 2005).

O diferencial de representação dada à personagem negra nesta parte da narrativa pode ser observado inicialmente quando Jorginho chega à prisão, através do diálogo entre ele e um preso político. Observemos a seguir:

Jorginho: - Quem que é o xerife dessa porra?

Preso Político: - Aqui não tem xerife não, rapaz, e outra coisa, vai calçando o sapato porque aqui todo mundo é igual.

Dizemos, então, que Jorginho não é tratado de maneira inferiorizada pelos colegas brancos. Isso não acontece só neste primeiro instante: durante toda esta parte da narrativa, Miguel e os outros presos políticos tentavam integrar todos que estavam na prisão da Ilha Grande, conforme podemos observar no próximo diálogo. Neste, Miguel apresenta aos recém-chegados presos comuns o seu grupo. Observemos:

Miguel: E aí, companheiro? Nós aqui fazemos parte da representação do coletivo. Nós desejamos que vocês se integrem rápido pra gente ter mais força pra lutar contra a repressão.

Preso Comum (Pingão) - Ah, então quer dizer que são vocês que mandam nessa porra?

³ A **Lei de Segurança Nacional** foi criada visando a garantia da ordem e da proteção do estado contra a deterioração legislativa, ou seja, contra a chamada e muito utilizada atualmente em termos jurídicos, a “subversão das leis”. Disponível em: <<http://www.historiabrasileira.com/brasil-republica/lei-de-seguranca-nacional/>>

Preso Político – Companheiro, aqui é o seguinte, ninguém manda. Tem só uma representação eleita pelo coletivo, tá me entendendo? Esse negócio de mandar, de xerife, não tem aqui não. Aqui as decisões são votadas pelo coletivo.

Neste momento da cena, Pingão, confuso, se exalta e diz que é esperto, que só quem vota é quem tem título de eleitor. Outro preso político tenta explicar como funciona a cadeia. Pingão, personagem negra, não aceita e diz que não é igual aos presos políticos, pois era matador e ladrão. Miguel diz que todos ali já tinham matado, roubado e sequestrado e que, portanto, eram iguais. Pingão ainda não se conforma. Outro preso político tenta acalmar os ânimos e diz que, naquela prisão, não havia valentes e que a valentia necessária naquele momento teria que ser contra os guardas e contra a direção da prisão para que, assim, eles chegassem ao seu objetivo - o fim da repressão política no Brasil. Ele reforça, então, o fato de ali não importar as diferenças: “aqui todo mundo é igual e vai continuar sendo”.

Por algumas vezes, os negros não entendiam os posicionamentos dos presos políticos e as suas lutas e então se rebelavam. Como todo movimento de integração, as diferenças fizeram-se presentes e nem tudo saiu como esperado. Por mais que Miguel e os seus companheiros tenham lutado para que a integração fosse plena, nem todos os presos comuns se integraram ao coletivo. Devido a isso e a algumas rebeliões, houve uma separação física na cadeia da Ilha Grande. Foi construído um muro de tijolos que separou definitivamente os dois grupos. Miguel e seus companheiros perceberam que o comportamento de alguns presos comuns - como fumar maconha, matar ou roubar na prisão - estava prejudicando o objetivo maior deles ali. Por estarem em minoria, temiam que as rebeliões aumentassem, levando-os até mesmo à morte.

Dizemos que mesmo com as diferenças entre Jorginho e Miguel durante o seu encontro na década de setenta, houve vários momentos que aproximaram as duas personagens. Observemos a imagem a seguir:



Figura 02 | Além das barras – momentos de companheirismo nas vidas de Jorginho e Miguel

Como podemos observar na imagem 2, dizemos que esses dois amigos estavam numa mesma situação. A prisão era o lugar do encontro e também representou mais um momento de companheirismo em suas vidas. Jorginho e Miguel eram, independentemente da diferença de raça, dois seres humanos que buscavam uma situação melhor para suas vidas e que, juntos, se apoiavam.

É importante ressaltar também que a narrativa suscita o fato de que o branco precisou do negro da década de setenta. Os presos políticos precisavam dos negros para que a rebelião contra o governo tivesse mais força. Miguel precisou de Jorginho para chegar aonde necessitava numa união de forças.

Essa necessidade da presença de Jorginho na vida de Miguel vai se repetir na terceira época abordada na narrativa: os dias atuais. Miguel, neste momento, é deputado federal e precisa da ajuda de Jorginho por dois motivos que, na verdade, fundem-se em um só. A personagem Juliana⁴, filha de Miguel, está se envolvendo com Deley⁵, braço direito de Jorginho, que agora comanda o tráfico diretamente da prisão Bangu I.

Observemos a seguinte imagem:

⁴ Interpretada pela atriz Maria Flor.

⁵ Interpretado pelo ator Renato de Souza.



Figura 03 | Amizade que atravessa as diferenças

A imagem 3 nos mostra o momento em que Miguel chega à prisão para mostrar a seu amigo um projeto social para o morro, no qual Jorginho comanda o tráfico. Miguel apresenta-lhe o projeto e diz que será uma oportunidade para os meninos do morro mudarem de vida. Jorginho, esperto, pergunta a Miguel se o que ele não está tentando fazer não é afastar Juliana de Deley.

A imagem nos mostra que, uma vez mais, os dois amigos se encontraram na prisão. Mesmo que as situações sejam diferentes neste momento, dizemos que Miguel não está totalmente livre. Ainda sofre com a repressão social. Se Jorginho está preso, Miguel se sente de mãos atadas para ajudar a sua filha que frequenta o morro e, devido à violência, corre risco de morte, chegando a ser violentada pelos inimigos de Deley e Jorginho.

Nessa fase da narrativa, Jorginho é representado como um prisioneiro que provavelmente esteve buscando, durante a vida, maneiras ilícitas para sobreviver. Contudo, é detentor de poder como comandante do tráfico num morro do Rio de Janeiro.

Dizemos ainda que, nesta fase, Miguel também está à mercê de seu amigo para chegar aos seus objetivos. Afastar Deley de Juliana e/ou desenvolver um projeto social no morro são objetivos de Miguel agora; mas, para isso, ele precisa da permissão e proteção de Jorginho para subir ao morro. Miguel detém certo poder

político mas, na narrativa, isso pouco serve para livrar Juliana do risco que corre todas as vezes que sobe ao morro ou para dar início ao seu projeto.

Pouco mais de três décadas se passaram e os dois amigos ainda estão sofrendo por causa do sistema social e econômico do país. Independentemente da diferença de raça, os dois se encontram em situações que, mais uma vez, os aproximam. A década de setenta acabou, a ditadura não existe mais, mas os problemas sociais ainda fazem Miguel e Jorginho sofrerem juntos.

Considerações finais

Baseados nas discussões feitas durante todo este trabalho, pudemos conhecer um pouco mais sobre o mundo das imagens e das representações, a partir do filme *Quase dois Irmãos*.

Dizemos que, muitas vezes, ainda encontraremos nas narrativas fílmicas as personagens negras representadas como aqueles velhos arquétipos disseminados previamente na Literatura Brasileira. No entanto, para além disso, podemos dizer também que o negro nem sempre é representado de uma mesma forma ou através de um mesmo olhar. Sabendo disso, percorremos, no nosso trabalho, caminhos que nos fizeram alcançar um olhar diferenciado sobre a condição de uma personagem negra que se diferencia, na maioria do tempo, da grande quantidade de personagens negras representadas de maneira estereotipada no cinema.

Lúcia Murat nos levou, através de sua instigante narrativa fílmica, a perceber um mundo que representou um encontro. Um encontro não só de duas raças que se diferenciam, mas sim, um encontro entre dois seres humanos, que viveram e sentiram juntos os diferentes momentos da vida e as dificuldades que ela pode trazer.

Jorginho e Miguel eram diferentes aos olhos do meio sociocultural e econômico, mas eram *quase* iguais, *quase* irmãos diante dos momentos de repressão social que sofreram durante suas vidas.

Referências

LARAIA, Roque de B. Da natureza da cultura ou da natureza à cultura. In: _____. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 9-24.

MUNANGA, Kabengele, Raízes científicas do mito negro e do racismo ocidental. In: *Temas Imesc*, Soc. Dir. Saúde, São Paulo, v.1, n.1, p.39-47, 1984.

MUNANGA. Kabengele; NILMA Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006. Coleção para entender.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo / Fundação do Cinema Brasileiro, 1988. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2009. p. 89-156.

Filmografia

Quase dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Branca Murat e Ailton Franco. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Intérpretes: Caco Ciocler, Flávio Bauraqui, Marieta Severo, Luis Melodia e outros. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2005. 1 DVD (102 min).

HARVEY MILK: O homem na estrutura

Victor Eduardo BRAGA¹

Universidade Federal da Paraíba

Acima de tudo, o significado prático do ser humano é determinado por meio da semelhança e da diferença. Seja como fato ou como tendência, a semelhança com os outros não tem menos importância que a diferença com relação aos demais; semelhança e diferença são, de múltiplas maneiras, os grandes princípios de todo desenvolvimento externo e interno. Desse modo, a história da cultura da humanidade deve ser apreendida [...] como a história da luta e das tentativas de conciliação entre estes dois princípios.

SIMMEL, 2006, p.45

Vez por outra, o cineasta Gus Vant Sant deixa de lado o experimentalismo característico do seu cinema de autor para abrigar-se temporariamente no “cinemão” Hollywoodiano de expressividade mais clássica. Foi assim com *Milk* (*Milk - A voz da igualdade*, no Brasil). O filme conta a história da luta de Harvey Milk, defensor dos direitos homossexuais na Califórnia, primeiro candidato abertamente *gay* a ser eleito nos Estados Unidos e tido como figura fundamental na afirmação da identidade homossexual em todo mundo. Talvez por isso, Gus Vant Sant, também homossexual e militante da causa, tenha optado, neste filme, por mostrar menos sua habilidade criativa e mais a força da própria história.

A opção pelo realismo, numa linguagem que não se propôs observável como propositora de sentidos, alcançou o feito de revelar a importância e a grandeza da história de maneira frontal. Contando a trajetória de Harvey Milk, desde quando se estabelece em São Francisco, passando pela mobilização que constrói junto à comunidade *gay* e culminando com sua eleição para supervisor do

¹ Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalhou como produtor cultural e editor de imagens. Atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.
Email: victorbbraga@gmail.com

distrito de Castro, a promessa realista do filme é amplificada quando o diretor insiste na extrema fidelidade com que simula a realidade.

A escolha dos atores parece ter obedecido fundamentalmente ao critério de semelhança física com as personagens reais. Sean Penn, como protagonista, além de parecido com Milk, conseguiu uma interpretação muito equilibrada, sem o falseamento dos trejeitos exagerados e bastante convincente em relação ao carisma, doce e sorridente, do verdadeiro Milk – atuação que lhe rendeu o Oscar de melhor ator. Josh Brolin no papel do ex-bombeiro e político conservador Dan White, assassino de Milk, e Victor Garber no papel do prefeito Moscone, também impressionam pela semelhança (que podemos ver nas fotos das personagens reais que aparecem no fim do filme).

O realismo das personagens vai ainda mais longe quando percebemos que para o papel da cantora Anita Bryant, - ativista conservadora que iniciou uma campanha maciça contra a contratação de homossexuais pelas escolas primárias - não foi escolhida nenhuma atriz. Ao contrário, Bryant só aparece no filme em imagens reais de arquivo, nos pronunciamentos televisivos da época, o que fortalece o caráter de verossimilhança proposto.

Além disso, Vant Sant aprofunda o tom quase documental ao misturar imagens da verdadeira São Francisco do anos 70, ao seu filme. Cenas reais do distrito de Castro pontuam a dramaticidade do filme e revelam o quanto a obra foi bem sucedida na reprodução da época. A loja de equipamentos fotográficos de Milk, sua casa, a prefeitura, as ruas de São Francisco, tudo isso aparece em perfeição de detalhes no espelho proposto por Vant Sant.

Com toda esta reverência ao drama e à pessoa de Harvey Milk, o filme consegue nos colocar no clima de virada da luta coletiva em que as minorias se engajavam naquele momento histórico. Milk pode ser considerado um catalisador da luta de uma destas minorias, que pelo caráter moralizante da religiosidade norte americana, foi talvez, das últimas a “sair do armário” e a exercer afirmativamente sua identidade.

Reestruturando a diferença

Com os bons ventos da contracultura, os homossexuais passaram, lentamente, a assumir sua identidade², embora o fizessem inicialmente apenas na segurança de seus guetos. O gueto - enquanto refúgio - possibilitou esta amálgama dos iguais, que frequentam suas angústias e adquirem forças para seguir em frente. Mas, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, o gueto - enquanto prisão - sufocava pela invisibilidade social, pelo preconceito atraído e pelos limites, até mesmo identitários, que colocava para os seus frequentadores. De qualquer forma, se forjou neste mesmo gueto - que pode ser visto também como o lugar da resistência - as condições reais para uma auto exposição completa e afirmativa. Inicialmente tateando as possibilidades, neste impasse americano de abertura e enclausuramento, Harvey Milk e a comunidade gay de sua época foram, pouco a pouco, vislumbrando o árduo caminho a seguir na reestruturação daquela sociedade.

Embora aberta às liberdades individuais - um de seus mais fortes pilares de sustentação - a sociedade americana apresenta, como expressão evidente de suas contradições, características moralizantes e repressoras que fazem face àquelas liberdades fundadoras da nação. Se, por um lado, a América, como forte componente estrutural de sua cultura, ostentava a valorização intransigente das liberdades dos seus indivíduos - garantidas desde a promulgação da Primeira Emenda em 1787 - por outro, constrói também um pensamento conservador e repressor advindo de uma estrutura moral e religiosa puritana, na qual as obras dos homens eram percebidas como dádivas divinas, sendo reprimido, portanto, tudo o que pudesse se afastar da imagem que faziam de Deus. Neste cruzamento entre estruturas conflitantes é que Milk percebeu que a questão não era de fazer uma estrutura sobrepujar a outra, já que nitidamente a estrutura cultural - a que lhe era desfavorável -

² É considerado como o momento inicial, nos EUA, quando os homossexuais passaram a assumir e exigir respeito à sua identidade, a “sublevação contra a repressão policial ocorrida no bar Stonewall em Nova Iorque, em 1969. Como acontecia com o movimento feminista, ativistas lésbicas e gays estavam dando continuidade às políticas e práticas de formação de comunidades.” (PURDY, 2007, p.251)

venceria a estrutura legal - a que lhe era favorável -, justamente por ser a que impregna mais fortemente os corações dos indivíduos. E era esta a estrutura social que precisava ser, politicamente, modulada.

A luta política talvez seja o melhor lugar para se mostrar que as estruturas sociais não são imóveis e que o “sistema”, mesmo na perspectiva mais radicalmente estruturalista, não tem o poder de assujeitamento total do homem. Os homens, embora condicionados pelas estruturas sociais existentes, permanecem com algum poder de fazer história. Milk, sem dúvida foi um deles e o foi justamente pela capacidade de antever as estruturas e achar algum jeito de modulá-las.

Percebendo que a parte da estrutura social americana que lhe era favorável – a estrutura legal de liberdades individuais – tinha como valor fundamental a liberdade que os indivíduos possuem em constituir-se enquanto empresas lucrativas, Milk inicia sua luta tirando primeiramente do armário o lado gay que poderia ser mais facilmente absorvido por aquela sociedade: o *gay* consumidor. A primeira grande demonstração de força da comunidade homossexual do distrito de Castro ocorreu quando um poderoso sindicato norte americano havia pedido ajuda a Milk para que os bares *gays* do distrito boicotassem uma marca de cerveja cujos distribuidores haviam impedido um acordo coletivo feito pelos trabalhadores. O sucesso do boicote foi enorme e a força econômica dos *gays* se mostrou um trunfo. Como parte do acordo feito por Milk com o sindicato, este deveria contratar motoristas declaradamente homossexuais, o que acabou acontecendo e abrindo uma brecha positiva para a comunidade *gay*. Foi primeiramente por aí que a luta pôde se estabelecer.

Depois disso, era necessário mostrar à sociedade americana que nem todo homossexual era um *outsider* envolvido pela contracultura (na verdade a contracultura foi apenas um refúgio onde os gays podiam ser gays sem se esconder). Isso era importante para amolecer a parte da estrutura americana que lhe era hostil: o conservadorismo protestante instituído na sociedade. Milk corta os longos cabelos, passa a usar terno e gravata e diz que nunca mais irá fumar maconha. “Tudo pela causa”, dizia. Era necessário construir

uma dinâmica de semelhança na diferença. Milk faz estas concessões e afagos a uma estrutura que lhe é refratária para justamente retirar, aos poucos, seu potencial de refração.



Figura. 01 | “Eu sou Harvey Milk e estou aqui para recrutar vocês!”

Na história real apresentada pelo filme, o homem, dentro da estrutura, numa dialética conflituosa, mas de resultado inegavelmente progressista, diminuiu os decibéis moralistas da sociedade americana, reestruturando-a habilmente. É claro que, numa sociedade recentemente aberta à polifonia, onde as pessoas podem sair da vergonha dos armários, ainda se escutam sonoridades conservadoras – como nos estampidos covardes da arma que matou Harvey Milk – mas sua herança de liberdade é tão importante que seu som sempre soará como música.

A melodia desta música é tão bela que Vant Sant, oportunamente, não quis e não precisou rearranjá-la. O conteúdo, tão forte, quase não precisou das inovações expressivas do diretor, que nos ensina neste filme que a opção pelo “cinemão” clássico de *Hollywood* não é o mero comercialismo ou infertilidade de que alguns

críticos quiseram lhe acusar, mas sim, e sobretudo, uma opção de estilo.

Referências

PURDY, Sean. *O século americano*, in: *História dos Estados Unidos*.

São Paulo: Contexto, 2007.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar Editor, 2006.

COBERTURA DA PARADA GAY DE FEIRA DE SANTANA: O papel da TV pública na construção da cidadania

Flávia Maciel Paulo dos ANJOS¹
Universidade Estadual de Feira de Santana

A proposta deste trabalho é analisar a atuação da TV Olhos d'água - TV da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) - existente há 14 anos e que, há dois, adotou uma linha editorial baseada no conceito de televisão pública, que consiste em desenvolver sua atividade como direito à cidadania, ou seja, direito à informação jornalística, ao conhecimento e às manifestações culturais, potencializando um olhar crítico em relação ao poder.

TV pública X videologias

Para que a liberdade de expressão se realize na instituição social, sua independência perante o Estado torna-se um fator essencial para que ela possa desenvolver qualquer projeto de radiodifusão pública. Sabemos que, desde a instalação da televisão no Brasil, na década de 1950, a independência editorial deste veículo de comunicação vem sofrendo ameaças. No período da ditadura militar, a Lei Falcão impediu o debate político nos meios de comunicação; hoje, as emissoras privadas, que dependem dos recursos vindos dos anunciantes, têm sua autonomia limitada e, emissoras públicas, por conta de sua submissão aos gestores escolhidos direta ou indiretamente pelo governador ou pelo presidente da República, também não realizam a razão de ser da comunicação pública, que é o direito à informação jornalística, ao conhecimento e às manifestações culturais.

Ao receber proposta de pauta de cobertura da 8ª Parada Gay de Feira de Santana, a primeira preocupação da equipe da TV Olhos

¹ Locutora da TV Olhos d'água da Universidade Estadual de Feira de Santana, aluna especial do programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade (UFBA) e pesquisadora do Grupo de Estudos em Cibermuseus da Universidade Federal da Bahia.
Email: flavinhamaciel@yahoo.com.br.

d'água foi pensar na produção de um conteúdo audiovisual que instigasse a reflexão do seu público alvo sobre os motivos que tornam os indivíduos seres intolerantes diante da diversidade sexual, objetivando, assim, criar uma consciência crítica nos espectadores, tornando-os verdadeiros cidadãos, conscientes e capazes de adotar novas posturas frente ao contexto em que vivem.

Por tratar-se de uma TV Universitária, um local para experimentação de diferentes formatos, para o exercício da crítica, da invenção e do jornalismo cidadão e participativo, a equipe de reportagem optou por fugir dos padrões jornalísticos praticados pelas emissoras de TV brasileiras e fazer a cobertura da 8ª Parada *Gay* de Feira de Santana através da gravação do programa *Vamos Nessa*. À partir do processo conceituado por Luiz Beltrão (2004) como folkcomunicação, a repórter interage diretamente com o público presente em manifestações e festas populares, promovendo o intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos agentes envolvidos direta ou indiretamente na organização dos eventos.

Sabemos que, através das emissoras de TV, conceitos acerca de temas e acontecimentos do cotidiano são transmitidos segundo olhares de pessoas reais, tais como produtores, repórteres, cinegrafistas e editores. Sendo assim, outra preocupação da equipe da TV Olhos d'água seria como abordar o público durante as gravações e produzir um conteúdo audiovisual sem se deixar influenciar por práticas cotidianas que designam homens e mulheres homossexuais de forma pejorativa.

A televisão é, ainda hoje, a grande produtora de mitos, fundamentados na História e constituídos pela eliminação da qualidade histórica das coisas. Na opinião de Roland Barthes (2010), “o mito é uma fala despolitizada”:

Naturalmente, é necessário entender *política* no seu sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, no seu poder de construção do mundo; é, sobretudo, necessário conferir um valor ativo ao sufixo *des*: ele

representa aqui um movimento operatório, atualizando incessantemente uma desercão ²

Segundo Guacira Lopes Louro (2001), “a homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX”. Nos primeiros 50 anos, as relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas sodomia e, na segunda metade do século XIX, passaram a ser consideradas desvio de norma. Ela destaca também que, na década de 1970, a ambiguidade sexual foi a marca de muitos artistas.

Se, na Sociedade da Informação, ter informação significava ter poder, na Sociedade da Comunicação, com a difusão da internet e os processos comunicativos globalizados, a informação deixou de ser um bem raro. Uma grande quantidade e diversidade de dados sobre um determinado assunto são facilmente disponibilizadas para o indivíduo, podendo fazer com que a informação fique encoberta. Mas, diante de tanta informação, como a TV Pública brasileira trabalha as matizes da sexualidade?

Na Sociedade da Comunicação, composta por diversos subsistemas sociais complexos, que criam e recriam a realidade e ressignificam ideologias à medida que novos dados, atualizados, são consumidos, o observador de segunda ordem, aqui no caso a repórter, desenvolve um papel fundamental, refletindo acerca dos dados fornecidos pelo observador de primeira ordem, o entrevistado. Ao (re)trabalhar esse sistema de signos presentes no imaginário social em torno da homossexualidade, a TV Pública não deve alimentar “videologias”, mas manter a marca da independência editorial e do compromisso maior com a imparcialidade, dando a todos e a todas o direito à voz, tornando-se, de fato, um canal aberto à participação democrática.

Se, para a TV comercial, o meio é um fim em si, para a TV Pública, o meio é uma possibilidade em aberto. À medida que a informação é selecionada pelo indivíduo ela é codificada, decodificada, recriada e reinventada, em um processo social de comunicação, tornando-se significativa para a sociedade.

² BARTHES, ROLAND. Mitologias. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010, p. 235.

Na produção do programa Vamos Nessa, gravado durante a 8ª Parada Gay de Feira de Santana, a adoção de um linguajar coloquial, o uso de gírias e brincadeiras aproximou a repórter do seu público alvo de maneira mais descontraída. Neste processo, os entrevistados foram interrogados sobre seus conhecimentos referentes ao significado da palavra homofobia, como identificar um comportamento homofóbico, os reais motivos que levaram cerca de cinquenta mil pessoas às ruas de Feira de Santana naquele dia, se as pessoas ali presentes estavam de fato militando em prol da diversidade sexual, se já sofreram preconceito em virtude de sua opção sexual, se já adotaram alguma atitude preconceituosa no passado e sua opinião acerca do papel da mídia na construção social das diferenças. Também foi observada a participação das pessoas no evento, buscando analisar: se estavam presentes por necessidade de auto-afirmação identitária, ou se viam naquela mobilização uma opção de lazer, uma espécie de “carnaval fora de época”, sem necessariamente militarem em prol da diversidade sexual.

Apesar de uma parcela significativa dos entrevistados desconhecerem o significado da palavra homofobia, não concordaram em conceder entrevista naquele ambiente, por vergonha ou medo de serem vistos naquela manifestação e identificados como homossexuais e negarem atitudes preconceituosas no passado, todos manifestaram o repúdio à postura adotada pelas grandes emissoras de TV que, em sua opinião, continuam propagando signos sociais preconceituosos, desencadeando a negação do direito à diversidade sexual, tanto no ambiente familiar, como no escolar e no profissional.

Apesar da proposta de produzir conteúdo audiovisual sem alimentar “videologias”, a TV Olhos d’água não possui outorga para veicular sua produção em canal aberto e disponibilizou esta produção, assim como toda a sua programação, para os espectadores, agências de notícias e emissoras que integram o Sistema de Televisão Pública da Bahia via rede mundial de internet e redes sociais, fato este que restringe o debate sobre essas manifestações sociais em prol da diversidade sexual à rede mundial de computadores, acessível a uma pequena parcela da população.

O papel da TV Pública na construção da cidadania

A produção das emissoras de TV no Brasil tem sido decisiva na construção da cidadania e parte fundamental no processo de produção e circulação de significações e sentidos. Muitas vezes, essa produção reflete o olhar do próprio telespectador, que identifica semelhanças entre a mensagem transmitida e sua forma de ser, pensar, suas crenças, desejos e pré-conceitos.

Sediada em Feira de Santana, cidade localizada a 117 quilômetros da capital baiana, com 556.756 habitantes, a TV Olhos d'água possui 1798 “amigos” no Facebook e 1682 “seguidores” no Twitter. Apesar de disponibilizar toda a sua produção via Youtube, observamos que a avaliação e manifestação dos espectadores acerca da produção da TV e o envio de sugestões de pauta de interesse público via redes sociais, cartas ou telefone ainda é incipiente.

A tomada de consciência dos telespectadores quanto aos seus direitos é de suma importância para a construção de uma TV Pública. Dentre os direitos do telespectador, destacamos aqui: o direito de ser informado de forma independente, recebendo os dados necessários para formação da própria opinião; o direito de estar protegido do sensacionalismo que estimula a violência e a criminalidade; o direito de ser respeitado em sua condição religiosa, sexual, étnica, ideológica ou de nacionalidade; o direito de escolher o que entra ou não entra na TV de sua própria casa; o direito de ter uma alternativa às redes nacionais obrigatórias; o direito de ter acesso ao banco de imagens com a memória da TV brasileira; o direito de manifestar sua opinião acerca da produção audiovisual das emissoras e obter respostas satisfatórias e não somente se manifestar quando for convidado; o direito de defender-se, difundindo seus interesses publicamente; o direito de criar grupos e associações para protestar e fazer-se ouvir; e, por fim, o direito de participar da outorga de concessões de canais às empresas privadas, controlando e fiscalizando o cumprimento dos termos dessas concessões.

Dessa forma concluímos que, para tornar-se uma TV Pública, não basta que as emissoras produzam e veiculem um conteúdo audiovisual que dê voz a todos e a todas e que privilegie a

diversidade cultural e a valorização dos direitos humanos. Faz-se necessário que ela conscientize o telespectador quanto ao poder que envolve a televisão e estimule a participação dos mesmos na produção, gravação, avaliação e fiscalização do que é veiculado.

Referências

- ANJOS, F. M. P. Programa Vamos Nessa: 8ª Parada Gay de Feira de Santana. [Vídeo]. Produção TV Olhos d'água. Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009. 1 DVD, 8 mim. Color som.*
- BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010*
- BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: teoria e metodologia. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.*
- BUCCI, Eugênio. É possível fazer televisão pública no Brasil? Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n88/n88a01.pdf>> . Acessado em: 27 de jul. 2011*
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Videologias: ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.*
- CARVALHO, José Murilo. Cidadania no Brasil: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.*
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Televisão & Educação: fruir e pensar a TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.*
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. Fonte: In: Revista Estudos Feministas. vol.9, no.2. Florianópolis, 2001. p. 541 a 553.*
- LUHMANN, Niklas. Teoria dos sistemas, teoria evolucionista e teoria da comunicação. In: LUHMANN, Niklas. A improbabilidade da comunicação. S/l: veja: 1992. partes II-IV. p. 96-126.*

JOGO DE ESPELHOS: Reflexões sobre a personagem Buscapé no filme *Cidade de Deus*

Larissa ANDRADE¹

Universidade do Recôncavo da Bahia

Apresentação

O Grupo de Estudos e Práticas em Cinema e Educação (GEPCE) reflete sobre a utilização das imagens visuais e sonoras na formação educacional, pois vivemos atualmente cercados por imagens divulgadas através da publicidade, da tele-novela, da fotografia, do auto-retrato das redes sociais, entre outras, que nos geram perspectivas e impressões diante da realidade.

Na atuação do GEPCE nas escolas públicas das cidades Cachoeira e São Félix, percebemos que ainda existe uma resistência do público em relação ao cinema brasileiro. Quando perguntávamos sobre este último, sempre ouvíamos a mesma afirmação: – “Não gosto, é ruim!” No entanto, a partir dos anos 1990, a produção cinematográfica brasileira passou a atrair o olhar do grande público, em especial, com a repercussão do filme *Cidade de Deus*.

Existem muitas chances do filme *Cidade de Deus* estar presente na bagagem fílmica de um número considerável de educandos e de educadores, devido à sua ampla divulgação. O filme levou três milhões de espectadores às salas de exibição; também foi exibido na televisão aberta e, até hoje, após nove anos do lançamento, ainda o encontramos nos camelôs.

Desse modo, acreditamos na importância em analisá-lo criticamente, partindo de elementos da sua linguagem e expressão fílmica para a construção do personagem Buscapé no filme. Algumas

¹ Graduanda em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Bolsista do PIBEX do projeto “Quadro a Quadro: projetando ideias e refletindo imagens”. E-mail: larissa.s.andrade@hotmail.com.

interrogações ainda pairam neste artigo mas, neste momento, a mais adequada é: como o negro é representado neste filme?

Fade in²: o filme na tela

O filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund e adaptado do livro homônimo de Paulo de Lins, traz um panorama da formação da favela Cidade de Deus no Rio de Janeiro, desde início dos anos 1960. A partir das ações dos personagens centrais, acompanharemos as transformações da Cidade de Deus que, segundo a sinopse, é a protagonista da história.

Essas histórias são narradas sob a perspectiva do personagem analisado, Buscapé, um adolescente negro, morador da Cidade de Deus que, por fim, torna-se fotógrafo. O fato de Buscapé ser narrador e personagem, nos permite conhecer a sua vivência, a relação com a sua família, a frequência à escola, as condições de trabalho, os seus relacionamentos e até ouvirmos os seus pensamentos.

A voz e a trajetória de Buscapé também estão relacionadas com as transformações do local. Neste caso, a voz se comporta de duas formas: a *voz over* e a *voz off*³. Na *voz over*, o narrador tem um poder de onipresença e onisciência, é aquele “que sabe de tudo e tudo vê”, explicando-nos os motivos das ações dos personagens envolvidos e os fatos ocorridos, em conjunto aos *flashs-back* de imagens, uma medida didática. Isso também aponta para a consciência do sujeito em conceber a realidade em seu entorno.

A *voz off* nos possibilita ouvir os seus pensamentos, os receios, as tensões, os questionamentos e as suas vontades, iniciando-se a partir da adolescência essa reflexão. E constitui um dos principais fatores para a formação de sujeito do personagem, e

²*Fade in* indicação técnica utilizada para marcar o início de um roteiro cinematográfico. Na montagem, indica o efeito de transição no qual a imagem surge da tela preta. No *fade out*, ao contrário, a imagem se dissolve na tela preta.

³As funções de voz são; a *voz over* que caracteriza uma voz superior, denominada também da “voz de deus” é aquele que “sabe de tudo e tudo vê”, totalmente exterior à cena; e a *voz off* que está atrelada ao personagem, quando ouvimos os pensamentos ou até mesmo ouvimos uma voz que está no ambiente filmado, mas fora do campo de visão.

para a percepção de estar inserido na realidade e não apenas “sujeitado” a ela. (tratando da adolescência, é possível abordar a questão da sexualidade que, no caso de Buscapé, era virgem e se relacionou com pessoas externas à sua classe social e à favela).

Dentre os estereótipos apresentados no livro *O negro brasileiro no Cinema*, de João Carlos Rodrigues (2001), colocaremos em questão os seguintes estereótipos para análise: o favelado, o “negão”, o “negro de alma branca” e o marginal. Busco elementos para compreender até que ponto este personagem consegue romper e dar continuidade às características destes estereótipos.

Os estereótipos são tão reducionistas que nem precisaremos de muitas palavras para explicar como os personagens são apresentados: o “negro de alma branca” é o intelectual, negado pelos brancos; o “negão” tem desejos sexuais insaciáveis; o “marginal” tem a criminalidade intrínseca; e o “favelado” é associado também ao marginal ou ao pobre humilde e amedrontado, frente à violência ou às autoridades. Esses estereótipos nos mostram personagens caricaturais, sem profundidade psicológica nem motivação, são engessados em si mesmos e reduzidos a bons ou ruins.

Desta forma, a voz de Buscapé constrói a complexidade psicológica necessária para romper a essência do estereótipo. A sua narração assume uma perspectiva também explicativa diante dos motivos e conseqüências dos acontecimentos da Cidade de Deus, resultando em diversos *flashs-backs*. A história está dividida em dois períodos que são caracterizados pela fotografia: nos “Anos 60”, no processo da formação da favela, utilizando-se cores pastéis e a luz estourada amarela, tanto nos objetos cênicos quanto no cenário, um local em construção, com estrada de barro; já nos “Anos 70”, quando o tráfico se instaura no local, prioriza-se a luz excessivamente azul, e os objetos e o cenário aproximando-se do cinza e do azulado.



Figura 01 | Buscapé , segue em busca da visibilidade da Favela, quer ser reconhecido como fotógrafo

As transições temporais da narrativa resultam no ritmo frenético da montagem, construída também pelos cortes de diversos planos de uma mesma ação. Logo no início do filme, somos apresentados a diversos planos fechados e em *flashes*, na festa da laje: a faca amolando, o toque do cavaquinho, a faca amolando, pés que sambam, na palma da mão, a faca amolando, a galinha sendo despenada, o toque do pandeiro, a fuga de uma galinha, a corrida pela galinha, tiros e... a imagem congela.

Grupo armado do traficante Zé Pequeno de um lado e, do outro, a polícia; entre eles, está o Buscapé e sua câmera fotográfica. A zona de confronto, presente nesta cena, reincide a todo o tempo na estrutura narrativa do filme; a partir dos anos 1970, a favela se transforma em um verdadeiro campo de batalha, com espaços demarcados. Em todo momento, o personagem Buscapé está entre essa zona, entre o centro e a favela, entre os policiais e os traficantes e também entre a fase infantil e a adulta. Ao exemplo dos acontecimentos da sua infância, quando conversa com Bentinho, o seu amigo, colocando em xeque as referências do local e as projeções em ocupar um espaço: “O que você vai ser quando você

crescer?” - pergunta Bentinho - "Ah! não sei não, só não quero ser bandido, nem policial." - responde Buscapé.

A transição do infantil para o adulto é marcada também pela iniciação da vida sexual de Buscapé. É algo processual, parte do jogo da conquista, da vontade de desejar e de ser desejado, principalmente pela Angélica, a colega do colégio. Com a cobrança do seu amigo, Bentinho, Buscapé procura qualquer chance para perder a virgindade. A sua primeira relação sexual é inesperada, tornando-se naturalizada, rompe com a sexualidade insaciável e animalésca, do estereótipo nomeado “negão”.

“Entre” é um lugar instável em uma zona de perigo; vemos os personagens que buscam sair da favela e não conseguem, o que também ocorre com a câmera; apenas sairemos do local com o narrador. Este fator pode indicar uma distância geográfica real na cidade do Rio de Janeiro, como também pode apresentar uma dinâmica de autodestruição da favela e a imobilidade determinada aos personagens. Também determinante para Buscapé, pois mesmo depois de tornar-se fotógrafo e conquistando uma ascensão social, não é possível sair. Conseguiu o trabalho de fotógrafo justamente pelo acesso à favela e aos traficantes. A fotografia possibilita transitar entre os extremos da “zona”, o centro e a favela, o que pode caracterizar um olhar mais atento da sua realidade, tornar o seu local objeto-alvo.

Buscapé fala no momento que está na zona de confronto: - “Essa fotografia poderia salvar a minha vida. Mas na Cidade de Deus sempre foi assim: se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Após o conflito, registra a morte de Zé Pequeno, o que traz algumas possibilidades para uma nova manchete de jornal: expor as crianças matando o traficante, denunciar o envolvimento dos policiais com o traficante, ou exibir a morte de Zé Pequeno. Nós ouvimos seus pensamentos nesse processo de escolha, avaliando as possibilidades e as consequências; por fim, seleciona a ilustrativa, Zé Pequeno morto.

A favela parece mais acessível às pessoas que estão fora dela, no centro urbano, e menos possível a saída dos moradores da

favela. Vemos circular os consumidores de cocaína, as cocotas⁴, os representantes do poder público, a mídia e a polícia, que “faz sua parte e não perturba”, sujeitos que se favorecem da autodestruição. O local carrega o estigma, ao exemplo do primeiro trabalho de Buscapé no supermercado, o letreiro afirma “trabalho de otário”⁵, e ele é despedido pelo gerente por achar que Buscapé teve envolvimento com o assalto feito pelos “garotos da caixa baixa” no local.

...a gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso, um monte de famílias tinha ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do Governo não brincava... não tem onde morar, manda prá Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha ônibus, não tinha asfalto... mas num governo dos ricos, não importava o nosso problema. Mas como eu disse, Cidade de Deus não fazia parte do cartão-postal do Rio. (Fala do personagem Buscapé)

Em seguida, Buscapé observa na rua os traficantes Zé Pequeno e Bené se divertindo com a moto, e outro letreiro surge: “caindo no crime”. Ele e Bentinho saem para assaltar; primeiro tentam um ônibus, mas reconhecem o cobrador, Mané Galinha, conversam e descem do ônibus. Buscapé justifica – “não deu, ele era legal para caramba?!” Depois, tentam assaltar a lanchonete, novamente uma justificativa – “não deu, ela era gostosa para caramba?!” Depois um carro passa, um paulista pede informações. Buscapé pensa – “Nesse momento, eu pensei, aquele paulista vai dançar?!” Não consegue assaltar e novamente justifica - “Ele era paulista, mas era legal pra caramba?!”

⁴ Termo que se utiliza para as jovens brancas da classe média carioca.

⁵ Termo que na favela referencia ao trabalhador assalariado.

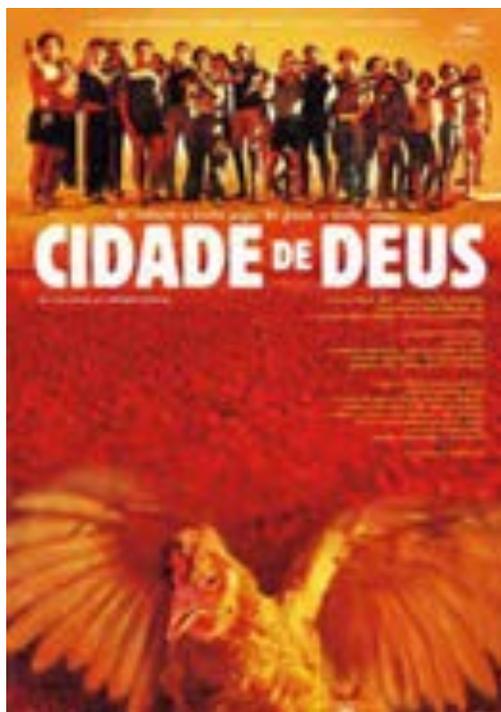


Figura 02 | Buscapé: *"Na Cidade de Deus se ficar o bicho pega. Se correr, o bicho come!"*

Buscapé traz uma gama de elementos que permite romper com o papel do estereótipo. Mas, ao colocarmos no jogo dramático, junto aos outros personagens centrais, ele quase desaparece em cena; quem assume o centro das atenções é o personagem mais violento, o mais marcante para o público, – “Dadinho é o caralho, meu nome é Zé Pequeno, porra!” Este personagem é construído na primeira cena da festa na laje, em plano próximo, câmera lenta demarcando a ação e expressão do personagem, posicionada em *contra-plongée*, o ângulo engrandece. O personagem é apresentando antes mesmo das suas ações, criando um aspecto de poder e superioridade.

Zé Pequeno é animalesco no seu prazer em matar, desde criança; é intrínseco ao personagem, algumas ações até demonstram a possibilidade de quebra deste engessamento, mas são muito pontuais. Como exemplo, no baile, quando convida a garota para

dançar e ela diz já estar acompanhada, em um plano parado acompanhamos sua face, olhando para um lugar qualquer. Existem duas forças “essencialmente” opostas no filme: o Zé Pequeno e o Buscapé que ocupam representações extremas.

Fade out: “no caminho do bem?”

Rebobinando um pouco, retornaremos aos personagens do filme, quase todos interpretados por jovens atores negros, pessoas desconhecidas pelo público, o que chamamos de não-atores. A utilização de não-atores é marcante também no Neorrealismo que, através desta escolha, buscava trazer veracidade às suas obras de denúncia da situação do país no pós-guerra, fazendo jus ao posicionamento político dos cineastas. Neste filme, segundo o diretor Fernando Meirelles, “a ideia de ter caras desconhecidas é justamente para tirar esse filtro do espectador que se relacionava direto com ator. Agora é direto com o personagem. E poder trazer a verdade que eu queria nesse filme”. Neste caso, possui o mesmo propósito de veracidade mas com intensões de revelar o “Brasil” desconhecido pela classe média e alta.

A veracidade está no nome do filme, que nos remete a uma comunidade existente e já marginalizada também pela mídia, conjugada a outros elementos. A voz de Buscapé é uma delas: o fato de ser uma voz “de dentro” também contribui para legitimar o fato. Outra questão é a prisão de Mané Galinha: quem anuncia é um âncora da Rede Globo em uma imagem de arquivo, o que também nos remete à existência de um documento. Por fim, o filme e a sua cartela - “Baseado em histórias reais”- prossegue com os créditos do filme, construído com a foto e o nome dos atores, com as respectivas fotografias das pessoas que interpretaram.



Figura 03 | Sérgio Chapelin, âncora do Jornal Nacional, anuncia a prisão de Mané Galinha

O filme não apenas alcançou uma grande repercussão, como também trouxe consequências para a comunidade retratada. “Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade” diz o rapper MV Bill, morador da Cidade de Deus, no artigo “A bomba vai explodir”. Ele levanta algumas questões, tal como o fato do filme aumentar o estigma do local e dos seus moradores, que já o carregavam.

Partindo para o campo da representação, a construção representa socialmente, compreendendo o valor das imagens e como podem interferir na realidade. O estigma é uma delas. “O que realmente está em jogo na representação, não é a verossimilhança; mas o fato dos filmes serem ficção, não impedem os efeitos reais sobre o mundo” (STUART; SHOHAT, 2006, p.262).

Não se refere ao mundo, mas representa sua linguagem e discurso. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refletir

diretamente o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja uma versão mediana do mundo sócio ideológico que é texto e discurso. (STUART; SHOHAT, 2006, p.264)

A favela, assim como o sertão, já é um cenário bastante “desbravado” pelas câmeras. Conforme análise de Ivana Bentes⁶, o cinema brasileiro assume perspectivas muito diferentes destes cenários em dois momentos marcantes: de um lado, o Cinema Novo e, do outro, o Cinema da Retomada. Segundo a autora, o Cinema Novo (como pode se comprovar com o manifesto “Estética de fome” de Glauber Rocha), terá como propósito expor nas telas as disputas de classes, a concepção marxista dos jovens da classe média brasileira, com intuito de conscientização de um povo para emancipação do “colonizado”. Já nos filmes do Cinema da Retomada (anos 1990), especificamente o filme “Cidade de Deus”, a câmera irá sobrevoar esses espaços e mostrar a violência em um papel reduzido a ela mesma, apresentada de forma espetacular aos olhos de quem vê, a partir também da montagem comparada à montagem de videoclipe e ao gênero de ação do cinema hollywoodiano.

Compreende-se que a construção do personagem Buscapé traz possibilidades de romper diversos estereótipos mas, colocando-o junto aos outros personagens centrais, deparamo-nos com a barreira do tradicionalismo, formado por personagens do “Bem” e do “Mal”. Buscapé assume o papel de sobrevivente, pois ele conta uma história já ocorrida em que todos os outros personagens centrais morreram, mas a forma de representar continua.

Referências

DE, Jeferson. *Dogma Feijoada*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo 2005.

5 BENTES, Ivana. *Sertões e favela no cinema brasileiro contemporâneo: estética da fome e cosmética da fome*. ALCEU - v.8 - n.15 - p.242 a 255 - jul./dez.2007

BENTES, Ivana. *Sertões e favela no cinema brasileiro contemporâneo: estética da fome e cosmética da fome*. ALCEU- v.8 - n.15 - p.242 a 255 - jul./dez.2007

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro no cinema*. 3ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

STUART, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica a imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Filmografia

Cidade de Deus (ficção). Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002. 135 min. Som. Color. Brasil.



MÁ EDUCAÇÃO OU UMA PEDAGOGIA *QUEER*: Esse colorido objeto de desejo

Margarete Almeida NEPOMUCENO¹
Universidade Federal da Paraíba

Se para o cinema espanhol da década de 70 o desejo era algo obscuro², a partir do diretor Pedro Almodóvar o desejo explode em gamas berrantes. O seu colorido objeto de desejo vai misturar tons e texturas no cinema contemporâneo de seu país. O desejo é “colorido”, irreverente, transitório, ambíguo, líquido, maquínico, corporal. O cinema almodovariano “respira” através das subjetividades ambivalentes, das narrativas sobre sexualidades e relações de gênero, dispositivos que promovem uma ruptura do olhar sobre as imperativas leis que regem o desejo.

Na filmografia do cineasta espanhol, os personagens re/criam o desejo como força motriz de suas vidas. O desejo não é pautado em lacunas, faltas, ou negatividade, como pensa o modelo hegeliano, mas antes, como potência nietzscheana, baseado na afirmação e na produção. A transgressão pelo desejo não é negativa, fundada na lei e na ordem. A lei o qual rege os seus desejos é o da concepção de transgressão como potencialidade criadora, positiva, baseada na afirmação da diferença, indo de acordo com o que afirma o filósofo francês Felix Guatarri: “eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba onde defendeu a tese: *A película do desejo - performance queer e subversão das identidades no cinema de Pedro Almodóvar*. Pesquisadora em grupos de estudo sobre gênero, sexualidades, corporeidade e cinema. Jornalista. Email: margaretea@gmail.com

² Na década de 1970, junto à abertura política, vários filmes espanhóis foram produzidos com a intenção de tematizar o desejo e a sexualidade. Ressalto o clássico: “Esse obscuro objeto do desejo”, do cineasta espanhol Luis Buñuel, de 1977, forte influenciador da obra de Almodóvar. Para conhecer mais sobre esta produção, temos ainda “*El poder del Deseo*”, 1975, de Juan Antonio Bardem e, “*Los claros motivos del deseo*”, 1977, de Miguel Picazo. Uma década posterior, em 1986, Almodóvar lança o seu “*La Ley del Deseo*” e no mesmo ano, funda a sua produtora *El Deseo S/A*, passando a produzir todos os seus filmes, junto ao seu irmão Augustín Almodóvar.

amar, de vontade de inventar outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores.”(GUATARRI E RONILK, 2005, p.61) Para transitar pelo universo desejante e colorido, trago aqui a sua inserção na *Má Educação*, produção fílmica de 2004 que se apresenta como um legítimo *noir*, na melhor tradição do gênero, permeado por intriga policial, crimes, suspense e a presença fundamental da *femme fatale*. Com questões polêmicas sobre a pedofilia cometida pelos padres da igreja católica, tendo no centro uma criança da Espanha conservadora como vítima desta situação e que mais tarde se transformara em um consagrado cineasta, o filme é tido por muitos críticos como uma das obras mais autobiográficas do diretor. Não me proponho neste artigo em adentrar nos caminhos dos espelhos heterotópicos de Almodóvar, a minha intenção é percorrer a *Má Educação* pelos labirintos do território queer³, ou seja, da proclamação da liberdade de ser e estar além das fronteiras, de poder reverberar as matizes de cores que possuem quando se fala em identidade e diferença, propondo uma nova estilística de si a partir de um movimento pós-identitário, abrindo novos espaços para identidades não fixas e anti-normalizadoras.



Figura 01 | Gael García Bernal, *Má Educação* (2004) de Pedro Almodóvar.
Liberdade de ser e estar além das fronteiras

³ O termo *queer* é traduzido como estranho, raro, esquisito. É também utilizado de forma pejorativa para designar os homossexuais, como bicha e sapatão. Nos anos 90, o termo é re-apropriado pela Academia como Teoria/Estudos *Queer* e passa a ser um ponto crítico das noções clássicas do sujeito, identidade, gênero, sexualidades, agenciamento e identificação. Seu trabalho e sua perspectiva teórica são apoiados na teoria pós-estruturalista francesa e nos estudos culturais pós-identitários. Para saber mais: (SPARGO, 1999), (SWAIN, 2001), (LOURO, 2004), (JIMÉNEZ, 2002),

A presença dos *queers* na sua filmografia instaura questionamentos a respeito da criação dos conceitos de gênero e sexualidade, deslocando os sentidos normativos e biológicos da dicotomia homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual para a pluralidade dos gêneros e sexualidades fabricadas a partir do construto social, cultural e temporal a qual estão inseridos. O cinema almodovariano como produtor de valores, acaba por delatar a subversão das identidades, das subjetividades nômades, das novas tecnologias de si e das fabricações da corporalidade e do desejo na contemporaneidade.

Se espelho autobiográfico ou não da vida Almodóvar, *Má Educação* é antes de tudo a descoberta do amor, do cinema, da perda da fé e da transgressão do desejo. O filme se passa em três momentos, que se costuram entre passado, futuro e presente: 1964, 1977 e 1980. Em uma escola religiosa no início dos anos 1960, duas crianças, Ignácio (Nacho Pérez) e Enrique (Raul Garcia Forneiro) despertam para o desejo mútuo. Na disciplina, vigilância e controle dos afetos proibidos está padre Manolo (Daniel Giménez Cacho), diretor da instituição e professor de literatura, que tem um desejo obsessivo pelo menino Ignácio, acabando-o por molestá-lo, o que faz com que expulse Enrique da escola e da vida do seu amor.

Ignácio perde a fé em Deus, nos homens e passa a nutrir um sentimento de vingança que consumirá anos mais tarde. As ações de 1977 e 1980 são marcadas pelo aparente re/encontro de Ignácio (Gael García Bernal) e Enrique (Fele Martínez), agora adultos. Aparente porque Almodóvar, repisando uma marca de seus filmes, abre vários fundos falsos ao longo da trama, provocando surpresas. Ele volta, também, a explorar ambigüidades, com personagens que se fazem passar por outros. Existem multiplicidades de identidades e performances de si, cada um desdobra-se em muitos outros. No filme se misturam padre Manolo/Senhor Berenguer (Lluís Homar), Enrique criança/adulto e Enrique/motociclista, Ignácio criança/adulto, Ignácio/Angel, Ignácio/Zahara (Gael García Bernal/Francisco Boira) e Angel/Juan, cada um des/velando ficção e realidade de suas próprias vidas.

Ainda há um filme acontecendo dentro do filme. Enrique se torna um cineasta famoso e se interessa por filmar "A Visita", relato

de Ignácio sobre o que aconteceu na infância de ambos. A atração e repulsa exercida pelos dois Ignácios dão ao filme as dimensões sagradas e profanas que vivencia com intensidade. Bernal, que interpreta três papéis entrelaçados, é um camaleão dramático transcendente alternando três faces: ator ambicioso, *drag* sedutora e uma prostituta cruel. Durante as filmagens, ressurgiu padre Manolo, agora como o Senhor Berenguer, editor de livros e homem casado que conta Enrique fatos que ele desconhecia, coroando o clima *noir* que perpassa toda a história.

Subversão das identidades

O filme *Má Educação* nos propõe pensar que apesar do título estar ligado aos aspectos críticos da educação religiosa de uma Espanha conservadora, fruto de um regime político autoritário e fascista⁴, podemos dizer também que a *Má Educação* é o seu jogo inverso, a própria transgressão dos personagens diante da ordem e do estabelecido. Desta forma, a “má educação” é o caminho que traçam seus habitantes, instaurando uma pedagogia *queer* sobre o amor, o desejo, os corpos, a sexualidade e os gêneros. Através do olhar dos *queers*, personas de sua obra e de si próprio, Almodóvar nos faz perceber como o gênero e a sexualidade são construtos culturais vivenciados nas escolhas da corporalidade e nas suas experiências sociais.

⁴ A Espanha viveu um período de ditadura militar comandada pelo General Franco, no período de 1939 a 1975. Para saber mais: (HOLGUÍN, 1999).



Figura 02 | Estética queer, subversão das identidades, conservadorismos, desejos e religiosidades em debate

Como uma dobra deleuziana⁵, que se desdobra e dobra novamente, a construção narrativa do filme nos leva o tempo todo ao movimento do des/velamento dos personagens, afirmadas pelas constantes elipses, ou seja, a omissão intencional de códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos, códigos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas. Então, tempo-espço, ficção e realidade, personagens e performances trocam de segredos o tempo inteiro, proporcionando uma visão caleidoscópica da história contada. Desta maneira, somos levados a um movimento de re/construção, o que nos faz perceber

⁵ Utilizo o conceito de Gilles Deleuze sobre dobra para entender os processo de produção das subjetividades contemporâneas, já que para o filósofo, tudo no mundo existe dobrado, ou seja, a dobra pode ser caracterizada como um ponto de inflexão através do qual se constitui um determinado tipo de relação consigo, o modo pelo qual se produz um Dentro do Fora. Para saber mais (DELEUZE, 1991)

a ramificação rizomática⁶ produzida pelas metalinguagens. Como afirma Almodóvar: “É isso que me interessa, as passagens de uma personagem a outra, de uma história a outra, estar sempre no interior da invenção. Gosto das dessas ramificações.” (STRAUSS, 2008,p. 258).

Ora, essas ramificações da narrativa são também as ramificações das identidades nômades, *queers*, dando possibilidades a criação das personas, da mutabilidade de seus prazeres, da corporalidade, do desejo. Não é a toda que o filme todo é multiplicação de espelhos. O personagem Ignácio quando criança, na sua inocência do canto *Moon River* para Padre Manolo, vê-se diante de um rio alterado do seu percurso, quando abusado sexualmente pelo religioso e diretor de sua escola. Neste momento, na tentativa de fugir, cai sobre uma pedra, o que deixa um rastro de sangue dividir sua face em duas, o que afirma ter dividido sua vida ao meio para sempre. Este meio o faz virar na vida adulta, uma cantora de cabaré, travestida de mulher e no vivendo um processo de transexualização. Só que este enredo não é linear, são histórias construídas a partir de várias intenções distintas. A história contada a Enrique, amante quando criança do de Ignácio, hoje famoso cineasta, é outra. Quem a conta é Juan, irmão mais novo de Ignácio, que se faz passar pelo próprio para garantir um papel no roteiro que entrega a Enrique, chamado “A Visita”, texto originalmente escrito em desespero por Ignácio, como catarse e vingança sobre o destino dos jovens amantes. Mas Juan prefere ser chamado de Angel, seu nome artístico, que logo depois iremos ver ser a incorporação de um “anjo caído”. Ao ler o roteiro deixado por Ignácio, vamos vendo a outra história, ficcional ou verdadeira sendo apresentada. Ignácio conta sua história por intermédio de Zahara, uma travesti jovem e bonita, que quer ser operada para ser ainda mais perfeita dentro do corpo-alma que escolheu para si. Nesta fantasia, Zahara se encontra com Enrique e tem um final feliz. O cineasta depois de descobrir que na verdade, o Ignácio que está

⁶ Deleuze e Guattari tomam emprestado o conceito da botânico de rizoma para falar dos fluxos e arranjos existentes nos conceitos, acontecimentos, subjetivações, espaço/tempo produtores das multiplicidades, em um sistema a-centrado. Para saber mais (DELEUZE, GUARATARRI, 1996)

conhecendo como adulto, é na verdade uma farsa do irmão Juan/Angel muda o roteiro do filme e faz Zahara ser assassinada pelos padres da instituição religiosa, quando vai chantagear o diretor com a publicização da história através do roteiro *A Visita*. Padre Manolo também aparece em várias versões, como Padre apaixonado pelo infante, homem adulto atormentado por uma paixão vivida com Juan/Angel e como o ficcional padre do roteiro, que acaba por assassinar Zahara.

A história fica ainda mais cheia de aglutinações quando há uma mistura proposital dos atores que encenam os personagens. Podemos ver dois atores interpretando Padre Manolo, assim como Ignácio, que vemos na pele de vários intérpretes, como criança, Zahara e Juan. Já Juan é interpretado por Gael Garcia Bernal que também é Angel e Zahara no enredo fílmico. Esta confusão de personas e intérpretes nos leva a questionar a noção de identidade fixa da modernidade. Em *Má Educação*, o espectador é levado a entrar na sala de espelhos e ver a auto-imagem refletida e de/formada em sentidos outros, gerados na impermanência. O recurso fílmico nos des/vela à identidade como um processo contínuo de redefinir-se e de inventar a sua própria história. Para Almodóvar a ambivalência da identidade é uma verdade que só pode ser afirmada no agora, removendo desse modo o véu do obscurantismo que impede essa mesma ambivalência de se tornar um lugar onde é possível experimentar o princípio de responsabilidade própria de cada um. Por isso, todos os personagens pagam o risco do desejo, da experimentação de si mesmo.



Figura 03| Ambivalência de identidades: Gael Garcia Bernal é Zahara, mas também é Angel e Juan

O deslocamento dos personagens e a ficção/realidade em ambivalência não estão à toa no filme. O cinema é tido como uma corporalidade onde habita a criação e a fantasia, feitas com as mesmas tessituras com que se re/fazem as identidades nômades. Os personagens refugados na obra do cineasta recorrem ao cinema como território de reconhecimento de si, de total identificação da ficção com a realidade vivida, também como espaço dos habitam tempos e lugares diferentes, portanto, premonitórios de seus destinos. “Agrada-me considerar a grande tela como espelho do futuro” , observa Almodóvar. (STRAUSS, 2008, p.270)

Esta bola de cristal por onde todos se vêm e reconhecem-se pode ser conferida em uma das cenas do filme *Má Educação*. Depois que os personagens Juan e senhor Berenguer assassinam Zahara, entram no cinema. A tarde escurece e o céu anuncia trovoadas. Na tela os personagens assistem ao filme *noir* francês- *A besta humana*, de Jean Renoir- que projeta a situação vivida por eles naquele momento. Na saída do cinema, o senhor Berenguer diz com

um ar inconformado: “É como se todos esses filmes falassem de nós”.

Zahara, um corpo *queer*

Ela se define como uma mistura do deserto, do acaso e de cafeteria. Ela é uma grande artista e uma grande amiga minha. Com vocês, nosso próximo ato, o mistério, a fascinação da autêntica e inimitável: Zahara. (Paquito para a platéia no Cine Olympo em Má Educação, durante o show La Bomba).

Zahara é a própria mulher-fatal de Pedro Almodóvar, uma mistura de signos e representações, um simulacro do real. Por ser tantas, homem e mulher, ator e atriz, verdade e ficção, profana e sagrada, corre os perigos de quem sempre está trânsito. Ninguém ao certo pode defini-la, o que confunde os espectadores com suas multiplicidades de en/cena/ções e da variabilidade de quem as encena. Depois que uma pedra abre sua cabeça ao meio, a personagem se fragmenta e se reconfigura: “o sangue escorreu e dividiu minha desta em duas. Senti que a mesma coisa iria acontecer com minha vida. Que ela seria sempre dividida e nada poderia fazer para evitar”. Mais uma vez a dobra, sempre presente entre os caminhos nômades. Antes de ser Zahara, o menino Ignacio perde a fé em Deus e na humanidade, alimenta-se da corrosiva vingança e faz do seu corpo uma metáfora novamente do desejo, um alter-ego de seus instintos. A partir de sua construção estilística, Zahara, a múltipla, representa o signo plástico que reflete em metalinguagem a si própria.

Zahara provoca e fascina com seus longos cabelos loiros, unhas vermelhas postiças, seus seios exuberantes, sua bunda arredondada, sua maquiagem de cores e caras. Como personagem ficcional do filme que está sendo construído dentro do filme, Zahara se apresenta como uma mulher perigosa, vingativa e cheia de sedução. Na sua apresentação artística, no cine Olympio, no show *La Bomba*, a câmara *voyeurista* de Almodóvar nos faz percorrer toda a sua plasticidade, marcada por um vestido vermelho de lantejoulas cor-da-pele, realçando os pêlos pubianos, uma referência ao sexo que traz no vestuário, por isso mesmo na própria encenação do seu

gênero. No encontro com padre Manolo, na sua antiga instituição educação religiosa, quando o tenta chantagear com a divulgação do roteiro que narra à história vivida pelos dois, Zahara se projeta ao seu agressor: “quero uma vida melhor e um corpo melhor”. Em outra cena, tida como a “verdadeira” história do filme, é o senhor Berenguer, antigo padre Manolo, quem vai visitar Zahara na tentativa de suprir as chantagens que vem sofrendo, mais uma vez a personagem define sua vida através da corporeidade: “quero me consertar um pouco, sei que meus peitos são divinos, mas o resto...Ficar linda custa muito dinheiro...”



Figura 04 | Zahara, a sua corporeidade *queer* alude ao gênero performatizado enquanto reinvenção do masculino e feminino

Zahara é uma encenação, ela atua em sua própria corporeidade, este espaço territorial que a define como legítima. Este corpo que a faz uma autêntica mulher-fatal, produz seu gênero, sua sexualidade e sua subjetividade, resultantes do construto social e político permanente de identidade que se exterioriza na sua própria pele. É nesta autenticidade identitária que posso compreender Zahara como personagem feito sob medida para discutir o conceito de performance, instituído pela teórica Judith Butler, que explica gênero como produto de uma realidade fabricada, construção imitativa e contingente, um estilo cultural, um ato. Ou seja, para ela, as

identidades de gênero são manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. A “verdade interna” do gênero não passa de um ato performático inscrito na superfície do corpo. Como enfatiza Butler: *“Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita na superfície dos corpos, então, parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária estável”*. (BUTLER, 2003, p. 195)

A “performance” que Zahara desempenhada nos palcos, na ficção e na realidade, é a manufatura do seu gênero, desnaturalizando a coerência entre sexo e gênero, ao mesmo tempo em que se revela “a farsa” de uma identidade primária sobre a qual molda-se o que se entende por masculino e feminino. Neste jogo cênico, a “farsa” de Zahara também é revelada quando Esteban confessa a Juan/Ángel que sabe que este é o irmão de Ignácio, seu assassino e por isso mesmo, o deixa interpretar a travesti na intenção de reforçar a paródia que instaura este trama. Este seria então, o sentido da paródia para Esteban, desconstruir o “natural” do “falso” através da ilusão que demonstra ter a aparência. Almodóvar não se preocupa em negar esta paródia, para ele o travestimento de Zahra não é uma questão para ocultar ou instigar a dúvida se o personagem é homem ou se é mulher, se é o verdadeiro ou o falso, o real ou o intérprete, nem discutir a veracidade do corpo anatômico, nem o próprio conceito de natureza . Zahara não faz de conta que é mulher, a sua autenticidade está no próprio processo que a fabricou, no seu corpo travestido. Desta maneira, Almodóvar faz do gênero performatizado uma construção dos desejos e experiências político-culturais que Zahara carrega consigo. Não à toa que na conversa com padre Manolo, ela afirma: “Estamos em 1977. A sociedade põe minha liberdade acima de sua”. Desta maneira, Zahara reitera que sua condição subjetiva a tira da moral da ditadura que viveu o seu país e o seu corpo/desejo para acreditar na liberdade política e identitária que a transforma em mulher-fatal. A liberdade política para Zahara é a passagem para a liberdade de sua interpretação de si mesma, de manifestação pública do seu corpo-processo, da exposição do seu gênero e do seu sexo

como encenação territorial. Desta maneira o corpo-manifesto de Zahara é marcado pelos dispositivos sociais, simbólicos e materiais, uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes que produzem referências no interior da cultura e que definem quem é o sujeito.

Como apresenta Butler, o travesti, o transexual, os transformistas, as *drags queens* brincam com a distinção entre a anatomia do performista e o desejo do gênero que se deseja performatizar. O travestimento produzido por Zahara nos coloca em questão a corporeidade do sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero. Por mais que desempenhe a imagem de mulher “fatal/real”, Zahara como travesti, acaba por revelar a estrutura imitativa do próprio gênero performatizado, desnaturalizando a coerência da unidade cultural que define sexo e gênero. Não são só as situações de travestimentos que produzem gêneros performatizados, o que Butler esclarece é que o gênero é resultado de uma performance repetida por padrões culturais e hegemônicos que definem, regulam e inscrevem nos corpos que o sexo é sinônimo do gênero e portanto de sua prática de desejo legitimadas. (Butler, 2003).

Neste desvelamento está à discussão do corpo como artefato tecnológico no qual se inscrevem os gêneros. Theresa de Lauretis (1994) aponta as “tecnologias” como procedimentos e técnicas sociais que produzem a sexualidade tal como a vivemos, em um mundo de representações urdido pelos discursos, imagens, saberes, críticas, práticas cotidianas, senso comum, artes, medicina, legislação. Todo corpo contém virtualidades de outros corpos que podem ser revelados através da simbólica da sua estética, da sua subjetividade e de seus afetos e desejos. A materialidade plástica do corpo de Zahara é, portanto reforçado por uma matéria-prima possível de redefinição, de modelamento, um objeto transitório, manipulável, remanejável, onde se exhibe uma identidade escolhida, seja Zahara/Ignácio ou Zahara/Juana/Angel.

Esta redefinição de si a partir da corporeidade é o que Beatriz Preciado proclama como “manifesto contra-sexual”, que tem como objeto de estudo as transformações tecnológicas dos corpos sexuados e generizados., este é um espaço de construção biotecnológica de produção e reprodução do corpo. Como nas múltiplas

interpretações de Zahara, o gênero nada mais é do que uma imitação, já que sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. “O gênero é resultado de uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuados”(PRECIADO, 2002,p.25)

Le Breton, antropólogo francês, esta é uma forma de como o corpo atua na multiplicação de encenações para sobre-significar sua presença no mundo, o que exige trabalhar constantemente este corpo a fim de aderir em si, uma identidade efêmera, multiplicando os signos de sua existência na visibilidade do seu corpo. “O corpo tornou-se a prótese de uma busca de uma encenação provisória para garantir um vestígio significativo de si”(BRETON,1999, p. 29) . Esta encenação provisória pode ser observada na instabilidade de Zahara, que busca no corpo perfeito o vestígio de si mesma, sua aceitação, seu lugar na história dos afetos. Se é na pele que se encontra o mais profundo, a subjetividade de Zahara é resultado de todo o seu esforço de se colocar na exterioridade, fora de si mesmo, onde a superfície é quem indicará a sua interioridade.

O jogo de encaixar as peças fica mais desafiante ainda quando se percebe que Almodóvar nos coloca diante do labirinto sedutor de sua armadilha: a própria identidade. Em uma sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída. Portanto, não há como fixar Zahara no terreno sólido da modernidade, ela escapole como água entre os dedos, se metamorfoseia e se liquefaz, própria do mundo pós-moderno e pós-identitário. Almodóvar pretende desta maneira, fugir das conceituações estruturais da identidade, mas antes fazer conexões entre gênero, corpo e sexualidade como pré/texto de revelar a miríade entre o objeto de investigação, a própria condição do humano, com manifestações do desejo na vida da sociedade. Quem é Zahara? Na tentativa de encontrar respostas, o espectador acaba por se dar conta da fragilidade e da condição eternamente

provisória da identidade, que não pode mais ser ocultada. O segredo assim é revelado.

Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 236p.
- BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d., 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- GUATARRI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. 436p.
- HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra. 1999.
- JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida(ed.). *Sexualidades Transgressoras: uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icaria,2002
- LAURENTIS, T. A tecnologia do gênero. In Hollanda, H.(org), *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contra-sexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Madrid: Pensamiento Opera Prima, 2002.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Título original: Foucault and Queer Theory. Tradução em espanhol: Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 1999.
- STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SWAIN, Tânia Navarro. Para além dos binários: os *queers* e os heterogêneos. Niterói, v. 2, n.1, p. 87-98, 2. sem. 2001.

IDENTIDADE SEXUAL E O PAPEL DA FAMÍLIA NO FILME TRANSAMÉRICA

Alba Regina da Silva AZEVEDO ¹
Faculdade Frassinetti do Recife

A questão da identidade, bem como a jornada de um personagem em busca de sua verdadeira essência é tema comum em várias e grandes produções cinematográficas. Porém, não é corriqueiro encontrarmos um filme que analise questões de busca interior relacionando-as diretamente à temática do transgênero. Este é o caso do filme *Transamérica* (2005), que tem como personagem principal, Bree, uma transexual prestes a realizar a tão sonhada cirurgia de mudança de sexo. Bree sofre de disforia de gênero, um distúrbio causado pela inadequação entre o aspecto físico e a personalidade. Ela nasceu mulher, sempre se sentiu mulher, mas, esteve por toda a sua vida presa num corpo de homem.

Antes de tratarmos especificamente de nossa personagem, faz-se necessário elucidar o tema transgênero em suas determinadas definições. O termo transgênero se refere à condição na qual a expressão de gênero não corresponde ao papel social atribuído a determinado sujeito no momento de seu nascimento. Em outras palavras, são pessoas que não se reconhecem como homens ou como mulheres e fazem algum tipo de intervenção no seu corpo para mudar a sua aparência. Essa designação ainda se divide em quatro principais subgêneros: travestis, transexuais, transformistas e *drag queens*. Os travestis são aqueles que fazem intervenções no corpo através de roupas, maquiagem, cabelos, por vezes se utilizam de medicamentos, hormônios, silicone para ter uma aparência contrária a original, porém, se recusam a fazer a cirurgia de adequação de sexo, conhecida também como cirurgia de

¹ Alba Azevedo é pós-graduada em Cultura Pernambucana pela Faculdade Frassinetti do Recife. Graduada em Radialismo e TV pela Universidade Federal de Pernambuco. É membro e fundadora da *Boneca de Pano Produções*, coletivo audiovisual independente do estado de Pernambuco. E-mail: alba.azevedo@gmail.com.

transgenitalização. A maioria deles opta por permanecer com o órgão sexual de nascença, por considerarem a cirurgia uma violência. Outros, porém, afirmam precisar profissionalmente do mesmo, pois trabalham com o sexo, e retirar uma parte de si seria também retirar uma forma de prazer. Já para os transexuais, além da maquiagem, das roupas e dos hormônios, a cirurgia se faz necessária. Para eles, o órgão sexual de nascença é totalmente descartável. Eles afirmam ter nascido num corpo errado e não se sentirão completos enquanto sua aparência não estiver de acordo com a sua identidade, com a sua mente. Os transformistas têm a possibilidade de serem homens de dia e mulheres à noite, ou vice e versa. Suas intervenções corporais para a troca de gênero dão-se de maneira mais sutil, através de maquiagem, roupas e a absorção de trejeitos. A intenção é ocultar totalmente o gênero de origem e parecer ao máximo o outro. Para os *drag queens*, a intervenção se dá da mesma forma, porém, bem mais caricaturada. Eles também se utilizam apenas de maquiagem, roupas e trejeitos, no entanto, de maneira sempre exagerada. É possível notar neles detalhes que não disfarçam seu gênero de origem, como pelos a mostra, por exemplo.

Após essas definições, verifica-se que é muito comum as pessoas se confundirem quanto às nomenclaturas. Por falta de informação, devido ao assunto ser considerado ainda tabu, o tema não é tratado com a clareza necessária, visto que é natural encontrarmos pessoas que buscam adequação quanto ao gênero e seu papel exigido pela sociedade. Ser transgênero não significa, portanto, simplesmente imitar mulheres ou homens e simplesmente aceitar ou não o destino identitário que lhe é atribuído no momento de nascença. É possível ver neles a possibilidade de criar e recriar o corpo a partir de suas necessidades e do que se sente.

Voltando para a nossa personagem, Bree, vemos claramente que ela é uma transexual. Bree é uma mulher que, por acaso, tem um pênis. Ela é sozinha, pois sua família nunca a apoiou em sua decisão. Bree enfrenta um longo caminho até conseguir aceitar-se a si própria. Toma hormônios, modifica a voz, usa roupas femininas, maquiagem, penteado, porém, o órgão sexual faz com que ela todos os dias entre em contato com o seu passado, quando ainda era Stanley. Após várias sessões de terapia e conversas com psicólogos,

ela finalmente tem o aval dos médicos para realizar a tão sonhada cirurgia, porém, uma semana antes do seu sonho se tornar real, ela recebe uma notícia que irá levá-la a uma viagem pelo seu passado, presente e definir o seu futuro: Bree recebe uma ligação de um reformatório, e descobre que tem um filho de 17 anos. Ela sempre se sentiu mulher, porém, em sua juventude, na época de faculdade, chegou a ter um relacionamento rápido com outra mulher, que ela diz ter sido algo tão lésbico que ela mesma não considera um relacionamento. Bree, a princípio que ignorar o fato, mas, sua terapeuta ordena que ela vá ao encontro do filho, ou não lhe dará autorização para a realização da cirurgia. Prestes a se tornar mulher por completo, ela se depara com um filho, tendo que assumir, de repente a figura de pai de um menino.

A contragosto, ela vai ao encontro do filho e logo percebe que o rapaz, apesar de ter apenas dezessete anos, tem um passado tão complicado quanto o dela. Sem revelar a verdade ao rapaz, ela parte com ele em uma viagem que nos mostra as contradições morais na sociedade e na família. O rapaz, Tobey, acreditando que sua benfeitora é uma mulher, cristã, missionária de uma igreja e de boa família, aceita sua carona e parte com ela numa viagem cheia de descobertas para ele também. Tobey é viciado em drogas e sonha em ir para Hollywood fazer carreira em filmes pornográficos. Bree, por todo o tempo, tenta fazê-lo mudar de postura e, através de suas várias discussões, os dois se tornam cada vez mais íntimos, estreitando suas relações. No entanto, Bree não consegue, por nenhum momento, reconhecer-se como homem, logo, nunca assumiria a identidade de pai, mas, vemos vagarosamente, seu instinto de mãe aflorar.

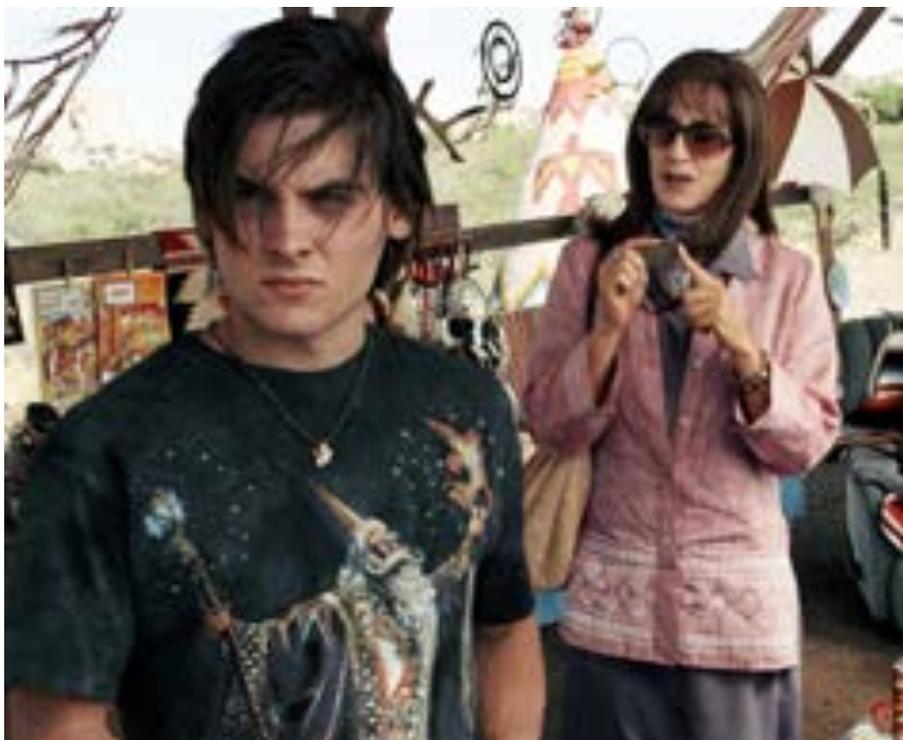


Figura 01 | Cena de Sabrina “na estrada” com o filho Tobey

É interessante notar que Bree, sempre que fala em seu passado, refere-se a Stanley em terceira pessoa, ao contrário do que pede sua terapeuta, para quem “essa é uma parte do corpo que não dá para ser descartada”. A terapeuta quer garantir que Bree estará bem consigo mesma e em paz com o seu passado para poder fazer a cirurgia e abandonar de vez o estigma de Stanley. Ela precisa freqüentar um psiquiatra até receber dele e de toda uma junta a aprovação para a realização da cirurgia. Em sua última entrevista, transcrita a seguir, que acontece ainda no início do filme, podemos verificar um pouco de sua personalidade:

(psiquiatra) *Considera-se uma pessoa feliz?*

(Bree) *Sim. Não. Quer dizer... vou ser.*

(psiquiatra) *Srta. Osborne, não existe resposta certa aqui.*

(Bree) *Sim... sou muito feliz.*
(psiquiatra) *Como poderei ajudá-la, se não for sincera comigo?*
(Bree) *Assinando a autorização, por favor.*
(psiquiatra) *A Associação Psiquiátrica considera disforia sexual uma doença mental grave.*
(Bree) *Após a cirurgia, nenhum ginecologista conseguirá detectar algo incomum em mim. Vou ser uma mulher. Não é estranho que uma cirurgia plástica cure uma doença mental?*
(psiquiatra) *O que sente em relação ao seu pênis?*
(Bree) *Tenho nojo. Nem gosto de olhar para ele.*
(psiquiatra) *E quanto aos amigos?*
(Bree) *Não gostam também.*
(psiquiatra) *Não, quis dizer, tem o apoio dos amigos?*
(Bree) *Tenho muito apoio de minha terapeuta.*
(psiquiatra) *E sua família?*
(Bree) *Minha família morreu.*

Desde o início, vemos em Bree uma certa tristeza. Falta, nela, alguma coisa. Ela se sente tão incompleta que isso transborda em sua personalidade. Ela é sempre discreta. Não suporta ser “reconhecida”, como ocorre em um determinado momento do filme, em uma lanchonete, quando uma criança lhe pergunta se ela é menina ou menino. Bree se constrange e não responde. Na conversa acima, percebemos que ela é solitária. Quando se refere a amigos, menciona apenas sua terapeuta, com quem se encontra regularmente. Bree trabalha numa lanchonete mas, sempre muito discreta, não abre espaço para que ninguém se aproxime. Na verdade, não sabemos se isso parte mesmo dela, se já é uma defesa de sua parte, ou se as pessoas também temem se aproximar. No decorrer do filme, nos deparamos também com sua família, embora ela se considere órfã. Bree não é uma pessoa engajada em qualquer luta social, embora possamos perceber nela uma pessoa

inteligente e atenta ao seu mundo. Ela não se reconhece dentro de um grupo denominado transexual, mas uma mulher, simplesmente. E é pelo direito de ser mulher que ela vai lutar por todo o filme.

Ao longo de toda a sua vida, nossa personagem teve que administrar vários papéis, mas há apenas uma identidade que a faz sentir-se bem, o único papel social que ela quer assumir é o de mulher. Com o tempo Bree vai até perceber que sua lutar para torna-se mulher para ela mesma e aos olhos de todo o mundo é menor do que o desafio de tornar-se mãe. Na verdade, ela vai entender que não é possível, na nossa sociedade atual, reservar-se a um papel apenas.



Figura 02 | Cartaz do filme Transamérica

Estamos diante de novas possibilidades de entender o homem em seu mundo. A identidade como um conceito rígido, de noções culturais imutáveis vem perdendo cada vez mais sua força, em

detrimento do desenvolvimento e do reconhecimento das sociedades modernas. Novas teorias culturais desempenham o papel de questionar o conceito de Identidade Cultural como sendo um conjunto de valores fixos definidores de um indivíduo pertencente a uma coletividade. Por muito tempo, a idéia de uma identidade cultural não foi problematizada no âmbito das ciências humanas, porém, com o avanço das transformações econômicas e tecnológicas, alguns teóricos perceberam o perigo iminente para alguns grupos sociais que não participavam, devidamente, desse processo de globalização.

Nas sociedades modernas, não mais apenas a dicotomia rico / pobre; preto / branco tem relevância, mas o sujeito, que hoje pode ser visto de várias maneiras dentro de um mesmo ser. Stuart Hall aborda essas mudanças nos conceitos de identidade do sujeito quando avalia a possibilidade de estarmos vivendo uma crise de identidade na modernidade tardia. Hall distingue três concepções diferentes de identidade: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Na primeira, “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, p.11). Era uma concepção totalmente individualista do ser, sempre descrito como masculino. A noção de um sujeito sociológico já reflete a complexidade do mundo moderno, identificando o sujeito não mais como um ser autônomo, mas formado a partir da mediação de outros valores e de outras pessoas. Ou seja, uma concepção formada a partir da interação entre o “eu” e a sociedade. Com a modernidade, os teóricos perceberam que a identidade do sujeito cada vez mais se fragmentava. O processo de identificação do próprio sujeito tornou-se efêmero e variável.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. (...) A

identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1999. P.12 e 13).

A noção de identidade e papel social, bem como a busca pelo seu próprio “eu”, não é um problema restrito aos personagens do cinema. A crise de identidades está instaurada na contemporaneidade e chega a representar uma das características deste século. Na modernidade, cada pessoa pode identificar-se com mais de uma referência. A identidade é mutável, de acordo com os interesses momentâneos. Ou, podem conviver pacificamente dentro de um mesmo ser. Um sujeito pode carregar a identidade de mãe, de mulher, de rica, de brasileira. Identidade é o que se sente ser.

Em *Transamérica*, há uma discussão a respeito do sujeito. O filme analisado, apesar de inserido no contexto e na cultura do transgênero, não tem por objetivo a construção da identidade de um povo, ou de uma classe, ou de um determinado grupo. Ele parte de um sujeito para demonstrar um conjunto de condições sociais ao qual não se sente atrelado. O ponto central é a crise de identidade do sujeito que, segundo Hall (2002), “é provocada por mudanças globais que desestabilizam os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. De várias maneiras, no filme em questão, é possível notar a busca do próprio “eu”. Há a presença de um personagem em conflito consigo mesmo, que não se encaixa no local e nos moldes em que está inserido. Esse estranhamento e busca pelo conhecimento é caracterizado em muitos filmes por meio de processos de migração, pela mudança constante, que caracteriza um gênero cinematográfico: o *road movie*.

O *road movie*, ou filme de estrada, é, por definição, o gênero cinematográfico no qual a história se desenrola durante uma viagem. O gênero vem dos Estados Unidos, e a partir dos anos 60 foi incorporado a outros cinemas. Atualmente, além de ser uma

tendência no cinema contemporâneo mundial, contribui na construção das narrativas delineando quase uma geografia interior de seus personagens (NOGUEIRA, 2008). Na medida em que a viagem avança, a paisagem muda, e muda também a visão de mundo e alguns traços fundamentais do caráter dos personagens em questão. Seja fugindo de suas raízes, ou indo ao encontro delas, o *road movie* representa uma viagem ao desconhecido e um certo refúgio (móvel) das condições sociais de opressão.

Como já foi dito, Bree e Tobey partem em uma viagem, que, para nós telespectadores, tem por objetivo o conhecimento de um pelo outro e a descoberta de suas próprias identidades. Juntos eles passam por situações adversas, como roubo, abstinência e, principalmente, o encontro com o seu passado.

Tobey há pouco tempo virara órfão de mãe. Antes, vivia com ela e com seu padrasto, que o abusava sexualmente desde menino. Após o suicídio da mãe, Tobey foge de casa, numa tentativa de fugir de seu padrasto e ir em busca de uma vida melhor que, para ele, seria a vida de um ator pornô em Hollywood. Até encontrar Bree em seu caminho, ele se sustentava fazendo programas na rua, com homens em sua maioria. Vemos, portanto, que Tobey já vivia num mundo onde o sexo é banalizado, onde a violência é comum, e o meio que ele tem de escapar é através das drogas. Já Bree, apesar de sua experiência com a intolerância da sociedade, e mesmo tendo sido expulsa do convívio familiar, não leva a vida pelo lado pessimista. Tudo o que ela quer é ser uma simples mulher, uma pessoa comum. Ela não se enveredou pelo caminho do sexo ou das drogas, ao contrário, vive discretamente, trabalha numa lanchonete para ter seu pouco dinheiro de forma digna. Tobey nunca conheceu seu pai, mas sabe que ele se chama Stanley e imagina que ele mora numa mansão com piscina em Hollywood, e esse é um dos motivos que o faz querer ir até lá. No início da viagem, o objetivo de Bree é livrar-se do filho, pois ela não quer nenhum motivo que possa atrapalhar a realização de seu sonho, que está a poucos dias de ser realizado. Sem conhecer o passado do rapaz, ela leva Tobey para sua cidade natal, e tenta deixá-lo em sua antiga casa, com o padrasto que o abusara. Ao entender o motivo pelo qual Tobey se recusava a voltar para casa, os dois continuam juntos a viagem.

Após terem o carro e todos os pertences roubados por um *hippie* a quem deram carona, Bree se vê obrigada passar em sua antiga casa e pedir a ajuda de sua família, que não via desde sua transformação. O início dessa estadia é bem conturbado, a família ainda não aceita as decisões de Bree e faz de tudo para que ela desista da cirurgia. As relações começam a melhorar um pouco quando ela revela à família que seu acompanhante é, na verdade, seu filho. É nessa casa que Tobey fica sabendo de toda a verdade e, atordoado, foge. É fácil compreender seus motivos. Tobey já sabia que Bree era transexual, mas jamais imaginara que ela era seu pai. O rapaz logo se afeiçãoou a sua tutora e, sem entender seus sentimentos, chegou a tentar um outro tipo de relação. Esse momento no filme chega a ser muito conturbador, é quando Bree lhe revela a verdade.

Logo percebemos que Bree também vem de uma família desajustada. Sua mãe é fútil, o pai oprimido, e a irmã caçula já foi internada diversas vezes para se livrar das drogas. Todos têm problemas e vemos que, apesar de sofrer a não aceitação, Bree é a pessoa mais simples de todas. Bree, sem querer, assume a identidade de mãe e assim percebe-se nela uma grande mulher, pronta para assumir uma família e cuidar impecavelmente de suas crianças.

Através do enredo desse filme podemos analisar criticamente a questão da identidade e as contradições morais na sociedade e na família, além de reconhecermos os estereótipos construídos social e culturalmente e suas influências em meio a situações cotidianas e, por vezes, desafiadoras, das quais, muitas vezes, não se pode fugir.

Referências

- BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge. *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CONWAY, Lynn. Transgênero, transexualismo e intersexualismo:

informações básicas. Disponível em <
<http://ai.eecs.umich.edu/people/conway/TS/PT/TSPT.html>>. Acesso
em 22 set. 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de
Janeiro: DP&A Editora, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de
Janeiro: Zahar, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade. Disponível em
< http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/guacira1.html>. Acesso
em: 22 set. 2011

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O Novo ciclo de cinema em
pernambuco: A questão do estilo*. Recife: Ed. Universitária, 2009.

CORPOS EM PRAZEROSA TRANSIÇÃO: Novas formas de perceber o corpo e as subjetividades no cinema contemporâneo

Edilson Brasil de SOUZA JÚNIOR | Júnior Ratts ¹
Faculdades Nordeste – FANOR – CE

Ironicamente como um sorriso rasgado de uma *drag*, o que me possibilitou pensar em como o cinema atual tem apresentado/construído as representações dos personagens de identidade fronteira – ou seja, aqueles considerados “anormais”, fora da regra, “contraventores” por conta de seu comportamento, seu corpo, seu gênero e suas formas de expressar os sentimentos serem considerados social e culturalmente inadequados – não foi um filme, mas uma fotografia. Mais precisamente o trabalho fotográfico *Capela Piscina* do artista visual brasileiro Tiago Primo, a qual, ao fazer uma citação em tom de comicidade ao afresco *A criação de Adão* de Michelangelo (que figura no teto da Capela Sistina), apresenta-nos uma imagem aparentemente livre de preconceitos de corpos, femininos e masculinos, livres de suas roupas. Dentre esses corpos, um chama atenção não somente por estar vestido, mas por estar justamente na posição que, na imagem original, é ocupada pelo Deus topo poderoso com cara de mau. No lugar da divindade, o artista colocou um sujeito que, a princípio, não conseguimos identificar nem o gênero, nem o sexo, nem muito mesmo, é claro, a sexualidade. Por pura brincadeira (talvez), Primo nos presenteia com um deus transitório, incerto, inconstante, que nos perturba e nos faz pensar. No meu caso, pensei em cinema e em algumas outras artes também.

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Professor Titular dos Cursos Superiores de *Design* e Rádio e TV das Faculdades Nordeste – Fanor. E-mail: junior.ratts@yahoo.com.br



Figura 01 | Fotografia do artista visual Tiago Primo

Não seria, pois, o caso de pensar nesse deus relacionando-o ao personagem Antónia do filme *Morrer como um homem* do cineasta português João Pedro Rodrigues? Afinal, é ela que, diante da loucura de uma vida urbana, consegue manter aliados à sanidade todos os personagens completamente perdidos da trama. Mesmo tendo a difícil tarefa de sustentar uma dupla identidade misturada a um corpo em transformação, é ela, Antónia, que consegue manter acordados para a vida o namorado que insiste em deixar-se levar pelas drogas e o filho que se influencia pela violência e pela criminalidade; e é também Antónia que, como um anjo, ao final do filme, contempla tranquila o próprio enterro. Por tudo isso, a travesti lisboeta tem uma função social na trama que vai além de suas apresentações na boate: ela traz em si a imagem sacra/o arquétipo da grande Mãe, ela desperta a paixão do coletivo que é, segundo Maffesoli, um sacramento litúrgico “que torna visível a graça e a virtude do estar-junto”, pois “há um voto de desapropriação da pessoa ilusória em benefício de uma agregação orgânica do corpo coletivo” (2005, p. 34).

Essa abstinência em prol do coletivo é também a base da ação da personagem Geni de *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. Na canção que apresenta a personagem, descobrimos logo de início que “seu corpo é dos errantes, dos cegos, dos retirantes; É de quem

não tem mais nada”. O corpo de Geni, como se pode ver, é uma espécie de instituição a qual qualquer um pode solicitar ajuda, mas também é objeto de injúria de uma coletividade que enfurecida por sua bondade, por ela dar pra qualquer um, grita: “Joga pedra na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir!”. É possível que essa revolta da cidade em relação ao corpo-instituição de Geni seja resultado justamente da incapacidade de ver-se refletido num corpo considerado antinatural, mesmo porque Geni “dá pra todo mundo”, ou seja, seu corpo pode ser agregador, mas não é reprodutor. Sendo assim, a injúria coletiva, a linguagem que concretiza o pensamento do escarnecimento torna-se ferramenta de poder, visto que, segundo Eribon, “aquele que lança a injúria me faz saber que tem domínio sobre mim, que estou em poder dele. E esse poder é primeiramente o de me ferir” (2008, p. 28). Ironicamente, os mesmos sujeito que difamam Geni, suplicarão em seguida para que Geni os salve do gigante zepelim que pretende destruir a cidade com dois mil caminhões. E o que faz Geni? Entrega-se, apesar de todo nojo, ao forasteiro dono da máquina destruidora. “Como quem dá-se ao carrasco”, como um Jesus transfigurado numa imagem feminina, Geni entrega seu corpo à “morte” em prol de um sentimento maior pelo outro, por conta de tantos pedidos “tão sinceros, tão sentidos”.

O sentimento de ligação com o outro é também o que move a travesti do filme *Tudo sobre minha mãe* de Pedro Almodóvar que, em uma das cenas da película, explica para uma platéia atenta que “Chamam-me Agrado porque a vida inteira só pretendi tornar a vida dos outros agradável”. Podemos pensar que essa também é a tarefa das *drag queens* Chi-Chi Rodriguez, Noxeema Jackson e Vida Boheme (do filme *Para Wong Foo, Obrigada Por Tudo! Julie Newmar*, de Beeban Kidron) que mudam a realidade de uma cidade interiorana dos EUA ainda mergulhada no sistema patriarcal e da transformista Lola do filme *Kinky Boots* (de Julian Jarrold) que altera completamente as formas de alguns funcionários de uma fábrica de sapatos do subúrbio inglês de enxergarem as identidades de gênero como dados concretos e imutáveis. De forma parecida, a travesti Tirésia na produção francesa homônima de Bertrand Bonello, após ter seus olhos perfurados por um padre homofóbico, transforma-se numa oráculo e passa a fazer previsões sobre o futuro dos membros

da comunidade na qual é inserida por astúcia do destino. Mesmo com o corpo tornado masculino pela ausência dos hormônios, ela não deixa de falar sobre si por meio de pronomes e adjetivos femininos e não deixa também de ajudar até mesmo aquele que lhe cegou. Tirésia, assim como Geni, “domina seu asco”, para que o outro (as pessoas da comunidade e aquele que lhe furou os olhos) possa seguir em frente, já que ela aparentemente não pode mais pensar em seu próprio futuro. Para Tirésia só há um presente de abdicação no qual seu objetivo maior é salvar o outro da desgraça, assim como Geni salvou a cidade do zepelim prateado. Assim, em troca de sua bondade, a travesti brasileira recebe em francês agradecimentos, potes de doce, geleia, frutas, da mesma forma como sua conterrânea recebe um milhão do banqueiro da cidade. Ainda de forma semelhante à Geni que é recebida pelo bispo “de olhos vermelhos”, Tirésia, conforme mencionei recebe seu agressor, o padre da comunidade, que, em um dado momento do filme, chega à seguinte conclusão: “Eles acreditam em mim com o trivial. Acreditam em Tirésia com a alma”. O que fica bastante claro quando uma mulher faz a Tirésia a mesma pergunta feita pela mulher samaritana a Jesus acerca de suas relações matrimoniais².

O que se pode perceber é que o corpo coletivo é direcionado a uma revisão de suas verdades a partir justamente do corpo em trânsito daqueles cuja visibilidade e materialidade “parecem significativas por evidenciarem, mais do que os outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades” e, por isso mesmo, serem capazes de “sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade” (LOURO, 2008, p. 23). É o que faz, por exemplo, o transgênero Justin Bonds de *Shortbus* (de John Cameron Mitchell) ao ironizar o desespero da personagem Sofia, uma terapeuta sexual atormentada por sua falta de libido e por nunca ter tido um orgasmo. Em resposta ao comentário “Eu acho que tenho algum coágulo no caminho entre meu cérebro e meu clitóris”, ele dispara “Não pense como um coágulo. Pense como se fosse uma placa-mãe conectando energia de todo o mundo que toca em mim, toca em

² Ver Evangelho de João 4:1-18.

“você, que conecta todo mundo”. A personagem Tirésia também chama a atenção do seu molestatador para a realidade da sua situação: “Você tem tesão pelos transexuais, mas não consegue colocar a mão neles”.

Essa verdade trazida pelo corpo marginalizado em relação ao corpo normatizado é trabalhada ainda nos filmes *Poderosa Afrodite* e *Strapped*, de Woody Allen e de Joseph Graham, respectivamente. No primeiro, a prostituta e ex-atriz pornô Linda Ash, com seus usos deliberados sobre o próprio corpo, coloca em xeque a condição “normal” de casado do personagem interpretado por Allen. Mais interessante é a história do garoto de programa do segundo filme. Preso num prédio do qual não consegue escapar por força das paredes que o “desejam” ali, o rapaz vai, durante uma noite, encontrando diferentes condôminos com os quais se relaciona sexualmente de diferentes formas, conforme aquilo que acredita ser a maneira correta para cada um deles. Assim, o prostituto se nega a fazer sexo com o “heterossexual” que rejeita seu impulso homossexual e o “convida” para uma transa clandestina na lavanderia e, ao contrário, entrega-se passivamente a um *gay* assumido da terceira idade que o leva para seu apartamento ao encontrá-lo ferido na lavanderia (pelo mesmo “heterossexual” que pagara para chupá-lo). Em outras palavras, ele permite uma reaprendizagem (para si e para os outros) das práticas do desejo a partir do sexo considerado impuro e anti-natural. Ou ainda, retornando a Maffesoli quando este relata a prostituição como experiência comunitária afetiva e sensual, o rapaz indica com o seu comportamento performativo que o amor livre em relação ao objeto amado e, na maior parte do tempo, em relação à procriação “é considerado pela comunidade uma verdadeira iniciação à abertura e à vida coletiva” (2005, p. 35), ainda que nem sempre seja reconhecido publicamente.

A tese do sociólogo francês é concretizada, para citar apenas um exemplo fílmico, na imagem da orgia em *Shortbus*. Ali, vê-se uma enormidade de corpos fazendo sexo, mas, para bem além disso, consegue-se enxergar o amor e a paz produzidos pela agregação de corpos despreocupados com regras normativas acerca da expressão do desejo. Ao examinar o papel das orgias para as sociedades

contemporâneas, Díaz-Benítez argumenta que nesses movimentos de efervescência sexual “encontram-se visões sobre o caráter ritual da orgia relacionado ora à catarse social como sua função, ora à rebeldia ou à dissidência dos valores ‘legítimos’ de sexualidade, ora à busca per se dos prazeres” (2009, p. 572). Ao tratar especificamente da orgia retratada no filme de Mitchell, a autora comenta que “a orgia neste contexto, misturando arranjos homossexuais, bissexuais e heterossexuais, aparece como uma possibilidade terapêutica, uma experiência revitalizante” (idem, p. 573).

Experiência esta que nos salva da condição de signos de uma sociedade conformada, visto que numa sociedade de signos, signos somos³. Por prazer ou à revelia. Isso vale para os corpos considerados normais e anormais ou morais e amorais, pois todos esses corpos são investidos diariamente por discursos disciplinares (ainda que muito bem camuflados ou não) que buscam legitimar a sua existência a partir da efetivação de uma série de modos de ser que se revelam por meio dos usos do corpo adequados à ordem sociocultural.

Contudo, apesar de toda tentativa social e cultural de organização de saberes sobre o corpo, há sempre uma possibilidade de fuga que consiste justamente numa ação tática do corpo em se apropriar e transformar as ações programadas em ações estratégicas⁴. Isso porque, como afirma a psicóloga Isabel Leal, “não se diz que o corpo é, dois pontos, e segue-se uma definição. Diz-se apenas alguns dos seus limites e traçam-se algumas das suas fronteiras” (1990, p. 308). Para que seja possível então burlar essas delimitações, cabe ao corpo contemporâneo assumir a consciência de seu lugar como mídia primeira do indivíduo, como lugar primeiro e principal no qual a identidade se desenvolve e daí perceber a possibilidade de ser imagem ou imagens a fim de, por um lado, atender às expectativas socioculturais e, por outro, atender as suas

³ Conforme a tese de Umberto Eco, “somos, como sujeitos, o que a forma do mundo produzida pelos signos nos permite ser” (ECO, 1991, p. 62);

⁴ Edgar Morin chama esse movimento de “ecologia da ação”, ou seja, “desde que um indivíduo empreende uma acção, qualquer que seja, esta começa a escapar às suas intenções. Esta acção entra num universo de interacções e é finalmente o meio que a agarra num sentido que pode tomar-se contrário à intenção inicial” (1990, ps. 117 e 118).

próprias necessidades individuais de expressão. O corpo, dessa forma, pode adentrar ao jogo do social por meio da aparência e por meio das aparências pode construir o seu próprio mundo em meio ao social.

Quer dizer, se para cada gesto corporal a um investimento sociocultural para que esse gesto corresponda à moral do instante, é a partir de uma ressignificação consciente desses mesmos gestos que o indivíduo pode alcançar uma certa liberdade diante das pressões investidas sobre seu corpo. E pode até mesmo encontrar uma liberdade ainda maior do que aquela imaginada se há na organização de cada pedaço do seu corpo uma consciência tática de agir estrategicamente. Se “a imagem é uma espécie de serviço militar do social”, (BARTHES citado por LOPES, 2002, p. 76), façamo-la à semelhança da nossa vontade em consonância com a vontade alheia de ver (ver-nos) para reconhecer (reconhecer-nos ou reconhecer algo em nós).

E este é o desafio do homem contemporâneo e do seu corpo, na indicação do sociólogo Denilson Lopes: “articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado das imagens” (2002, p. 171). Ainda segundo Lopes, é preciso saber jogar com a máscara, com as próprias imagens de si nesse teatro de aparências que é a contemporaneidade. No filme *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, um dos personagens, vestido como um nobre da corte de Luís XVI, fala para um dos repórteres a entrevistá-lo: “O primeiro dever na vida está em assumir uma pose. O segundo dever nunca se descobriu qual é”. A verdade que o personagem pressupõe - aliada a sua roupa e ao seu comportamento teatral, bem como todo o cenário no qual ele e seus companheiros repousam como nobres despreocupadamente preocupados com a própria imagem de faz-de-conta - revela-nos uma questão essencial ao corpo de agora: a teatralidade como forma de existência satisfatória. Ou nas palavras do poeta galego Antón Lopo: “As aparencias crean un pracer misterioso / que é a única forma de pracer posible” (1998, p. 9). Sobre isso, Roland Barthes, já nos anos setenta (época em que o filme de Todd Haynes é ambientado) ignorava o heroísmo do corpo em prol da teatralidade e se perguntava: “Que corpo? Temos vários”

(1975, p. 73). Esse fenômeno corporal contemporâneo fica claro no discurso da travesti brasileira Cláudia Wonder, falecida recentemente, no documentário biográfico *Meu amiga Cláudia*, de Dácio Pinheiro:

Por que eu tenho que parecer mulher? Por que eu não posso ser travesti? Por que eu não posso ser os dois em um? Rádio e gravador, entendeu? Para mim, não existe essa coisa: 'Ah, travesti não é homem, nem mulher'. Eu sou homem e sou mulher. Eu sou os dois, um casal que vive em paz, sabe? Que não brigam nunca!

A fala de Wonder chama a atenção para a possibilidade de vivência de uma identidade performativa na qual o ser adequa-se prazerosamente ao instante, invés de ser formatado à revelia pela força dos momentos. Dessa forma, a declaração da personagem revela-nos que cabe ao indivíduo, enquanto adéqua estrategicamente a sua imagem às cenas que lhes são propostas, reagir taticamente para questionar os discursos culturais que produzem verdades sobre o seu corpo e, na sequência, revelar a identidade como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2007, p.112). Nesse sentido, o corpo assume sua posição contemporânea de território no qual essa emergência líquida da identidade se confirma, através principalmente daquilo que é chamado por Wilton Garcia de *transcorporalidades*, as quais “surgem como estados de performance, em que o corpo ressalta suas nuances poéticas, plásticas, que evidenciam a discursividade visual estratégica. Nesse sentido, o corpo emerge sempre em trânsito – deslocamento constante e que aponta o movimento estratégico corporal” (GARCIA, 2005, p.13).

Esse movimento (físico e poético) do corpo, essa mudança na estrutura da aparência como mecanismo de sobrevivência e subversão diante do mundo social reconhecível que é imposto pela cultura adequa-se a tese do artista Joseph Beuys para o qual somente a criatividade artística humana em seu sentido mais amplo é capaz de nos oferecer um caminho alternativo diante das intempéries produzidas e/ou incapazes de ser controladas pela

ordem social. “Por essa razão só se pode chegar a uma solução das tarefas políticas do futuro e dar forma a uma nova imagem da futura ordem social recorrendo à imagem do ser humano” (2010, p. 121 e 122). O que implica tomar a imagem de si como instrumento de uma ação política que permita uma vivência interior de individualidade, de liberdade e, por fim, a consciência de que, de fato, vive-se como um ser humano (Idem, p. 131 - 133).

A utilização do corpo e de suas imagens como ferramenta política, seja no cotidiano, seja por meio das imagens de personagem que praticam essa ação, revela-nos como consequência novas formas de estar no mundo e de vivenciar as possibilidades identitárias, pois, conforme afirma o pesquisador Sérgio Carrara, no plano da cultura parece haver cada vez mais a possibilidade da homossexualidade ser considerada, longe da perspectiva de disposição orgânica ou psicológica, como “um ‘lugar’ simbólico, aberto a múltiplas incorporações, imagens e personificações. Um ‘lugar’ que, se fala de estigma, de preconceito e de aprisionamento identitário, fala também de prazer, de potência, de irreverência, de mobilidade, de migração, de deriva, de uma contínua e árdua transformação de si e dos outros” (2005, p. 23). O cinema contribui para a construção dessa nova maneira de perceber os considerados “diferentes”, pois, segundo Barbosa & Cunha,

o cinema faz parte da realidade social contemporânea e, como parte irredutível do social, constitui uma dimensão pela qual os homens constroem a percepção de si mesmos e do mundo. [...] Elementos estéticos como a luz, a cor e o enquadramento, quando observados desse ponto de vista, tornam-se elementos simbólicos, e os filmes, artefatos culturais extremamente férteis para o estudo antropológico (BARBOSA, 2006, p. 56 e 57).

Partindo desse princípio e de tudo que foi explicitado neste trabalho, os personagens de identidade transitória parecem assumir na atualidade aquela posição que, na alta Idade Média, coube aos loucos: o de, mesmo na quase exclusão total, conter uma verdade

escondida que poderia ser rompida a qualquer instante. Este louco, segundo Foucault, era capaz de pronunciar o futuro e “de ver com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (1997, p. 11). Na atualidade, essa mesma palavra contém uma verdade parecida que, distante de uma exclusão demasiado tirana como a do passado, coloca-nos à espreita e nós buscamos nela “um sentido, ou o esboço ou as ruínas de uma obra; e que chegamos a surpreendê-la, a essa palavra do louco, naquilo que nós mesmos articulamos, no distúrbio minúsculo por onde aquilo que dizemos nos escapa” (Idem, p. 12). Lembro-me agora de sentir uma certa paz ao assistir o reality show *Ru Paul’s Drag Race*, comandado pela mundialmente famosa *drag queen* Ru Paul. No programa, procura-se entre uma dúzia de homens a próxima estrela *drag* dos EUA. A maneira como aqueles sujeitos brincavam com suas imagens, a forma como se apresentavam com o pronome feminino mesmo quando não estavam caracterizados como mulher, despertou-me também uma vontade de brincar com minha própria identidade, com minha imagem para então me aproximar da condição de *estar travesti* de que fala Lopes, a qual “me lança no teatro da alegria afirmadora da realidade” (2002, p. 69); alegria que me faz presente e me agrega religiosamente a algo que pode ser o outro e que é religiosa porque ver Ru Paul a dar conselhos visando à melhora das performances dos/das participantes e a se mostrar sempre tão linda como uma mulher elegantíssima é quase (acreditem) como ver uma aparição midiaticamente revisada de uma Nossa Senhora *eletropopplastificada*. Ao final do programa – sempre sério e sempre com muita ironia – ele/ela diz para suas meninas “Lembrem-se: se não amarem a si mesmo como amarão o outro?”. E mais uma vez voltamos ao evangelho e voltamos ao outro (amar ao próximo como a si mesmo); e mais uma vez ainda retornamos à libertação por meio do amor que só é capaz de ser efetivada com a teatralização do corpo que sugere uma teatralização da própria alma. Afinal, no reality, a forma de aprender a amar a si mesmo tem a ver, dentre outras formas, com as articulações possíveis e inusitadas da peruca. No filme *Hedwig and the Angry Inch* (de John Cameron Mitchell), tudo o que o namorado do/da personagem-título, uma transexual cantora de rock, precisava era de uma peruca para abandonar um

peso invisível (que conseguimos ver e sentir durante toda a trama) e daí entregar-se de braços abertos a uma enormidade de mãos que conduzem seu corpo sublimado por uma nova identidade.

Enfim, seja uma peruca, um pênis de plástico, salto alto ou batom, todos esses artefatos tornaram-se (foram tornados) em mecanismos que, via imagem (também), parecem nos alertar para os limites dos nossos preconceitos em relação ao corpo (nosso e do outro) a fim de que possamos então nos flexibilizar com desenvoltura diante do social. Assim, afetados pela imagem, ao vestirmo-nos de mídia⁵, as imagens midiáticas nos indicam que podemos nos vestir de quantas formas desejarmos ou simplesmente despirmo-nos de tudo para finalmente descansarmos tranquilos com nossos corpos não mais cobertos por pesados pecados, culpas e signos (que podem existir e ser aderidos de forma mais teatral, e menos normativa). Enfim, descansar liquidamente (pensando em Bauman) como descansam os dois homens na cena criada pela fotografia de David LaChapelle na qual dois rapazes dormem nus e aparentemente sossegados diante de uma figura que não se sabe mulher ou travesti, se muito puta ou muito santa.

⁵ Para Muniz Sodré, “ainda que eventualmente fora do dispositivo material (a reprodução técnica da mídia), o homem público pode definir-se pela cosmética personalista implicada na performance midiática e deste modo tornar-se “imagem” tecno-semiótica, funcionando como uma espécie de “signo” resultante da midiáticação. Assim como num dispositivo de realidade virtual, onde o usuário faz do computador a sua “pele”(o chamado *wearable computer*), o sujeito humano “veste-se” semioticamente de televisão – isto é, incorpora o código televisivo, passando a reger-se por suas regras quanto a aparência, atitudes, opiniões” (2006, p. 37).



Figura 02 | Fotografia do artista David LaChapelle

Referências

BARBOSA, Andrea e CUNHA, Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1975.

BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Lisboa: Editora 7 Nós, 2010.

BÍBLIA SAGRADA. *São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil*, 2007.

CARRARA, Sérgio. O centro latino americano em sexualidade e direitos humanos e o “lugar” da homossexualidade. In: GROSSI, Miriam

- Pillar... (org.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond Universitária, 2005.
- DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Retratos de uma orgia: a efervescência do sexo no pornô*. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1991.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representações: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.
- LEAL, Isabel. *O corpo como texto e como discurso*. In: Revista Análise psicológica, Série VIII, n. 3, Julho de 1990.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Acroplano, 2002.
- LOPO, Antón. *Pronomes*. Galiza, Edicións Espira Maior S.L., 1998.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

Referências fílmicas e videográficas

- Hedwig and the Angry Inch*, de John Cameron Mitchell (EUA, 2000)
- Kinky Boots*, de Julian Jarrold (EUA/Inglaterra, 2006)
- Meu amiga Cláudia*, de Décio Pinheiro (Brasil, 2009)
- Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues (Portugal, 2009)
- Para Wong Foo, Obrigada Por Tudo! Julie Newmar*, de Beeban Kidron

(EUA, 1995)

Poderosa Afrodite, de Woody Allen (EUA, 1995)

Shortbus, de John Cameron Mitchell (EUA, 2006)

Strapped, de Joseph Graham (EUA, 2010)

Tirésia, de Bertrand Bonello (França/Canadá, 2003)

Tudo sobre Minha Mãe, de Pedro Almodóvar (Espanha, 1999)

Velvet Goldmine, de Todd Haynes (Inglaterra, 1998)



LAVANDERIA DE SONHOS, AMORES E VIDAS

Clayton SANTOS¹
Universidade Federal de Alagoas

God save the queen

***God save the queen
Her fascist regime [...]***

***God save the queen
She ain't no human being***

***There is no future
In England's dreaming [...]***

***There's no future
No future no future for you***

No future for me
*J. Rotten, S. Jones, G. Matlock,
P. Cook*

É possível entrar no universo de *My Beautiful Laundrette* (*Minha Adorável Lavanderia*, Stephen Frears, Inglaterra, 1985) por meio da primeira sequência do filme: uma cena de despejo, violenta, em um cortiço inglês depauperado, com jovens – pós *God Save The Queen* dos Sex Pistols, já que não há, igualmente no filme, nenhum futuro no sonho da Inglaterra – sendo expulsos.

Nas imagens iniciais apresentadas no filme, a porta é arrombada e, móveis já quebrados e amontoados, são revirados por homens pardos, por homens negros, em contraposição ao branco das peles daqueles que são colocados para fora do quarto.

Também é viável se compreender um dos sentidos da película tomando como base a relação homoafetiva entre dois destes rapazes, situados em meio aos milhares de jovens que perambulam, tentam a sorte, sofrem a opressão e constroem a história dos grandes centros urbanos, em especial dos países desenvolvidos e

¹ Doutorando e Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Alagoas, instituição na qual é professor das áreas de Audiovisual e Assessoria de Comunicação. Email: contato@claytonsantos.com.br

com heranças de colonialismo na condição de dominadores, como o arquipélago de Elizabeth II.

Assim, *My Beautiful Laundrette* é um filme (também) sobre política e sobre amor. Sobre xenofobia e homofobia. Sobre a alienação do mundo do trabalho e sobre a alienação do submundo do crime e da contravenção. Em especial sobre sonhos, sobre frustrações. Primordialmente sobre a condição humana, sempre irreversível.

E por meio das imagens exibidas na tela, no *écran*, acabamos por integrar nossas existências ao que é exibido na sala escura. Assistir a tais imagens é como passar a vivenciar, total ou parcialmente, os dilemas advindos do preconceito racial, homoafetivo ou econômico-financeiro expostos no enredo da película.

Minha Adorável Lavanderia converte-se, assim, em um catalisador de nossas vivências enquanto seres humanos que somos, projetados e identificados na tela que estamos, julgados por olhares distintos e múltiplos no grande cinema da vida, como sempre seremos.

Aliás, projeção e identificação que seriam, segundo Morin (1980), um dos cerne do processo intenso da participação cinematográfica. Deste modo, *My Beautiful Laundrette*, ao expor contradições sociais, de classe, de cor-etnia, e repressões sexuais de um homoerotismo latente e aos poucos manifesto na pele dos protagonistas, faz-nos todos co-partícipes da história narrada em tela, aniquilando fronteiras entre sonho, devaneio, alucinação, metáfora, fantasia e (in)verossimilhança, padrões equivocada e rasteiramente atribuídos à projeção e à audiência fílmica como nos alerta Morin.

Na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos nossas projecções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida, vamos lá efectivamente encontrá-las, o que aparentemente desfaz a originalidade da projecção-identificação cinematográfica, se

bem que, na realidade, a revele (Morin, 1980, p.86).

Uma visão do enredo nos oferta uma chave para a compreensão do filme: o período histórico é a primeira metade da década de 1980. Omar é um jovem paquistanês, imigrante em uma Inglaterra dominada pelo conservadorismo e pelo reacionarismo do governo da “Dama de Ferro” Margareth Thatcher (1979/1990), filho de um ativista político da esquerda “paqui”.

O pai sonha com a entrada do filho na universidade, com sua conscientização acerca das contradições, da “luta de classes”, dos desencantamentos do mundo. Mas o filho acaba seduzido pela promessa de “sucesso” empresarial na metrópole, encarnada pelo tio Nasser, dono de um “conglomerado” composto lavadora de carros, quartos sórdidos em cortiços, negócios de submundo e, naturalmente, uma lavanderia (falida, mas mesmo assim ainda um “empreendimento empresarial”).

Nasser oferece emprego para Omar e, ao lado do emprego, a possibilidade de ascensão social e financeira, em contraposição ao “fracasso” engajado e beberrão do pai do jovem, Ali, seu irmão.

Omar se deslumbra, muda a vestimenta (sai o jeans e a camiseta e entram o terno e gravata) e faz aflorar a ganância inerente aos “homens de negócios”. Neste meio termo, a comunidade imigrante paquistanesa se mostra e o traficante Salim (que é um dos responsáveis pela expulsão do cortiço apresentada na primeira sequência do filme), primo de Omar, quer recrutá-lo para seu comércio narcotraficante e ilegal de cocaína.

Mas Omar tem um passado de paixão com Johnny, um dos que aparece no episódio da expulsão do cortiço. Um passado de paixão, que remonta à adolescência, à infância, à escola.

Johnny é um entre inúmeros rapazes (pós-punks, meio neonazifacistas), ingleses lançados à sorte de uma sociedade excludente, que na primeira metade dos anos 80 do século passado vive os efeitos da recessão que atinge o império britânico e que mina a esperança por um futuro com alguma luz, ou seja, com

algum sonho. Ou seja, a canção se atualiza nesta personagem: there's no future. No future no future for you. No future for me.

Líder de um grupo de rebeldes juvenis odiosos quanto à imigrantes, Johnny vive a dualidade entre a gangue e o homoerotismo. Da resistência preconceituosa ao amor que mina preconceitos.

Ao se reencontrarem em uma noite nas ruas de Londres, Omar e Johnny voltam a se unir em afeto, companheirismo e bem-querer. Nasser entrega a lavanderia falida a Omar, que a reergue com dinheiro que é desviado por ele dos negócios não tão lícitos do traficante e primo Salim. Desvio, furto, contravenção que se dá com o apoio em mão de obra, afeto e segurança do rebelde e amado Johnny.

O filme se desdobra inserindo o espectador nas frustrações dos protagonistas diante da ocultação da paixão homo entre os rapazes, para além das cobranças por virilidade (Tânia, prima de Omar, quer dar vazão por meio de ambos os jovens a uma libido tão confusa e reprimida quanto pulsante e malograda), a relação adúltera e heterossexual não resolvida entre Nasser e uma “senhora” inglesa, e o dilema entre a afirmação do grupo paquistanês historicamente subjugado frente à xenofobia anglo-saxã. Além disso e acima de tudo, a promessa (falsa) de felicidade mediante acumulação material.

Omar e Johnny, Johnny e Omar, entre desencontros e dramas, sempre juntos, imersos, atravessam e superam este turbilhão mais que bravo e, sobretudo, polifônico. Polifônico por nos colocar diante do que, naquele momento histórico dos anos 80, estará sendo discutido em diversas frentes globalmente, sob diversas denominações, oficiais ou oficiosas: pós-modernismo, liberalismo tardio, restos da contracultura, resquícios e reflexos de neonazismo, rebeldia juvenil, movimento queer, repensar do capitalismo, ruínas iminentes do welfare state europeu, conflitos étnicos entre ocidentalismos e orientalismos.

Sementes da polifonia cultural do século XXI, como bem sintetizou Carvalho (1999: 27).

É nessa totalidade que assumo a idéia da polifonia cultural como algo que supera o limite territorial da diversidade, sem contudo minimizá-lo, ou reduzi-lo a uma mera expressão relativista, para projetá-lo como mais um duplo no caleidoscópio da universalidade sapiential/demencial. O papel da polifonia é não se deixar levar pelo apelo terrorista e alucinado de políticas etnicistas perversas, mas por um sentimento de humanismo democrático capaz de estender a solidariedade cívica a todo o planeta.

Singelo, My Beautiful Laundrette mostra a homoafetividade em uma de suas essências, talvez, mais cruas. Isto porque o filme de Stephen Frears tem o mérito, entre outros, de situar Omar e Johnny, Johnny e Omar como, unicamente, amantes, enamorados, exercitando a árdua e prazerosa tarefa de compartilhar a vida, em todas as suas incoerências, obstáculos, clichês e, também, sorrisos, afinidades, idílios...

Rapazes que, antes de serem rotulados como homossexuais ou como desviantes lato sensu (um herdeiro de um movimento punk e neonazi à deriva, o outro a imagem do imigrante “árabe-oriental” repugnado) são felizmente mostrados como seres humanos, portanto plenos de incongruências.



Figura 01 | Os jovens Johnny e Omar compartilham sonhos, desejos e afetos em um ambiente cercado de discriminação e preconceitos

No filme, a relação homossexual se dispersa, torna-se possível já que imensa é a relação dos pequenos grandes dilemas do nosso cotidiano. No caso dos personagens, um dia-a-dia marcado por determinado panorama social de traços do processo de descolonização do Paquistão face o domínio inglês, do germinar do ódio segregacionista desde sempre escamoteado na Europa com foco na juventude (e também em outros cantos do mundo, em diferentes faixas etárias), da reconfiguração do capitalismo mundial diante do conservador e reacionário modelo econômico do “tatcherismo”, escudo da direita mundial, parte pai parte mãe da onda neoliberal da década de 1990.

Deus salve a Rainha porque, a estes jovens, a Omar e Johnny, ainda resta o desejo, o beijo e o amor. Não o amor arcade, mas sim o amor que (sobre)vive em meio à complexidade de um mundo há muito cronicamente inviável. Não o amor que se sobrepõe às ditas barreiras (inclusive as pseudo impostas pelo fato de os órgãos genitais serem idênticos), mas ao amor que é amor porque (sobre)vive entranhado em todos estes entraves, como todo amor.

Porque é amor real, mesmo que se não se exiba aos outros no meio da rua, registrando beijos em ruas escuras ou cenas de sexo às escondidas no interior da lavanderia, muito em virtude de uma hipócrita moral hetero.

A lavanderia do título, bela, adorável, talvez seja a metáfora inserida no roteiro indicado ao Oscar e escrito por Hanif Kureishi para o local onde estas contradições políticas, culturais e sociohistóricas se dissolvam, amplificadas pela afeição e pelo arrebatamento entre dois jovens.

E ao promover esta distensão, a lavanderia se transforma no espaço onde o futuro ainda é possível em uma Inglaterra que parece não mais sonhar diante de realidades tão plurais como a intolerância racial, a nova ordem político-econômica de então e a indispensável, inevitável, aceitação do amor entre rapazes (ou entre moças).



Figuras 02 e 03 | Omar (Gordon Warnecke) é filho de imigrantes paquistaneses e Johnny (Daniel Day-Lewis) é um jovem londrino que faz o estilo pós punk “meio neonazifacista”. Ambos movimentam a trama de Minha adorável lavanderia dirigido por Stephen Frears

Por isso, talvez, o filme em sua montagem pareça nunca se completar. As cenas, as sequências, os takes e planos contam o enredo em um vai e vem por vezes não tão lógico-linear, estruturado assim de modo intencional. A lavanderia de sonhos, amores e vidas serve de pretexto insólito para uma trama em nada convencional e, pelo caráter homoafetivo, ainda mais desconcertante.

E neste ponto, tanto em enredo quando em sintaxe estrutural Minha Adorável Lavanderia nos conclama a mais um questionamento: quem são os “representados” no filme? Seríamos nós mesmos, com nossos desejos contidos, ou nossas dualidades afetivas, ou nossas repulsas raciais e territoriais, ou nossas vontades de acumulação material? Sejamos ou não homossexuais, sejamos ou não ingleses rebeldes xenófobos ou imigrantes paquistaneses no império britânico, transformamo-nos, enquanto espectadores, em objeto e alvo, fim e meio da magia cinematográfica. Estamos, desnudos em cena, representados na tela com nossas faces de Jano.

Os protagonistas e antagonistas de *My Beautiful Laundrette* somos nós mesmos em parcelas multifacetadas de nossa essencialidade. *Participar* é uma das metapalavras de Morin para esta ação que o filme nos incita. Ao assisti-lo temos invocado o *espírito*

humano em suas possibilidades de amar e odiar, em simultâneo e em meio a crises, erupções, cataclismos e bonanças.

Mais que cenário, mais que mote, mais que pretexto, a lavanderia de Stephen Frears sintetiza aquele *lócus* imaginário presente em todos os filmes e o qual nos leva (in)conscientemente a *participar* da narrativa da narrada, torcendo por personagens, sorrindo com suas bem-aventuranças e chorando com seus infortúnios.

O cinema desvenda e desenvolve as estruturas intelectuais da participação, as estruturas participativas da inteligência, e assim, tal como a teoria da magia e da afectividade, aclara também a “teoria da formação das idéias e a do seu desenvolvimento”. O seu movimento natural e fundamental não é mais que o movimento natural e fundamental do espírito humano na sua origem, ou seja, na sua totalidade primeira. Por toda a sua participação desembocar ao mesmo tempo numa subjectividade e numa objectividade, numa racionalidade e uma afectividade, é que uma dialética circular conduz o filme como um sistema objectivo-subjectivo, um sistema racional-afectivo (MORIN, 1970: 219-220).

O cinema, sobremaneira, apresenta-se como palco do viver pleno. Neste norte, o enredo no entorno da lavanderia serve de campo de reflexão e contestação de certezas pré-concebidas por quem pensa estar do outro lado da tela. Uma tormenta de questionamentos nos provoca vinda das máquinas de lavar e do submundo do capitalismo comezinho experimentado pelos rapazes e seus amigos e familiares, em suas decepções cotidianas e tentativas de autoafirmação, simbolizadas e acumuladas no engenho de reformar e colocar em funcionamento (com excelência de serviço!) o estabelecimento comercial.

E ao passo que o empreendimento se sedimenta, que os letrados voltar a reluzir e os clientes retomam a rotina de levar suas cestas de roupas para a limpeza diária – não sem expor seus micro dramas entre os domínios da loja – passamos a crer, junto com os protagonistas, que a reforma de nossas vidas é possível.

Reconstruir, reestabelecer, reinaugurar a lavanderia – empreendimento que sela a união entre os homens que se amam no filme – significa o ponto de catarse dos personagens (e nossos também, na perspectiva de Morin) que urgem reformar suas vidas em busca do resgate do sonho em uma Inglaterra de pesadelos usuais.

A reforma de Nasser se volta à relação
extraconjugal.

A de Salim, à conduta canalha.

A de Tânia, à afetividade e o sexo.

A de *Johnny*, ao encontro de horizontes.

A de *Omar*, à ascensão social.

A de *Johnny e Omar*, juntos, à paixão pura
e simples.

Por completo.

Referências

CARVALHO. Edgard de Assis. Polifonia cultural e ética do futuro. *Revista Margem*. N.9, São Paulo: Educ/Fapesp, 1999.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*. Antologia. São Paulo: Graal, 2008.

DESPERTAR DA SEXUALIDADE, CONFLITOS FAMILIARES E A PERDA DA INOCÊNCIA NO FILME *À Deriva de Heitor Dhalia*

Sandro Alves de FRANÇA¹

Vivianne de SOUSA²

Andréa Morais Costa BUHLER³

Universidade Estadual da Paraíba

Na cena inicial de a *À Deriva* (2009) vemos Filipa, uma adolescente de 14 anos, flutuando numa boia ao lado de seu pai. Os dois estão num momento de sintonia e descontração íntimo-familiar, sendo esta uma cena símbolo das relações familiares centrais do filme. O enredo da película se desenvolve a partir desta relação de pai e filha no ambiente familiar durante o desabrochamento da sexualidade de Filipa no período das férias de verão em Búzios, litoral do Rio de Janeiro.

Filha de um escritor francês de carreira ascendente e introspectivo e de uma professora carioca desiludida com tendência ao alcoolismo e depressiva, Filipa sente-se confusa e ao mesmo tempo eufórica com a convivência familiar e de adolescentes vizinhos de veraneio. Entre passeios, brincadeiras e banhos acompanhada de amigos adolescentes e dos irmãos, Filipa adentra num ambiente paradisíaco repleto de beleza, onde a água e as ondulações marinhas constituem elemento balizador da “atmosfera” fílmica.

As águas do mar são o refúgio de Filipa sempre que algo lhe perturba bem como o ambiente preferencial de divertimento e também de reflexão. Esse elemento está presente em todos os momentos decisivos e relevantes da adolescente, como nas cenas

¹ Graduando em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba. Organizador do Cineclubes ÊITA e bolsista de Iniciação Científica do CNPq. Email: sandrouepb@gmail.com

² Graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba. Educadora do PDA Estrela da Manhã/Visão Mundial/ Projeto Xiquexique. Email: vivianne.uepb@gmail.com

³ Professora do Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba. Doutoranda e Mestre em letras pela Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Comunicação Social pela UFPB. Email: arque1984@gmail.com

em que tem seus envolvimento amorosos com rapazes, encontros com a turma de amigos e sua primeira experiência sexual, que acontece num barco sob o balanço do vento e da ondulação marítima.

Em Heitor Dhalia, a insistência sobre a imagem do mar não só se constitui como presença pura e sensível, em suas cores, formas e texturas, oferecendo-se a si próprio. O ícone mantém a sua singularidade fenomênica, mas, paradoxalmente, está encarregado de revelar um sentido oculto dos afetos e ações familiares abordadas.

Esta contradição, – que de um lado exige um discurso portador de sentido entre o cifrado e a decifração do mundo e do outro, a pureza cinematográfica a-significativa ou a-histórica – é, conforme as conceituações de Jacques Rancière, constitutiva do regime estético das artes. A respeito deste modo de ser sensível nas representações e antirepresentações da Arte escreve Rancière: “Esse sensível, subtraído as suas conexões ordinárias é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (2005, p. 32). Assim, é no regime estético, – a despeito do caráter essencialista da arte postulado pelas teorias modernistas – que se acha o encontro da potência dos heterogêneos, em que a autonomia da arte, identificada com o processo da própria vida, funda-se sobre a lógica dos contrários.

No cinema, nos diz Rancière, por seu dispositivo material, dá-se a encarnação dessa unidade dos contrários, qual seja: “a união do olho passivo e automático da câmera com o olho consciente do cineasta”⁴. O cinema aparece com uma arte ambígua, em que a imagem tanto deriva de uma linguagem sensível (do olho duplo da máquina e do operador) quanto da lógica narrativa.

Distinguindo três grandes modos de funcionamento da imagem, pomos em destaque um deles, que nos parece apropriado para o entendimento das imagens no filme de Dhalia. Trata-se da herança da tradição realista romanesca que foi transmitida ao cinema, qual seja: “a imagem se apresentando como o lugar de um

⁴ *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema*. Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/61274942/Jacques-Ranciere-Deleuze-e-as-eras-do-cinema> > Acesso em: 8 de mai de 2012.

enigma a elucidar ou a “fazer ressoar”, e apresentando a narrativa como a instancia de sua elucidação ou o meio de sua ressonância”⁵. Com efeito, em *Dhalia* temos as imagens do mar que são tratadas como símbolo dos afetos. Portanto, essas imagens, como também a paisagem de búzios, marcada pelo informe do tempo de descanso, aparecem inteiramente implicados na lógica da história. Os planos de acontecimento ora flutuam ora submergem como no espaço imagístico do mar. Em torno deste jogo metafórico se acha o drama da aprendizagem da personagem Filipa, que deve discernir entre o aparente e o real. A imagem-movimento do mar constitui o fio narrativo que engendra a crise da personagem.

É neste sentido que a imagem-matéria das águas abriga a força imarginal *ad infinitum* de quem a contempla ou a sonha. Dedicando-se a imagem da água, Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos* (1997), se reporta a imaterialidade, ao seu duplo, pelo jogo de luz que reflete e refrata a imagem. Este caráter fugidivo que metaforiza a idéia de travessia encadeia o sentido ficcional da crise de Filipa.



Figura 01 | Filipa (Laura Neiva) em cena do filme *Á Deriva*. Dir. Heitor Dhalia

⁵ Disponível em: < <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2009/09/entrevista-jacques-ranciere.html> > Acesso em: 9 de mai de 2012.

A relação simbólica do mar com as personagens do filme estabelece um prolongamento motor de ordem psicoemocional, visto que em meio aos conflitos psicológicos, expectativas, sonhos e desejos estão as águas marinhas como pano de fundo, o que pode, segundo Bachelard, simbolizar um rito de passagem entre vida e morte.

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente [...] Ela (a água) simboliza um heraclitismo lento, suave e silencioso como o óleo. A água experimenta então como que uma perda de velocidade, que é uma perda de vida; torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte.” (BACHELARD, 1997, p. 6,7 e 13)



Figura 02 | Filipa se diverte com amigos adolescentes em período de férias na praia

Correlato a este aspecto simbólico-filosófico, se acha também a potencialidade sugestiva do título do filme, que estabelece correspondências com o dado ficcional: a personagem Filipa, bem como seus pais encontram-se “à deriva”, ou seja, bastante confusas

e “perdidas” emocionalmente. A ótica expressiva das águas remete a uma lógica propriamente estética, não obstante ela conduz à lógica dos afetos. Achar-se ‘à deriva’ traduz o sentido instável destes afetos.

Filipa está insegura, confusa e fragilizada. Passando pela fase da adolescência, onde começam a surgir os primeiros contatos amoroso-sexuais e tendo que simultaneamente assimilar a crise conjugal dos pais, a jovem passa por uma jornada de autodescoberta onde ilusões são perdidas, atitudes intempestivas são tomadas e ciclos são fechados.

Ao tentar adentrar no universo adulto dos pais, a adolescente se depara com diversas situações novas e complexas e não consegue discernir ou suporta-las, agindo ora impulsivamente, sob a série clássica ação-reação, ora fantasiosamente seguindo a preservação de suas projeções ideais.

Vale ainda uma correspondência freudiana, em que as águas sugerem o espaço uterino. A ele se liga os afetos familiares marcados pelo drama da dependência e da emancipação. O percurso interpretativo institui um sentido de fronteira entre o que está acima e visível, como nos corpos flutuantes, e o que está embaixo, o informe, o desconhecido, simbolizando o drama conflituoso entre os princípios de prazer e de realidade.

À luz de instrumentos teóricos psicanalíticos pode-se conceber análises acerca da relação de Filipa e seu pai, que, nesse contexto, pode ser considerada edipiana uma vez que a adolescente projeta nele suas referências emotivo-familiares agindo muito vezes como reguladora e investigadora das atitudes e comportamentos paternos.

Filipa apresenta, em relação ao pai, comportamentos de insegurança, ciúme e indisciplina típicos de sua idade e podem ser elucidados mediante a teorização psicanalítica: a edipianidade do comportamento de Filipa se configura na relação possessiva que a mesma demonstra ao pai ao mesmo tempo em que apresenta hostilidade à mãe, constituindo uma relação de rivalidade materna e apego e identificação paterna.

O termo “Complexo de Édipo” deriva de uma tragédia grega escrita por Sófocles, na qual o herói, Édipo, sem saber de sua condição de filho, mata o pai e se casa com a mãe. Essa teoria psicanalítica, criada por Freud, considera que entre as idades de 3 e 7 anos o filho desenvolve um desejo incestuoso inconsciente para com a mãe e um sentimento de intensa rivalidade e hostilidade para com o pai, da mesma forma que a filha desenvolve apego para com o pai e rivalidade para com a mãe (Complexo de Electra) (BRASILEIRO, 2009).

Uma exemplificação desse pressuposto é de que todos os envolvimento amorosos de Felipa, até mesmo os mais efêmeros e sem representatividade, ocorrem após momentos de relação conflituosa ligada as atitudes paternas. A projeção edipiana do relacionamento entre pai e filha se evidencia nessas situações. O conflito psicoafetivo da adolescente Filipa traduz tanto a problemática de uma história das fronteiras tênues de amor e ódio entre pais e filhos, quanto articula, através desta, o despertar do corpo, do desejo, das fantasias, do prazer e da angustia da personagem. Sob o ardor de seus impulsos e descobertas, o que representa um marco divisor identitário, Filipa deverá gerir suas fantasias e angustias, de modo a ajustar o seu desgoverno interno ao seu novo corpo transformado pela puberdade. Seu desajuste interno, marcado pelo sofrimento da ameaça da separação dos pais, se constitui como uma experiência de dissolução de si mesma. Tal vivência de desintegração conduz a uma tentativa de aproximação com a mãe como forma de auxiliar na manutenção da ordem matrimonial dos pais, bem como interferir nas relações afetivas da família, a fim de restaurá-las.

Na verdade, a personagem busca restaurar a si mesma. E esta restauração dá-se em termos de passagem, em que a perda da inocência, modelada no inconsciente das águas, deve seguir um novo fluxo, uma nova aprendizagem.

Do ponto de vista narrativo, podemos entender o percurso de Filipa segundo a tipificação do herói do idealismo abstrato, conforme classifica Lukács em seu livro *Teoria do romance* (2000). Trata-se de uma ação abstrata, na medida em que Filipa tenta intervir na relação conjugal dos pais e não compreende a irreversibilidade de seu declínio. A garota projeta ideologicamente uma realidade abstrata em que sua intervenção teria impacto decisivo na resolução dos conflitos familiares. É ainda a fantasia infantil que vige e que, posteriormente, necessita ser corrigida ou reconduzida.

Segundo Martins (2008), a incapacidade de discernir sobre os sentimentos internos e conduzi-los a uma reação sensata mediante a percepção das relações humanas torna a personagem estática e/ou desnordeada. Nesse contexto Lukács apud Martins aponta “ação e reação, portanto, não possuem em comum nem alcance nem qualidade, nem realidade nem direção do objeto” (Lukács apud Martins, 2008, P. 269). De fato, a complexidade da realidade da relação familiar é filtrada por Filipa de forma equivocada e ingênua, uma vez que ela desconhece o adultério materno. Podemos dizer, como explica Lukács (2000, p .117) ao elaborar a categoria do herói do idealismo abstrato, uma relação inadequada entre a alma e a realidade neste herói, já que “a inadequação nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida é capaz de oferecer”. Nesta perspectiva, a frustração é a única via possível de adaptação ao mundo. Filipa, em seu desamparo e solidão, é, por excelência, um herói problemático.

Filipa é uma personagem problemática e ingênua que não acessa a complexidade da crise conjugal de seus pais. Ou seja, Filipa se define como uma personagem ingênua, solitária e impotente, participando dessa categoria (idealismo abstrato), porque ‘idealmente’ sonha com a reunificação dos pais. Na ânsia de interferir nessa crise, a adolescente envolve-se numa série de situações em que vai progressivamente absorvendo fatos e imagens que lhe causam impactos profundos psicoemocionais, visto que ela entra em contato com acontecimentos os quais não está preparada para assimilar, como na cena em que ela e seu *afair* observam de modo *voyerista* o ato sexual do pai de Filipa e sua amante.

A confusão de sentimentos de Filipa está relacionada diretamente ao modo em que ela vai expressando e descobrindo sua sexualidade: após o desvelamento de sua mãe sobre “a verdade” da crise da relação conjugal, Filipa, aturdida, foge para o mar com um homem mais velho. É nesse contexto de fragilidade, confusão e impulsividade que ela experiencia sua primeira relação sexual. Repare-se que a ‘verdade’ revelada pela mãe, ou seja, a de que a mãe, também como o pai, era adúltera, traduz a ótica distorcida de Filipa sobre a crise familiar. O seguro modelo materno rui intensificando ainda mais as perdas da adolescente.

Definitivamente perturbada por este jogo de espelho, em que o esquema eu e os pais (outro) reflete a busca e o limite da identificação, Filipa busca o seu refugio, a harmonia perdida, já que o quadro familiar resulta em dor e fracasso. Deste modo, a imagem do mar simboliza o tema da disparidade de Filipa dividida entre o desconforto do cotidiano ordinário e a promessa de uma vida extraordinária sem dor. Aqui a angustia e a desagregação converte-se em liberdade. O mar são essas alianças inconscientes que escapam à compreensão das personagens.

Como registra Freud, ao teorizar sobre o Complexo de Édipo, os conflitos psíquicos do sujeito decorrem de uma fantasia elaborada acerca das relações familiares. As imagens fílmicas, sob o tempo narrativo, traduzem estes elementos estruturais do inconsciente. Como no conflito edipiano, Filipa vive seus dramas subjetivos através das relações tumultuadas que mantém com seus pais. Como no percurso de Édipo, a verdade escapa a Filipa. A dimensão fantasiosa, em que a personagem mergulha, traduz este conteúdo pulsional de pôr-se à deriva. Em sua fantasia, Filipa deseja reencontrar o objeto perdido. A verdade desvelada, causando o terror, a conduz ao mar. O desejo re-direcionado busca um novo objeto: Filipa realiza sua primeira experiência sexual.

A paisagem se oferece em potencialidades intensivas do conteúdo pulsional, ora emerge como presença de gozo ora como ausência dele. Faria descreve essa conjuntura psicoemocional:

Para estarmos mais próximos da realidade
que o filme traz basta reconhecermos que

todos esses pontos fazem sua aparição, com uma grande carga de afetos, os mais variados, que explodem a cada instante. E isso sem que nos sejam proporcionadas válvulas de escape, por assim dizer, racionais, para dialogarmos com a profusão de imagens que vão desde o retrato paradisíaco de Búzios e Arraial do Cabo até os olhares cravados de angústia e solidão, especialmente da doce Filipa, que ousa experimentar o limite sempre tênue entre o mais traumático e o mais (*sic*) desejante na construção daquilo que será chamado a responder pelas escolhas que a carne deverá sustentar, de algum modo (FARIA, 2009)

As imagens transmitem o *phatos*, o padecimento e a angústia de Filipa. Não obstante, todas as personagens encontram-se soltas e perdidas, sob terreno acidentado e desconhecido, entre descobertas e desilusões. Estão “à deriva” e entregues a emblemática e inflexível dinâmica da vida, cuja imponderável dominância irreversível dos fatos norteia as ações e resultados do comportamento humano.

Na derradeira cena do filme, quando as ilusões já haviam sido obliteradas e a inocência perdida, vemos pai e filha abraçados, os dois submersos e ao sabor (à deriva) das emoções-pulsões que os afligem. Não obstante, a experiência de frustração aparece como ponto de ligação com o real.

Juntamente com a primeira cena, a última constitui uma simbologia do início e do fecho dos ciclos afetivo-familiares no filme: Filipa está sexualmente “desperta” e sem ilusões, sua inocência está obliterada física e emocionalmente, enquanto seu pai se resigna a aceitar a situação que estabeleceu. Estão os dois entregues à dinâmica dos acontecimentos e da vida, flutuando à deriva de si mesmos.

O filme, versando sobre a complexidade das relações burguesas familiares, nos mostra que a casa, suposto símbolo do acolhimento e da harmonia, é o lugar das faltas e dos objetos perdidos. O mito da harmonia familiar é desestabilizado em favor dos afetos contraditórios que, alias, não se reduzem facilmente a

uma moral maniqueísta. Nesta história, poderíamos dizer, não existe culpados e vítimas, mas sim a complexidade e ambiguidade dos afetos. As permutas inconscientes derivando sintomas e conflitos, as defesas e obsessões de Filipa contra o desequilíbrio, as regras e convenções quebradas, são alguns elementos que sugerem que o sistema familiar não abriga laços harmônicos. O espaço privado é o lugar das pulsões desorganizadas, onde a irrupção do irracional, do incontrolável deságua, metaforicamente, na imagem do desconhecido, perigoso, mas fascinante mar.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASILEIRO, Emídio. Complexo de Édipo. In: *Revista Delfos*. Disponível em <<http://www.portalespiritualista.org/artigos-revistas/260-complexo-de-edipo>>, Acesso em 13 de Outubro de 2011.

De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/61274942/Jacques-Ranciere-Deleuze-e-as-eras-do-cinema>> Acesso em: 8 de mai de 2012.

Entrevista Jacques Rancière. Disponível em:

<<http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2009/09/entrevista-jacques-ranciere.html>> Acesso em: 9 de mai de 2012.

LUKACS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MARTINS, Wilian Mendes. A Modernidade e Teoria do Romance em György Lukács. In: *Revista de Iniciação Científica da FFC*. P. 263-273, São Paulo, 2008.

FARIA, Luís Felipe Nogueira de. *À Deriva de Heitor Dhalia*. Disponível em: <http://www.nossadica.com/a_deriva.php> Acesso em 15 de outubro de 2011.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%80_Deriva> Acesso em 13 de Outubro de 2005.

AMOR MALDITO EM TEMPO DE GUERRA

Carlos Magno FERNANDES¹
Universidade Federal da Paraíba

Durante emboscada preparada por militares do exército israelense, em uma cena peculiar no *frisson* do campo de batalha, Jagger, que é um dos protagonistas deste filme produzido em Israel, afirma: “É como um filme americano. Um maldito filme americano”. Naquele momento, respondia a provocação feita em outra sequência pelo seu companheiro de amor e guerra, Yossi, que limpava seus ferimentos e tentava lhe dar alguma esperança de vida. O termo maldito da expressão metalinguística traduz a relação afetiva entre os dois militares. Estes ocultam seu amor do resto do grupo que está confinado numa base na fronteira com o Líbano.

A fala do personagem, dita no clímax de *Yossi & Jagger* (2002) (em português o filme recebeu o discutível título de *Delicada relação*), é tomada aqui como ponto de partida e espelhamento de sentidos desta análise, na perspectiva da reflexão sobre a identidade dos protagonistas, uma vez que o próprio título original (que leva o nome de um e o apelido do outro personagem principal) reforça a necessidade de uma leitura ancorada em seus perfis – e suas posturas, gestos, linguagens –, assim como de outros elementos significativos que são ressaltados na obra. Visamos destacar as zonas de contato da narrativa cinematográfica com determinados elementos do ambiente cultural da contemporaneidade que reforçam a releitura proposta pelo diretor com relação ao cinema americano.

A tradição da temática homossexual já conta longo percurso nas artes em geral. Mas passado mais de um século de lutas, processos, denúncias, passeatas e manifestações variadas, o tema da homossexualidade – seja nos cartazes da sétima arte ou até mesmo

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (1996). Foi repórter de cultura na imprensa potiguar e atuou no ensino superior durante quatro anos em Macapá. Atualmente é professor da área teórica do curso de Comunicação Social na UFPB.

na consolidada e milenar tradição literária – ainda é assunto incômodo, difícil, maldito. É como um quadro desfocado exposto na vitrine cristalina de uma certa temática considerada mais adequada ao bom-gosto do público em geral e culturalmente mais palatável. Tal fachada tem sido orientada privilegiadamente por um mercado e um sistema de perfil machista, heterossexual, branco, cristão e burguês.

A dimensão maldita deste filme estabelece diálogo não com a representação do gênero cinematográfico do terror, com a previsibilidade de sua dicção maniqueísta e o perene “contrato” com o mercado, mas com a figura do *ex-cêntrico* (HUTCHEON, 1991), atribuída pela crítica pós-moderna aos personagens localizados nas margens do cânone ocidental vigente. Através de suas expressões afetivas, artísticas, subjetivas ou corporais, tais representações marginais contribuem para o questionamento da retórica de uma certa mitologia instituída.

A partir dessa investida, há a constituição de uma “poética de destronamento” das estruturas hegemônicas, poética esta cujas linhas de força são oblíquas, plurais e avessas em relação ao teor de obras consagradas e aceitas com facilidade pelos sistemas culturais que costumam reproduzir os preconceitos de sua época. Essas posturas fronteiriças representam um viés que povoa o universo não apenas das peças literárias das últimas décadas, mas marca presença de maneira significativa em fatia considerável dos últimos filmes, performances, coreografias, ensaios fotográficos, clipes, entre outras manifestações artísticas.

À luz da lua, no *front*

Dotado de subjetividades que acenam para essa estética avessa contemporânea, misto de romance e drama, este filme aborda com pitadas de humor e sensibilidade questões como homossexualidade e forças armadas, virilidade e feminilidade, amor e guerra. A história se passa em um lugar em que a guerra é “sempre algo bom” e a bandeira de Israel demarca o território, mas constitui ainda o marco de uma tradição coberta de sangue, intolerância, horror – símbolo da

barbárie. Trata-se de obra de ficção ambientada nos estampidos de um conflito real.

Situado num ambiente em que o único sentido do trabalho é a preparação de uma emboscada para o inimigo, o amor oculto de Yossi por Jagger parece abrir brechas nas pastas dos arquivos e da memória, uma vez que a recriação artística e o tratamento estético conferido às experiências de indivíduos à margem acabam por promover uma revisão no próprio teor dos documentos, monumentos e símbolos nacionais erigidos pela ideologia dominante. São uma das formas com que podemos recuperar a voz daqueles que foram calados à força, os chamados seres *ex-cêntricos*.

Por outra ótica, o termo maldito do diálogo trágico do par de protagonistas adquire ainda outro sentido em relação ao cinema americano, pois conforme a perspectiva da cinematografia hollywoodiana as forças armadas americanas ou aliadas aparecem freqüentemente vencedoras, enquanto seus heróis são condecorados diante do aplauso familiar e da sociedade. No filme do diretor Eytan Fox, essa lógica é fissurada, frustrada, arruinada. Por extensão, é todo um estereótipo relativo ao que estamos acostumados a esperar de um filme de guerra que *Yossi & Jagger* coloca a baixo.



Figuras 01 e 02 | *Delicada relação* de Eytan Fox. O filme mostra a relação afetiva entre dois oficiais na fronteira de Israel com o Líbano. Relato audiovisual sobre a solidão e a opção pelo silêncio no *front* da vida e da morte

Não há, portanto, gestos heróicos nem lá muito do que se orgulhar. No cotidiano do confinamento, os militares procuram alternativas ao marasmo instaurado: ouvem música, dançam, jogam, cozinham, comem, conversam, brincam, transam. No ápice da banalidade, os personagens expressam suas inquietações e angústias. Na lua cheia, preparam a emboscada. Enquanto aguardam o amanhecer e a ordem de retirada, jogam conversa fora, divagando entre a virilidade de Popeye, Brutus ou Van Damme e a feminilidade de Sharon Stone, Michelle Pfeiffer ou Yaeli. Aqui o clichê dos papéis da representação de gênero dialoga com o estereótipo da cultura massiva. A influência americana sobre seus aliados e simpatizantes acontece na esfera da chamada indústria cultural e no respectivo modo de consumo de tais produtos massificados ou na incorporação dos valores do *american way of life*, mas ainda na maneira de se portar diante da própria guerra. Esta seria uma banalidade como tantas outras, afinal, que diferença terá mesmo matar ou morrer se a justificativa será sempre da ordem do imponderável?

Yaeli é apaixonada por Jagger que, por sua vez, não lhe presta muita atenção. Descontraído, romântico, infantil, Jagger faz um tipo que representa a contra-ordem, exteriorizada pelo desejo de não ocultar seu amor por Yossi, seu comandante. Jagger quer ir para o Extremo Oriente, quer dormir em cama de casal, quer que o parceiro conheça sua família e seu cachorro – a postura ousada é sugerida, inclusive, pelo próprio apelido, uma referência ao líder da banda inglesa Rolling Stones, considerada um ícone da *contracultura* e cuja ambiguidade comportamental no palco e fora dele tem influenciado mais de uma geração desde os anos de 1960. Anti-herói, Jagger está próximo, de certa maneira, da identidade homossexual que, sob muitos aspectos, é herdeira da idealização romântica *outsider* e anti-conformista, que é “uma das identidades possíveis de serem assumidas pelos indivíduos com inclinações homoeróticas”, de acordo com Costa (1992, p. 47), em sua retomada do percurso da figura do homossexual desde sua caracterização por Balzac (1799-1850) que desenhou um amplo painel da sociedade francesa de sua época com uma linguagem realista, traçando os tons e perfis dos valores morais e materiais da burguesia e da aristocracia.

Brincalhão, Jagger comenta com Yossi uma fotografia em que aparece vestido de coelho, um símbolo recorrente no filme. O coelho ou a lebre, assim como a lua, “morre para renascer”. Esses animais são lunares devido o fato de dormirem durante o dia e ficarem no estado de vigília à noite, aparecendo em mitologias, crenças e folclores, acenando para os sentidos da fecundação, da regeneração e da renovação da vida. Com seu simbolismo ao longo de várias tradições, pode-se pensar na vida que se refaz através da morte, afinal, esses animais sabem seguir o exemplo lunar e aparecem e desaparecem “com o silêncio e a eficácia das sombras”, por isso, podem assumir “significações ambíguas” na visão dos seres diurnos. Estigmatizada no Deuteronômio e no Levítico - dois dos livros históricos do antigo testamento que contém os discursos pronunciados por Moisés ao povo israelita para renovar a promulgação da lei que lhe fora entregue por Deus no deserto -, a lebre é proibida por ser considerada impura (CHEVALIER, 1993, p. 540-542).

Já Yossi representa a ordem e a disciplina. Discreto, teme expor sua condição de homossexual, sair do “armário” - a ideia de armário, de acordo com Barcellos (2000, p. 26), é abordada como uma estrutura definidora na constituição da identidade homossexual desde o século XIX. Conceito performático e ambíguo, na mesma proporção em que oculta também revela o homoerotismo, pois o torna prisioneiro de uma espécie de economia discursiva em que pares dicotômicos como silêncio/fala, dito/não dito, saber/não saber, implícito/explicito ressaltam configurações complexas nos domínios da identidade, da linguagem, da subjetividade, da verdade e do conhecimento - categorias estas que permeiam a trama cultural da modernidade com reverberações na vida do indivíduo e na sociedade.



Figura 03 | Desejos e afetos camuflados entre oficiais israelenses que se preparam para uma nova emboscada no *front* de guerra

Não é à toa, que entre os oficiais, Yossi é aquele que mais capricha no retoque da camuflagem (dissimular para a guerra com o uso de pintura ou com galhos de árvores), demorando-se nesse processo diante de um espelho quebrado, pintando o próprio rosto e desempenhando uma espécie de ritual para a emboscada próxima, que é revelador da ambiguidade de sua condição. Nesse instante, ao lançar mão da técnica para não ser reconhecido pelo inimigo, sua atitude mantém relação com a ideia de invisibilidade, uma questão recorrente nos debates relativos ao contexto da representação homoerótica. Excluído dos espaços de reprodutibilidade e socialização considerados legítimos, o homossexual é essa criatura invisível e indesejável, não chegando sequer a se constituir como símbolo nacional (LOPES, 2002, p. 190).

Agora camuflado, “invisível”, mas a postos na trincheira, Yossi tenta pousar a mão sobre a do companheiro. E é rejeitado. Na tensão do campo de batalha, o amor está por um fio de pólvora e no limite entre vida/morte - os dois personagens estão em crise. Essa situação tensa aponta também para a própria condição do papel tradicionalmente atribuído à figura do homem e ao mundo

masculino que, nas últimas décadas, ingressou irremediavelmente no crepúsculo.

A sutileza dos detalhes vai compondo uma narrativa imagética que privilegia olhares, toques, gestos e sorrisos que, por sua vez, vão tecendo nuances de uma obra cujo espectro de cores – com ênfase no branco, cinza, verde e preto – reforça a idéia de confinamento e de atmosfera tensa e opressiva. Tal sugestão é reiterada pela utilização de uma câmera trêmula e brusca. Conduzida em estilo documental, a narrativa é ressaltada por detalhes reveladores da intimidade dos personagens.

Intimista, a trilha sonora apresenta a música *pop* e eletrônica de Israel e confere um certo arejamento ao clima claustrofóbico, mas também incita à dança no interior dos aposentos. E é justamente o uso de uma música da cantora israelense Rita Kleinstein que Jagger cantarola em diferentes momentos, que o identifica para Yossi. Na sequência final, o conhecimento por Yossi do gosto musical do companheiro é revelador da proximidade entre ambos – a música preferida de Jagger ou outras preferências do anti-herói são completamente desconhecidas pela própria mãe, que ressalta o comportamento reservado do militar.

Sem reservas, o filme tem um ritmo compacto, objetivo, direto. Conta a história de maneira rápida – em pouco mais de uma hora –, mas não deixa de lado a opção pela nuance e pela poeticidade, reveladas na fotografia do ambiente ao redor da ação e na atenção aos detalhes. Sobre a guerra, tudo parece já ter sido mostrado, fotografado, filmado, dito. Mas com relação ao amor, ao afeto e à amizade entre pessoas do mesmo sexo muito ainda há de ser mostrado, explorado ou captado pela lente esperta de cineastas, fotógrafos e artistas em geral.

Yossi & Jagger reforça as preocupações com a temática homossexual e com as implicações solicitadas pelo terreno cultural da terra de adoção de Eytan Fox (1964), norte-americano que migrou com a família para Israel aos dois anos de idade. Fox serviu o exército e estudou cinema em Tel Aviv e já foi premiado pela sua significativa contribuição para o cinema judaico. Outro filme seu mais recente, intitulado *The bubble* (2006), retoma a questão homossexual

com outro foco: um árabe e um israelense se reencontram em Tel-Aviv e a amizade entre eles toma novo rumo.

Narrativa elaborada com simplicidade mas lançando discussões complexas, *Yossi & Jagger* merece ser visto e revisto, lido e relido. É portador de uma força questionadora da intolerância presente em culturas arraigadas, refutando preconceitos e estereótipos, afirmando-se como uma obra que emociona e ainda faz pensar. Atualiza o debate da questão do homossexual masculino ao centralizar os protagonistas como integrantes das forças armadas e situar o foco da ação numa guerra paradigmática.

Por outra ótica, na mesma proporção em que o tema da homossexualidade, em nossa sociedade ocidental, configura um tabu no ambiente conservador das forças armadas, o universo militar – repleto de rapazes viris e corpos esculturais – aguça a fantasia e o imaginário da plateia “entendida”. Esse movimento antitético solicitado pelo enredo do filme juntamente com a sensível construção audiovisual o faz uma obra indispensável dentro do panorama cinematográfico da atualidade, qualquer que seja o perfil do público presente a essa sala exibidora.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas*. Caderno Seminal, Vol. 8, 2000.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. São Paulo: Relume-Dumará, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

VOCÊ ACREDITA EM ALMAS GÊMEAS? Heteronormatividade e biopoder a partir de *Les Marais*

Thatiana Victoria dos Santos Machado Ferreira de MORAES¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O encontro

Ele tinha olhos verdes / então eu queria dormir com ele./ Olhos verdes rajados de amarelo, folhas secas na superfície de uma piscina --- / Você pode se afogar nesses olhos, eu disse. / O fato da sua pulsação, / a forma como ele movia o seu corpo, por timidez ou vergonha ou um desejo / de não perturbar o ar ao redor dele. / Todos podiam ver a forma como os seus músculos funcionavam, / a forma como nós parecíamos animais, / a sua pele quase sem conseguir mantê-lo do lado de dentro.² Richard SIKEN, Little Beast

É um plano médio em relação aos personagens em cena, a câmera imóvel. Nele, vemos o atraente jovem Gaspard, personagem de Gaspard Ullieil, de costas para a câmara, acompanhado, a sua direita, pelas figuras de um homem mais velho e de uma mulher que o espectador já supõe que é cliente da gráfica. Gaspard dirige o olhar ligeiramente na direção de algo fora da cena, movendo a cabeça para a esquerda, como quem observa,

¹ Graduanda de Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, integrante do grupo de pesquisa da Faculdade de Educação da UFRJ CINEAD – Cinema para Aprender e Desaprender. Email: thativictoria@hotmail.com

² “He had green eyes, / so I wanted to sleep with him / Green eyes flicked with yellow, dried leaves on the surface of a pool --- / You could drown in those eyes, I said. / The fact of his pulse, / the way he pulled his body in, out of shyness or shame or a desire / not to disturb the air around him. / Everyone could see the way his muscles worked, / the way we look like animals, / his skin barely keeping him inside.” Richard Siken, *Little Beast*.

mas, mais do que isso, deseja ser observado. Lentamente, Gaspard retira sua jaqueta de couro, desnudando-se ao olhar dos personagens e dos espectadores. Ouvimos a discussão entre os dois personagens mais velhos, tentando encontrar o vermelho perfeito.

Já avistamos, nas cenas anteriores, o bairro de Marais, em Paris, o espaço da gráfica, e o personagem Eli (Elias McConnell), servindo vinho tinto, silencioso e discreto, uma rápida troca de olhares com Gaspard. Neste momento, inferimos que Eli estará sentado à mesa, fora de campo. Sabemos que ainda está ali: já o vimos, já o *percebemos*, movendo-se no espaço da gráfica. Tal como Gaspard que, de costas para onde se encontra Eli, parece perceber cada um de seus movimentos com o canto dos olhos, inclina-se discretamente em sua direção.



Figura 01 | *Le Marais* curta-metragem de Gus Van Sant com a participação Gaspard Ulliel e Elias McConnel

Este é um trecho do curta-metragem *Les Marais*, e parte do filme *Paris, te amo*, de 2006. Escolher a seqüência do primeiro movimento intencional de Gaspard em direção a Eli e realizar o exercício de aproximação da metodologia de análise fílmica proposta Jullier e Marie (2009), é também lançar um olhar sobre o momento que marca o início do encontro entre os dois jovens.

O filme é dirigido pelo americano Gus Van Sant, e se encaixa em alguns dos temas recorrentes que atravessam sua obra. A juventude, em especial jovens rapazes, é uma questão presente em filmes como *Elephant* (2003) e *Paranoid Park* (2007), e também no ainda inédito no país *Restless* (2011). Outro tema caro à câmera de Van Sant – e que, muitas vezes, se sobrepõe às questões da juventude – é a sexualidade, ocasionalmente sendo esta a sexualidade “divergente” ou homossexual: é o que vemos em seu primeiro filme, *Mala Noche* (1985), *My own private Idaho* (1991) e *Milk: a voz a igualdade* (2008).

Em *Les Marais*, Van Sant nos mostra o encontro de dois jovens rapazes – o francês Gaspard, que chega à oficina, e o americano Eli, que lá trabalha. A atração que compreendemos a partir da troca de olhares e de uma movimentação sedutora – a entrega do vinho, a retirada da jaqueta, o acender de um cigarro mais adiante no filme – encontra um aparente obstáculo. As diversas tentativas de estabelecimento de diálogo por parte de Gaspard continuamente encontram, como resposta, somente o silêncio de Eli. Gaspard finalmente deixa a gráfica, não sem antes anotar seu número de telefone.

(...) o rapaz francês passa boa parte do filme tentando aproximar-se do outro, alternando entre uma fala corporal e expressões a respeito do que sentiu assim que o viu, de como gostaria de conhecê-lo, e entre perguntas sobre os gostos musicais, que vão de Hot Jazz a Kurt Cobain, vai se comunicando. (SOARES, V.; SOUTTO MAYOR, A. p.230³)

O silêncio de Eli se deve a um fato simples – o americano não consegue acompanhar o francês de seu interlocutor. “*Ele diz muitas palavras que não estão em meu dicionário*”, dirá Eli. Não compartilhar a língua, entretanto, não significa dizer que Eli não compreende a situação, a natureza do movimento de Gaspard, a

³ Crítica da Imagem e Educação: reflexões sobre a contemporaneidade

atração presente. Seu aparente afastamento marca mais uma postura de observador do outro do que de desinteresse.



Figura 02 | Súbito encontro. Súbita atração entre dois rapazes: o francês Gaspard e o americano Eli

Súbita é a atração, como súbito é o encontro dos dois. Aos dois, bastou compartilharem o mesmo local, o mesmo momento para que se desse o encontro, intenso e imediato como é a juventude, e como pode ser o sexo.

Compreender o sexo desta forma possui algo de inovador, de revolucionário. Pois existe uma força do súbito, do *agora*, no momento em que Gaspard pergunta a Eli “*Você acredita em almas gêmeas?*”. Não perguntará “*Você acredita no casamento?*” ou mesmo, mais provável, “*Você quer sair comigo?*”. Perguntará se é possível duas almas, dois rapazes em uma gráfica, se encontrarem e se reconhecerem, se atraírem e se conectarem.

O sexo visto por esta perspectiva aparece como algo simples, a atração fruto do encontro, mais um impulso da juventude. Difere completamente de uma leitura do sexo socialmente aceita e defendida, difere do sexo *certo* – difere do sexo político, de muitas formas vendido e comprado.

O sexo político

Podemos observar esse movimento ao estudarmos parte da obra do filósofo contemporâneo francês Michel Foucault, em especial, a partir dos textos *O sujeito e o poder*⁴, a aula de 17 de março de 1976⁵ e “Direito de morte e poder sobre a vida”⁶. Uma vez compreendidas a forma como o autor interpreta as dinâmicas sociais que se estabelecem na contemporaneidade, particularmente após o século XVIII, é possível “desenhar” um ponto em comum nos discursos que se estabelecem a partir do “temor social” da homossexualidade.

Torna-se possível, também, verificarmos de que forma o ato sexual encontra-se sempre conectado a uma produção de identidade através da sexualidade. Uma produção contínua, atravessada por uma quantidade sem-número de discursos no qual o sexo, central, se apresenta como verdade maior do indivíduo, como local de ciência e verdade. Não como local de encontro, não como possibilidade de amor, mas como inserção social do indivíduo em uma esfera muito mais pública do que privada.

Na entrevista dada a Bernard Henri-Lévy que constitui o capítulo “Não ao Sexo-Rei” da obra *Microfísica do Poder*, Michel Foucault nos dirá que o sexo, tão sabidamente tabu na sociedade ocidental, não está, de forma alguma, na esfera do silêncio. Pelo contrário, fala-se amplamente a cerca da sexualidade, constroem-se teorias e ciências, o sexo centraliza verdades – muito pouco é mais caro ao Ocidente que o discurso verdadeiro, e se existem esferas

⁴ Em *Ditos e Escritos*.

⁵ Presente na obra *Em Defesa da Sociedade*.

⁶ Em *História da Sexualidade*.

inteiras da realidade que não apresentam *verdade alguma*, o sexo parece estar repleto delas.

Dirá Foucault, em seu texto “Le vrai sexe”:

Et puis on admet aussi que c'est du côté du sexe qu'il faut chercher les vérités les plus secrètes et les plus profondes de l'individu; que c'est là qu'on peut le mieux découvrir ce qu'il est et ce qui le détermine; et si pendant des siècles on a cru qu'il fallait cacher les choses du sexe parce qu'elles étaient honteuses, on sait maintenant que c'est le sexe lui-même qui cache les parties les plus secrètes de l'individu : la structure de ses fantasmes, les racines de son moi, les formes de son rapport au réel. Au fond du sexe, la vérité. (FOUCAULT, M. p. 937),⁷

Este momento, marcado pelo “agora” no texto de Foucault, é um momento de alteração na construção das relações de poder e, principalmente, na forma de olhar sobre o sexo. Se talvez seja possível afirmarmos que nunca houve um momento histórico onde o sexo fosse considerado algo tão simples e fluído como o encontro de Gaspard e Eli, é a partir do século XVIII que o sexo se torna centro de análises e de exames, ponto de partida para a produção, pelo poder, de individualidades, identidades que se definem *também* (mas não exclusivamente) pelo ato sexual: uma série infinita de comportamentos patológicos em oposição a comportamentos normatizados, construção de posturas e contratos sociais a partir do que se dá “entre quatro paredes”.

⁷ “Então, admite-se, também, que é pelo sexo que é preciso procurar as verdades mais secretas e mais profundas do indivíduo; que é lá que se pode descobrir o que o determina; e se através dos séculos houve a crença de que era preciso esconder as coisas relacionadas ao sexo por serem vergonhosas, sabe-se agora que é o sexo em si que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de suas fantasias, as raízes de seu eu, a sua ligação ao real. No âmago do sexo, a verdade.” (tradução livre)

Ao compreendermos aquilo que Foucault chamará de Biopoder, acompanhamos o movimento de instituição do poder sobre a vida que se estabelece ao longo dos séculos posteriores ao século XVIII. Tais relações se estruturam a partir de uma lógica de estabelecimento do comportamento saudável em diferença ao patológico, daquilo que é correto e normal em oposição ao doentio e anormal, da separação, enfim, dos que *merecem* viver e dos que *devem* morrer.

Encontramos na obra *História da Sexualidade*:

(O pólo de desenvolvimento de poder sobre a vida) se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma bio-política da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. (FOUCAULT, M. p. 131. Grifo do autor.)

Dentro desta lógica, o sexo, centro de uma busca pela verdade, mais do que proibido e interdito, é ponto de partida para o estabelecimento de fronteiras entre o bom comportamento (a boa sexualidade, a sexualidade saudável) e o outro, o pervertido. Ainda que o conceito de perversão não seja inédito à sociedade, é à partir do século XVIII que o olhar sobre o comportamento sexual se torna mais intenso, mais cuidadoso.

Diz Foucault na *Microfísica do Poder*:

Tomemos um exemplo preciso: o do autoerotismo. Os controles da masturbação praticamente só começaram na Europa durante o século XVIII. Repentinamente, surge um pânico: os jovens se masturbam. Em nome deste medo foi instaurado sobre o corpo das crianças – através das famílias, mas sem que elas fossem a sua origem – um controle, uma vigilância, uma objetivação da sexualidade com uma perseguição dos corpos. Mas a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo...(FOUCAULT, M. p. 146-147)

Eis que a sexualidade se torna, ao mesmo tempo, observada e discutida, e extremamente repleta de sanções, uma questão política e de intervenções do poder, uma área de estudo científico e de preocupação social.

É construída a noção de um “sexo verdadeiro”, uma identidade sexual, única, a qual o sujeito deveria responder, uma vez ter sido decidida não socialmente mas, pelo contrário, pela natureza. Tal “sexo verdadeiro” representa não somente as práticas sexuais, mas as características de gênero as quais cada indivíduo deve estar *naturalmente* – de acordo com o discurso – submetido.

O jovem deve inserir-se nesta lógica sexual – desde cedo deve ser educado a partir das corretas práticas sexuais, os comportamentos femininos/masculinos e as interações possíveis entre ambos os gêneros. Não se tratará de ensinar ao jovem *somente* qual sexo é natural, qual o ato sexual saudável mas, igualmente, quais hábitos e expressões de si mesmo são possíveis. A sexualidade não estará vinculada ao desejo, mas a uma imagem social, um pertencimento a um ou outro gênero. A formação do jovem será a partir dessas noções: logo nos seus primeiros anos, deve ser

apresentado ao sujeito se este é um menino ou uma menina, de forma determinante e imutável.

À partir du XVIII^e siècle les théories biologiques de la sexualité, les conditions juridiques de l'individu, les formes de contrôle administratif dans les États modernes ont conduit peu à peu à refuser l'idée d'un mélange des deux sexes en un seul corps et a à restreindre par conséquent le libre choix des individus incertains. Désormais, à chacun, un sexe, et un seul. À chacun son identité sexuelle première, profonde, déterminée et déterminante; quant aux éléments de l'autre sexe que éventuellement apparaissent, ils ne peuvent être qu'accidentels, superficiels ou même tout simplement illusoire.(FOUCAULT, M., p. 936)⁸

Sobre bons e maus meninos

Práticas divisoras: o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros. Este processo é objetivo. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os 'bons meninos'. Michel Foucault, O Sujeito e o Poder.

Foucault, na obra *Em defesa da sociedade*, fará a exposição de como a sexualidade é, de súbito, o foco de tantas energias, no momento mesmo que as dinâmicas da biopolítica se tornam mais comuns – ela duplamente envolve o indivíduo como um corpo, e,

⁸ “A partir do século XVIII, as teorias biológicas da sexualidade, as condições jurídicas do indivíduo, as formas de controle administrativo nos Estados modernos levaram, pouco a pouco, a recusar a ideia da mistura dos dois sexos em um só corpo e a restringir, por consequência, a livre escolha dos indivíduos em dúvida. Logo, a cada um, um sexo somente. A cada um sua primeira identidade sexual, profunda, determinada e determinante, quanto aos elementos do outro sexo que eventualmente aparecessem, eles não seria mais que acidentais, superficiais ou simplesmente ilusórios.” “Le vrai sexe” in *Dits et Écrits*

portanto, como passível de disciplina e de regulamentação; como também o insere como parte de um grupo maior, pertencente à massa social, uma vez que o ato sexual deve levar à procriação, ao aumento ou à diminuição do grupo social. É, portanto, imperativo que a discussão a cerca do “bom sexo” não se restrinja mais ao plano da moral – como o era antes – mas também pertença ao discurso médico-científico.

A sexualidade, segundo este discurso, se estrutura como local de intervenção de saúde pública: a possibilidade de construção de uma população saudável passa pela construção de uma população sexualmente normatizada.

Diz Foucault, na obra *Em defesa da sociedade*:

A extrema valorização médica da sexualidade no século XIX teve, assim creio, seu princípio nessa posição privilegiada da sexualidade entre organismo e população, entre corpo e fenômenos globais. Daí também a idéia médica segundo a qual a sexualidade, quando é indisciplinada e irregular, tem sempre duas ordens de efeitos: um sobre o corpo, sobre o corpo indisciplinado que é imediatamente punido por todas as doenças individuais que o devasso sexual atrai sobre si... Mas, ao mesmo tempo, uma sexualidade devassa, pervertida, etc., tem efeitos no plano da população, uma vez que se supõe que aquele que foi devasso sexualmente tem uma hereditariedade, uma descendência que, ela também, vai ser perturbada, e isso durante gerações e gerações, na sétima geração, na sétima da sétima. (FOUCAULT, M. p. 301)

Controlar o comportamento sexual, direcionando o sexo para um ato cujo objetivo seja unicamente a procriação, e não nenhuma forma de prazer, é um projeto iniciado já na constituição da

instituição cristã. A partir do século XVIII, entretanto, torna-se não um local de salvação da alma, em suma, o sexo não é mais uma questão do âmbito moral, mas, duplamente, uma preocupação médica e educacional. Ao olhar normativo da religião somam-se os dispositivos e ferramentas de controle sobre o corpo – possibilidades de análise para além da confissão cristã: psicologia, psiquiatria, toda uma gama de exames médicos, diagnósticos. E somou-se, igualmente, o discurso normativo de sustentação das diferenças de comportamento sexual, das definições de sexualidade. O corpo humano, seus desejos e suas interações, passam a ser o objeto de um olhar que não deseja calar o sexo, mas falar sobre ele cada vez mais, classificá-lo, normatizá-lo.

Como é comum a dinâmica própria da biopolítica, afirmar o normal é simultâneo a negar o patológico ou, ainda mais radicalmente, o normal só se afirma pela exposição (através da negação) do seu contrário. Em outras palavras, o discurso que se torna corrente – mais do que isso, torna-se *verdadeiro* – sobre o sexo, um discurso de proibições e normatização, torna o outro, o *homossexual*, indesejável, portador de doença, passível de morte.

Assim, se tornou proveitosa, naquele momento histórico, a construção de um discurso do homossexual doente, excluído, indesejado. Entretanto, no espaço de tempo entre o princípio do século XIX e os dias de hoje, os locais do *hetero* e do *homo* modificaram-se consideravelmente. Eli e Gaspard, nossos jovens protagonistas, não serão queimados em fogueira alguma – mesmo que não sejam, digamos, os *bons meninos*.

Os tempos são outros, e os apaixonados do bairro de Marais não serão os jovens doentes, passíveis de morte, deixados ao largo da vida, indesejados, marginais. A figura do homem mais velho, responsável pela gráfica (uma figura paterna e da lei, não só pela idade, mas também por sua interação com Eli), surgirá novamente para, com sua fala, legitimar a possibilidade de Gaspard como um “par possível”: o conselho que dará a Eli será o de ligar para o número de telefone anotado, investir no que *pode ser* aquele encontro. O desejo homossexual – em *Les Marais* ou em inúmeros

outros elementos de nosso cotidiano – não se encontra mais no local da doença, da perversão.

“...e a batalha continua”

Na verdade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua. Michel FOUCAULT, Microfísica do poder

A modificação do lugar do *gay* na sociedade contemporânea não é algo surpreendente: é característica das relações de poder sua capacidade de ser flexível, e ocorrer a partir do indivíduo que lhes responde ativamente. Seu objetivo não é destruir ou incapacitar por completo este indivíduo, e sim agir sobre as suas ações, prevenendo-as, modificando-as, inserindo-as na sua rede de interações possíveis sobre o sujeito. Isso significa dizer que as dinâmicas sociais e os discursos, mesmo institucionais, são líquidos: o modo de investir na construção do sujeito através das relações de poder se modifica sempre, se renova, se re-inventa.

O controle sobre a sexualidade, a total marginalização do homossexual, encontrou, ao longo dos séculos, uma constante resistência, um constante enfrentamento. Como as relações de poder são mutáveis, a visão da homossexualidade aos poucos se modificou, o lugar do homossexual passou por um sensível processo de deslocamento – sensível até mesmo por pertencer a um passado recente. Isto não significa dizer que a sexualidade deixou de ser atravessada pelos vetores de interesse do poder.

A resistência ao poder, assim como o sujeito que a exerce, não serão anuladoras do aparecimento do poder, e sim, pelo contrário, centrais para a sua própria realização. A ação do poder se dará sobre a reação a sua presença, continuamente, modificando o sujeito e os próprios discursos e ferramentas do poder.

A luta contra os dispositivos de heteronormatividade tem sido constante, presente na nossa sociedade de muitas formas, capaz de alterar as dinâmicas sociais. O discurso corrente na atualidade não afirma, de forma alguma, o homossexual como doente ou as práticas homossexuais como práticas patológicas. Ainda que não seja visto

como a sexualidade *normal*, ao longo principalmente do século XX, a homossexualidade (ou qualquer outra forma não-heterossexualidade) deixou de ser vista como a sexualidade a ser *curada*.

Constatar este movimento, entretanto, não é constatar uma diminuição ou um retraimento nas práticas de normatização da sexualidade. O que se pode verificar é uma maior sutileza no discurso, um re-vestimento do local de atuação. O homossexual deixa de ser visto como o doente, é retirado do espaço marginalizado, incluído no projeto social saudável. Simultâneo a este movimento, este mesmo sujeito passa a ser inserido num projeto de heteronormatividade que aceita o sexo homo, mas não aquilo que o próprio Foucault chama de *devir⁹ gay*, todo um modo de vida gay. Em outras palavras, o homo é aceito uma vez que se encontre incluído no modo de vida e nas instituições sociais heterossexuais.

A retirada do local de indesejável acompanha um assujeitamento do grupo identificado como homossexual. É este o movimento que podemos identificar atravessando a proliferação do desejo pelo casamento *gay*, pela adoção de crianças por casais homossexuais, pela monogamia, pela compreensão coletiva de que o homossexualismo não representa o sexo *diferente* ou *perverso*. No geral, é um movimento coletivo para que os homossexuais sejam inseridos no modo de vida heterossexual.

Não se deixou de associar o sexo a uma construção de identidade, os indivíduos continuam a ser identificados e educados de acordo com o seu “sexo verdadeiro”. Dirá Foucault em seu texto “De L’amitié comme mode de vie”, presente na obra *Dits et Écrits*:

Je pense que c’est cela qui rend ‘troublant’ l’homosexualité: le mode de vie homosexuel beaucoup plus que l’acte sexuel lui-même. Imaginer un acte sexuel que n’est pas condorme à la loi ou à la nature, ce n’est pas ça qui inquiète les gens. Mas que des

⁹ Em *Dits et Écrits: Sexe, pouvoir et la politique de l’identité*.

individus commencent à s'aimer, voilà le problème. (FOUCAULT, M. p. 983)¹⁰

Não é um temor, portanto, do ato, mas sim de um comportamento que escape ao controle, que se desenvolva à parte de instituições, à margem de compromissos sociais aos quais casais heterossexuais estão historicamente submetidos.

A inquietação mora na capacidade de construção livre de relacionamento entre dois indivíduos, construção que se volte para o prazer e não para a instituição e para a manutenção de um determinado modo de vida social. Que se amem, portanto, sem que isso tenha um nome ou um documento, um papel social, que se amem por se encontrarem e por se desejarem somente: eis aí o problema.

Você acredita em almas gêmeas?

O cinema possibilita aprendizados. Possibilita também que possamos desaprender comportamentos e posicionamentos sociais. Possibilita pensarmos, através da imagem do outro, o que é possível para nós mesmos.

É possível acreditar no encontro entre dois jovens, exterior ao comportamento social? É possível acreditar em um sexo que não corresponda a uma *identidade sexual*, que corresponda somente a desejo, somente ao ato, a uma possibilidade de conexão?

Observamos Gaspard e Eli, que não falam a mesma língua e se comunicam. Somos cúmplice de um movimento que pode *não acontecer*, mas que os dois escolhem acreditar que é possível. Que há uma chance, não de instituição, talvez de amor, com certeza, de encontro.

¹⁰ “Eu creio que é isso que torna a homossexualidade perturbadora: o modo de vida homossexual mais do que o ato sexual em si mesmo. Imaginar um ato sexual que é contra a lei ou contra a natureza não é o que inquieta as pessoas. Que os indivíduos comecem a se amar, eis aí o problema.” (tradução livre)



Figura 03 | A música *Lonely blue boy* embala a corrida do protagonista nas ruas do bairro *Les Marais*

No trecho eleito, vemos em primeiro plano o rosto de Eli, que se volta para o exterior. No momento seguinte, vemos, em um plano da rua, Eli saindo pela porta da gráfica. Em um breve momento, o jovem abandona seu guarda-pó de trabalho, e inicia sua aventura em busca de Gaspard. Em seu trajeto, vemos as ruas do bairro de Marais, os transeuntes, as figuras marcantes. Ouvimos a música *Lonely blue boy*, que embala a corrida do personagem em uma atmosfera romântica, fechando o filme e deixando, em aberto, o encontro dos dois.

Referências

- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no collège de France (1975 - 1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 2006

FRESQUET, Adriana; XAVIER, Marcia (org.) *Novas imagens do desaprender: Uma experiência de aprender cinema entre a cinemateca e a escola*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Sesc, 2009.

SOARES, Verônica e SOUTTO MAYOR, Ana Lucia. *A produção audiovisual na escola: relatos e reflexões revisitando as relações entre imagem e palavra no contexto escolar*. In *Critica da Imagem e Educação: Reflexões sobre a contemporaneidade*. Rio de Janeiro: EPSJV, 2010.



TECENDO FIOS DA *TRAMA DE AMANDA E MONICK*

Virgínia de Oliveira SILVA¹
Universidade Federal da Paraíba

Todo grande documentário tende à ficção e toda grande ficção tende ao documentário.

Jean-Luc Godard

O analfabetismo audiovisual continua a ser a coisa mais partilhada do mundo.

G. Jacquinot-Delaunay

Os primeiros fios

Muito se tem dito e afirmado sobre o processo de hibridização existente, desde as suas origens, entre dois importantes gêneros cinematográficos, ou seja, os documentários se utilizam das técnicas da ficção, e as ficções, dos mecanismos documentais. Não pretendemos, e nem poderíamos, com o presente trabalho esgotar a riqueza de tal debate ou defender uma possível pureza entre os gêneros, apenas tomamos a liberdade de o iniciarmos lembrando essa questão, pelo fato de essa temática costumar aparecer quando se trava alguma conversa, sobretudo dentre os declarados amantes de cinema, sobre alguns filmes (como *Amanda e Monick* (2007), que mais adiante analisaremos) que deixam entrever os efeitos dessa hibridização, em menor ou maior grau de percepção, mesmo diante de espectadores leigos, ou seja, não afetos de todo aos princípios da linguagem cinematográfica.

Entretanto, destacamos que, como muito bem já observado por Jacquinot (1994, p. 78), “Não há de um lado o cinema (ou o

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense. Professora Adjunta do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. Coordenadora do Projeto Cinestésico – Cinema e Educação. E-mail: cinestesico@gmail.com

audiovisual) como meio de representação do real e, do outro, o cinema como meio de expressão a serviço do imaginário (...).” Embora admita ainda a autora ser documentário e ficção “dois modos diferentes de dar conta e de interrogar o mundo.” (Idem, 64).

Penafria (2009, p. 78) destaca que:

(...) ficção e documentário são dois modos de documentar, de comentar o mundo em que vivemos. Assim, ultrapassar a dicotomia ficção/documentário justifica-se não pela dificuldade em estabelecer as suas fronteiras, mas porque há uma questão anterior e fundamental que é a relação do cinema com o nosso mundo. Ficção e documentário contribuem quer para o desenvolvimento da chamada linguagem cinematográfica, quer para o modo como olhamos e questionamos o nosso mundo.

Penafria, ao estudar sobre documentários, verifica:

(...) no essencial e muito resumidamente, que se esgrimem argumentos a favor e contra a ideia do documentário efectivamente “representar a realidade”. Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos - os que são contra - lembram que a imagem cinematográfica em si e só por si não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação. (Idem, p. 79)

Dentre toda a riquíssima cinematografia mundial, podemos destacar, meramente para efeito de exemplificação, dois títulos nacionais: o seminal *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha; e *O engenho de Zé Lins* (2007), de Vladimir Carvalho; que nos oferecem em sua montagem encenações ficcionais – tais como a cena da família de migrantes, no primeiro exemplo, ou a do

testemunho da representação da Paixão de Cristo por parte do menino Zé Lins, interpretado pelo ator paraibano Ravi Lacerda, no segundo -, junto a imagens compreendidas como sendo de registros documentais: o uso deliberado de tomadas não encenadas do cotidiano de algumas pessoas em determinada localidade (a feira, em *Aruanda*) ou a utilização de fotografias antigas da personalidade documentada e de entrevistas com pessoas que privaram de seu convívio (em *O engenho de Zé Lins*)...

Mas, há outros exemplares audiovisuais em que essas distinções não são assim tão evidentes. Parecem mais intencionalmente esmiuçadas, misturadas, de tal forma, que não sabemos de imediato - e muitas vezes nem mesmo depois - se são ou não produzidas, cinematograficamente falando, tal qual como se produz uma encenação ficcional.

É o caso, por exemplo, do emblemático longa metragem de Eduardo Coutinho, *Jogo de cena* (2007), em que, ciente de tal potencial, como já nos adianta em seu próprio título, joga, brinca com a recepção do público, que é levado a se perguntar a todo instante: esta cena a que estou assistindo agora compõe um documentário ou uma ficção? Ou ainda: esta cena é ela mesma fictícia e, portanto, possui um roteiro de falas e marcações produzido anteriormente a ela, ou é registro direto daquilo que percebemos como o real e, neste caso, a pessoa filmada está dizendo o seu próprio texto?

Por outro lado, como nos lembra o cineasta português António Campos, em entrevista concedida a José Vieira Marques, para *Cultura Zero*, Centro de Estudos e Animação Cultural, nº 3, Lisboa, Março de 1973, pp.19-33: “Fazer um documentário não é fazer um filme de enredo. Neste, há muito maior liberdade, pois existe uma planificação onde se podem prever colocações da câmara, angulações, etc.” (Campos apud Penafria, 2009, p.62). Ou ainda em sua entrevista à Borges Palma, João Assis-Gomes, “Uma prática Marginal (I)”, *Vida Mundial*, 04 de junho de 1971, pp. 47-48:

Por exemplo: se eu for a um mercado e vir as peixeiras ou os homens a descarregarem batatas, não os vejo sob o prisma de os ‘transformar’ e fazer com eles um filme de

ficção; o que me interessaria seria agarrar na máquina e seguir um dos homens, saber onde ia ele comer, se tinha mulher, filhos, onde vivia... enfim, para ele me contar as suas dificuldades, etc. É este o tipo de cinema que me atrai. (IDEM, p.54)

Quer nos parecer que existam ainda aqueles produtos cinematográficos em que a tal hibridização pretenda mesmo é escamotear, não somente a si mesma, como um recurso bem acabado de metalinguagem, mas, ao contrário, a própria realidade que afirma registrar, nos casos do auto-proclamados documentários que mais parecem ficção - dos quais *Olhar particular* (2011) , de Paulo Roberto, jovem diretor de São Gonçalo-RJ, radicado na Paraíba; *O equilibrista* (2008) , do diretor James Marsh; *Valsa com Bashir* (2008) , do israelense Ari Folman (que, inclusive, surpreende ao realizar um documentário em *cartoon*) são exemplos atuais.

Ou, ainda, a hibridização, por vezes, parece pretender fornecer tamanha força de veracidade e verossimilhança à obra ficcional da qual é constituinte, que leva o espectador a crer mesmo que esteja diante de um documentário e não de uma, tecnicamente falando, ficção pensada e interpretada, como, por exemplo, *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado; e *As bruxas de Blair* (1999) , de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. O primeiro, sobretudo, por seu caráter de denúncia social embalado em um modelo de discurso estritamente didático, torna-se aquilo que se costuma denominar “documentário ficcionado”; o segundo, por sua advertência discursiva proposital de que estaríamos diante de um material audiovisual genuíno, encontrado um ano após o sumiço de alguns universitários no meio de uma mata, acarreta a recepção da dramatização dos acontecimentos como sendo registrados no calor da hora, disfarçando assim a sua condição de mera ficção. Passemos, enfim, à análise do filme *Amanda e Monick*.

As personagens Amanda e Monick – o duplo fio narrativo

Seguindo o raciocínio tecido até agora, o premiado documentário *Amanda e Monick*,² roteirizado e dirigido pelo jovem André da Costa Pinto, paraibano de Barra de São Miguel, se incluiria dentre esses registros audiovisuais que pretendem documentar determinada faceta da realidade, mas sem deixar de produzi-la estéticamente e cinematograficamente, como se faz diuturnamente durante o processo de captura de um produto fílmico, sobretudo, os ficcionais. Para realizá-lo, o diretor contou com os serviços das produtoras Moinho de Cinema da Paraíba, Cabras da Peste, Medonho Produções, além de obter o apoio do Departamento de Arte e Mídia da UFCG, do Departamento de Comunicação Social da UEPB, da Prefeitura de Barra de São Miguel, do comércio local, como, por exemplo, da Pizarro Calçados.

Podemos perceber que há apuro na produção desde a escolha da forma de abertura do documentário, pois é notório o cuidado com a marcação das cenas de apresentação de suas duas *personagens* (e assim podemos denominá-las, duplamente, intra e extrafilme) centrais, que dão nome ao filme: Amanda e Monick.

A maquiagem, o figurino, o cenário, a posição da câmera, a iluminação cênica, os objetos de cena, a trilha sonora encomendada, tudo, enfim, lembra o processo de produção de um filme de ficção. Não é à toa que exista, dentre os profissionais nominados em seus créditos, o excelente diretor de arte, Carlos Mosca, pernambucano, radicado em Campina Grande, Paraíba, e também diretor de audiovisuais laureados³; os assistentes de direção Felipe Augusto e Alberto Simplício; Guga S. Rocha como diretor de som; Henrique Neto

² O vídeo recebeu as seguintes premiações: Melhor Vídeo do IV Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual; Melhor Vídeo Nacional (Júri Técnico) no 31º Festival Guarnicê de Cinema, no Maranhão; Melhor Curta Digital do 12º Cine PE, 2008; Prêmio de Visibilidade aos Direitos Humanos, durante o 15º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá; Menção Honrosa no 12º FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul, além de outras premiações em festivais regionais.

³ *No ventre da poesia* (2010), que co-dirigiu com Karlla Christine, em Campina Grande – PB, acaba de receber, dia 24 de setembro de 2011, do Júri Oficial do 6º Festival de Cinema de Cascavel – PR, o prêmio de Melhor Filme na categoria Documentário em curta-metragem.

e Carol Torquato como diretores de produção; e, na fotografia, João Carlos Beltrão.

A reunião de imagens de um filme é uma atividade de síntese, de escolha, de manipulação que serve tanto para a ficção quanto para o documentário cinematográfico, desvelando assim a falsa ideia de que o cinema registra o real (BERNARDET, 1996, p. 37). Porém, “convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte” (Martin, 2003, p. 16).

Segundo Betton (1987, p. 24), o tempo (a câmera lenta, câmera rápida, interrupção do movimento, inversão do movimento); o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera); a palavra e o som (os diálogos, a música) são os elementos característicos da linguagem cinematográfica. Procuraremos analisar alguns deles em *Amanda e Monick*.

André Pinto e Carlos Carvalho optam por editar a abertura do documentário em questão em montagem paralela, compondo lado a lado a apresentação de Amanda e Monick, acompanhada pela cadência musical de uma trilha sonora bastante rítmica.

Em suas primeiras aparições, a personagem Amanda possui a sua frente uma penteadeira impecável, com um espelho enorme que lhe devolve a sua própria imagem e atrás de si um quadro em que é possível vê-la retratada quase exatamente como se oferece à câmera: maquiada, adornada e bem vestida. A repetição dos enquadramentos, o da moldura do quadro pintado, o do espelho, o da janela caseira e o da tela do cinema, nos entrega desde o início do filme o símbolo do duplo, tão caro, por exemplo, às mitologias, às diversas formas de manifestações artísticas e à lida da psicanálise. A duplicidade perdurará por toda a sua narrativa e se presentificará não só na forma, mas também de diferentes modos em seu conteúdo fílmico, como poderemos perceber a seguir.

Amanda Gomes Costa, na verdade, recebeu de batismo o nome Arthur Marcolino Gomes, pertence a uma família estruturada psicologicamente e equilibrada economicamente. É travesti assumida desde os 19 anos de idade, possui emprego público, leciona História

em duas instituições de ensino do município de Barra de São Miguel; na Escola Municipal Manoel Estevam de Miranda, de Ensino Fundamental, no Sítio Floresta, e na Escola João Pinto da Silva, de Ensino Médio, no Centro da Cidade, e dentre os estudantes dessa última instituição de ensino, há a sua aluna Monick, outra travesti.



Figura 01 | Frame de "Amanda e Monick" – Reprodução

Monick Macharrara, por sua vez, possui em sua certidão de nascimento o nome Fernando Porfírio da Silva. É pobre, estudante da educação básica, banida da casa de seus familiares pela afirmação de sua condição sexual, necessita se prostituir para sobreviver, e acaba sendo acolhida por uma mulher homossexual que, ao entrar em sua vida por acaso, a deseja sexualmente e engravida dela na noite do “acontecido”.

Monick em sua apresentação inicial também está como Amanda diante de um espelho, penteando-se, mas percebemos de imediato que não possui o luxo de Amanda: seu espelho está embaçado, sua casa não possui sequer o forro do telhado. Ao seu lado vemos bonecas de brinquedo. Mais uma vez o jogo do duplo se faz: seria ela, também, uma *boneca*?



Figura 02 | Frame de "Amanda e Monick" - Reprodução

O corte da cena nos leva para outro paralelismo, mas agora é o da preparação e colocação dos calçados (puro fetichismo ou algo a ver com o patrocinador?). Nesta hora, percebemos outro elemento que distingue socialmente uma travesti da outra: a assepsia sob a penteadeira de Amanda contrasta com o que vemos embaixo da cômoda de Monick - duas caixas medianas de papelão de produtos como a pasta de dente Sorriso, servindo-lhe, muito provavelmente, de porta utensílios. Outro fator de distinção social é percebido nas diferenças existentes entre o modelo da porta e a condição dos umbrais da casa de cada uma.



Figura 03 | Frame de "Amanda e Monick" - Reprodução



Figura 04 - Frame de “Amanda e Monick”- Reprodução

Linhas e costuras aparentes e ausentes

São contundentes os depoimentos oferecidos durante o documentário, tanto os das próprias protagonistas (editados por Carlos Carvalho e André Pinto também em paralelismo, por vezes, com cortes em estilo *cortina*⁴), quanto os do pai de Amanda e os da companheira de Monick.

Ambas as personagens afirmam ter percebido a sua condição de homossexual desde muito cedo, pelo interesse em brincadeiras de boneca e de casinha e em roupas femininas que demonstravam possuir na infância. Amanda afirma ter trocado de mal com Deus por não considerar que ele aceite a sua condição como não pecadora, mas não chega a analisar criticamente a sociedade que, de fato, é quem exerce a discriminação, muito embora ressalte que ser homossexual em uma cidade do interior como a dela só lhe possibilita duas alternativas: “ou você fica retraído em casa ou você vive na igreja”. Amanda diz que se assumiu como travesti “porque queria se apresentar como uma mulher.”

Em relação ao seu ambiente profissional, Amanda assegura que não encontra nenhum problema de intolerância ou de preconceito face a sua decisão de trabalhar vestida com roupas de mulher, pelo contrário, costuma até mesmo ser elogiada pelo seu

⁴ “Na cortina, um plano vem substituir, literalmente, o outro. O seu movimento pode acontecer em qualquer direção: vertical, horizontal, diagonal. E assumir as mais variadas formas: círculos, quadrados, espirais, triângulos.” (Nogueira, 2010, p. 171)

trabalho como professora. Ela ressalva que, no início, os pais ficavam intrigados com a possibilidade de seus filhos virarem travesti por sua influência, mas depois aceitavam, até porque há alunos em sua turma que são homossexuais e não optaram por se travestirem. Amanda destaca ainda que, para além de ser professora, é amiga de seus alunos, procurando resolver problemas mesmo fora da escola, visitando-os na casa de suas famílias, inclusive.

Suas declarações são confirmadas nos depoimentos dados ao documentário por alguns estudantes e por uma mãe de aluno. José Amadeu Gonçalves, estudante da 8ª série, por exemplo, afirma que ficou assustado no início, mas que depois se acostumou, porque “coisas como essas” sempre se vê “em jornais e televisão”. Já a estudante Camila Melo Costa Oliveira (8ª série) aponta que pessoas de fora da escola costumam julgar negativamente o fato de se estudar em uma instituição que possua professores homossexuais. Neuma Pinto, mãe de um de seus alunos, afirma que Amanda é “um professor competente”, e acredita que seu filho não irá querer imitá-lo, pois a opção de ser travesti é *dele* e não de seu filho.

O pai de Amanda, Sílvio Gomes, muito seguro de si e de seus sentimentos, afirma saber desde a infância do seu filho Arthur que ele era afeminado e não vê por que esconder a realidade desse fato, já que isso seria ceder às pressões de uma sociedade hipócrita que obriga os sujeitos a serem aquilo que não querem ser. Demonstra nutrir imensa afetividade para com o seu filho, anda abraçado com ele vestido de mulher pelos espaços públicos (ruas e praça) da pequena cidade interiorana de Barra de São Miguel com aproximadamente 6 mil habitantes; muitos chegam mesmo a pensar que sejam namorados e não pai e filho. E com orgulho defende, entre amigos e conhecidos em conversas de bar, a condição de travesti que seu filho opta por vivenciar, afirmando: “Ele nasceu no corpo de um homem, mas com a cabeça feminina” ou “Eu tenho um filho homossexual e sou muito feliz com ele”. Notemos, no entanto, que todos os recursos linguísticos dos quais se utiliza para se referir ao filho são do gênero masculino. Reparemos, também, os movimentos dos olhos de Amanda, enquanto ouve as declarações de seu pai sobre ela: parecem deixar escapar um quê de desconforto?



Figura 05 | Frame de “*Amanda e Monick*” – Reprodução

Amanda informa que jamais precisou dizer ao pai que era *gay*, porque ele sempre soube disso, a partir da observação do seu jeito afeminado de ser. Por sua vez, o pai afirma que o filho nunca precisou esconder seus sentimentos, porque possuía pessoas dentro de casa lhe dando apoio de forma responsável, possibilitando “a pessoa ser feliz, sem estar dando explicação”: “Nós estamos quites”, conclui.

Nilda - não há informação de seu sobrenome no filme, e, como nos lembra Bourdieu (2007), isso é outro indício de distinção social -, a parceira de Monick, surge primeiro em um plano detalhe de sua barriga de gestante, e, nas dependências de uma casa paupérrima, de paredes descascadas e móveis simplórios, informa que a desejou assim que a viu pela primeira vez em um clube - “Achei ele até uma bicha bonita. Com certeza, ele não é feio nem é bonito: é normal.” - e assume ter feito de tudo para ficar com ela e que só sossegou quando, enfim, conseguiu aquilo que queria. Na intimidade do espaço privado de sua residência, alisa a imensa barriga, enquanto fala, exibindo a sua gravidez de risco.



Figura 06 | Frame de “*Amanda e Monick*” – Reprodução

A quem lhe pergunta se teria virado homem, pelo fato de ter engravidado uma mulher, Monick responde que “bichas são eternamente bichas” e que “não existe ex-bicha.” Promete que irá proporcionar a criação da criança da melhor forma possível nem que para isso tenha de se prostituir. Numa dupla e surpreendente inversão, Monick declara que será a mãe e que a sua companheira será o pai da criança que aguardam nascer. Fazendo-nos lembrar do processo de extrema mudança que vem se exercendo no seio da instituição familiar “naturalizada” como normal, e, como explica Zambrano, que:

o conceito de “homoparentalidade” torna-se insuficiente quando se trata da parentalidade exercida por travestis e transexuais. Isso porque, da forma como foi concebido, o termo “homoparentalidade” se refere apenas à orientação sexual, aludindo às pessoas cujo desejo sexual é orientado para outras do mesmo sexo, o que deixaria de fora as pessoas com mudança de

sexo (transexuais) e de gênero (travestis). Embora sejam comumente percebidas como fazendo parte do mesmo universo homossexual, travestis e transexuais apresentam especificidades na sua construção identitária e, conseqüentemente, na sua relação de parentalidade. (...) As transexuais e algumas travestis se sentem e se consideram "mulheres", mesmo tendo nascido homens biológicos. Para elas, é o sexo/gênero transformado que conta para sua classificação como "mulheres". Desse modo, as travestis e transexuais se consideram "mulheres" e mantém relações sexuais com homens, percebidas por elas como heterossexuais e não homossexuais. Da mesma forma, quando constroem uma relação de parentalidade, na maioria das vezes, o fazem ocupando o lugar "materno" e não "paterno", como veremos adiante. Nesses casos, fica evidente a insuficiência das categorias binárias para classificar as identidades e a sexualidade das travestis e transexuais. (...) considerando que, para as travestis, o acento identitário será dado ao gênero, para as transexuais, ao sexo e para os homossexuais, à orientação. (2006, p. 130).

Se durante a exibição da vida profissional de cada uma das personagens, vemos, por um lado, Amanda, uma bem sucedida professora de História, lecionando para seus alunos compenetrados e aparentemente muito interessados na vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil ou no fato do homem ser considerado o centro do

universo no período do Renascimento; por outro, acompanhamos Monick fazendo o *trottoir* em uma praça pernambucana, onde vemos alguns homens a assediando intensamente: um chega de bicicleta e junta-se a outro propondo um programa a três; um terceiro pretendente aparenta ser catador de papelão ou morador de rua, parecendo estar embriagado, inclusive.

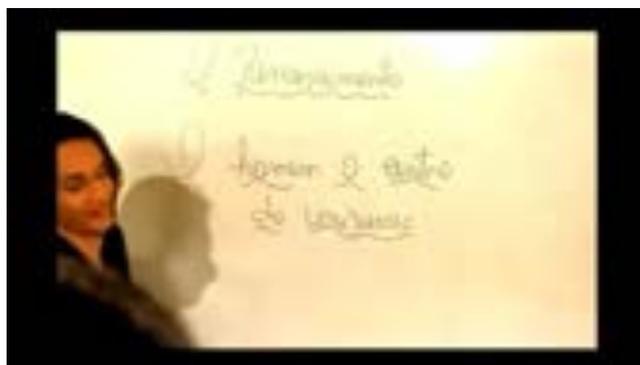


Figura 07 | Frame de “Amanda e Monick” – Reprodução



Figura 08 | Frame de “Amanda e Monick” - Reprodução

Monick afirma fazer programa há dois anos por influência de um colega de Santa Cruz do Capibaribe, em Pernambuco, e que o faz tanto por diversão quanto por necessidade material de sobrevivência. Diz que se o “acompanhante” tiver “expressão de ter mais condições financeiras”, cobra de R\$ 80,00 a R\$ 100,00, mas se for mais pobre cobra de R\$ 40,00 a R\$ 50,00.

O efeito técnico de borrão *pixelizado* nos rostos dos homens que a assediam mais do que garantir o anonimato desses indivíduos, lembra o estilo de certas reportagens policiais. Não há qualquer sinal de *glamour* na vida de Monick. Entrevovimos as difíceis negociações dos valores e dos serviços oferecidos por ela a seus possíveis clientes. Ela chega a alegar que possui um “bofe”, “podre de chique” e muito ciumento para se livrar de um pretendente despossuído, mas insistente.

Embora saibamos das limitações temporais que um documentário de curta metragem possua, gostaríamos de salientar alguns pontos que poderiam fortalecer ainda mais a carga *narrativa* presente nos 19 minutos de duração de “Amanda e Monick”. Se um pouco mais acima destacamos em nosso texto as marcas positivas das presenças discursivas dos depoentes, lamentamos haver algumas ausências também.

A mãe de Amanda não aparece em momento algum, por quê? A família de Monick também não é entrevistada, por quê? Dificuldades encontradas pela produção? Negativas dos próprios possíveis depoentes? Não sabemos, e como o filme não nos deixa pistas para a solução dessas dúvidas, possibilita-nos esses e ainda outros questionamentos. Alguns estudantes da sala de Amanda declaram suas impressões sobre ela como professora; Monick é sua aluna, mas não possui nada a declarar sobre ela? Uma mãe de aluno também emite suas opiniões, por que não os familiares de Monick?

Talvez tudo isso tornasse “Amanda e Monick”, para o bem ou para mal, um outro filme totalmente diferente, mas faz parte da função dos espectadores estranhar, refletir e indagar sobre os produtos aos quais assistem, sobretudo, quando tais sujeitos pertencem ao ambiente educacional, mesmo considerando aquilo que nos lembra Fresquet: “Nada mais estrangeiro do que a arte no contexto escolar. Arte não obedece, não repete, não aceita sem questionar. Fazer arte é desconstruir, alterar a ordem estabelecida. Arte reclama, desconstrói, resiste com certa irreverência, desaprende” (2010, p. 194).

“O risco do bordado”

À guisa de conclusão, destacamos, por fim, que as questões culturais e sócio-econômicas são capitais, relevantes e, muitas vezes, determinantes para se obter respeito e dignidade, mesmo para quem se assuma como travesti numa cidade do interior da Paraíba. Não é à toa que, após o significativo sucesso da carreira do documentário ora analisado, nada sabemos do destino de Monick, enquanto temos ciência de que Amanda tenha se tornado Secretária Municipal de Cultura junto à Prefeitura de Barra de São Miguel.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOURDIEU, P. *Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- FRESQUET, Adriana e XAVIER, Márcia (Orgs.). *Imagens do Desaprender*. Uma experiência de aprender com o cinema. Rio de Janeiro: Booklink-CINEAD – LISE – FE/UFRJ, 2008.
- JACQUINOT, Geneviève. *Imagem e Pedagogia*. Lisboa: Edições Pedagogo, 2006.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema III - Planificação e Montagem*. . Covilhã, Livros LabCom, 2010. Disponível em <www.livroslabcom.ubi.pt> Acesso em 12/08/2011.
- PENAFRIA, Manuela. *O paradigma do documentário - António Campos, Cineasta*. Covilhã, Livros LabCom, 2009. Disponível em <www.livroslabcom.ubi.pt>. Acesso em 21/07/2011.
- ZAMBRANO, E. “Parentalidades ‘impensáveis’: pais/mães homossexuais, travestis e transexuais” In: Horizontes antropológicos [online], POA: UFRGS, 2006, vol.12, nº 26, pp.123-147. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010471832006000200006&script=sci_arttext#nt02>. Acesso em 12/08/2011.

O LÚDICO DESDOBRAMENTO DO REAL: *Sexo por compaixão e os dogmas de gênero*

Jéssica FEIJÓ¹
Universidade Federal da Paraíba

Quem compreende que o mundo e a verdade sobre o mundo são radicalmente humanos, está preparado para conceber que não existe um mundo em si, mas muitos mundos humanos. W. Luyjpen

Os dogmas do vilarejo e o realismo mágico

“**A**té onde você iria por amor ao próximo?”, nos indaga, logo de início, o filme de Laura Mañá (diretora e roteirista), na publicidade de *Sexo por Compaixão*. O longa metragem produzido em 1999 e premiado como melhor filme do Festival de Málaga, na Espanha, traz uma fábula inusitada que desafia o senso comum.

Em um vilarejo inóspito, perdido no tempo e no espaço hispano-americano, iremos encontrar pequenos recortes de vidas incompletas. Um par romântico que não interage por falta de atitude, formado pela dona do bar Floren (Mariola Fuentes) e o varredor Pepe (Alex Angulo); a velha Leucádia (Leticia Huijada), *inválida*, amante das fotografias e ranzinza; o padre Anselmo (Juan Carlos Colombo), incompreensivo e egoísta; um pintor sem suas *cores*; uma solteirona carente que cuida de uma vaca como se fora sua filha; uma esposa implicante e um marido medíocre; a existência de uma única criança que fica muda ao presenciar o suicídio do prefeito... Todos esses tipos, dentre outros, formam um conjunto de tramas

¹ Estudante do Curso de Jornalismo do Departamento de Comunicação Social e Turismo – Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba. Trabalho realizado durante a disciplina Tópicos em Comunicação: Gênero e Mídia, sob a orientação da Professora Doutora Gloria Rabay.
Email: jess.feijo@hotmail.com

que exalam inércia e frustração. Sensações que são diretamente representadas pelo preto-e-branco do filme.

A todos os habitantes assiste Dolores (Elisabeth Margoni), uma mulher calma e doce, capaz unicamente de fazer o bem ao próximo. Tão bondosa que seu marido Manolo (Jose Sancho) sai de casa, no começo da história, por não suportar mais viver ao lado de extrema perfeição. Despede-se com a frase “dê-me um só motivo para te perdoares e voltarei”. A protagonista fica aos prantos e decide pecar para recuperar o esposo.



Figura 01 | Elisabeth Margoni interpreta Dolores que se autodenomina Lolita em *Sexo por Compaixão*

As abstrações do realismo mágico (fantástico ou maravilhoso), então, só se aprofundam no filme. É interessante notar como essas características típicas da literatura latino-americana da segunda metade do século XX, com destaque para Gabriel García Marquez, foram tão assimiladas pela arte em geral e o cinema regional. Nesta Escola, a narrativa se desprende, embora não completamente, do verossímil e do lógico, para se pontuar com o irreverente. O realismo fantástico tornou-se importante meio de sátira social – como também o faz *Sexo por Compaixão* –, uma vez que o fabuloso desafia a noção usual de *realidade* implicando num questionamento tácito da *verdade*, do *certo* e do *errado*.

Originalmente atribuídos às verdades doutrinárias da Igreja, os dogmas são enunciados fundamentais e normativos que

comprometem a todos; legítimos e necessários da fé (FISCHER, 2008), responsáveis por sua felicidade cotidiana e, principalmente, a eterna. De forma similar, ocorre com a inserção de dogmas em sociedade, quando determinadas regras de existência e convivência são admitidas como necessárias à *salvação e bem-aventurança* social e pessoal, entretanto aqui referidas no sentido humano e terrestre.

Fernandes e Siqueira (2010, p. 01) explicam que é

através da dinâmica das relações, histórica e culturalmente construídas, que definimos termos, compreendemos situações e valoramos fenômenos. O sentido, portanto, é uma construção social. Sendo a linguagem o fenômeno que sustenta e permite as inter-relações sociais produtoras de sentidos, faz-se importante entender as várias práticas discursivas que legitimam e reproduzem valores, concepções, preconceitos e regras de comportamento que até certo ponto conformam as relações sociais.

Dessa forma, qualquer teoria e conceito assumido na prática social é o reconstruído e reformado diariamente em todos os espaços humanos e em cada uma de suas produções. No momento em que nos debruçamos sobre algumas dessas produções – como o cinema e sua linguagem –, é possível relembrar a arbitrariedade de quase tudo que nos cerca.

O enredo

Depois de abandonada, Dolores vai viver com a amiga Floren, tentando se redimir como pecadora. Após improdutivas conversas com o padre, que também a incentiva a pecar, ela passa a ignorar todos os pedidos de ajuda. Encontra então sua grande oportunidade quando faz sexo com um forasteiro que aparece no bar, sofrendo pela traição da esposa.

Contudo, apesar do adultério consumado, o pecado não se faz. Dolores – nomeando-se agora Lolita – faz com que o viajante

compreenda o sexo sem amor e perdoe sua mulher. A cena é cômica. Lolita chora pela culpa, para em seguida, percebendo o bem que fez ao homem, chorar por não ter conseguido pecar.

O boato da caridade corre e um virgem vem pedir compaixão a Lolita. Após algumas nuances, ela abdica da resistência à caridade e passa a dormir com todos os homens que lhe peçam para fazer amor com ela, cada um com a justificativa de um problema em sua vida. Todos saem do quarto de Lolita tão maravilhados que surge uma cadeia de amor e alegria por toda a cidade.



Figura 02 | Mulheres protagonizam a trama do filme onde o machismo aflora tanto por parte dos homens como por parte das próprias mulheres do vilarejo

Vale ressaltar que os problemas são realmente resolvidos. A menina muda volta a falar e a idosa a andar – porém esses *milagres*

são anteriores à performance de Lolita -, os casais se entendem e se amam, e a cidade floresce e recupera suas cores, para o público que assiste ao filme e para os habitantes da vila.

Nessa primeira fase do fenômeno Lolita, o sexo é tratado como fonte do amor e da felicidade, fazendo de Dolores ainda mais ovacionada, santa e alma caridosa. Todos os conceitos *reais* de fidelidade e traição, compaixão e volúpia, pecado e redenção caem por terra, como diz Pepe em um dos momentos da trama: “Não há regras universais que estabeleçam o que é o bem e o mal. A justiça condena fatos, não as intenções. E as intenções não podem ser julgadas. A justiça é injusta. Quem somos nós para julgar alguém?”.

Segundo a tradicional cartilha catequista católica², a liberdade faz do homem um ser moral. Sujeito que, ao atuar de maneira deliberada, é responsável pelos seus atos. Os atos humanos, ou seja, aqueles livremente cumpridos após um juízo de consciência são moralmente bons ou maus. A bondade ou maldade das ações depende, assim, do objeto escolhido, da intenção buscada e das circunstâncias em que ocorre. A pessoa humana se ordena à bem-aventurança por meio de suas obras conscientes; as paixões ou sentimentos que experimenta podem dispor ou contribuir para isso, mas, em si mesmas, as paixões não são nem boas nem más; só são qualificadas como morais na medida em que dependem da razão e da vontade.

Os impasses da trama – o sexismo em suas faces

Os impasses surgem em dois momentos significativos da obra. O primeiro, quando as mulheres descobrem que todos os homens fazem sexo com Lolita, e o segundo, quando Manolo volta para casa e, arrependido, pede perdão à esposa *santa*, porém, ao se inteirar dos fatos, condena-a como *puta*.

Essas duas passagens juntas dão margem a uma infinidade de conjecturas. Laura Mañá nos mostra em sua forma crua, a

² Trecho pertencente ao tópico *Moralidade dos atos humanos* do portal ACI Digital - Agência Católica de Informações (ACI) na América Latina.

desigual relação de gêneros da sociedade, marcadamente do universo latino-americano.

O primeiro tumulto que ocorre origina-se do fato de uma das esposas ficar intrigada ao observar o alto movimento de homens, a reclusão de Lolita e a exclusão das outras mulheres do bar de Floren. Decide ir até lá e acaba por descobrir o motivo de tudo. Revoltada, conta às suas companheiras e não sabe como agir. As esposas ficam em dúvida – assim como nós – sobre o que é certo e o que é errado, entretanto, decidem aceitar tais acontecimentos porque foi Lolita quem trouxe *as cores*³ da cidade de volta. “*O que fazer para resolver a briga agora?*”, perguntam-se elas. A resposta acordada: “*Vá para casa. Sorria para seu marido e faça tudo o que ele quiser*”. Enquanto isso, os homens, ainda reunidos no bar, decidem que a melhor forma de agir é *não explicando nada e, se a mulher reagir, deve-se bater nela*.

O machismo aqui é brutalmente demonstrado tanto por homens quanto por mulheres. O modo como se comportam corresponde a um intenso aprendizado sócio-cultural, alimentado no Ocidente até a segunda metade do século XX, quando a mulher consegue oficialmente o direito à dignidade humana. Uma tradição que mantém resquícios até hoje e que se baseava na biologia para alimentar a submissão do sexo feminino e que ensinava – e ainda ensina – a agir conforme as prescrições de cada gênero. Expectativas para com os dois sexos que quando não satisfeitas, infligiam pena mínima de rejeição social.

Às mulheres é dada a restrita escolha de Eva ou Maria, e, como diz Vasconcelos (2005, p. 02), a “representação do feminino esteve, no decorrer da história, quase sempre associada a imagens dicotômicas. Frágil ou forte, vítima ou culpada, santa ou pecadora, a mulher aparece na história prioritariamente através do olhar masculino”. O próprio cinema reflete isso, sobretudo diante do paradigma hollywoodiano construído sobre a égide do olhar masculino e transformando o feminino em objeto, fenômeno que se sobrepôs a todo o continente americano. Ou seja, com exceção do

³ O termo *Cores* é aqui entendido, de forma conotativa, como a felicidade da vila, pois sempre que esta ocorre as cores voltam, tanto à película do filme quanto para os personagens que vivenciam o trama de *Sexo por Compasión*.

melodrama, os gêneros cinematográficos eram feitos em grande medida para um público masculino ou para quem se colocava na sua posição. Por exemplo, a glamorização do personagem feminino o prendia sempre como um objeto de desejo e de contemplação (LOPES, 2006, p. 380).

Laura Maña, por sua vez, constrói personagens masculinos quase que completamente vulneráveis às ações femininas. No princípio, eles se tornam dependentes da caridade de Lolita, para mais tarde, com algumas poucas exceções no trajeto da narrativa, serem meros figurantes perante o caráter objetivo demonstrado pela reunião das mulheres da vila, na tentativa de resolver os problemas detectados, enfrentando a quem é necessário – os homens.

Sucede, o último problema: Manolo não vê a caridade e o sacrifício nos atos de Lolita, apenas o sexo – o prazer sexual. Somente quando as mulheres da cidade o impõem a mesma pena, ele muda de julgamento e vê o amor nesta ação, não sem antes causar verdadeiro tumulto nas mentes masculinas da vila e levá-los a apedrejarem o bar.

Na parte do filme em que ocorre o apedrejamento, bem como naquela em que as prostitutas vão à cidade e são recebidas com hostilidade, vem à tona, talvez antes da hipocrisia humana, a misoginia.

Houve grande período de verdadeiro ódio contra os símbolos femininos no Ocidente, destacando-se, sobretudo, o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. Segundo Jean Delumeau (1990, P. 490), - com respaldos na Pandora grega e na Eva judaica, passando por questionáveis teses religiosas, médicas e jurídicas -, ao mistério chamado mulher atribui-se a versão imperfeita do homem, chegando a ser tida como “agente de Satã” e seu corpo, fonte do pecado.

É uma problemática muito além do fator culto/fé. Muraro, em *A mulher do terceiro milênio* (1993, p. 70-71), afirma que uma vez que a civilização ocidental construiu-se sobre o mito judaico-cristão, este não é mais prerrogativa daquela. Torna-se herança dos que crêem e dos que não crêem, antigos e modernos, “porque o mito não é aquilo que ele diz, mas a estrutura psíquica que produz”.

A fábula de Laura Mañá mostra-se um caldeirão para discussões sobre o comportamento humano, individual e social. O final feliz, no qual uma criança volta a nascer na vila, vem atenuar tais debates no longa-metragem para ressuscitá-los no *mundo real*.

Concluimos, como nos lembram Fernandes e Siqueira (2010, p. 01), que “as identidades de gênero de homens e mulheres e as relações entre eles, componentes centrais das relações sociais, são significadas por diferentes sistemas de representação e é a partir das representações que construímos verdades sobre as coisas”.

Referências

- Agência Católica de Informações - *Acidigital*. Disponível em: <<http://www.acidigital.com/catecismo/moralidade.htm>> Acessado em 20.07.11.
- DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã III: a mulher. *In: DELUMEAU, História do Medo no Ocidente: 1300-1800*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, pp. 310-349.
- FERNANDES, Wânia Ribeiro; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. O Cinema como Pedagogia Cultural: significações por mulheres idosas. *In: Revista Estudos Feministas*, UFSC, Florianópolis, vol. 18, n° 1, janeiro-abril/2010, pp. 101-119. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/381/38114363006.pdf>> Acessado em 30.06.2011.
- FISCHER, Joachim. História dos dogmas, história da teologia, história do pensamento cristão - Considerações sobre alguns conceitos da historiografia eclesiástica. *In: Estudos Teológicos*, ano 48, n. 1, p. 83-100, 2008. Disponível em <http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos_teologicos/vol4801_2008/et2008-1e_jfischer.pdf> Acessado em 19.07.2011.
- BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres (SPM/PR); Secretaria Especial de Políticas de Igualdade Racial (SEPPIR/PR); Ministério da Educação (MEC). *Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em Gênero, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais*. Livro de conteúdo. Versão 2009. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009. 266 p.
- LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. *In: MASCARELLO, Fernando (org.)*,

História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.

VASCONCELOS, V. N. Pereira. Visões sobre as mulheres na sociedade ocidental. In: *Revista Ártemis*. N° 3 – Dezembro de 2005. ISSN: 1807-8214. Disponível em

<http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero3/arquivos/artigos/artigo_11.pdf> Acessado em 30.06.2011.

AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA MÍDIA

Filipe Lins dos SANTOS¹
Universidade Federal da Paraíba

Introdução

No transcorrer do processo histórico, os seres humanos vêm, por um lado, construindo identificações, e por outro, modificando-as, uma vez que estão sujeitas também às construções e valorações sociais em cada momento no tempo. Entretanto, através do discurso, há a tentativa de legitimação da rigidez de identidades sobre os papéis sexuais masculinos e femininos, buscando reproduzir certas padronizações de suas qualidades, comportamentos e pensamentos, referentes aos dois sexos.

A principal característica desse discurso é estabelecer, para sua consolidação, uma estrutura binária que qualifique homens e mulheres com adjetivos diferenciados e tradutores de uma hierarquia de gênero. Logo, tal adjetivação não é aleatória, existe um porquê da denotação das qualidades atribuídas a cada sexo, determinando a escolha das diferenças entre os sexos pela finalidade de estruturação do sexo masculino como algo privilegiado, em detrimento do feminino, como uma forma legítima de afirmar uma estrutura patriarcal de dominação.

Nessa conjuntura, a sociedade estará bastante inclinada à reprodução das diferenças culturais de gênero, percebendo-se os reflexos de tais elementos na linguagem, na mídia e nos símbolos, dentro da esfera social. Interessa-nos entender como a mídia reproduz essas características, percebendo-as no uso que faz da língua estruturada na desigualdade de gênero, utilizando-se para isso de figuras de linguagem ou imagens que denotam a dominação patriarcal.

¹ Estudante do Curso de Direito do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba. Email: filipelins2000@yahoo.com.br

Os motivos dessa reprodução são variados, podendo-se destacar o próprio papel do Capitalismo que, ao não proporcionar uma reflexão sobre as valorações sexuais dentro da sociedade, acaba por garantir a permanência dessas características. A análise que propomos acerca dessa situação se fará mediante uma crítica, tanto sobre a temática das construções sociais de gênero, quanto da reprodução dessas características através da mídia. Assim, percebe-se que a representação de submissão da mulher, realizada pela mídia, fundamenta-se na própria composição social de dominação masculina, mesmo diante dos avanços nos direitos da mulher e da aparente autonomia feminina.

Construções de gênero e identidades

O tema referido tem gerado discussões e interpretações das estruturas de dominação, assim como rejeição ou recolocação dos fundamentos para dominação que permitem as mulheres terem direitos e liberdades renegadas. Para entender o gênero e seu reflexo no comportamento dos indivíduos, torna-se fundamental, a priori, partir de Freud, já que ele compreendia que “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da razão (...)”. (HALL, 2006, p. 36)

Logo, se entende a influência da sexualidade nos processos psíquicos do inconsciente, reafirmando a famosa frase de Simone de Beauvoir, que declara “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”, permitindo inferir o poder da esfera social na produção do sujeito como ser sexuado. Isso ocorre porque essa esfera da mente humana faz parte do processo de sexualidade, assim como, o meio social e as construções de personalidade, uma vez que eles refletem essa personificação do sexo BUTLER (2010, p.17).

Torna-se palpável o comento, na análise das divisões de tarefas sexualmente exercidas, pois na distribuição de papéis no exercício do labor, o macho seria o responsável no “(...) trabalho da terra e as transações do mercado (...)” e o feminino seria “(...) a

casa, criação de animais, o galinheiro e a horta, cujos produtos (...), ela vendia na feira (...)”. (PERROT, 2008, p. 111)

Deduz-se que, os aspectos psicológicos e societários dos papéis possuem íntimo paralelismo com a determinação daquilo que serve para identificar os sexos, estabelecendo uma cisão de características, que se preocupam em estruturar oposições, isto é, aquilo que é equivalente a um ser sexuado não pode ser atribuído a outro, sendo percebido, como por exemplo: no corte de cabelo, no modelo de roupa, nas cores preferidas ou utilizadas na indumentária e nos diversos objetos, nos tipos de perfumes, penteados, imagens e até mesmo no jeito de se sentar e andar.

Essas pequenas demonstrações representam a bifurcação qualificadora do gênero, pois o fato de se sugerir quaisquer semelhanças de um sexo com o outro, denotará uma violação à norma social posta, assim provocando comportamentos repreensíveis, conforme expressa Butler (2010, p.20):

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

Isso gera determinações sobre as escolhas das atitudes humanas, uma vez que, por exemplo, o corte de cabelo se enquadra em uma norma de etiqueta e, como tal, já passou por diversas situações na história, assumindo cortes diferenciados a depender daquilo considerado como a moda num momento específico,

contudo, o que concerne a um sexo nem sempre está autorizado socialmente a ser utilizado pelo oposto. Essa conjuntura bipolar possibilita a formação de duas categorias que, buscando serem sólidas e permanentes, não obstante, existem como forma de naturalização de certa estrutura de dominação, já que com base na definição dos atributos daquilo que, pertencente a ela, também gera valorizações que se apresentam como negativas ou positivas.

O produto disso é a organização societária mediante dada polarização que enaltece alguns e deprecia outros, como se observa na maneira como o feminino era visto pelo teólogo Santo Tomás de Aquino que entendia ser a mulher “criada mais imperfeita que o homem (...) A mulher é um macho deficiente. Portanto, não é espantoso que, ser débil marcado pela *imbecillitas* de sua natureza (...) a mulher tenha cedido às seduções do tentador”. (DELUMEAU, 2009, pp. 472-473).

Na Idade Média, muitos médicos como Ambroise Paré detinham explicações para os órgãos sexuais do *gineco* serem internos, portanto justificavam isso mediante “(...) à imbecilidade de sua natureza ‘que não pôde expelir e lançar fora as ditas partes, como no homem’ ...”. (DELUMEAU, 2009, p. 496).

Paralelamente a isso o direito ocidental, como na França no século XIV chegou a ter um discurso impeditivo sobre a permissividade de existir juízas por acreditar que “... ao juiz cabe enorme constância e discricção, e a mulher, por sua natureza, delas não está provida.” (DELUMEAU, 2009, pp. 496-502).

Essa construção identitária oposta na sexualização do ser permite existir segregação e conciliação, uma vez que não há como unir o fraco ao forte, o irracional ao racional, a não ser se houver uma preposição das qualidades consideradas mais valiosas perante a sociedade.

Portanto, ao ser viril detentor daquilo que é considerado valioso consegue ter a abertura para a dominação e subjugação do mais frágil, que passa a aceitar essa obediência como natural, bastando-se como exemplo, a maneira como a medicina argumentava a respeito das mulheres em relação ao casamento:

Ela o foi também para o “social deleite do homem”, para o “consolo doméstico e a manutenção da casa”. A mulher é menos viciosa do que frágil (A grande fragilidade do sexo feminino, cap. XVIII). Por isso tem a necessidade de proteção e, em primeiro lugar, de boa educação e bons pais. Daí o conselho de escolher uma esposa “oriunda de gente de bem, instruída em virtudes e honestidade, não tendo convído nem frequentado senão companhia de bons costumes” (DELUMEAU, 2009, p. 494).

Isso é perceptível na linguagem falada e escrita, pois expressões que revelam tanto a passividade quanto a reificação feminina como objeto de desejo masculino demonstram as estruturas de polarização e permitem a discriminação da mulher. Em suma, pode-se pontuar que essas identificações de subordinação e supremacia são proposituras sociais legitimadoras das bases patriarcais de dominação, expressando tal poder, através da linguagem e controle social, mediante a coerção de quem desobedece aos comportamentos predeterminados dentro da sociedade.

A reprodução do feminino pela mídia

Na língua, percebe-se a edificação do domínio e a superioridade na conjuntura sexual masculina de forma ampla e mascarada, pelo uso constante de termos representantes da virilidade que impedem qualquer possibilidade de indicação de feminilidade. Assim, pode-se entender o papel da cultura, uma vez que é na linguagem que ela se identifica.

Nessa perspectiva, a principal utilidade da palavra se apoia na justificativa da naturalidade dos elementos que envolvem os sujeitos, a exemplo dos *slogans* publicitários que pinçamos dentre uma imensa gama possível para melhor ilustrar a nossa reflexão sobre o uso da imagem do feminino na linguagem publicitária: “Esta bate um bolão! Dani Sperle, a nova musa dos craques, toda para

ocê”; “Gringas lindas e cachorras”; e “Garota do tempo Skol, o jeito redondo de ver o clima”. Semelhante *slogan* é apresentado por Studart: “O corpo da mulher serve para vender tudo: até amortecedor de automóvel”. (STUDART, 1984, p. 29)

A Revista Sexy de julho de 2011, o filme pornô da Sexxy, a propaganda da cerveja Skol e de amortecedores seguem, respectivamente, a ordem desses slogans, apresentando sempre a postura da mulher como objeto ou símbolo sexual, porque refletem uma construção midiática embasada na constituição das características costumeiramente concernentes a esse sexo e alimenta a fantasia erótica masculina.

Logo, a mídia busca reproduzir o que está presente dentro da comunidade e estrutura-se para satisfazer o domínio do “macho”, semelhante ao poder patriarcal. Pode-se verificar isso nas cenas usualmente exibidas nas telas de TV e de cinema. Isso ocorre por causa da ordem econômica capitalista associada à imagem do corpo feminino que atrai o consumidor masculino, por essa razão, não se propõe a uma mudança de gênero, já que se baseia na exploração e na desigualdade desses elementos e não no inverso.

É do interesse do modo capitalista de pensar o imediatismo do consumo, a não reflexão sobre a natureza do desfrute, a oralidade, o prazer do aqui e agora. O capital não questiona os princípios, a história, as inter-relações, em suma, a totalidade. Em matéria de sexualidade, os princípios do capitalismo são o gozo imediato, o prazer a dois, a satisfação narcisista do desejo. Marcondes Filho, 1986, *apud* CARVALHO, 2010, p. 220)

Esse foi um dos motivos que se levou a acreditar que no Socialismo haveria a tão esperada mudança social e igualdade de gênero, entretanto, essa crença revelou-se uma falácia, fortalecendo a ideia dos processos identificatórios sexuados no contexto social, surpreendentemente parecida com a percebida na midiaticização inserida numa estrutura que busca o capital e que reproduz

estruturas de dominação, pelo simples fato de refletir aquilo que é desejado pelos consumidores. Logo, o social parece estar construído para oprimir as mulheres e, conseqüentemente, qualquer tipo de liberdade e a conquista de direitos serão limitados, já que há uma construção cultural de subordinação da mulher. Portanto, a mídia está comprometida em reproduzir o desejado pelo consumidor, e assim o faz, sem provocar uma mudança nessa estrutura.

Entretanto, à medida que a Revolução Russa prosseguia, a questão das mulheres não se revelou tão facilmente quanto as feministas marxistas esperavam. Quando as práticas stalinistas da década de 1920 exigiram rápida industrialização, desenvolvimento militar, ordem e disciplina a todo preço, o Zhenodtel, ramo do partido das mulheres, foi dissolvido, programas e reformas iniciadas pelo Zhenodtel foram cancelados. Restaurou-se a família, homossexualismo e aborto foram declarados ilegais, fechados os centros de cuidados infantis, e uma moralidade socialista foi incentivada não muito diferente da vitoriana. Estabeleceu-se que as mulheres trabalhariam, mas por volta de 1930 simplesmente todas as mulheres desapareceram das posições de mando. (NYE, 1995, p. 62)

Isso é claramente percebido nas dramaturgias ou telenovelas brasileiras que buscam explorar os sentimentos humanos, como uma forma de aproximação do público ao que se quer transmitir na televisão, normatizando o dia a dia das pessoas e apresentando as suas realidades opressoras.

Essa opressão do feminino é perceptível quando se observa na estrutura da teledramaturgia a presença do amor romântico e do final feliz. Em ambas as situações, cria-se um ideal de felicidade e romance inexistentes; possível apenas no imaginário social que serve de escape para o mundo real dos espectadores.

A teledramaturgia surge como opção mercadológica com a finalidade de obter maiores índices de audiência, porém é importante estarmos atentos para o fato de que essa opção não se explica apenas em termos estritamente econômicos. Ao contrário, o uso do gênero ficcional com bases folhetinescas no cinema e na televisão corresponde a toda uma mudança operada no imaginário do público pelos meios de comunicação de massa. Segundo Morin (2005, p.93), essa mudança ocorre, principalmente, a partir de 1930, quando se dá, no cinema, a introdução em massa do *happy end*, que opera “uma revolução no reino do imaginário. A idéia de felicidade se torna núcleo afetivo do novo imaginário”. Trata-se, portanto, de uma transformação na matriz genérica que envolve a indústria cultural: o final trágico passa a ser sistematicamente substituído pelo final feliz, este sim, mais agradável às grandes massas. (...) O gênero atua não apenas como mapa ou como modelo prescritivo, mas também como modelo interpretativo de um mundo construído à semelhança da realidade. O gênero torna-se chave de entendimento do mundo. Nesse sentido, Martín-Barbero (2001, p. 211), enfatiza que “(...) o gênero não é somente qualidade narrativa, e sim, o mecanismo, a partir do qual se obtém o reconhecimento - enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um mundo (...). (MOTTER; MUNGIOLI, 2007-2008, pp. 160-161).

Outro ponto importante sobre esse sistema pressionador é a presença de termos que se referem à colocação da mulher como um objeto comestível e de desejo, sobre isso importa trazer expressões textuais presentes na Revista Playboy de Junho de 2008 e na Revista

Brazil Sex Magazine de Maio de 2011, respectivamente: “Andressa Soares, Garota-Melancia Saborosa e Suculenta” e “É uma delícia de pilotar. Um sonho de consumo... Então... o que está esperando... assuma o volante. Dome esta fera! Mostre quem manda! Tenha o prazer de vê-la em ação!”

Diante dessas expressões, pode-se observar claramente a linguagem simbólica e apelativa aos desejos sexuais, caracterizando uma forma de sujeição, pois no primeiro caso, a frase de maior destaque é a semelhança da mulher com um alimento que é saboroso e suculento, simbolizando que, ao ver a imagem da Andressa Soares, os homens não percebiam uma mulher, mas uma comida que eles terão o desejo sexual de consumir, já que o prazer masculino é o mais valorizado socialmente. A possível consequência de um apelo como esse seria a memorização de um momento inesquecível, pois tal objeto alimentício se tornaria diferenciador de qualquer outro que houvesse existido.

O segundo texto publicitário aponta as aspirações e incita à dominação viril do ato sexual, porque o uso das reticências busca atingir o imaginário do leitor, levando-o a desejar comprar e ver aquela revista, por não se tratar de qualquer tipo de revista, porém aquela que o permitirá dominar e assumir o controle do feminino, sendo premiado com a felicidade de obter a sujeição da mulher e o gozo simultaneamente.

Tais construções não se diferenciam muito daquilo que representa socialmente o *gineco*, pois as expressões atribuídas sempre foram abstraídas na subordinação, a estimulação da satisfação sexual masculina, passividade feminina, entre outras características, conforme descreve Almeida (1996, p.132):

Não são raros, os exemplos de depoimentos em que se percebe, naturalmente, a identificação da mulher à condição de “alimento” ou “comida”, para o homem. Por mais assimilado que esteja, em nosso repertório verbal, a expressão “comer” para se referir à relação sexual (...) A presença invasora desta dimensão metafórica do sexo pode ser encarada também a partir de seu

padrão ambíguo de funcionamento. Esta ambiguidade pode, por sua vez, ser entendida do seguinte modo: o plano do *conteúdo*, que parece reger a intensa “loquacidade” sexual dos entrevistados, é identificado com padrões de modernidade, pois revelaria, em sua “informalidade” e “naturalidade”, uma quebra da inibição ou distância que caracteriza aquela situação. O uso de palavrões, gírias, metáforas sexuais etc., pode servir de exemplo para identificação com padrões de “igualitarismo” e modernidade. A utilização, portanto, deste vasto elenco de expressões e referências configuraria a seguinte relação: conteúdo=moderno. De outro lado, a natureza “predatória” a que me referi parece residir exatamente no plano do mecanismo, isto é, numa dimensão menos perceptível concreta e visível, mas, ao mesmo tempo, mais próxima ao universo do imaginário, das fantasias e do desejo dos sujeitos.

Estando essas expressões presentes também em tradicionais figurações sociais como o casamento, em que se percebe a entrega do feminino ao masculino, e conseqüentemente, o marido tornando-se proprietário da esposa que agora irá servir ao seu senhor. Um grande diferencial existente entre as esposas e as mulheres citadas nas revistas, filmes e *slogans* de propagandas de cerveja ou de amortecedores é que essas últimas não estão na casa e na cama do homem a quem se dirigem os anúncios publicitários e produtos culturais sexistas, mas sim em suas idealizações, fantasias e pensamentos, manifestos ao desejar vê-las nuas ou mantendo relações sexuais com ele. Logo, o que se mostra ao viril é a possibilidade de ter uma mulher para os afazeres sexuais domésticos (a esposa), uma para seus delírios (a garota propaganda, a atriz) e outra para fora do casamento (a amante, a prostituta ou o caso rápido).

Esse ideal imaginário constitui justamente aquilo que se entende por virilidade, potência e continuidade sexual, sempre numa conjuntura heterossexual, não importando com quais e com quantas mulheres venham os homens a fazer sexo, já que o importante é a consumação e dominação do ato, como afirma Goldenberg (1991, p.20):

Devem, desde o início da adolescência, ter relações sexuais com prostitutas ou empregadas domésticas. As relações sexuais esperadas são todas heterossexuais. Os autores ressaltam a importância do imaginário social com relação à masculinidade, que “está sempre a ser provada por um desempenho sexual tanto potente quanto frequente” (...) Costa (1986) preocupa-se com o que considera uma “postura machista” da sociedade brasileira que leva a uma “sexualidade machista”; construída através de mensagens que os meninos recebem desde cedo: que devem ser competitivos, agressivos e conquistadores.

Damatta (1986, pp.58-60), apresenta a ideia de que, quando algo é alimento de alguém, o mesmo desaparece ao ser ingerido, sendo absorvido pela pessoa que a come, conseqüentemente, quando isso se reflete em uma perspectiva de gênero ver-se-á o homem como aquele detentor da responsabilidade de ingerir a mulher, legitimando mediante a linguagem e a mídia a prisão e a sujeição feminina, servindo como reflexos das construções sociais e da discriminação:

(...) a mulher põe à disposição do grupo (da família) seus serviços domésticos, seus favores sexuais e sua capacidade reprodutiva torna-se a fonte de virtude que, na sociedade brasileira, se define de modo pastoral e santificado. É a virgem, a esposa,

a mãe que reside nas casas e que jamais é comida ou poderá virar comida: presa fácil de homens que se definem como sexualmente vorazes. Ou melhor, tais mulheres podem ser comidas, mas primeiro são transformadas em noivas e esposas. O bolo de casamento e o banquete que segue à cerimônia podem muito bem ser vistos como um símbolo dessa “comida” que será a noiva, algo elaborado e, sobretudo, socialmente aprovado pelos homens do seu grupo (...) O fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de “comer”, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, como a mulher (ou o homem, em certas situações), desaparece dentro do comedor – ou do comilão. Essa é à base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor. A relação sexual e o ato de comer, portanto, aproximam-se num sentido tal que indica de que modo nós, brasileiros, concebemos a sexualidade e a vemos, não como um encontro de opostos e iguais (...) mas como um modo de resolver essa igualdade pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro. Assim, a relação sexual, na concepção brasileira, coloca a diferença e a radical heterogeneidade, para logo em seguida hierarquizar-las no englobamento de um comedor e um comido.

Considerações finais

Com base na exposição feita, é possível observar, como as construções de gêneros são pautadas em um binarismo regido por diferentes posicionamentos dos sexos permitindo uma discriminação

feminina e reificação social, mediante varias características que buscam inferiorizá-la socialmente propiciando construções de um desvalor das qualificações concernentes a ela em comparação ao ser viril masculino, considerado como o permeado por virtudes.

É nessa conjuntura, apoiada pelo Capitalismo, que a mídia reproduz uma realidade sexualizada e opressora sendo, portanto, um veículo de naturalização da subordinação do *gineco*, porque ao veicular tais posturas não proporciona a mudança nem a reflexão sobre o tema.

Dessa maneira, a mídia apresenta-se como uma ferramenta de criação e aceitação da dominação patriarcal, a fim de que a mulher seja permanentemente colocada em subjugação, como submissa. A única saída para esse problema está na luta das mulheres por reconhecimento social e pelas quebras de tais polarizações valorizadas, apoiando-se na reformulação dos conceitos que envolvem a determinação sexual, em geral, como vimos, redutora e danosamente traduzida pelas características “naturais” do sexo feminino e masculino.

Referências

- ALMEIDA, M.I.M. *Masculino/Feminino: tensão insolúvel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ANNY CASTRO, tá na toca, pra roçar. *Revista Brazil Sex Magazine*, s/local, ano XIV, 2011.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CARVALHO, Paulo Roberto. Mídia e Sexualidade. *Athenea Digital*. nº 17, p. 217-225, 2010.
- DAMATTA, R. *O que faz, o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESTA bate um bolão! Dani Sperle a nova musa dos craques, toda pra você. *Revista Sexy*, São Paulo, n. 380, ago. 2011.
- FENOMENAL! Andressa Soares Garota Melancia. *Revista Playboy*, Rio de Janeiro, ed. 397 2008.

GOLDENBERG, M. *Ser homem, ser mulher: dentro e fora do casamento*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

GRINGAS LINDAS e cachorras. Produção Bleubird Stuff. São Paulo: Sexsxy, s/ano. 1 DVD (120 min.)

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOTTER, M.L.; MUNGIOLI, M.C. Gênero teledramatúrgico entre a imposição e a criatividade. *Revista USP*, São Paulo, n. 76, p. 157-166, dezembro/fevereiro, 2007-2008.

NYE, A. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2008.

Skol - Garota do Tempo - O Jeito Redondo de ver o Clima. Disponível em: <http://youtu.be/1rdfO_Zls-A>. Acesso em 20 nov. 2011.

STUDART, H. *Mulher objeto de cama e mesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
Fórum Nacional do Audiovisual

Matizes da Sexualidade

Núcleo de Estudos em Mídias, Processos Digitais e Sexualidades

Digital Mídia

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação Sobre a Mulher e Relações de
Sexo e Gênero - *NIPAM*

Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual

GEPPAU

JULHO | 2012

