



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

KENIA ALMEIDA NUNES

**GÊNERO OU SEXUALIDADE?: (re) produção das identidades homoeróticas masculinas no
Cinema de massa**

NATAL
2013

KENIA ALMEIDA NUNES

**GÊNERO OU SEXUALIDADE?: (re) produção das identidades homoeróticas masculinas no
Cinema de massa**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de mestre, pelo Programa
de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lisabete Coradine

NATAL
2013

KENIA ALMEIDA NUNES

**GÊNERO OU SEXUALIDADE?: (re) produção das identidades homoeróticas masculinas no
Cinema de massa**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de mestre, pelo Programa
de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lisabete Coradine

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Lisabete Coradine – UFRN

Prof^a Dr^a – Rozeli Maria Porto – UFRN

Prof^o Dr – Gilmar Santana – UFRN

Prof^o Dr – Rodrigo Carreiro - UFPE

AGRADECIMENTOS

É chegado o último passo de uma pesquisa, os agradecimentos. Esse é o ponto onde podemos avaliar o que está proposto e, acima de tudo, perceber como tudo se deu. Esse momento parece não fluir tão facilmente como deveria ser. Talvez seja devido seu caráter de **fim**. Então fornece uma melancolia. De tempo passado. De tempo passando. Mas também é uma ocasião para lembrar-se das relações e amizades que foram travadas ao longo desses dois anos. Amizades continuadas e amizades feitas por meio de longas discussões acadêmicas que se estendiam a verdadeiras rodas de lamentações e comilanças na casa de Máira Leal.

Bom, temo que esses agradecimentos sejam mais uma força sociológica agindo sobre mim. É dizer que nada é feito sozinho e que nada surge do nada. Um trabalho é fruto de inúmeras leituras, discussões, aulas, resenhas, artigos, reflexões, questionamentos, relacionamentos com o conhecimento, pensamento, crítica e tantas outras coisas aqui não enumeradas, mas que acompanharam-me durante a construção dessa pesquisa. Foram de muitas amizades e companheirismo intelectuais que consegui terminar esses textos. E pensar adiante. Em algo mais para mim.

Por hora é isso. Em primeiro lugar meu obrigado vai para minha orientadora a professora Lisabete Coradine que tem uma paciência, amizade e cumplicidade, que inveja muitos de meus amigos e amigas que estão nessa mesma peleja acadêmica. Ela tem me ajudando em um crescimento acadêmico e me encorajado a trilhar novos caminhos.

Agradeço também a professora Rozeli Porto por sua delicadeza, parceria intelectual e amizade dentro e fora do meio acadêmico. Pelos bons filmes que assistimos juntas e pelas discussões que sempre são desenvolvidas após. Pelas conversas nos corredores, na sala de aula e em sua sala. Sempre disponível a ajudar. E acima de tudo por representar meu começo na feitura desse trabalho. Pelo seu incentivo, muito obrigada.

Obrigada ao professor Gilmar Santana que me fez crescer de tal maneira que esse espaço é demasiado pequeno para enumerar tais encontros. Pelas belas aulas apaixonadas que me fizeram amar e não querer sair dos estudos sobre Cinema. Pelos filmes que assistimos em aula, extra aula e em sua casa. Pelos encontros nos corredores com suas doces e sinceras palavras. Por me possibilitar participar de seu conhecimento que é gigantesco. Por suas palavras certas. Por suas correções. Bom, pela paixão que desperta toda vez que falo de suas aulas. De você!

Ah! Meus queridos amigos e amigas. Vocês são como um belo filme de Woody Allen, quero dizer, de Pedro Almodóvar, ou melhor, de Lars von Trier, acho que me entenderam. Mas se não. Vocês são meu AC/DC de vida. Tenho tantas amizades que me engrandeceram nesse processo. Espero ser justa e lembrar de todos. Agradeço a Danielma dos Santos Correa uma amiga em um milhão. Que com sinceridade sempre me acomete. À Máira Leal uma amiga encontrada nesse meio louco que é o mestrado em Ciências Sociais. Pela loucura que é tê-la como amiga. Pela perpetuação de tudo. Ter sua

amizade é como estar no filme **A regra do Jogo** de Renoir, simplesmente arte. Ao meu grande amigo Renato Maia que com delicadeza, amorosidade me conquistou por completo e hoje não me vejo sem ele. À Mikelly Gomes por uma amizade retomada. Por confianças em leituras. Por trocas intelectuais. À minha mais nova amiga Maiara Juliana Gonçalves, que com sua amizade me fez ser alegre e nova em mim mesma. Pelos sambas ainda não idos, mas pelos shows de rock e metal já comparecidos. E pelas conversas sobre Bourdieu. A meu grande amigo Genilson Azevedo, pelas inúmeras conversas, apoios, dias inteiros na UFRN em busca de não sei o que, mas fizemos isso juntos. Pelas discussões sobre gênero. Pela amizade que me ofereceu. E pela amizade que temos. À Alessandra Menezes e Lucineide Bezerra, pela amizade e companheirismo de sempre. Não posso esquecer-me das minhas companheiras do Potiguar Rugby Clube Feminino. Desse encontro inesperado, que me deixou atordoada com tantas loucas como eu nesse mundo. Então, valeu Larissa Abreu, Eva Ribeiro, Maria Carolina Torres, Clara Andrade Advíncula, Luciana Brito, Priscilla Fontenele [...]. E minhas companheiras de guerra, que com a alegria e bom humor me ajudaram nessa luta intelectual. Obrigada Cinthia Pereira, Matilde Almeida, Sabrina Oliveira e Débora!! Meu obrigada também vai para meu grande amigo Alyson Thiago Fernandes Freire, que sempre depositou uma confiança em mim que eu mesma desconhecia.

Por fim, agradeço àqueles que me ajudaram e sempre ajudam nessa longa caminhada que é a vida acadêmica. Apoiando escolhas que nem eu mesma, de tempos em tempos, sei se é o certo. Mas quando penso e chego nessa parte, vejo que tudo sempre valerá a pena. Que alguns clichês realmente funcionam. Embora, não deixem de ser chulas. Agradeço às minhas irmãs Gil Pinheiro e Ana Almeida, que, em certa medida, me compreendem. Também não queria que fosse de um todo, pois assim não teria graça alguma. As conversas com Gil e Rainolenes Melo, meu cunhado, que de informais não tinham e, não tem nada. Afinal, sociólogos juntos é sempre uma eterna discussão teórica. À minha mãe Maria do Socorro Almeida Nunes, que, quase sempre, compreende esse campo e me ajuda me dando forças para continuar e não deixar me abater pelas dificuldades, as quais sempre estarão presentes seja em qual for o ramo escolhido. Esse trabalho não teria tal desfecho sem ajuda de todos vocês amigos e familiares. Obrigado a todos que puderam vivenciar esse momento único de minha vida acadêmica e pessoal. Uma caminhada guiada por uma estrada de lindos tijolos amarelos. Que de hoje em diante o que nos habite seja a pele de um grande artista.

A Metamorfose ou Os Insetos Interiores ou O Processo

Notas de um observador:

Existem milhões de insetos almáticos.

Alguns rastejam, outros poucos correm.

A maioria prefere não se mexer.

Grandes e pequenos.

Redondos e triangulares,

de qualquer forma são todos quadrados.

Ovários, oriundos de variadas raízes radicais.

Ramificações da célula rainha.

Desprovidos de asas,

não voam nem nadam.

Possuem vida, mas não sabem.

Duvidam do corpo,

queimam seus filmes e suas flores.

Para eles, tudo é capaz de ser impossível.

Alimentam-se de nós, nossa paz e ciência.

Regurgitam assuntos e sintomas.

Avoam e bebericam sobre as fezes.

Descansam sobre a carniça,

repousam-se no lodo,

lactobacilos vomitados sonhando espermatozoides que não são.

Assim são os insetos interiores.

A futilidade encarrega-se de maestra-los.

São inóspitos, nocivos, poluentes.

*Abusam da própria miséria intelectual,
das mazelas vizinhas, do câncer e da raiva alheia.*

O veneno se refugia no espelho do armário.

Antes do sono, o beijo de boa noite.

Antes da insônia, a benção.

Arriscam a partilha do tecido que nunca se dissipa.

A família.

São soníferos, chagas sem curas.

Não reproduzem, são inférteis, infíeis, in(f)vertebrados.

*Arrancam as cabeças de suas fêmeas,
 Cortam os troncos,
 Urinam nos rios e nas somas dos desagravos, greves e desapegos.
 Esquecem-se de si.
 Pontuam-se
 A cria que se crie, a dona que se dane.
 Os insetos interiores proliferam-se assim:
 Na morte e na merda.
 Seus sintomas?
 Um calor gélido e ansiado na boca do estômago.
 Uma sensação de: o que é mesmo que se passa?
 Um certo estado de humilhação conformada o que parece bem vindo e quisto.
 É mais fácil aturar a tristeza generalizada
 Que romper com as correntes de preguiça e mal dizer.
 Silenciam-se no holocausto da subserviência
 O organismo não se anima mais.
 E assim, animais ou menos assim,
 Descompromissados com o próprio rumo.
 Desprovidos de caráter e coragem,
 Desatentos ao próprio tesouro...caem.
 Desacordam todos os dias,
 não mensuram suas perdas e imposturas.
 Não almejam, não alma, já não mais amor.
 Assim são os insetos interiores.*

O Teatro Mágico

RESUMO

A homossexualidade vem ganhando força no Cinema a partir do final do século XX, quando há uma disseminação das liberdades em torno das sexualidades ditas periféricas ou marginais. Partindo desse pressuposto, foi elaborada, no trabalho de dissertação de mestrado, uma análise sobre a relação entre Cinema e Sexualidade, a fim de perceber, descrever, refletir e analisar possíveis mudanças em torno dos comportamentos performáticos dos sujeitos homossexuais masculinos a partir da introdução destes nas produções cinematográficas, oriundas da indústria cultural de massa. Produções estas localizadas em três décadas distintas. Nesse caso, tem-se sobre o Cinema um caráter não somente de reprodutor das realidades, mas também de um agente produtor e de consolidação delas. A metodologia aplicada no trato desses objetivos se dá através da análise de discurso de três obras fílmicas, a saber, *Gaiola das loucas* (1978), *Será que ele é?* (1997) e *Cruzeiro das loucas* (2002). A imagem é o objeto de pesquisa desse trabalho, sendo ela desenvolvida por uma cultura de massa, que irá produzir identidades de massa que se caracteriza através da cristalização de clichês em torno do mundo *gay*.

Palavras-Chaves: Cinema; Sexualidade; Identidade; Homossexualidade masculina.

ABSTRACT

Homosexuality has been gaining strength in Cinema from the late twentieth century, when there is a dissemination of freedoms around the peripheral or marginal sexualities.

Based on this assumption, it was formulated in the dissertation work, an analysis of the relationship between Cinema and Sexuality in order to understand, describe, reflect and analyze possible changes around the performative behaviors of male homosexual from the introduction of them in film production, arising from the mass culture industry. These productions are located in three different decades. In this case, the Cinema has not only the reproductive character of realities, but also a producing agent and consolidating them. The methodology applied was discourse analysis of three film works, namely *La Cage aux Folles* (1978), *In & Out* (1997) and *Boat Trip* (2002). The image, research object of this work, is developed by a mass culture that will produce mass identities which is characterized by crystallization of clichés around the *gay* world.

KeyWords: Cinema, Sexuality, Identity, Male homosexuality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CINEMA: UM DISPOSITIVO (RE) PRODUTOR DE IDENTIDADES GAYS?	23
2.1	Sexualidade e gênero: Perspectivas distintas	31
2.2	Produção do dispositivo da sexualidade	32

2.3	Cinema e Discurso.....	36
3	ULTRAPASSANDO FRONTEIRAS: O QUE NÃO SOU EU É O OUTRO OU O OUTRO É QUE SOU EU?.....	44
3.1	Teoria <i>Queer</i> : estudos TransViados	48
3.2	Do gênero ao tecno gênero	51
3.2	Da sexualidade a contra sexualidade.....	56
3.3	Identidades, performances e ressignificações de práticas	58
4	PINCELADAS “ETNOGRÁFICAS: ADENTRANDO AO CAMPO COM TEORIAS E CONCEITOS.....	62
4.1	In & Out das sexualidade.....	74
4.2	Cruzeiro pelas imitações performáticas.....	87
4.3	Perspectivas comparadas: rupturas e continuidades.....	93
5	REFLEXÕES FINAIS.....	95
5.1	E agora?.....	99
	POST SCRIPTUM.....	100
	REFERÊNCIAS.....	102
	APÊNDICES.....	105

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Momento em que Laurent anuncia seu casamento a Renato.	63
Ilustração 2	Casa da família de Andrea.	65
Ilustração 3	Sala da casa de Zazá e Renato reformada aos moldes cristãos.	66
Ilustração 4	Casa da família de Andrea, espaço que reproduzem sujeitos distintos.	67
Ilustração 5	Representação da família aos moldes heteronormativos.	67
Ilustração 6	Representação dos elementos que definem a casa de Renato e Zazá	67
Ilustração 7	Cartaz do filme Gaiola das Loucas.	68
Ilustração 8	Momento que Renato conta a Zazá que seu filho Laurent se casará com uma garota.	70
Ilustração 9	Zazá fica diante do espelho.	71
Ilustração 10	Continuação da cena na imagem anterior	71
Ilustração 11	Casal conversa sobre suas futuras atuações masculinizadas.	72
Ilustração 12	Oficialização do casamento de Laurent onde Zazá se veste de mulher.	73
Ilustração 13	Reunião na casa de Renato e Zazá.	73
Ilustração 14	Um dos cartazes do filme <i>In & Out</i> .	77
Ilustração 15	Reunião de despedida de solteiro de Howied e os amigos	78
Ilustração 16	Personagens do professor e sua noiva assistem a entrega do <i>Oscar</i> quando são surpreendidos com os agradecimentos do ator/aluno e, ao mesmo tempo a revelação de que o professor seja <i>gay</i>	80
Ilustração 17	Bicicleta, calça jeans, camisa de botões e gravata borboleta e blazer.	81
Ilustração 18	Sala de aula do filme <i>In & Out</i> .	82
Ilustração 19	A escolha do vestido de noiva.	83

Ilustração 20	O personagem Howied tenta provar para si mesmo que não é <i>gay</i> .	84
Ilustração 21	Cartaz do filme <i>Cruzeiro das loucas</i> .	88
Ilustração 22	Jerry é recusado em casamento pelo personagem de Felícia.	89
Ilustração 23	Jerry dançando com Gabriela na boate <i>gay</i> do navio.	91
Ilustração 24	O personagem Jerry fantasiado de <i>drag Queen</i> .	92

1 INTRODUÇÃO

O audiovisual, o cinema, a imagem animada, tornam-se simultaneamente objeto e instrumento de pesquisa (RAMOS, 2002, p. 02).

O cinema nasce no final do século XIX e início do século XX, a exibição no *Grand Café* em Paris no ano de 1895 marca seu surgimento. A imagem em preto e branco, sem som, mostrava um trem em movimento. Essa primeira imagem foi denominada de impressão da realidade. A palavra cinema vem do grego - *kinema* - e significa movimento, imagem em movimento, um dispositivo essencial hoje para a (re) construção, e cristalização de identidades¹ sociais.

O que se tem hoje como cinema só foi possível graças à invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière no final do século XIX. Até a década de 1920 os filmes eram mudos, a era do som tem seu início apenas em 1926 e 1927 quando a *Warner Brothers*² introduziu o sistema de som e lançou o filme “*The Jazz Singer*”³, o qual ainda tinha passagens sem som. Só então em 1928 com o filme “*The Light of New York*”, também da *Warner*, se tornaria o primeiro filme com som totalmente sincronizado. É possível expressar aqui que, em certa medida, foi através do uso do som que o cinema se diversificou mais em termos de gênero, nascendo assim o musical e a comédia como hoje é conhecida, haja vista que a comédia faz parte do limiar do cinema. As comédias mudas iniciaram-se na Europa, mas a sua expansão e produtividade se deram com maior ênfase nos Estados Unidos América - E.U.A. Esse cinema se caracterizava pela abordagem de temas rapidamente absorvidos pelo público, tais como a crítica às instituições convencionais: casamento, escola, ordem pública, igreja, família dentre outros mecanismos sociais de construção dos indivíduos.

No entanto, o gênero comédia que é tratado nessa pesquisa só tem início posteriormente sendo, dessa forma, perceptível que a sua manifestação se deve em grande

¹ O termo identidade baseado em Stuart Hall será empregado na maior parte do texto, com o objetivo de ressignificá-lo, na medida em que é tomado para a discussão categorias como sexualidade, a qual é tratada pelos estudos *queer* como uma experiência não nominativa, ou seja, a identidade, seja ela sexual, de gênero dentre outras é algo que se desfaz diante das múltiplas possibilidades de ser. No entanto, esse termo produz várias abordagens críticas aos estudos localizados dentro da teoria *Queer* através das discussões que serão travadas durante as análises que se seguem na pesquisa e na produção do texto da dissertação.

² **Warner Bros. Entertainment**, também conhecida como **Warner Bros. Pictures** é uma produtora americana de filmes e entretenimento televisivo. Um dos maiores estúdios de cinema da atualidade.

³ Um musical que pela primeira vez na história do cinema possuía alguns diálogos e cantorias sincronizados a partes totalmente sem som.

medida ao uso do som. Tal gênero se fundamenta na utilização do riso como suporte à crítica social. Embora, tenha um duplo papel, no que diz respeito à contradição que elege para si, quando trata de temas como racismos, sexismos, homofobias dentre outros. Ele, o riso, pode tanto desempenhar um papel subversivo como pode fornecer espaço para manutenção e produção de certos estigmas produzidos socialmente contra aqueles que vivem às margens do que é considerado normal. Para tanto, vê-se que há vários segmentos dentro de um mesmo gênero cinematográfico. Por isso, com o objetivo de dissertar sobre a construção e manutenção de certos estigmas/estereótipos em torno das identidades *gays*, optou-se por tal campo de pesquisa, qual seja, o gênero comédia de massa ou, como é normalmente apontada, comédia pastelão.

A Sétima Arte⁴, surgida na França com os irmãos Lumière, expande-se pela Europa e chega aos Estados Unidos da América. Com a Primeira Guerra Mundial a indústria de cinema europeia foi arrasada e com isso os E.U.A começam a se destacar no mundo do cinema fazendo e exportando diversos filmes. A indústria de filmes dos Estados Unidos era localizada primeiramente em *New York*, mas posteriormente com a emigração de produtores à Costa Oeste, um pequeno povoado chamado *Hollywoodland*, surge o que hoje se tem como a maior indústria de produção e difusão de filmes do mundo, *Hollywood*. Sendo um dos pioneiros de *Hollywood* David W. Griffith⁵. É nesse salto de campo produtor que emerge a indústria cultural⁶ cinematográfica, um espaço que se produz relações que estão diretamente ligadas ao acúmulo de capital assim como a difusão e propagação da obra que esse campo produz. O cinema da indústria cultural deve, pois, ser visto como um espaço que produz capital econômico, cultural, simbólico dentre outros.

Desse modo, temos o cinema como uma arte que em alguns segmentos de produção, como o aqui pesquisado, está diretamente relacionada ao dinheiro, à vista que a maioria dos processos para a sua produção, consolidação e difusão dependem do capital empreendido no

⁴ Denominação do cinema enquanto arte, através do Manifesto das Sete artes, pelo teórico italiano Ricciotto Canudo em 1911.

⁵ Diretor de cinema estadunidense, conhecido pelos filmes **O nascimento de uma nação** (1915) e **Intolerância** (1916).

⁶ O termo “indústria cultural” - que serviu de substituto para *cultura de massas* - foi criado pelos principais pensadores da Escola de Frankfurt: Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, ambos alemães. De acordo com estes teóricos a cultura industrial é fabricada de acordo com o mercado. Eles analisam a produção e a função da cultura no capitalismo em *A dialética do esclarecimento* de 1947. Os autores criaram o conceito de “Indústria Cultural” para definir a conversão da cultura em mercadoria. O conceito não se refere aos veículos (televisão, jornais, rádio...), mas ao uso dessas tecnologias por parte da classe dominante, para disseminação de suas ideias conformistas e controle da população. A produção cultural e intelectual passa a ser guiada pela possibilidade de consumo mercadológico com a mais abrangente face capitalista.

processo. E da mesma forma que há uma expansão da prática cinematográfica para as mais variadas áreas do globo, há também novas pressões em torno da produção. A indústria cultural exerce uma pressão sobre o espetáculo audiovisual, através do controle da produção e distribuição com base no modelo geral (norte-americano), formando um monopólio sobre a arte cinematográfica. Por mais que o controle daqueles que financiam seja mais facilmente visto no processo de difusão, haja vista que tem que haver uma grande difusão para que se tenha uma boa margem de lucro, ele está também imbricado nos outros processos, embora não seja de bom tom declarar a arte cinematográfica como um produto das pressões de um mercado capitalista. Nesse processo há como se perceber as relações que se dão dentro do campo do cinema para atender tanto às pressões econômicas como às pressões artísticas. São ações legitimadas dentro de um campo por agentes sociais dotados de um *habitus*⁷ e de posições sociais, lutando por posições sociais diferenciadas. São essas relações que mantêm o campo vivo.

O gênero comédia⁸ no cinema de massa, que nasce por intermédio da introdução do som, tem maior difusão por sua fácil compreensão, devido aos seus diálogos pouco confusos e por seus temas que não têm a pretensão de discutir profundamente o cotidiano dos que o assistem. É dentro desse gênero que o tema da construção da identidade homossexual masculina será pesquisado. A comédia foi escolhida devido à sua difusão nas diferentes culturas e classes sociais⁹, o que proporciona uma maior aproximação e consumo da obra pelos agentes sociais. À vista disso, optou-se por fazer uma pesquisa que primasse pela análise dos discursos que permeiam as relações que são demonstradas a partir dos personagens nesse tipo de filme, através das falas e expressões corporais desenvolvidas na

⁷ *Habitus* são esquemas de percepção, de avaliação e de ação que exercem um efeito de dominação simbólica em torno das categorias sociais, sejam elas de gênero, etnia, cultura, língua, raça dentre outras. Ver: BOURDIEU. P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro. ed. 4, 2005.

⁸ Gênero ou estilo, que se baseia na sátira de cenas do cotidiano, a comédia americana dos anos 20 tende a privilegiar lugares, situações e objetos que retratam a vida urbana e a “civilização das máquinas”. Recorre com frequência ao “pastelão” e ganha impulso com o produtor e diretor americano Mack Sennett. Destacam-se os tipos desenvolvidos por Ben Turpin, Buster Keaton, Harold Lloyd e Charles Chaplin. Dentre os filmes que serão analisados, dois são americanos (**Será que ele é?** e **Cruzeiro das loucas**, sendo que **Gaiola das Loucas** é uma produção França-Itália, embora não esteja situado dentro do continente americano, o filme elenca as mesmas categorias de comédia acima citadas, o que lhe coloca dentro da perspectiva da indústria cinematográfica de massa.

⁹ Com base em dados retirados de *sites* percebe-se que os filmes que tem maior êxito com a bilheteria, são as produções que se inserem dentro da indústria cultural de massa, a qual é aplicada neste trabalho como sendo o campo e objeto de pesquisa, já que os filmes analisados se encontram dentro desta perspectiva de produção, embora não estejam expostos como grandes produções. Ver: www.cinepop.com.br/moviepop/10mais.htm, www.cineplayers.com/top.php dentre outros.

trama cinematográfica, em acordo com os estereótipos¹⁰ que esses personagens representam e, conseqüentemente, produzem através da incorporação dos discursos oriundos do século XIX, a saber, o discurso médico e psiquiátrico (FOUCAULT, 1998).

O discurso da estereotipia é um conjunto assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas em nome de semelhanças superficiais do grupo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 20).

Nesse caso, o cinema é um local de dispersão desses discursos acima mencionados, na medida em que reproduz determinados estereótipos em torno dos sujeitos *gays*, portanto, ele – o cinema – é produto do meio social, pois se utiliza de discursos para desenvolver as atuações de personagens dentro de uma obra, assim como produtor de realidades, haja vista que dissemina imagens passíveis de serem consumidas por sujeitos *gays* e não *gays*, produzindo, dessa forma, identidades homossexuais de massa, as quais, na maioria das vezes, são identificadas como identidades abjetas dos sujeitos *gays*.

A relação cinema e sexualidade conferem significados às práticas sexuais, desse modo, interferindo nas identidades e proporcionando, contudo, efeitos de verdade, na medida em que os filmes, e nesse caso os que aqui estão sendo analisados, marcam o gênero e as práticas sexuais como legítimas, modernas, patológicas, desviantes, abjetas, sadias, perigosas, impróprias dentre outras. Essa referência não se restringe às sexualidades disparatadas, mas abrange às práticas sexuais como um todo, tendo a heterossexualidade monogâmica como eixo central da normalidade. É por intermédio dessa relação que são conferidos os significados aos comportamentos sexuais e, conseqüentemente, são forjadas as identidades acerca dos sujeitos *gays* através da linha tênue existente entre o produto e público consumidor. Ora, o cinema hollywoodiano mobiliza toda a linguagem cinematográfica (luz, enquadramentos, som, cortes dentre outros) para produzir dualismos, qual sejam simpatias e repúdios. Direcionando o olhar do grande público para dois eixos de leitura acerca das relações que se dão nas películas (LOURO, 2008).

Em outras palavras, o cinema mantém uma relação de circularidade entre ser produtor e reprodutor de identidades, na medida em que se utiliza dos discursos médicos e psiquiátricos

¹⁰ Sobre o termo estereótipo, utilizado com recorrência neste trabalho, ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**/Durval Muniz de Albuquerque Júnior. – São Paulo: Cortez, 2007.

para desenvolver personagens com uma performance dita do sujeito *gay*. Sendo também produtor de identidades quando tais imagens chegam ao público consumidor e são absorvidos como verdades, dessa forma retornando ao meio social como novas maneiras de identificar atores sociais que divergem da norma prevista. Isso ocorre por meio da agência dos sujeitos sociais que consomem essas imagens propagadas pela indústria cultural e devolvem ao meio social através das relações que mantêm diariamente com a cultura, a sociedade, a política, a economia em que se encontra inserido. Veja que o consumo se dá por entre os sujeitos *gays* e não *gays*, o que proporciona a construção de identidades conhecida e reconhecida por uma grande parcela da sociedade/cultura. Provocando uma naturalização das performances. São relações de trocas entre diversos domínios identitários. Não há necessidade de se afirmar enquanto pessoa *gay* para consumir e, conseqüentemente, expandir as performances ditas oriundas dos sujeitos que mantêm uma prática sexual divergente da norma.

O termo identidade tem passado, durante os séculos XX e XXI por grandes mudanças. Anteriormente tal conceito era empregado, na maioria das vezes, para designar identificações forjadas socialmente e culturalmente através da percepção/compreensão de que eram oriundas dos sujeitos e não construções sociais. No entanto, como afirma Stuart Hall, as identidades na pós-modernidade estão em declínio, se fazendo ver a partir da fragmentação do eu. Nesse caso, depois da formação moderna em identidades baseadas em alicerces fortes, com o objetivo de unificar os indivíduos, surge essa ideia pós-moderna de fragmentação do eu. Esse processo recai nos estudos recentes sobre o conceito de identidade, pensando-a como algo passível de mudança, flexível, maleável, fluida. Essa nova percepção acerca do termo, acaba abalando às estruturas institucionais e processos sociais que a sociedade desenvolve para manter os indivíduos coesos, como a sexualidade, que tem sua norma fundada na heterossexualidade.

Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito (HALL, 2000, p. 09).

O sujeito na pós-modernidade não se identifica mais com uma identidade única e estável, se transformando em um sujeito composto por várias identidades, que por vezes lhes são contraditórias ou não resolvidas. Segundo Stuart Hall, “Esse processo produz o sujeito

pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2000, p.12). As identidades modernas únicas dão aos sujeitos uma conformidade e uma coerência, por isso há uma resistência em assumir uma identidade pós-moderna fundada nas incoerências diárias. Identidades que podem ser temporárias. Esse deslocamento do sujeito moderno ocorreu através de uma série de rupturas que se desenvolveram nos discursos do conhecimento moderno, como o pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; o descentramento do sujeito através dos trabalhos de Michel Foucault dentre outras (HALL, 2000).

A escolha do campo cinematográfico como espaço de investigação se deu através da percepção de que o cinema produz imagens que podem se transformar em identidades, as quais recaem sobre uma série de sujeitos sociais e, portanto é objeto de investigação sociológico. Evidentemente, há embutido nessa escolha os gostos da pesquisadora, que alia dois campos de produção de pensamento e conhecimento, a Sociologia e o Cinema. São essas escolhas que transformam um trabalho em o trabalho. União de prazer e saber.

Os filmes selecionados foram, dentro do gênero comédia, **Gaiola das loucas** (1978), **Será que ele é?**¹¹ (1997) e **Cruzeiro das loucas** (2002), todos trazem a tona ideias do que é ser *gay*, embora estejam em contextos e situações diferentes. A princípio a década de 1980 fazia parte dessas escolhas, mas durante a pesquisa ficou constato que não havia produções que se enquadrassem nos requisitos dos filmes acima mencionados. Essa década produziu filmes com o viés dramático¹². O primeiro filme exhibe um casal de *gays* que são surpreendidos com o casamento do filho de um, o qual exige que o pai se comporte como um sujeito heterossexual. A segunda *película* mostra a vida de um professor de uma pacata cidadezinha norte-americana que em meio aos preparativos do seu casamento descobre-se *gay* através de uma série de empreendimentos esquadrinhativos de gênero e sexualidade apontados sobre ele pelos habitantes. A última produção, por sua vez, elabora um homossexual masculino a partir de dois personagens heterossexuais que decidem se divertir e acabam entrando em um cruzeiro para *gays*, todas as falas e expressões corporais são colocadas no intuito de imitar um *gay*, diferentemente dos dois primeiros filmes citados.

¹¹ O nome do filme em inglês é **In & out**, que traduzido para língua portuguesa significa dentro e fora.

¹² Ao que parece, talvez, a descoberta da Aids em 1981 nos Estados Unidos da América tenha sido um fator, em certa medida, preponderante para as produções cinematográficas não se debruçarem sobre as comédias *gays*, já que a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida foi relegada aos usuários de drogas, hemofílicos, prostitutas e principalmente aos homossexuais. A Aids foi denominada primeiramente como câncer *gay*, somente no ano de 1982 é que foi substituído por SIDA (Acquired Immunological Deficiency Syndrome) ou AIDS em língua portuguesa.

A escolha desses filmes se deu a partir de um processo de maturação das ideias a serem pesquisadas dentro de cada *película* e, com isso foi optado por produções que tem distribuição em larga escala, nesse caso as obras cinematográficas brasileiras não se encaixavam nesse perfil. E as obras que são produzidas através do que é chamado estética diferenciada¹³ não surtiram o mesmo efeito de público, já que são produtos pensados e construídos com objetivos distintos daqueles que se encontram primordialmente dentro do campo da indústria cinematográfica. Como, por exemplo, **O Banquete de Casamento** (1993) dirigido por Ang Lee, dentre muitos filmes que abordam a temática de uma maneira que se distingue daqueles que foram alocados para serem o *locus* da análise sobre o Cinema. Em outras palavras, há uma gama de produções com um viés voltado para as discussões políticas que envolvem o tema da homossexualidade, seja ela masculina ou feminina, desse modo, a escolha por comédias pastelão torna-se uma maneira arriscada, mas, em certa medida, inovadora, de perceber um espaço pouco pesquisado como propagador de estereótipos assim como campo subversivo, na medida em que produz uma identidade diferenciada da identidade abjeta alocada para esses atores sociais que vivem às margens da normalidade heterossexual.

É preciso deixar claro que o cinema não é percebido como um suporte nessa pesquisa, ele é tanto campo como objeto de análise. Logo, o cinema não produz para nenhuma área específica de conhecimento, ele próprio é um campo de construção de conhecimento e, portanto, passível de ser analisado. Nesse caso, a proposta de pesquisa não almeja estudar um cinema *gay*¹⁴, até porque as obras que aqui estão sendo analisadas partem de um recorte temporal e histórico. Esse recorte se faz necessário em toda e qualquer pesquisa. O que não implica em generalizações acerca de um sujeito homossexual masculino. A proposta temporal diz respeito às décadas escolhidas e a espacial indica o lugar de onde essas obras são feitas, nesse caso a indústria cultural de massa. Entretanto, há uma série de filmes que contemplam a temática *gay* durante toda história do cinema, os quais não se inserem nessa perspectiva pesquisada. Havia insinuações com a temática *gay*, isso é perceptível em filmes como *The Gay Brothers* de Thomas Edison em 1895, eram insinuações porque não havia a existência de

¹³ O termo “estética diferenciada” é empregado para designar filmes produzidos por um padrão relacional de campo diferenciado, ou seja, são as obras que estão além do entretenimento. Elas têm o objetivo de refletir temas que assolam a sociedade de uma forma mais politizada. Exemplos disso, são os filmes produzidos pelo diretor/escritor Lars von Trier, assim como a obra citada de Ang Lee.

¹⁴ Por cinema *gay* entende-se as produções que são divulgadas através dos festivais como, por exemplo, Festival Mix Brasil de Cultura e Diversidade. São produções de resistência. As quais, na maioria das vezes, são oriundas de uma estética diferenciada, que não se localiza dentro dos padrões da indústria cultural.

cenas explícitas, o contato foi uma dança entre dois homens. Mas o primeiro filme que trouxe um beijo *gay* foi *Wings*, de William A. Wellman em 1927 (SILVEIRA, 2001).

O que poderia indicar uma maior liberdade no campo das produções cinematográficas, acerca de temas pouco discutidos, na verdade houve um momento de oclusão a partir da década de 1940, especialmente nos E.U.A, que já era uma potência mundial de exportação de filmes. Isso se deu pelo Código de Hays, o qual proibia qualquer cena que envolvesse temas como aborto, prostituição, nudez, sexo. Não havia exposição quanto à homossexualidade, mas se a pretensão era preservar e manter a família nuclear, ou seja, homem, mulher e prole, é suposto que as sexualidades disparatadas não pudessem ser vistas nas telas de cinema. E por ser um espaço que busca a rentabilidade, os produtores acabam acatando tais ordens, pois o contrário implicaria em boicotes desse tipo de público específico, que está situado em uma época cultural, política e social específica.

Esse código não tem tanta força na Europa, no sentido de colocar os *gays* no silêncio da inexistência. Mas aos personagens homossexuais foram destinadas duas atuações dentro das *películas*, o de monstro perverso e o de personagem trágico. Os vilões são carregados de psicopatia, isso é visto no filme **Festim Diabólico** de Alfred Hitchcock em 1948. E a representação trágica é exposta no clássico **Juventude Transviada** de Nicholas Ray em 1985 em que um dos personagens se sacrifica para **salvar** o outro (SILVEIRA, 2001).

Compreendendo o filme como um local de investigação sociológico, é necessário estabelecer quais os métodos foram utilizados para desenvolver tal pesquisa. Assim para refletir, analisar e dissertar sobre a produção de identidades estereotipadas acerca dos sujeitos homossexuais masculinos dentro da perspectiva cinematográfica da indústria cultural de massa, foi necessário recorrer à análise de dispersão de discurso¹⁵. Discurso compreendido como uma prática de regulação social, que se situa no que é dito, ou seja, na palavra e expressões corporais que atravessam os sujeitos sociais. Dessa maneira, os sujeitos não emitem discursos, eles são efeitos dos discursos. Portanto, a pesquisa preza a análise dos discursos contidos nas *películas*, que conseqüentemente (re) produz os sujeitos *gays*.

Destarte, a pesquisa trata-se de uma análise do campo cinematográfico, através de uma observação minuciosa das relações e performances¹⁶ que se dão entre os personagens dos filmes acima mencionados, os quais constroem e/ou reafirmam identidades *gays*

¹⁵ O termo dispersão de discurso é utilizado para pensar o Cinema como espaço que desloca em várias intensidades e localizações os discursos médicos e psiquiátricos originários do século XIX.

¹⁶ Sobre o termo performance ver: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/ Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

estereotipadas. Não há pretensão de se fazer uma caracterização detalhada do cinema, embora seja necessário trazer para o corpo do trabalho as falas e as expressões corporais que estão representados na *película* a fim de conseguir analisar o tipo de discurso que perpassa o enunciado – o filme. Sendo assim, serão analisadas as atuações dos personagens, os quais muitas vezes expressam para aqueles que o assistem verdades sobre sujeitos que nem sempre correspondem à realidade total, pois há infinitudes de performances que circunscrevem o mundo *gay*, sendo essa busca por uma verdade que pode gerar a reafirmação de ideias sobre a sexualidade homossexual como sendo uma doença ou perversão, que se distancia da dita normalidade heterossexual e que, portanto, é passível de correção.

O texto foi organizado em torno de três capítulos que, relacionados, permitem a compreensão do contexto da produção do dispositivo da identidade homossexual masculina, das identidades estereotipadas em meio às produções cinematográficas de massa e da subversão dessa identidade promovida pela emergência do termo *gay*, como contraponto as abjeções destinadas aos sujeitos que vivem uma prática sexual divergente da norma.

No primeiro capítulo, há uma ambientação teórica dos dois campos aqui tomados para investigação, o cinema e a sexualidade, com o objetivo de perceber e identificar a imagem em movimento como espaço de investigação sociológica, na medida em que representa uma fração de realidade. Ramos afirma que, “O filme é um arquivo, é memória individual e coletiva” (RAMOS, 2010, p. 10) e que, conseqüentemente, (re) produz identidades acerca das performances dos sujeitos *gays* masculinos.

O segundo capítulo tem o objetivo de desnaturalizar e dessencializar as identidades aqui solicitadas sobre a prerrogativa do estereótipo, na medida em que tais análises foram mediadas pelos estudos *queer*¹⁷. E mais, (re) pensar o termo identidade, como espaço subversivo dentro do cinema, quando tomado como uma espécie de identificação.

E por fim, o terceiro capítulo traz uma união de teoria e prática. Os filmes escolhidos foram pensados, refletidos e analisados a luz das teorias e conceitos da Sociologia e da Antropologia. Foi feito uma análise de discurso das falas e expressões corporais desenvolvidas nas *películas* pesquisadas, com o objetivo de descrever analiticamente as

¹⁷ Movimento iniciado no final da década de 1980, especialmente nos E.U.A, através de uma série de pesquisadores e ativistas. A principal crítica que reside na teoria *Queer* diz respeito à heteronormatividade, que veem e defendem o modelo heterossexual como único, correto e saudável. Daí que resultam os primeiros trabalhos na tentativa de dar visibilidade àquilo que se definiam como *queer*, que traduzido para língua portuguesa significa estranho, excêntrico, raro extraordinário e, principalmente, **bicha**. Termo pejorativo utilizado para designar os homossexuais. A ideia dos teóricos com esse termo foi de positivar a forma pejorativa de insultar esses sujeitos, onde a proposta é de dar novo significado, ou seja, ressignificar o termo, dessa forma, *queer* passa a ser entendido como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas.

performances dos personagens.

Ao fim, no desfecho desse texto, que aliado à teorias recentes, como a *Queer*, é esperado que provoque uma (re) circularidade de pensamento nos termos performáticos *gays*, deixando em evidência a multiplicidade de desejos que podem emergir das práticas humanas. Logo, é uma busca pelas ressignificações dos termos doença e anormalidade, os quais são arrolados por campos de saberes, ainda, do século XIX, por intermédio da emergência de novas maneiras de ver, perceber e lidar com as diferenças. O que provoca um rompimento com os termos abjetos relegados aos sujeitos que tem uma prática homoerótica.

2 CINEMA: UM DISPOSITIVO (RE) PRODUTOR DE IDENTIDADES GAYS?

O verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte (BOURDIEU, 2004, p. 111).

A palavra cinema engloba uma série de práticas, técnicas, mecanismos de produção e difusão dentre outros elementos, para a feitura do produto filme, embora haja espaços de rupturas nesse *continuum* especializado. Todos esses processos não se desenvolvem da mesma forma nos mais variados campos de construção de uma obra fílmica. Cada elemento utilizado para produzir uma *película* depende do espaço e do tempo em que está sendo empreendida tal força para a sua realização.

O cinema é um campo bourdiesiano¹⁸, portanto, não é homogêneo e estável. Por isso o que há são campos, ou seja, espaços de relações de forças entre posições sociais, onde os agentes que os compõem estão em constantes lutas de forças para preservar e modifica-lo. Os agentes que formam o campo dispendo, opondo e compondo lutam por posições, o que está diretamente relacionado com o acúmulo de capital simbólico, isto é, com a posição que cada sujeito ocupa dentro desse espaço. O campo se mantém e se propaga através da relação com o *habitus*, o qual é destinado aos sujeitos dentro de cada um desses domínios, por intermédio das possibilidades e expectativas dadas a todo indivíduo. O *habitus* é a capacidade de uma determinada estrutura social ser incorporada pelos agentes, por meio de disposições para sentir, pensar e agir. Dessa maneira, o *habitus* é quem determina a ação dos sujeitos, pois é uma lei social incorporada, mas também sofre modificações ao longo das agências dos sujeitos dentro dos campos. Portanto, a obra e o criador são produzidos por relações reciprocamente afetadas pelo sistema de relações sociais, aos quais ambos estão envolvidos (BOURDIEU, 2004).

A partir desse conceito de campo do sociólogo Pierre Bourdieu, pode-se fazer uma discussão sobre os diversos campos produtores de filmes. Tendo como objetivo a percepção e as reflexões acerca dos vários espaços que o cinema se desenvolve. Haja vista que, embora, tenha uma maior propagação do cinema oriundo da indústria cultural de massa, campo aqui analisado como (re) produtor de identidades homossexuais masculinas estereotipadas, há uma

¹⁸ A palavra bourdiesiano refere-se ao sociólogo francês Pierre Bourdieu.

série de outros locais de produções cinematográficas com seus próprios espaços de consagração, difusão e legitimação¹⁹.

O cinema mundial pode ser percebido como uma onda sonora, sem linearidade, pois ocorre com intensidades diferentes, de acordo com o contexto social, cultural, econômico e político de onde está sendo propagado. Por representar o início de uma era de imagem e movimento, as imagens cinematográficas advindas da Europa e dos Estados Unidos da América marcam uma ideia padrão e universal de se fazer filmes e, com isso espaços de consagração, difusão e legitimação, que são produzidos para fornecer visibilidade, através de uma hierarquia homogênea do fazer arte nesses campos.

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção (BOURDIEU, 2004, p.136).

A arte dentro do sistema da indústria cultural é um produto que se constitui na busca por uma rentabilidade nos investimentos, ou seja, uma produção dominada. E a relação nesse novo mercado não se funda somente no produtor e a arte, mas em todas as instâncias industriais e burocráticas que giram em torno do produtor e sua **suposta** arte. É essa relação rentável que cria uma forma de se fazer cinema, a qual é empregada como o modelo eurocêntrico o foi com as outras culturas e artes que estavam fora do campo hegemônico europeu²⁰. Há, em certa medida, uma forma de se fazer cinema. Passos a serem seguidos para um bom funcionamento e manutenção de certas estruturas hierárquicas. Essa forma, norma tem um eixo fundador nos moldes eurocêtricos. Os quais se expõem como centros de uma verdade, donde o resto, à margem, é a sua sombra.

O eurocentrismo é

[...] a tentativa de reduzir a diversidade a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como “realidade” ontológica em

¹⁹ Sobre as instancias de consagração, difusão e legitimação ver: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

²⁰ Essa perspectiva eurocêntrica foi utilizada não somente pela existência de um filme Franco-italiano, **Gaiola das Loucas**, mas porque tal perspectiva se encaixa também aos modos/imposições estadunidenses de se fazer cinema, os quais são difundidos através do que foi denominado aqui de um *habitus* cine que está vinculado aos fazer e ver cinema.

comparação com a sombra do resto do mundo (SHOHAT & STAM, 2006, p.20).

O eurocentrismo surge inicialmente com o advento do colonialismo e o discurso de justificação para ele, colocando o colonizador como civilizado e do colonizado como selvagem passível de dominação política, religiosa, econômica e, principalmente, identitária. Embora esse termo remeta ao colonialismo de séculos anteriores, há ainda fortes resquícios dessa política relacional do dominante e do dominado nas produções cinematográficas. Por isso, há uma gama de outras variantes que se posicionam às margens, contra a dita cultura hegemônica, dita porque a cultura não pode ser pensada como algo estático ou fixo, a cultura se molda às agências e\ou lutas dos indivíduos, assim como os indivíduos se moldam à cultura em que está inserido. Uma relação de reciprocidade entre cultura e indivíduo. Na mesma medida, tais relações aparecem nas narrativas e imagens que são perpetuadas pelo cinema. O cinema é uma variante da realidade, logo, traduz lutas, gostos, posições políticas, arte, entretenimento dentre outras.

O Cinema de Terceiro Mundo²¹ é um exemplo dessas variantes cinematográficas, que embora não seja o foco dessa pesquisa é necessário elege-lo como espaço produtor que se posiciona contra as normas da indústria cultural e, assim demonstrar que há outros espaços que fazem cinema, os quais podem tanto seguir os padrões da indústria cultural como podem se posicionar como lugar reflexivo e crítico da cultura. São filmes contra cultura\narrativas, ou seja, questionam verdades culturais impostas. “O Ocidente, portanto, é uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas que não apenas ‘bebeu’ das influências não-europeias, mas que é de fato ‘formada por elas’” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 39). Essa força de resistência estética das produções do Terceiro Mundo se une a teoria *Queer* fornecendo voz aos sujeitos disparatados ou subalternos na construção de suas identidades. A teoria *Queer* está nas produções cinematográficas através dos festivais e cinemas *gays*²², ou seja, que se dedicam as discussões sobre as questões que envolvem às práticas sexuais divergentes da norma (STAM, 2003).

²¹ Refere-se às produções oriundas dos países economicamente periféricos, os quais estão sujeitos à dominação indireta de um país exposto como dominador. Sobre o Cinema de Terceiro Mundo ver: SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação** (Ella Shohat e Robert Stam. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Casac Naify, 2006.

²² A exemplo disso tem-se o Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade que está em sua vigésima edição.

As teorias pós-coloniais, onde se localiza o Cinema Terceiro Mundo, pensam a cultura a partir de um processo diaspórico²³, sincrético²⁴ e híbrido²⁵, ou seja, multicultural. Esse termo elenca relações de poder e descentralização. Não há, portanto, um lugar onde se possa achar a origem ou raízes da cultura, onde os outros são apenas sombras, reflexos desse limiar cultural. As práticas cinematográficas de oposição, ou seja, as estéticas da resistência atuam através do Primeiro e do Terceiro Mundo em favor de variedades estéticas alternativas, que vão desafiar as convenções formais de se fazer filmes e vídeos. E é essa atuação feita através dos ditos mundos, que favorece uma antropofagia dos ideais promulgados pelo cinema pós-colonial pelos cinemas mundiais. Pensar em produções diversificadas através das culturas e sociedades é um aporte para verificar e demonstrar que os campos produtores são múltiplos. Que pensar em um campo, não é generalizar a ação e sim, delimitar o espaço investigado. Entretanto, faz-se necessário, em certos pontos, elencar tais elementos diferenciadores, pois assim fortalece a pesquisa, em termos de apanhado histórico e analítico.

O conceito de multiculturalismo, portanto, é polissêmico e sujeito a diversos campos de força política: o termo adquiriu um significado vazio sobre o qual diversos grupos projetam seus medos e esperanças (SHOHAT & STAM, 2006, p. 85).

Talvez o termo **pós** gere interpretações acerca de uma ideia de depois, de superação de um processo. Entretanto, o conceito pós-colonial remete a situações que tentam se afastar de um centro emanador de verdades. E assim, perceber as construções culturais, tanto nos centros ditos coloniais como nos colonizados, como maneiras diversificadas de ler a sociedade. Logo, o que se tem são ondas de resistência aos paradigmas expostos como únicos e verdadeiros.

Entretanto, enquanto os outros “pós” remetem a superação de paradigmas filosóficos, estéticos e políticos ultrapassados, o pós-colonial implica tanto

²³ Sobre o conceito de diáspora ver: SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**\Ella Shohat e Robert Stam. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Casac Naify, 2006.

²⁴ Sobre sincretismo ver: SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**\Ella Shohat e Robert Stam. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Casac Naify, 2006.

²⁵ Sobre o conceito de hibridismo ver: SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**\Ella Shohat e Robert Stam. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Casac Naify, 2006.

um movimento além de um ponto específico da história (SHOHAT & STAM, 2006, p. 74).

O cinema vive essa postura pós-colonial em alguns seguimentos. Mas não são apenas as produções ditas periféricas que podem se inserir nessa onda, alguns filmes que estão localizados dentro das produções da indústria cultural²⁶ também se utilizam de algumas nuances próprias de um cinema não hegemônico. Essas misturas oriundas de um mundo diaspórico e híbrido favorecem a produção de identidades menos fixas e mais fluídas. Partindo desse pressuposto, é inevitável recorrer ao conceito de identidade, embora esse termo, segundo Stuart Hall (2000), seja na contemporaneidade dos estudos sobre sexualidade transfigurado para categorias como identificações ou performances. O que não indica uma inexistência da identidade, o que se tem são novas formas de se lidar com as diferenças culturais, sociais, econômicas, sexuais, religiosas, étnicas, de gênero dentre outras. Formas estas que não estão ancoradas somente a uma explicação unívoca para as relações sociais.

O sujeito híbrido diaspórico confronta com o desafio “teatral” de se mover entre modos diversos de atuação em mundos culturais e ideológicos distintos (SHOHAT & STAM, 2006, p. 81).

Dentro da existência de vários cinemas, ou seja, de modos variados de relação com a produção, difusão e consagração dos filmes, foi escolhido para fornecer suporte a essa pesquisa, a indústria cultural de massa. Que produz e difunde ideias sobre como produzir cinema. Há, em certa medida, um *habitus* cine, oriundo das produções cinematográficas de *Hollywood*. As quais ditam modos de pensar, de agir e sentir sobre o cinema. No entanto, não há como expor apenas esse campo, pois existem campos com relações de lutas e poderes investidos nas tomadas de posições dentro e fora desses espaços acima mencionados. Por isso, faz-se necessário evocar conceitos como diáspora, hibridismo e sincretismo à vista de que as produções não vivem em um modelo estável e fixo de cultura. Há sempre ondas para dispersar e agregar valores, normas, regras, leis dentre outros mecanismos que formam as culturas.

[...] a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços

²⁶ A exemplo disso tem-se as produções do diretor dinamarquês Lars von Trier, que constrói filmes com uma estética diferenciada da hegemônica. Isso é perceptível nos filmes **Dogville** (2003) e **Manderlay** (2005).

explicativos ente lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade também pode ser rompido (GILROY, 2001, p. 18).

São essas trocas culturais, onde se absorve certas características de outras regiões, culturas e países que proporcionam a construção de identidades mais fluidas. Em outras palavras, é o processo diaspórico que favorece a produção das identidades híbridas.

No livro **Culturas Híbridas** (1998), Néstor García Canclini diz

O culto, ao popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão de três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridização pode ser lida com ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 19).

É de certa forma, impossível pensar cultura de massa, dentro de uma perspectiva de mundo pós-moderno, com divisões tão rígidas em relação às outras culturas. As identidades produzidas nesse novo espaço relacional são fluidas, maleáveis e não se localizam em um espaço único e definido, haja vista que “[...] as identidades pós-modernas são transterritoriais e multilinguísticas” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 35).

Existem campos cinematográficos, que estão em constantes lutas para preservar e romper com as normas e os *habitus* que os regem. Por isso, não há como eleger um espaço hegemônico, como a indústria cultural, que produz filmes com base em uma unicidade cultural. Dentro da indústria cultural de massa há espaços que rompem com essa suposta unicidade. Um exemplo são os filmes do produtor dinamarquês Lars von Trier, que embora esteja localizado dentro da indústria cultural, os seus espaços de consagração, difusão e a sua produção não atende a todos os requisitos que uma obra que está dentro desse meio deveria atingir. Uma grande bilheteria por exemplo.

Diante dessas percepções diferenciadas em torno da temática *gay* dentro do cinema, optou-se pela indústria cultural de massa. Foi através da escolha de três filmes, os quais se inserem na perspectiva da produção de massa, de três décadas distintas, a saber, **Gaiola das Loucas** de 1978, **Será que ele é?** de 1997 e **Cruzeiro das Loucas** de 2002, que o trabalho teve seu primeiro passo em termos de pesquisa focada, haja vista que leitura, pensamento, reflexão, crítica, os quais, eventualmente, ocorrem antes do trabalho em termos de opções de

campo a ser pesquisado, é o que determina o limar dessa dissertação. A década de 1980, como já foi mencionado, seria contemplada nesse trabalho, mas não o foi devido ao fato de não ter encontrado nenhum filme com as características selecionadas para a pesquisa nessas obras. Talvez a inexistência de tal filme seja um fato a ser pensado, já que nessa mesma década há uma grande disseminação de produções que se enquadram no gênero drama. Embora um filme não seja mais declamado como pertencente a um único gênero como comédia, drama, suspense dentre outros. Mas as produções da década de 1980, sobre a temática *gay*, estavam voltadas para o drama²⁷. Portanto, a carência de filmes nessa época mencionada, dentro da perspectiva utilizada na pesquisa, foi o fator que ocasionou a busca por outras décadas e a não utilização de produções que estavam localizadas em 1980.

Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias [...]. 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, 2005, p. 16).

As escolhas de campo e objeto são árduas, pois nesse caminho é necessário retirar e colocar novos arranjos conceituais e teóricos, que atendam às demandas do campo e do objeto. E mesmo que o campo empírico dessa pesquisa não seja composto por indivíduos localizados em um espaço dado e, assim esperado que se faça uma intervenção aos modos etnográficos de adentrar a um campo, através de uma etnografia e de uma análise minuciosa de dados coletados, através, muitas vezes, do que o antropólogo Malinowski chama de imponderáveis da vida real no livro **Os Argonautas do Pacífico Ocidental** (1976), o campo empírico são os filmes selecionados para fornecer suporte à hipótese de uma identidade de massa construída através de uma dispersão de discursos por entre as *películas*. Por vezes, parece não haver um campo de trocas entre pesquisador e pesquisado, donde muitas vezes há um embaralhamento dessas fronteiras, o que transformar-se em angústias dentro pesquisa. Mas, a delimitação de objeto, questionamentos, diálogos, diários e problemática a ser pesquisada, acabam por retirar esses sofrimentos. A imagem em movimento pode com igual rigor demonstrar as relações que os sujeitos sociais desenvolvem na sociedade e/ou cultura na mesma medida em que um campo empírico aos modos de Malinowski o fez.

²⁷ Filmes como **Minha Adorável Lavanderia** de James Ivory - 1985, **A Lei do Desejo** de Pedro Almodóvar – 1987, dentre outros.

Sobre a construção de um trabalho antropológico afirma Geertz:

Nem sempre os antropólogos têm plena consciência desse fato: que embora a cultura exista no posto comercial, no forte da colina ou no pastoreio de carneiros, a antropologia existe no livro, no artigo, na conferência, na exposição do museu, ou, como ocorre hoje, nos filmes (GEERTZ, 1978, p. 26).

A escolha do campo cinematográfico como espaço para investigação da produção de identidades homossexuais masculinas de massa representa a percepção da imagem em movimento de forma diferenciada. O cinema é então, um espaço que não somente reproduz, mas também produz, na medida em que representa algo existente e transforma, muitas vezes, essas representações que encontramos na cultura e sociedade como algo naturalizado. O espaço pesquisado não pode, pois, ser visto como aniquilador ou incitador do mal, como querem muitos **cientistas**, haja vista que o cinema represente as sociedades e as culturas, mas também produz identidades sobre sujeitos sociais, na medida em que é um espaço social e cultural de relações de poderes. Desse modo, as identidades estereotipadas em torno dos homossexuais masculinos através das produções aqui pesquisadas, não podem ser vistas como verdade única. A hipótese é que essas imagens, vinculadas por este seguimento, fornecem ideias acerca desses sujeitos através de discursos médicos e psiquiátricos oriundas do século XIX como fala o filósofo e historiador Michel Foucault no livro **A história da sexualidade: vontade de saber** (1998). É a partir dessa hipótese que o trabalho iniciou-se, podendo, pois, ser reformulado e/ou ressignificado a luz das teorias, conceitos, reflexões, críticas, diálogos que são travados ao longo de uma pesquisa científica e também no que dela pode emergir, como trabalhos posteriores.

As três *películas*, sobre as quais o trabalho se debruçou, reproduzem esses discursos acima mencionados. Em todas as obras analisadas há uma performance afeminada em torno dos sujeitos-personagens *gays*. Isso se deve a incorporação de discursos que tratam da homossexualidade através do viés de gênero. Quando os personagens falam, andam, gesticulam ou a maneira como se vestem, se portam dentre outras características, são expostas como performances de gênero e não sexuais são essas performances que serão analisadas.

Los actos performativos son formas del hablar que autorizan: la maior parte de las expresiones performativas, por ejemplo, son enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen um poder vinculante. [...] Si el poder que tiene el discurso para producir aquello que manobra está asociado a la cuestión de la performatividad, luego la performatividad es una esfera em la que el poder actúa *como* discurso (BUTLER, 2002, p. 316).

A performatividade não é um ato singular e deliberado, na verdade é produto do poder e do discurso agindo através dos sujeitos que a realizam, logo, o discurso é algo anterior, que precede as vontades individuais. Ora, o gênero e a sexualidade são duas modalidades distintas de produção de si. São construções sociais, culturais, históricas, econômicas e acima de tudo políticas, mas que se desenvolvem de forma independente, ou seja, o gênero não deve, pois, ser pré-requisito para o exercício da sexualidade. De modo que as exigências sociais e culturais de uma performance de gênero para sujeitos que vivem uma experiência sexual divergente da norma, é uma maneira de esquadrihar os desejos, por intermédio de uma matriz heterossexual²⁸.

2.1 Sexualidade e Gênero: Perspectivas distintas

As universalizações dos papéis de gênero e sexuais ganham poder e força através dos movimentos feministas, os quais são diversos, embora busquem universalizar o sujeito mulher através de uma experiência única. O termo gênero não surge com o movimento²⁹, mas a sua força se dá através dele. Veja-se que há três tendências explicativas para os processos constitutivos das identidades de gênero, a saber, a perspectiva universal, a perspectiva relacional e a perspectiva plural (BENTO, 2006). A perspectiva universal é calcada na busca por elementos que universalizem os papéis sociais que os gêneros desempenham como sendo oriundos de uma suposta condição biológica. Nesse caso, a subordinação feminina e a dominação masculina³⁰ devem-se às diferenças sexuais. Nesse primeiro momento temos o pensamento de Simone de Beauvoir no livro **O segundo sexo** (1980), onde ela marca de vez os processos naturalizadores dos papéis de gênero, ou seja, há uma desnaturalização. Ela afirma “Mulher não nasce, torna-se”. Esse processo de desnaturalização produz dois gêneros diferentes com base na agência da cultura sobre dois corpos opostos, gerando, dessa forma, um movimento de essencialização das identidades. Em outras palavras, haveria uma essência nos corpos dos sujeitos sociais que os indicam como sendo do sexo masculino ou feminino onde a cultura agiria e os tornaria sujeitos homens e sujeitos mulheres.

²⁸ Sobre o conceito de “matriz heterossexual” ver BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/ Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

²⁹ O termo gênero foi criado pelo psicólogo John Money na década de 1940.

³⁰ Sobre o processo de produção de uma estrutura de dominação masculina ver: BOURDIEU, Pierre **A dominação masculina**. 3 edição - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Em um segundo momento, na década de 1990, surge novos estudos sobre as relações de gênero baseadas na perspectiva relacional. O fio condutor destas pesquisas se baseia na ideia de construção do masculino e feminino de maneira relacional, mas não em relação de oposição e sim uma produção dos gêneros de maneira inter-relacional, através das relações de poder existentes dentro de um mesmo gênero e fora dele. O problema dessas duas concepções é que elas são organizadas com base em algo pré-social, um dado sobre o qual a cultura passa a agir, ou seja, há dois corpos diferentes onde a cultura atribui papéis sociais opostos. Mas então como pensar as experiências que deslocam corpo e sexualidade, corpo e subjetividade e corpos e performances de gênero? São os estudos *queer* que trazem essas experiências deslocadas para serem pensadas fora da relação binária, o que possibilitará uma despatologização dessas experiências identitárias que se encontram fora do heterossexismo. Essa é a perspectiva plural que tem o reduto nos trabalhos de Michel Foucault e Judith Butler. Onde o objetivo é tornar visível e reconhecido os sujeitos que vivem às margens das normas de gênero e sexual. É nesta perspectiva que há uma união das performances de gênero e sexuais através da percepção que ambos são produções sociais e culturais, mas que são diferentes, pois a atuação de um destes domínios não implica na necessidade ou anulação do outro.

2.2 Produção do dispositivo da sexualidade

O exercício da sexualidade tem passado por diferentes formas de atuação e repressão. O conservadorismo, que toma conta de algumas sociedades a partir do século XVII, acaba refletindo em algumas das construções que incidem sobre os sujeitos homens e mulheres, pois essa era uma época em que os indivíduos viviam em constante vigilância através das instituições religiosas, jurídicas e médicas. A sexualidade tinha por objetivo a manutenção da família, por isso, é enclausurada dentro das paredes do lar. Não há mais palavras, gestos, discursos onde os corpos possam se exhibir sem vergonha, pois ao sexo é relegado o silêncio, o escuro do lar, uma afirmação de inexistência (FOUCAULT, 1998).

A propósito do funcionamento das práticas sexuais, diz-nos Michel Foucault,

A repressão funciona, decerto, como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber (FOUCAULT, 1998, p. 10).

O controle da sexualidade era desenvolvido pelo controle de si, no ato da confissão religiosa, imposta pela Igreja Católica, com atribuição de penitência aos pecados da carne. O discurso de obediência pregado pela religião católica pretendia fazer a junção do corpo e da alma através do controle da palavra, que está presente nas ações e pensamentos dos sujeitos, pois a vontade de saber sobre si é uma forma de controle e de sujeição destes, no intuito de torná-los moralmente aceitáveis e tecnicamente úteis. As condenações eram organizadas pela Igreja que procurava reprimir o sujeito por intermédio do controle da fala, as instituições jurídicas através das condenações em torno das perversões e já o discurso médico fundamentava sua forma de repressão e, conseqüentemente, de controle através da ideia de irregularidade sexual³¹, uma forma de doença mental, a qual necessita do controle pedagógico e médico (FOUCAULT, 1998).

É desse emaranhado de agências reguladoras dos sujeitos que emerge o dispositivo da homossexualidade no século XIX, através de dois campos de saberes, a medicina e a psiquiatria. O discurso médico produz então, o homossexualismo. O sufixo “ismo” da palavra acima mencionada denota doença à prática sexual que mantém seu objeto de desejo fora dos domínios da oposição binária inscrita nos corpos. O objetivo era esquadrihar e enclausurar certas práticas sexuais que se distanciavam da norma heterossexual, a qual passa a ser entendida como verdade absoluta e saudável para o exercício da sexualidade. Para tanto, tem-se um gênero e uma sexualidade apropriada, logo, tudo o que se encontra às margens deste domínio é alvo de regulações, castrações e, conseqüentemente, castigo.

Produz-se uma ordem compulsória, a heteronormatividade, que envolve a tríade sexo/gênero/desejo. A heteronormatividade diz respeito à heterossexualidade se impor como norma para compreensão de todos os aspectos que envolvem as questões do corpo, do gênero e da sexualidade, logo, ela é exposta como norma, de modo que tudo o que se encontra fora do padrão pré-estabelecido é visto ou tido como anormal. E a ordem compulsória que a sociedade heteronormativa produz diz respeito à necessidade de um princípio ou um dado onde a cultura passe a agir, ou seja, da dependência de um sexo natural para um gênero social, onde assim possa se desenvolver um desejo apropriado e esperado. À vista disso, o sexo é um pré-requisito para o gênero e o desejo dos sujeitos sociais, pois, quando se tem um pênis espera-se desse sujeito: masculinidade – virilidade – dominação – paternidade. Da mesma forma para o sujeito que tem uma vagina: feminilidade – passividade – maternidade. Mas, as

³¹ A irregularidade sexual era para aqueles que fugissem à regra pré-estabelecida, à norma. Portanto, os homossexuais, a infidelidade, os casamentos sem consentimento dentre outros eram formas de irregularidade que restava às condenações.

experiências relacionais dos sujeitos com a cultura, sociedade, economia, política, com o outro e, conseqüentemente, com ele mesmo produz formas diferenciadas de se perceber e viver sexo/gênero e a sexualidade.

O gênero e a sexualidade são produções sociais, culturais, históricas e acima de tudo políticas, mas são dois elementos de experiência distintos, ou seja, o gênero não é um pré-requisito para a experiência da sexualidade. A identificação com um determinado gênero não obriga o sujeito que o possui a desejar o que lhe é diferente, pois da mesma forma que não há uma feminilidade e uma masculinidade única para se realizar nos sujeitos, não há também o exercício de uma sexualidade verdadeira e saudável com base em divisão heterossexual.

A expressão do desejo sexual tem se desenvolvido ao longo de muitos anos, sendo então nomeado e conhecido de acordo com cada época e cada cultura em que se encontra submerso, através de uma série de saberes. Hoje, na sociedade moderna Ocidental, expressar o desejo por pessoas do mesmo sexo desemboca em muitas lutas e movimentos organizados ou se encerra no recôndito, devido à penetrante visão, reprovação e, conseqüentemente, repressão do outro, sobre sujeitos que foram construídos historicamente como desajustados à ordem social reinante, saudável e verdadeira: a heterossexualidade.

A homossexualidade, seja ela masculina ou feminina, como hoje é concebida tem sua origem no final do século XIX, quando por uma vontade de saber e de verdade de alguns segmentos da sociedade Ocidental (medicina e psiquiatria) houve a classificação, esquadramento e nomeação de todas as coisas que formavam a sociedade, inclusive as práticas dos sujeitos, com o intuito de diagnosticar determinadas práticas sexuais que fugiam às normas.

O sexo ao longo de todo o século XIX parece inscrever-se em dois registros de saber distintos: uma biologia da reprodução desenvolvida continuamente segundo uma normatividade científica geral, e uma medicina do sexo obediente a regras de origens inteiramente diversas (FOUCAULT, 1998, p. 54).

Hoje na vida moderna se tem quase uma obsessão de determinados cientistas (psicólogos, psiquiatras, neurocientistas) em querer encontrar fatores biológicos e psíquicos que pré-determinam a sexualidade. A sexualidade que é considerada por alguns estudiosos da área de humanas, por exemplo, o filósofo Michel Foucault, como uma prática social do erotismo, passa a ser investigada como uma substância que é encontrada no ser e que o determina como portador de uma sexualidade heterossexual ou homossexual (SOUSA

FILHO, 2007).

Mas, nem sempre as coisas foram assim, por exemplo, na Grécia Antiga as relações sexuais não seguiam as distinções que se tem hoje na contemporaneidade, haja vista, que se buscava o amor sem classificações tão arreadas como é a classificação identitária da homossexualidade e da heterossexualidade. Ora, a homossexualidade é tão construída quanto à heterossexualidade, logo não há uma essência que torna um natural e aceitável aos padrões sociais e outro desviante que foge a esses padrões e que, por isso necessita de correção. Como afirma Peter Fry, “Desejos homossexuais são socialmente produzidos como são também produzidos desejos heterossexuais” (FRY, 1991, p. 16).

E essas identidades que carregamos socialmente são produzidas e reproduzidas por uma gama de instituições como a família, a religião, a escola, a mídia dentre outros mecanismos sociais. As identidades que aqui são estudadas foram construídas e reconstruídas a partir do cinema enquanto arte para todos. Dessa forma, pode-se afirmar que as identidades são organizadas em meio a Literatura, a poesia, a música, o cinema, dentre outros mecanismos sociais.

Há pouco eu evocava um estudo possível: o das interdições que atingem o discurso da sexualidade. Seria difícil e abstrato, em todo caso, empreender esse estudo sem analisar ao mesmo tempo os conjuntos dos discursos, literários, religiosos ou éticos, biológicos e médicos, jurídicos igualmente, nos quais se trata da sexualidade, nos quais esta se acha nomeada, descrita, metaforizada, explicada, julgada (FOUCAULT, 2007, p.67).

Assim torna-se perceptível, que o cinema assim como as tantas outras formas de expressão artísticas dos sujeitos são formas válidas de campo analítico, reflexivo e crítico, pois são enunciados por onde passam os discursos até que estes cheguem aos indivíduos. Dessa maneira, o campo do cinema produz e reproduz uma série de identidades, dentre as quais a identidade *gay* aqui pesquisada. Esta vista sob o prisma da identidade estereotipada, que atravessa, muitas vezes, o rol abjeção. A partir da delimitação da identidade *gay* no campo do cinema, surge a questão problema que permeou os objetivos dessa pesquisa. Por que para nos relacionarmos ou lidarmos com a diferença tentamos encerrá-las em estereótipos ou pré-noções?

2.3 Cinema e Discurso

O filme é um produto cultural, social, histórico, onde o processo de produção não equivale à fabricação simplesmente. Haja vista que a realização desencadeia em um conjunto de fatores sociais que acompanham a operação, a construção e a circulação do objeto final. O poder de alcance do filme está diretamente relacionado à exposição e a distribuição do mesmo por entre as mais diversas realidades sociais. Dessa maneira, o cinema é visto tanto como uma expressão artística quanto como um mercado econômico. Dentro das produções é perceptível que há uma série de jogos que encadeiam as construções dos filmes. Desse modo, uma obra cinematográfica representa um espaço para reflexão, crítica, pensamento e, acima de tudo, um espaço de produção de conhecimento, pois o filme é um produto do espaço e do tempo, assim como um produtor de realidades. Sendo então um local para investigações sociológicas, antropológicas, políticas, filosóficas dentre outras.

O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural (WERFEL, *apud*, BENJAMIN, 1996, p. 177).

Por mais que Benjamin tenha escrito esse texto no contexto da I Grande Guerra Mundial, o que o torna distante cronologicamente, as suas ideias são importantes hoje para refletir sobre o cinema enquanto arte dentro da perspectiva da indústria cultural, uma coisa acaba por não anular a outra. A unicidade é dissolvida, mas a ideia de arte vinculada ao cinema não deve, pois, o ser. Embora, algumas dessas características, talvez, se mostrem inalcançáveis, não há uma essência para se buscar no cinema como outrora se procurava nas artes, por exemplo, clássicas. Não há uma verdade da coisa, mas sim verdades. O cinema deixa em evidência a produção de imagem que proporcionam desejos, estranhamento, fascínio diante da coisa vista. O homem experimenta ao mesmo tempo a relação com a técnica e o produto dessa técnica inserido em contextos distintos. Sendo que o processo de produção cinematográfico é, pois, caracterizado pela intervenção de um corpo de técnicos (diretor, produtor, operadores dentre outros) na representação do ator em um cenário montado. “O interprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho” (BENJAMIN, 1996, p. 179), embora, tal exposição, seja para um público, aparelho este que tenta captar o âmago das relações sociais de uma dada realidade. A representação é uma relação entre o ator e a câmera, mesmo que posteriormente tenha uma nova agência sobre o produto, tanto no

momento da junção e escolha das cenas como no encontro com perspectivas e expectativas do público espectador.

Um filme nunca é um dado em si, algo terminado, pois depende dessas agências acima mencionadas. A relação da obra cinematográfica com o público consumidor é de difícil apontamento, no que diz respeito, as modificações que a *película* sofre através das perspectivas daqueles que a contemplam. No entanto, não se pode pensar nesse campo de produção sem essas interferências oriundas do público. À vista de que cada cultura/sociedade vai desenvolver em seu meio diversificadas interpretações acerca do que é visto. E tudo isso é parte fundamental de uma obra fílmica.

Sobre os ideais gerais e abstratos que o cinema gera diz-nos Marcel Martin

[...] qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica (MARTIN, 2005, p. 29).

A imagem não representa uma mera cópia do real, mas uma ressignificação desse real, que é produzido também através das interferências dos produtores, diretores, financiadores, técnicos, público espectador, público crítico dentre outros, que recaem sobre o dado final. O significado do dado bruto, ou seja, a materialidade que a câmera capta é fornecida pelo cineasta, pelos enquadramentos, ângulos, luzes dentre outros recursos, que utilizados em uma dada cena fornece junto com a imagem um tipo de significado. Haja vista que a personalidade do realizador e sua concepção de mundo dizem muito acerca da realidade da imagem fílmica, de modo que as interpretações, embora múltiplas e infinitas, pois dependem da reação do espectador diante da obra, ela deve também ser vista como produto dos gostos, da cultura, das posições políticas e sociais do cineasta, assim como o é para o espectador.

O filme é um produto comercial, cultural, social, político e, conseqüentemente, ideológico. E mesmo que a relação entre esses elementos desencadeie em ideologias, a relação não ocorre de forma tão direta e simples. São processos complexos que produzem tal ação ideológica diante, não somente dos filmes, mas das construções humanas. E para todas as funções dentro do campo do cinema seguem-se normas pré-estabelecidas, todos interiorizam seus lugares e suas funções para que a coisa ocorra. É perceptível que não há como prever os gostos individuais, mas há meios de mensurar estatisticamente a linha de um mercado, a que público se atingiria com tal produto, através de padrões de gostos.

O público é múltiplo, mas se organiza através de gostos mais ou menos padronizados pelo mercado. A relação existente entre público e mercado é marcada pelo princípio de reciprocidade, donde não há como delimitar os papéis de ambos na produção dos gostos. O público pode ser descrito também como gostos produzidos e reproduzidos dentro do campo da indústria cultural, os quais passam a ideia de serem naturais. Uma assimilação do dominado a partir do ponto de vista do dominante, o que Bourdieu chama de dominação simbólica. Portanto, são, em sua grande maioria, gostos padronizados, embora desempenhe em si construções, normas, formas de distinções de classes, que tem a função de distinguir os sujeitos sociais através da localização do Idcampo em que eles se encontram inseridos e da sua capacidade de compreensão da linguagem que o outro campo está tomando para si. É através dessa relação que é desencadeada a política da distribuição do espetáculo cinematográfico, pois conhecendo o público consumidor sabe-se o que lhe agradaria e, dessa maneira o lucro dos produtores que só se dá *a posteriori* seria alcançado.

O cinema é arte e indústria cultural, tornando-se dessa maneira na contemporaneidade a mais influente das artes. É indústria porque necessita dos investimentos comerciais que as forças econômicas oferecem, gerando, pois, uma rentabilidade através de produções que normatizam um gosto no público³². Ora, a lei da oferta e da procura é o que fomenta o jogo desse campo, à vista de que a oferta influencia a procura de tal maneira que os produtores ficam a mercê dos investidores. E é arte na medida em que produz linguagem, não estando, pois, fundada na reprodução da realidade. A realidade e o cinema são produtos históricos, sociais, culturais e políticos, um influenciando o outro e produzindo novas realidades. Assim afirma Marcel Martin “[...] o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias [...]” (MARTIN, 2005, p. 22). A linguagem cinematográfica é constituída por um conjunto de variedades de linguagens, na medida em que agrega a linguagem verbal, não verbal, do corpo, da performance, do movimento das câmeras, da luz tudo transforma-se em linguagem que fornece sentido ao todo, o filme, onde é possível identificar

[...] um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético (METZ, 1972 p. 76).

³² Sobre as padronizações de gostos ver BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento\Pierre Bourdieu; tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. – São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

Os filmes são percebidos como pontos de vista de uma época, ou seja, um testemunho das ações e subjetividades dos sujeitos de um dado tempo e de um dado espaço, se exercendo enquanto objeto de câmbio para as mais variadas relações. Nesse espaço relacional, filme-consumidor, há três questões base para compreender o estudo sobre cinema, “¿Quién ve qué, em que condiciones, com qué efectos?” (SORLIN, 1985, p. 99). Ao passar da fabricação para a análise do consumo, percebe-se o quando se mostra inexplorado esse campo estratégico, a distribuição – o filme como objeto de consumo. É difícil explorar esse campo porque os dados estatísticos (as pesquisas) não entram nos gostos individuais dos sujeitos, eles só chegam aos gostos padronizados do público. É necessário levar em consideração o fato de que é um grupo pequeno de pessoas que frequentam as salas de cinema, dessa maneira é preciso se questionar qual o tipo de espectador e espetáculo se estar falando.

No livro **Genealogia da moral** (1998) o filósofo Friedrich Nietzsche introduz a noção de “cadeia significante”, ideia que retorna na concepção de Foucault acerca do poder discursivo.

Toda la historia de una “cosa”, um órgano, um costumbre, puede ser una cadena significante continua de interpretaciones y adaptaciones siempre renovadas cuyas causas no siempre tienen que estar relacionadas entre si, sino que, por el contrario, em algunos casos se suceden y alternan de manera puramente fortuita (BUTLER, *apud*, NIETZSCHE, 2002, p. 314).

Sobre o discurso diz-nos Michel Foucault

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 2007, p. 49).

Nesse caso é na obra fílmica que o discurso de que fala Foucault (2006) se manifesta, demonstrando assim, de que forma age sobre os sujeitos sociais. Ora, o filme é uma espécie de filtro social, donde o discurso se apresenta, pois este, como já fora mencionado anteriormente, deve ser entendido como uma prática social que regula os sujeitos com base em campos de saberes específicos, os quais organizam a vida dos indivíduos através de uma moral de papéis pré-estabelecidos. É perceptível em todas as obras que estão sendo analisadas, os discursos médicos e psiquiátricos agindo sobre as falas e performances

corporais dos personagens. A tentativa de normalização dos personagens, que seria inseri-los em lógica inteligível através da busca pela essência identitária, na maioria das vezes, ligada às performances de gênero, da homossexualidade, representa a agência desses campos, que procuram normalizar através da nomeação e classificação da sexualidade como sendo um dado que age através da prerrogativa do gênero. Deve-se então compreender que o filme não representa o discurso, mas o enunciado por onde o discurso perpassa até chegar aos sujeitos e, assim manter-se, numa eterna circularidade de relações. Embora, não se encerre como verdade única, sempre haverá as disposições dos sujeitos para performances subversivas aos padrões e regras impostos.

O gênero é compreendido a partir da heterossexualidade e, é esse complemento dualista que favorece a produção dos pré-conceitos relacionados aos sujeitos que se encontram fora do padrão estabelecido como verdade. Desse modo, são os encaixes de gênero desenvolvidos pela teoria feminista (Vagina – Mulher – Feminilidade/Pênis – Homem - Masculinidade), segundo Preciado (2008), que encabeçam as discussões sobre a tríade sexo/gênero/desejo, localizando-os dentro da matriz heterossexual. Logo, tudo o que se encontra fora do domínio da inteligibilidade da norma é considerado anormal e passível de correção, pois, desse modo, pode-se chegar uma definição apropriada do ser.

A heteronormatividade está presente nas mais diversas relações que os sujeitos estabelecem entre si, mesmo as relações que se desvinculam, de certo modo, da regra heteronormativa (homem e mulher), como por exemplo, as práticas homoeróticas há uma apropriação de certas características que são tidas como oriundas dos relacionamentos heterossexuais. Em outras palavras, procurar estabelecer parâmetros de gênero para a identificação do sujeito homossexual é perceber que o meio social em que invariavelmente está submerso produz visibilidade a partir da existência hierárquica de dois polos, um ativo e um passivo. Nos filmes, analisados, por diversas vezes os atores principais são expostos como aqueles que trazem características femininas, por isso é esquadrihado como sendo homossexual. Um homem não deve, pois, trazer posturas que sejam identificadas como femininas. Percebe-se que há uma busca pela coesão entre gênero e sexualidade. No entanto, confundindo-os.

Sobre as relações de gênero diz-nos a filósofa Judith Butler

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembléia

que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (BUTLER, 2003, p. 37).

A respeito da sexualidade plástica, diz-nos o sociólogo Anthony Giddens,

A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. [...] A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina (GIDDENS, 1993, p. 10).

Na modernidade diz-se que a sexualidade é um campo aberto, podendo, pois, ser exibido, falado, mostrado sem repressão aparente. As práticas sexuais estão cada vez mais se diversificando, embora ainda sejam alvos de investidas de poder, que classifica através de um dado exposto como norma, e se assim o é, o que sobra dessa norma é o anormal. Quando assistimos aos filmes analisados **Gaiola das Loucas, Será que ele é?** e **Cruzeiro das Loucas**, percebem-se o quanto ainda há de repressão e, conseqüentemente, de clausura em torno da manifestação da experiência do desejo, mas é válido salientar, que sempre há espaços para ruptura nesses espaços de repressão. Isso é possível porque o filme é um enunciado por onde os discursos atravessam, chegando aos sujeitos, sendo incorporados e retornados a esses sujeitos como verdades imutáveis, produzindo dessa maneira as identidades aqui pesquisadas – estereótipos homossexuais masculinos. Tais produções serão melhor detalhadas no segundo capítulo. A maneira como as instituições sociais como a igreja, a família e a escola agem na formação e manutenção dessas identidades essenciais.

É dessa maneira que as obras aqui analisadas são concebidas, como recortes, fração de realidade, pois uma imagem só representa, na medida em que há algo a ser representado, nada foge da realidade existente. A obra fílmica não é algo cósmico, é produto social, uma visão estética do social. Em outras palavras, uma obra cinematográfica é tanto produto como produtora de realidades, por isso, é um local de investigação sociológica e antropológica, na medida em que, produz e reproduz realidades.

Os filmes são percebidos como pontos de vista de uma época, ou seja, um testemunho das ações e subjetividades dos sujeitos de um dado tempo e de um dado espaço, se exercendo enquanto objeto de câmbio para as mais variadas relações. As expectativas do público em relação ao filme que se espera, está atrelada a política do espetáculo norte-americano, tanto a produção como a distribuição, transformam-se numa espécie de *habitus* “cine”, em outras

palavras há um inculcamento nos modos de pensar, agir e sentir diante das produções cinematográficas vinculados à maneira estadunidense de se fazer filme. Embora, uma das obras não se situe nesse campo. Já que faz parte de uma produção europeia e, desse modo, tem uma maneira singular de tratar o tema, de filmar, das narrativas, posicionamentos de câmera. Mas por essa obra se tratar de um marco, em certa medida, inicial nas produções acerca dos sujeitos *gays*, ela fará parte da pesquisa. As *películas* analisadas se encontram dentro dos modos da indústria cultural de massa, logo, há um universo próprio e heterogêneo. E sua distribuição e consumo nas mais variadas áreas do globo proporcionam a incorporação de ideias estereotipadas sobre os sujeitos homossexuais. É esperado que todo aquele que exerça a prática homoerótica seja identificado da mesma forma, ora, se dentro da heterossexualidade há formas distintas de ser homem/mulher na manifestação do desejo, dentro da homossexualidade também há formas variadas de ser. Portanto, não há uma maneira certa ou verdadeira, uma receita, de ser *gay*, pois a diversidade deve ser entendida por ela mesma, e não por intermédio de algo. Essa é uma questão que não é expressa nos filmes analisados. Na verdade, o que eles trazem são justamente manutenção de estereótipos e, conseqüentemente, a fundamentação das práticas sexuais por intermédio da heterossexualidade. Ou seja, há sempre um retorno expressivo as explicações heteronormativas das relações que se situam fora da regra.

A necessidade de ser algo homem/mulher e de exercer uma sexualidade (homossexualidade/bissexualidade/heterossexualidade) aprisiona os sujeitos dentro de verdades absolutas que são e estão sendo vinculadas pelos meios de comunicação e, que são absorvidas e utilizadas pelos atores sociais como apontamentos, tanto para aqueles que são como para aqueles que não são *gays*. São essas verdades que proporcionam, muitas vezes, a prática homofóbica, pois a sua vinculação é originada a partir da reflexão oriunda de campos de saberes, os quais são expostos como propagadores do saber verdadeiro.

O desejo não emana do corpo que se carrega socialmente, o desejo assim como o gênero e o sexo são produções sociais bem definidas, que controlam os sujeitos com base em um campo de poder e de saber que emerge de contextos sociais e culturais. A internalização das regras advindas dessa norma passa por instâncias socializadoras como a família, a escola, a religião dentre outras instituições, mas a sua força se localiza na premissa de que o controle fixa-se no próprio corpo, como uma espécie de *habitus*, que age diante das mais variadas relações.

Nesse sentido o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero (BUTLER, 2003, p. 48).

A experiência sexual deve, pois, ser dissociada do gênero e do sexo que se carrega socialmente, embora sejam construídos social e culturalmente, eles agem de forma distinta entre os sujeitos, dependendo do contexto social cultural e histórico em que os indivíduos se encontram inseridos.

3 ULTRAPASSANDO FRONTEIRAS: O QUE NÃO SOU EU É O OUTRO OU O OUTRO É QUE SOU EU?

Há somente absurdos relativos e apenas por referência a racionais absolutos.

Jean-Paul Sartre

Esse capítulo me ocorre como uma inquietação. Inquietação de perguntas feitas e de respostas não ditas ou quase não ditas. O que é gênero? O que difere sexo de gênero? O que é sexualidade? De onde surge o desejo? As pessoas escolhem ser *gays*? Começo sem saber se esse desassossego é pelas perguntas ou pelas não respostas aos olhos fixos e inquisidores de quem as fazem. Mas será que toda pergunta merece uma resposta? Quando uma ciência responder a uma pergunta com uma resposta simples e sem elos perdidos, essa ciência se tornou o seu maior pesadelo, um dogma. Toda ciência deve, por ela mesma questionar-se.

Uma das razões para o sucesso é que a ciência tem um mecanismo de correção de erros embutido em seu próprio âmago. Alguns talvez considerem essa caracterização demasiado ampla, mas para mim, toda vez que fazemos autocrítica, toda vez que testamos nossas ideias no mundo exterior, estamos fazendo ciência. Quando somos indulgentes conosco mesmos e pouco críticos, quando confundimos esperanças e fatos, escorregamos para pseudociência e a superstição (SAGAN, 2006, p. 45).

Esta razão me leva a encetar tal texto. Uma pesquisa científica dentro do micro campo das Ciências Sociais, em grande medida, sempre tem seu início com uma pergunta. E chega-se ao término com tantas outras questões e ínfimas respostas. Esse trabalho foi erigido por intermédio de um crescimento pessoal através das experiências que o conhecimento trava em diálogos e discussões, sejam elas acadêmicas ou simplesmente em mesas de bares. São sobre todos os espaços que a ciência se faz, pois ela é transversal. Nesse momento percebo que as respostas não precisam ser demasiadas verdades, que elas não se cruzam como em um ponto de crochê que ao final tem-se um belo cachecol.

Uma vez que a ciência nos leva a compreender como o mundo é na realidade, em vez de como desejaríamos que fosse, suas descobertas podem não ser, em todos os casos, imediatamente compreensíveis ou satisfatórias (SAGAN, 2006, p. 47).

É acerca das incertezas, das incompreensões, insatisfações, questionamentos que a ciência se faz, sendo ela própria, por diversas vezes, incerta, incompreendida, insatisfatória, questionadora de si. E a Sociologia, enquanto ciência que busca/tenta compreender o modo como se dão as produções das especificidades das relações humanas, tem em seu âmago um objeto que é por si só moldável, flexível, fluido. Para tanto, os mecanismos de coletas de dados, as teorias, as metodologias estão/devem sempre acompanhar esses movimentos que são forjados pelos atores sociais em constante relação com os outros e com o meio que, invariavelmente, produzem por intermédio da maleabilidade relacional. É nessa medida que a leitura sobre as sexualidades humanas devem partir. Não como um objeto distante, frio, que deve-se manter uma imparcialidade. Ora, toda escolha já traz nela mesma uma força política, que fala. O que deve ser mantido são as versões, os fatos e acima de tudo as análises com teor e rigor científico, a luz de uma prática teórica apropriada aos dados. A ciência não é uma substância. O criador e a criatura estão em uma constante refundação de si. Em princípio de reciprocidade. Portanto, toda ciência vive, em certa medida, em um eterno retorno nietzschiano³³ de autocrítica. Mas esse retorno é compartilhado com questionamento, reflexões, críticas e mudanças. Não é uma eternidade que se volta sempre ao mesmo ponto.

As perguntas foram colocadas em uma sequência, as quais parecerem ser a lógica, em muitos dos olhos questionadores. Há alguma razão para assim o ser. Quando pensamos na constituição dos sujeitos para além do criacionismo³⁴, temos enredados aos atores sociais instituições que os compõem no decurso na vida e para além dela. Visto que, o ato socializador³⁵ é anterior aos indivíduos e posterior a eles, pois sobrevive através das relações de socializações que ocorrem nos mais diversificados ambientes. Para tanto, tal ato é inculcado para ser absorvido e socializado como sendo algo oriundo aos sujeitos e não alguma coisa submetida pelo social/cultural. Ora, se as divindades são construções sociais, os homens se submetem ao social por intermédio das divindades.

³³ Nietzsche refere-se ao filósofo Friedrich Nietzsche que nasceu em 1844 e morreu em 1900. O termo “eterno retorno” é um conceito inacabado do filósofo. Encontrado em vários dos seus textos como: **Assim falou Zaratustra, Além do bem e do mal** dentre outros.

³⁴ Criacionismo diz respeito à origem do universo e, conseqüentemente, do homem explicado através do discurso bíblico. De um Deus que cria o homem a sua imagem e semelhança e posteriormente cria a mulher para lhe servir. Alguns versos bíblicos declaram que “Jesus é o Alfa e o Ômega (Ap. 1: 17) e que Ele criou todas as coisas (Cl 1: 16), não podendo, portanto, ser Ele mesmo criado”.

³⁵ Processo pelo qual todo indivíduo passa após o nascimento, com o objetivo de inculcar ou interiorizar nele as regras, leis e normas que a sociedade em que ele está inserido mantém. A esse respeito, ver: BERGER, Peter. A sociedade como realidade subjetiva. In: **A construção social da realidade**. Petrópolis. Ed. 14ª, 1985.

A cronologia das perguntas é um retorno ao Jardim do Éden. Ao mito da criação do homem e da mulher. Da mulher para o homem. De dois opostos que se procriam. O gênero que designa o desejo. Dos sexos que se complementam. Da **perfeição** da natureza. Quando o primor dessa dualidade cai através dos desejos sexuais dos indivíduos, surgem as anormalidades, as perversidades, a doença, a marginalidade. Todas essas são características destinadas àqueles que vivem uma sexualidade às margens da heteronormatividade. Uma cultura que domina os sujeitos sociais através de uma série de instituições e mecanismos de controle. Uma dominação³⁶ que age por entre e através dos agentes sociais, se exercendo por intermédio da cumplicidade e do não questionamento desses sujeitos às regras, aos valores, às normas, à moral que lhes são submetidos desde antes mesmo do que se é.

É através dessas relações de poder e saber, geradas por uma vontade de verdade e de potência sobre todos e sobre todas as coisas, que os homens ocidentais, na era moderna, criam as nomenclaturas que aprisionam as vontades e verdades dos indivíduos. Sendo que a verdade sobre a homossexualidade, de acordo com a perspectiva clássica binária Ocidental, tem

Uma longa história de colonização pelo preconceito, praticada sobre o imaginário de diversas sociedades, representando a homossexualidade como uma exceção ou como um desvio ou inversão no quadro de uma pretendida normalidade heterossexual, levou a que se buscasse a causa específica que produziria a homossexualidade – e não importando se esta tenha sido pensada, variando as épocas, como vício, pecado, crime, doença, perversão ou como um desvio no desenvolvimento sexual (SOUSA FILHO, 2012, p. 01).

A identidade homossexual passou por um longo e tortuoso caminho de lutas e guerras diárias contra o vício da norma heterossexual. Por isso, transmutou-se em uma identidade política. Um termo que agrega identificações, ou seja, não se limita ao ser *gay*, mas atravessa os agentes sociais que se encontram dentro da perspectiva da identificação. Nessa linha, o cinema com suas produções destinadas ao grande público, que se pode perceber através das *películas* analisadas, favorece a construção dessas identidades/identificações mais fluidas, pois agrega uma infinidade de relações dentro de um produto que estará aberto a um público que consome, de forma refletida ou irrefletida, imagens. Uma relação de circularidade – da produção ao público e do público à produção. É nessa lógica também que as identidades sociais se cristalizam. Haja vista que na mesma medida que esse segmento da indústria cultural, ou seja, dos filmes de comédia, promove a construção de identidades menos rígidas,

³⁶ Sobre a dominação simbólica ver BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989.

pois elenca performances fora de uma naturalidade/natural/patológico, também beneficia a cristalização dessas mesmas, na medida em que populariza estereótipos irrefletidos, ou seja, há uma naturalização das performances.

As instituições sociais têm o papel de moldar os indivíduos de acordo com as regras, normas, moral dentre outros mecanismos para manter a sociedade/cultura coesos. Nesse caso, a Igreja, a família, a escola enquanto instituições têm seus meios de socializar diferentes, mas dentro dos mesmos mecanismos acima mencionados, ou seja, na maioria dos casos, produzindo dualismos. Bem/mal, bom/ruim, belo/feio, homem/mulher, macho/fêmea, ativo/passivo, branco/preto, heterossexual/homossexual. Mas não se nasce homem, não se nasce mulher, nem feio ou belo, nem heterossexual ou homossexual/bissexual e tantos outros binarismos. Nasce-se. Torna-se. Dever-se-ia gente!

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social (BOURDIEU, 2004, p. 20).

Os atores homens e mulheres são através de todos esses binarismos. Há um poder que os atravessa formando-os e transformando-os. As representações que os sujeitos desempenham em diversas relações, corriqueiramente, é o que somos. Não há uma essência **natural** que aponta um eu e uma representação³⁷ que falseia esse eu **natural**. Logo, há representações de eus. Evidentemente a representação depende de um cenário para sua execução. (GOFFMAN, 1985).

Os demônios que assombram o mundo são aqueles que apontam facilmente essas dualidades e não abrangem as nuances que circunscrevem as ontologias. Portanto, as discussões que serão feitas no capítulo posterior acerca das produções dos gêneros e das sexualidades é sempre, em certa medida, uma forma de perceber as relações para além do que é categorizado como verdade. Um estudo como esse não tem a pretensão de procurar a razão

³⁷ O termo representação dá segmento à produção dos estudos sobre as performances sociais. Sobre tal termo ver: GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

ou a raiz de ser *gay*. Isso não é um trabalho científico. Isso não é ciência. Não é a ciência sociológica.

3.1 Teoria *Queer*: estudos TransViados

Nem homem, nem mulher: Gente.

Dzi Croquettes

A construção da categoria mulher foi uma luta enveredada pelas mãos femininas. Embora, o termo gênero tenha sido produzido pelo psicólogo Jonh Money na década de 1940. Toda a produção teórica, de movimento social, lutas foram e ainda o são, em grande medida, formados por mulheres. Quando as discussões eram voltadas para a visibilidade política das mulheres não havia voz masculina. A categoria mulher é uma identidade definida pela teoria feminista, a qual deflagra os interesses e objetivos feministas no seio de seu discurso. Embora, também haja como uma identidade que constitui o sujeito, “Mesmo que em nome de quem a representação é almejada” (BUTLER, 2003, p. 17). A identidade feminina, de um segmento do movimento feminista, é uma construção política que tem interesses de desordenar a estrutura de dominação, com o intuito de organizar uma nova ordem sob uma nova dominação. Seria uma inversão de papéis.

A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, do sujeito feminino, é produzida de reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação (BUTLER, 2003, p. 19).

A categoria mulher ou mesmo mulheres não representa nenhuma essência, haja vista que dentro dessa categoria há outras noções constitutivas pelas estruturas como raça, religião, etnia, sexualidades, região, classe dentre outros. A noção de mulher é invocada frequentemente para construir uma solidariedade da identidade, mantendo-a homogênea e estável. Sendo essa concepção que introduz uma divisão no sujeito feminista por meio da distinção entre sexo e gênero. Pensa-se no sexo como natural e o gênero como social/cultural. Produz-se nessa medida uma essência que universaliza os papéis dos gêneros e, conseqüentemente, fortalece as bases heteronormativas.

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente ao sexo, o próprio gênero se torna artifício flutuante, com a consequência de que homem e mulher podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2003, p. 24).

No entanto, a forte crítica que se abate ao movimento feminista é a percepção e discussão acerca da tríade sexo/gênero/desejo, descentralizando o sujeito mulher e injetando outros atores sociais que vivem às margens da norma. Portanto, o movimento feminista foi uma conquista das mulheres, mas que, em certa medida, proporcionou a emancipação de outros grupos minoritários como o movimento *gay*. Que ganhou força através da revolução sexual e, conseqüentemente, passa a ser monitorado após a descoberta da Aids na década de 1980.

Historicamente gênero e sexualidade, em termos políticos de visibilidade, tiveram suas conquistas próximas e ligadas pelos estigmas que, conseqüentemente, restringem as suas práticas. Logo, é comum, não somente por esse contexto, determinar o exercício da sexualidade ou prática do desejo ao gênero que carrega-se socialmente. À vista de que na mesma época das liberdades sexuais há em contrapartida a produção do sentimento moral e dos bons costumes, que estavam atrelados à perpetuação da família, a heterossexualidade.

É nesse conturbado momento histórico, que há uma grande produção intelectual acerca dessas duas categorias nominadas de gênero e sexualidade. São essas discussões que proporcionam um terreno fértil para as ressignificações nos termos através das (re) produções em torno dos surgimentos do que ainda não era nominado, designado por campos de saberes. Nasce, então, a teoria *Queer*.

O que é *queer*? Para Judith Butler é necessário analisar a temporalidade do termo, na medida em que passa de algo negativo, pejorativo, abjeto para algo que se incumbe de positivar políticas afirmativas.

¿Como es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal – haya sido “refundida” en el sentido brechtiano – que termine por adquirir una nueva série de significaciones afirmativas? (BUTLER, 2002, p. 313).

A ressignificação do termo *queer* é um movimento que ganha força, não somente nos termos referentes à sexualidade; gênero e corpo; à busca da reinvenção; pelo (re) pensar o que está dado como verdade, prolonga-se pelas diversas relações que os sujeitos desempenham

uns com os outros, passando, pois, por questões que envolvem a cultura e a sociedade. São estas duas entidades que na verdade estão sendo (re) pensadas e (re) construídas. Afinal, são as instituições como produto da ação da relação da sociedade e da cultura que emergem as forças sociais, das quais tem-se a norma heterossexual ou o binarismo sexual, que se instaura como verdade única. Dessa forma, a posituação do termo *queer*, enquanto estandarte de luta, só é possível através de uma reflexão, de uma crítica e de uma ação em torno das produções sociais e culturais erigidas em tempos e espaços históricos.

O termo *queer* opera como uma prática linguística, onde o propósito é averiguar tanto o sujeito que emite ação, assim como produzir um sujeito através dessa indicação humilhante. “La palabra ‘*queer*’ adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto” (BUTLER, 2002, p. 318).

É necessário separar a teoria *Queer* do feminismo. Ser *queer* é uma posição política de subversão das identidades e não uma identidade. O travestismo é uma postura subversiva, na medida em que reflete personificações estabelecidas como expressões naturalizadas de gênero, desse modo, colocando em destaque o ponto de vista heterossexual, o qual passa a ser expresso como uma produção cultural. No entanto, essa postura não representa uma ruptura que quebra na ordem/estrutura heteronormativa, pois é necessário questionar que tipo de desnaturalização tais paródias promovem, no sentido de dessencializar o gênero, haja vista que o discurso heterossexual, muitas vezes, organiza a vida desses sujeitos ditos subversivos. Há uma subversão. Mas fica claro também que a heterossexualidade é uma estrutura de pensamento que produz inteligibilidade aos gêneros, através das socializações primárias e secundárias dos indivíduos desde o seu porvir. Quando se afirma sobre um feto: é uma menina! Age-se sobre esse sujeito um poder simbólico, que governará no sentido de produzir uma feminilidade, que pode ser interpretada corporalmente. A feminilidade é produto de uma norma e, portanto, não pode ser dissociada das relações de disciplina, regulação e castigo.

O travestismo é um exemplo de subversão na medida em que põe em evidência a incapacidade que regimes heterossexuais têm para legislar seus próprios ideais. Nesse caso, o travestismo não se opõe a heterossexualidade, “[...] el travestismo tende a ser la alegoria de la heterosexualidad y su melancolia constitutiva” (BUTLER, 2002, p. 333). Veja-se que sexualidade é regulada mediante a vigilância e a humilhação do gênero. Todas as discussões recaem sobre o gênero. Para tanto, conclui-se que as relações são mediadas por intermédio de uma genitalização da sociedade. É preciso desgenitalizar as relações.

Embora, esse trabalho seja sobre identidades homossexuais masculinas é impossível pesquisar essas identidades e/ou experiências sexuais sem levar em consideração os estudos

sobre os gêneros. Por isso a recorrência a travestilidade, a transexualidade, a intersexualidade dentre outras. São sujeitos invisibilizados pela norma binária. Sempre, recorre-se a ordem compulsória para estudar. É um marco organizador de relações. E como processo desnaturalizador e dessencializador é histórico, social e político. Para tanto, faz-se necessário retomar tais categorias de análise. Como eixo reflexivo.

As questões que irão marcar os estudos *Queer* dizem respeito à problematização da vinculação entre gênero, sexualidade e subjetividade, perpassadas por uma leitura do corpo como um significante em permanente processo de construção e com significados múltiplos. Parece que a ideia do múltiplo, da desnaturalização, da legitimidade das sexualidades divergentes, das histórias das tecnologias para produção dos “sexos verdadeiros”, adquire status teórico que, embora vinculado aos estudos das relações de gênero, cobra um estatuto próprio: são os estudos *queer* (BENTO, 2006a, p. 132).

É através dos estudos *queer* que há uma desnaturalização e uma dessencialização do corpo-sexuado, do gênero e da sexualidade, onde são expressos como produtos sociais. Esses são coisificados como naturais pelos discursos médicos, psiquiátricos, religiosos os quais empreendem um esquadramento dos sujeitos e das suas subjetividades. Percebe-se o quanto corpo, gênero e a sexualidade estão funcionando dentro de uma lógica binária heterossexual, onde todos se produzem e emergem através de uma dependência.

O termo *queer* tem um peso de abjeção e afirmação dentro da política *queer* localizada nos países que falam a língua inglesa. Por isso têm-se outros debates acerca da utilização do termo nos países onde a língua oficial não é ou não deriva do inglês. Nos países latinos, como é o caso do Brasil, o termo foi transmutado para TransViados, que remete tanto as performances de gênero, através do termo Trans, como as performances sexuais, por meio do termo Viados. Então, os estudos *queer* são os estudos TransViados, que eleva as categorias performáticas acima mencionadas, assim como eleva os sujeitos que são transviados/deslocados/disparatados da norma vigente.

3.2 Do gênero ao tecno gênero

Por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/gênero *se caga* (PRECIADO, 2002, p. 27).

A utilização do corpo em sua totalidade como área erógena retira a heterossexualidade do centro das relações e práticas sexuais. A positivação do termo anus, pela filósofa Beatriz

Preciado, se dá pela universalização do mesmo e não pela prática, mas pelo possuir e pela possibilidade de utilização como centro de prazer. Isso favorece a uma descentralização dos limites anatômicos fundados nos órgãos genitais, que servem como diferenciadores para os gêneros e para as práticas sexuais destinadas a esses gêneros com o fundamento da reprodução. O gênero é um efeito das práticas culturais linguísticas-discursivas.

El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual (PRECIADO, 2002, p. 24).

A homossexualidade foi considerada na Idade Média e durante uma boa parte da Idade Moderna como uma perversão. O sujeito que praticava o sexo anal era o sodomita, pecador. Logo, o anus tornar-se um local de abjeção e o sujeito que pratica tal ato um ser abjeto. Foi através dessa relação de sodomia e, posteriormente, doença, que a identidade do indivíduo homossexual foi produzida através de uma história que marginaliza práticas que estavam fora dos ditames das relações de **amor**³⁸ e procriação.

Sendo que ainda na contemporaneidade o homossexual é caracterizado através dessa abjeção. A manutenção da abjeção é a maneira de manter a ordem normal das relações, segundo as leis da procriação erigidas pela Igreja Católica no Ocidente. Embora, essa relação tenha sido, pelo menos no ramo das pesquisas teóricas, rompidas com os trabalhos de Freud e tantos outros que descentraliza o objeto de desejo das genitálias.

A subjetividade do sujeito moderno passa a ser um empreendimento do biopoder³⁹, que age como centro de invenção e controle do sexo, juntamente com a biopolítica⁴⁰, a qual é um sistema de controle social que tem como objeto de incisão o corpo dos sujeitos sociais, um controle que se dá através das políticas de fertilização, taxa de natalidade, taxa de mortalidade dentre outros. O sexo é transmutado em objeto de gestão política da vida através das novas dinâmicas das tecnologias que o capitalismo avança. Como a tecnologia sanitária, que se

³⁸ O amor é um sentimento construído entre os séculos XII com o amor cortês e XVIII como cenário legítimo para o casamento cristão, procriação. Sobre essa produção ver: BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**/Michel Bozon; tradução Maria de Lourdes Menezes. – Rio de Janeiro: Editora FGU, 2004.

³⁹ Biopoder é um conceito de Foucault encontrado nas últimas páginas do livro História da sexualidade. Ver: FOUCAULT, Michel. **Historia da sexualidade I: vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

⁴⁰ Biopolítica também é um conceito encontrado nas últimas páginas do livro História da sexualidade. Ver: FOUCAULT, Michel. **Historia da sexualidade I: vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

constituem em centros de investigação sobre a sexualidade como parte de um programa de saúde pública.

Pensemos simplemente que el período que va desde el final de Primera Guerra Mundial a la guerra fría constituye un momento sin precedente de visibilidad de las mujeres en el espacio público, así como de emergencia de formas visibles y politizadas de la homosexualidad em lugares tan insospechados como, por ejemplo, el ejército americano (PRECIADO, 2008, p. 27).

A Primeira Guerra Mundial é um momento de maior visibilidade tanto para as mulheres como para os homossexuais, devido as suas permanências nos países envolvidos nos conflitos, por isso a emergência de tecnologias de controle. Desde a Primeira Grande Guerra Mundial o mundo vive uma era de medicalização da sociedade ou como chama Beatriz Preciado uma era farmacopornografia. Isso só ocorre devido a visibilidades de sujeitos que estavam às margens, aos quais passam a manter-se e a viver contra a norma. Isso gera uma série de mecanismos e tecnologias contra e, em certa medida, a favor desses indivíduos marginalizados. Nesse espaço de mais de um século, até a contemporaneidade, há uma série de desdobramentos importantes no ramo da medicina, no que diz respeito às performances de gênero e sexuais. E isso engloba, tanto os sujeitos heterossexuais como os não heterossexuais. Para isso, temos as primeiras cirurgias de transgenitalização⁴¹, invenção da pílula anticoncepcional em 1946, Hugh Hefner cria a *Playboy*, em 1966 surgem os primeiros antidepressivos, 1973 a homossexualidade saiu da lista de doenças mentais, em 1983 a transexualidade é incluída na lista de doenças mentais, em 1988 o Viagra é descoberto para tratar a disfunção erétil. É durante o século XX que há a materialização da farmacopornografia através do intercâmbio das multinacionais farmacêuticas.

Estos son solo algunos de los índices de aparición de um régimen postindustrial, global y mediático que llamaré a partir de ahora, tomando como referencia los procesos de gobierno biomolecular (fármaco-) y semiótico técnico (-porno) de la subjetividade sexual, de los que la píldora y la *Playboy* son paradigmáticos, <<farmacopornográficos>> (PRECIADO, 2008 , p. 32).

Embora, esse termo farmacopornográfico tenha suas forças no mundo contemporâneo, ele se debilita quando pretende ser universal, ou seja, esta teoria em muitas medidas tenta

⁴¹ Em 1958 na Rússia há a primeira cirurgia de transgenitalização, uma faloplastia. Processo de mudança de mulher para homem.

universalizar as diferenças a partir de um sistema de pensamento, um sistema colonial, que parte dos grandes centros europeus de pensamento. No entanto, tal sistema não pode ser/ter tão facilmente influência sobre culturas/sociedades que não estão inseridas no mesmo espaço classificatório que as sociedades modernas Ocidentais estão.

Nas sociedades Ocidentais esse sistema produz um tecnocorpo e um tecnogênero, a partir de consumos de remédios e imagens. Essa sociedade farmacopornográfica é caracterizada tanto pelas tecnologias de produção do corpo e de subjetividades, como de tecnologias de representação e, conseqüentemente, de produção também dessas subjetividades, como a televisão, o cinema, a fotografia, a internet dentre outros. Passando desse modo, a fazer parte do corpo, ou seja, os dispositivos (testosterona, silicone, pílulas de emagrecimento dentre outras) de controle desse novo sistema se converte em corpo (PRECIADO, 2008).

Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos, que reconocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (regulaciones sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo a su <<naturaleza>> (relaciones heterosexuales). Los contextos sexuales se establecen por medio de delimitaciones espaciales y temporales sesgadas. La arquitectura es política. Es la que organiza las prácticas y las califica: públicas o privadas, institucionales o domésticas, sociales o íntimas (PRECIADO, 2002, p. 26).

Os órgãos sexuais que denominam os gêneros são significações forjadas de acordo com os contextos sociais/culturais/históricos/políticos. São produtos de tecnologias discursivas que delimitam os sujeitos de acordo com os órgãos com os quais se nasce, logo, lhes são naturais. Implicando sobre cada indivíduo uma marca que o torna visível perante a cultura e, notoriamente, excluindo o que lhe é diferente ou o que se coloca como diferente. Há todo um imaginário por trás de cada palavra dita. Quando se fala em vagina, invariavelmente já temos uma gama de representações e características para o sujeito que porta tal órgão. Na mesma medida se é para o significante falo. As experiências de gênero e sexuais são dadas na medida em que se traz uma ou outra genitália.

3.3 Da sexualidade a contra sexualidade

O que possibilitou a retirada da sexualidade do rol do anatômico foi:

[...] o corpo inteiro pode se converter em zona erógena; também porque a sexualidade prescinde de qualquer referência ao “amadurecimento” hormonal, por exemplo, que abre caminho para o potencial reprodutivo adulto; porque, ainda, a representação subjetiva que uma pessoa possui de seu próprio sexo (a “identidade sexual” de um homem ou de uma mulher) pode independe-se seu sexo anatômico. Por fim: Freud afirma inúmeras vezes que entende a sexualidade em um sentido *amplo*, e não, simplesmente, como conjunto de atividades ligadas à genitália – daí, inclusive a possibilidade de se reconhecer uma sexualidade infantil (LOUREIRO, 2004, p. 84).

O conceito de pulsão sexual desenvolvido por Freud, em contraposição ao conceito de instinto natural, diz respeito ao caráter não instintivo da sexualidade, logo da sua plasticidade e de suas múltiplas manifestações nos sujeitos. A pulsão é constituída de quatro elementos: fonte, região do corpo; pressão, força – elementos quantitativos; meta ou alvo, atividade que visa suprimir a excitação; objeto, aquilo por intermédio do qual a pulsão atinge seu alvo. Esses são os padrões normalizadores da psicanálise sobre a sexualidade. A homossexualidade é denominada por Freud de inversão, referida como imatura e pouco desenvolvida da sexualidade. Um paradoxo

[...] por um lado, esvazia-se seu caráter patológico, afirmando que ela não passa de uma entre as várias possíveis constelações produzidas pelas vicissitudes edípicas; por outro, o potencial normativo emerge com exuberância, pois certamente não é inócua conceber a homossexualidade como “interrupção” ou “inibição” no desenvolvimento, ou ainda, alocá-la entre as perversões (LOUREIRO, 2004, p. 90).

Conversando com Freud e Foucault, temos que o primeiro traz o sexo como fonte de verdade dos sujeitos, ou seja, a de que não podemos nos enganar a respeito do nosso sexo. A psicanálise promete ao mesmo tempo o verdadeiro sexo e a verdade sobre nós que está velada sobre ele. Foucault, no entanto, diz que não há nada de verdadeiro para ser dito ou revelado a respeito do sexo e de nossa sexualidade. Em contra partida, temos estudos mais recentes como os da filósofa Preciado que anuncia uma sociedade contra sexual.

A contra sexualidade⁴² não é a produção de uma nova natureza para os corpos, mas uma destruição dessa natureza que patologiza os corpos em normais e anormais, segundo regras fundadas dentro de uma suposta verdade para os sujeitos em termos de desejo e de gênero, como ordem que legitima a sujeição de um corpo a outro. Portanto, a contra sexualidade é, em um primeiro momento, uma análise crítica da diferença de gênero e sexo

⁴² Termo utilizado pela filósofa Beatriz Preciado no livro **Manifesto contra-sexual: Prácticas subversivas de identidad sexual**.

como produtos sociais centrados na heterossexualidade cujas bases normativas são fundadas nos corpos como verdades biológicas/naturais⁴³. E em um segundo momento, a contra sexualidade substitui a denominação natureza por um contrato contra sexual.

La contra-sexualidad tiene por objeto de estudio las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y *generizados*. No rechaza la hipótesis de las construcciones sociales o psicológicas del género, pero las resitúa como mecanismos, estrategias y usos en un sistema tecnológico más amplio. La contra-sexualidad reivindica su filiación con los análisis de la heterossexualidad como régimen político con los análisis de la heterosexualidad como régimen político de Monique Wittig, la investigación de los dispositivos sexuales modernos llevada a cabo por Foucault, los análisis de la identidad performativa de Judith Butler y la política del ciborg de Donna Haraway. La contra-sexualidad supone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el o género) deben comprenderse como tecnologías sócio-políticas complejas; que es necesario establecer conexiones políticas y teóricas entre el estudio de los aparatos y los artefactos sexuales (tratados hasta aquí como anécdotas de poco interés dentro de la historia de las tecnologías modernas) y los estudios sócio-políticos del sistema sexo/género (PRECIADO, 2002, p. 21).

O marco desse manifesto contra sexual são os corpos se reconhecerem, os corpos falarem por si só. Não se reconhecem através das marcas de gênero, como homens, mulheres ou tantas outras enumerações/determinações forjadas ao longo da história através do masculino, do feminino, do perverso. Por continuação, é uma renúncia não somente a identidade sexual fechada/encerrada e determinada por vias ditas naturais, mas também uma renúncia a todos os efeitos sociais, econômicos, jurídicos que essas práticas naturalizantes podem obter.

La contra-sexualidad afirma que el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, em detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo (PRECIADO, 2002, p. 20).

A nova sociedade tem o nome de sociedade contra sexual, porque se dedica a desconstrução da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero. E também, por se dedicar a proclamação da equivalência e não da igualdade dos corpos-sujeitos que se dedicam a busca do prazer-saber (PRECIADO, 2002). As práticas contra sexuais devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, ou seja, formas de contra-disciplina sexual.

⁴³ Sobre concepção de sexo e gênero serem a mesma coisa ver: BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/ Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

No necesitamos un origen puro de dominación masculina y heterossexual pra justificar una transformación radical de los sexos y de los géneros. No hay razón histórica susceptible de legitimar los câmbios en curso. La contra-sexualidad <<is the case>>. Esta contingencia histórica es el material, tanto de la contra-sexualidad como de la desconstrucción. La contra-sexualidad no habla de un mundo por venir; al contrario, lee las huellas de aquello que ya es el fin del cuerpo, tal como este há sido definido por la modernidade (PRECIADO, 2002, p. 20).

A ideia de contra sexualidade não é um pensamento utópico, à vista de que é fundamentado por práticas que estão acontecendo cotidianamente. Não há a pretensão de inversão de papéis. Não é uma luta por dominação. É a visibilidades de práticas ainda prescritas como abjetas. Portanto, é a existência de tais práticas que fazem a contra sexualidade existir enquanto fissura na ordem, na estrutura social de dominação heterossexual, na dominação da estrutura binária de gênero. É um reino dos corpos. De exibição das práticas corporais. São os homossexuais, bissexuais, travestis, *drag queens*, transexuais, transgêneros, intersex, assexuados, inclusive muitos heterossexuais e tantas outras nomenclaturas as quais ainda estão porvir dentro dessa estrutura, que por hora age como eixo que rompe com as proposições de realidade normal. É nesse campo que a contra sexualidade existe, através das práticas de sujeitos disparatados à ordem.

No entanto, toda nova prática emerge da reflexividade e questionamento de uma ordem anterior. E a contra sexualidade existe por intermédio da força que a categoria de gênero promove nessas práticas. Os corpos são apropriados pelo sistema social masculino/feminino. E mesmo que esse **novo** corpo empreenda uma luta contra tais marcas de gênero, no intuito de desestabilizar o sistema heteronormativo como, por exemplo, a inversão dos nomes (masculino para feminino e feminino para masculino/João para Maria e vice versa), ainda há no correspondente nominativo a força de uma matriz binária. Todavia, são essas forças de resistência à ordem compulsória que se produzem as fissuras nas estruturas sociais. E que também as fazem cair. A produção do novo, através das velhas estruturas, sempre recairá sobre novas angústias. É a força motriz dos agentes sociais. É a vontade de potência.

3.4 Identidades, performances e ressignificações de práticas

Coragem de ser é uma atitude ética e filosófica na qual o homem afirma seu próprio ser, a despeito daqueles elementos

do seu meio e de sua existência, que entram em conflito com sua autoafirmação essencial.

Paul Tillich

A concepção identidade tem sido colocada em desuso em alguns trabalhos sociológicos. Principalmente, quando se pesquisa sobre as sexualidades e os gêneros. A teoria *Queer*, como mais recentes estudos nessa área trata o termo através do ponto de vista da destruição, da inexistência. O que provoca uma desestabilidade dentro dos movimentos sociais, já que a perda dessa identidade gera um problema de coesão política dentro dos movimentos. Perde-se a unidade política da luta. “A política *queer* é baseada na instabilidade das identidades” (BENTO, 2006a, p. 127). Essa base da política *queer* tem gerado polêmicas e resistências dentro dos movimentos *gays* e lésbicas, que reivindicam uma identidade, como marco de coesão para luta. No início da década de 1990 a comunidade *gay* e lésbica não aceitava a bissexualidade em suas reivindicações ou lutas, sendo que essas duas categorias já haviam sido incorporadas às políticas *queer*. Daí a resistência à incorporação a essas políticas, que tem por objetivo desestabilizar a ordem criada pelos movimentos. Além do fato que tal política traz a ideia de performances de gênero, a qual se configura em uma reinterpretação contínua das marcas de gênero através da interpretação em atos, adquirindo assim a sua aparência de gênero. Afinal, “A heterossexualidade não surge espontaneamente em cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente por meio de operações constantes, de repetição e de recitação dos códigos socialmente investidos como naturais” (BENTO, 2006, p. 88).

[...] parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais” (HALL, 2000, p.78).

Nesse caso, Stuart Hall está discutindo sobre as identidades nacionais e locais através do processo de globalização que, conseqüentemente, se infiltra nesses espaços modificando e ressignificando uma série de identidades. Demonstrando que os fluxos culturais entre as nações promovem o surgimento de novas identificações, como também pode fortalecer o sentimento de identidade já existente. Tal discussão permite a percepção de que embora, o termo identidade seja colocado pelos estudos *queer* como necessário a inexistência para a visibilidade de uma gama de práticas marginalizadas através de uma indeterminação

nominativa, no que diz respeito aos gêneros, o que há são ressignificações em torno das identidades existentes e não uma morte delas. O termo identidade é aqui empregado no sentido de identificações, não se alojando como algo essencial aos sujeitos, mas como algo que todos podem em igual medida se identificar com qualquer situação ou prática/experiência, sem que a pratique de fato. Em outros termos, não é necessário ser *gay* para lutar ou para admitir identidades *gays* em si. É nessa lógica da identificação que as imagens vinculadas pelo cinema de massa proporcionam a construção dos estereótipos acerca dos sujeitos homossexuais masculino. Isso só ocorre devido às disseminações da potência que o termo identidade traz quando é transmutado, ressignificado a luz de novas práticas.

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formados com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso logo existo”, do sujeito de Descartes (HALL, 2000, p. 37).

Essa ferida no narcisismo do sujeito, pela descoberta do inconsciente pelo mestre da suspeita Freud, provoca o descentramento dos sujeitos. A identidade passa a ser entendida como algo produzido ao longo da história, através de contextos sociais e culturais, lutas políticas e não algo inato oriundo dos indivíduos. Esse é o sujeito moderno. E é através dele e de uma série de rupturas que ocorrem nos discursos modernos, que emerge um ator social que traz multiplicidades. E, é desse sujeito que se identifica com diversificadas práticas que estamos enunciando. Um agente que agrega experiências e saberes. Por isso, não há como pronunciar o fim das identidades. Afinal, nem todos os indivíduos estão agindo e transformando a realidade nesse processo identificacional. Há também aqueles que se resignam em suas identidades fechadas, pois lhes é mais cômodo e fácil manter-se visto, através da manutenção de um eu fixo, de um eu fundado em teorias que lhes coisificam com uma unicidade. Todos esses indivíduos estão juntos na produção dessas novas identidades na contemporaneidade.

Essas construções identitárias, essas ressignificações, essas performances ganham maior visibilidade quando tratada a partir da imagem. A imagem agrega valor real. Produz e reproduz termos. Ressignifica identidades que outrora eram abjetas. Retira e coloca na mesma medida inteligibilidade aos discursos. O alcance que o Cinema tem é incomensurável em termos simbólicos, pois está além dos termos econômicos, da rentabilidade, os quais são comensuráveis. Mas e os consumos em torno das imagens, das identidades, das

performances? Como calcular isso? Não há fórmula matemática para medir tal relação. É uma relação de especificidades. De experiências se dando, no ato do assistir. E como isso pode não interferir nas construções e ressignificações das identidades? É primordial dissertar sobre essas influências mútuas geradas pela promoção de imagens cinematográficas. Elas criam realidade. As identidades ou não identidades, como querem os teóricos dos estudos *queer*, vivem, sobrevivem por intermédio dessas imagens geradas por uma gama de relações que formam o campo cinematográfico.

E quando estamos falando de performances ou de identidades homossexuais masculinas, não há uma essência para ser colocada e/ou explicada. São expressões adquiridas por intermédio de uma série de discursos que atravessam os sujeitos. E, se atravessam os sujeitos, perpassam todo o objeto que dele emana. Só que em processos complexos. Na mesma medida que não há como identificar o ponto como essas identidades e/ou performances se dão nesse processo relacional de produto e público, não há como saber o que gera a homossexualidade, mas também não me parece relevante do ponto de vista das Ciências Sociais. Talvez esse seja o ponto máximo desse trabalho. Não que isso seja uma descoberta, a não busca pela essência, raiz, o porquê de tal prática, mas pelo fato de que isso não é o importante em um trabalho que se diz sociológico. A importância está no alcance que isso toma. Na percepção de que ao lidarmos com as diferenças não percebemos que **nós** também podemos ser os diferentes, aos olhos dos outros. E somos outros. Não é esquecer as lutas políticas por identidades, por direitos. É uma política de diferença. Pois se tudo é uma construção social, ser heterossexual é tão diferente ou tão igual como ser homossexual ou bissexual.

Perceber tais construções em produções cinematográficas é elevar o grau da discussão para além de práticas corriqueiras do dia a dia. É colocar em um grau elevado. E, dessa forma, tomar tais termos que são abjetos, como o ser afeminado, e positivar o termo, de tal forma que isso torne-se uma ruptura na estrutura. São essas fissuras na ordem que provocam as ressignificações nas identidades. É isso que faz com elas sejam maleáveis. Então, quando o cinema aqui pesquisado visibiliza o homossexual masculino a partir de uma performance afeminada, através de uma inversão dos papéis de gênero, confundindo gênero e sexualidades, favorece ao sistema da contra sexualidade proposto pela filósofa Beatriz Preciado. No entanto, é preciso também elencar que tais práticas não são universais. Que estamos falando de práticas e de experiências/vivências de produtores/diretores/escritores e consumidores em seus contextos de produções e consumos.

La identidad homosexual, por ejemplo, es un accidente sistemático producido por la maquinaria heterosexual, y estigmatizada como anti-natural y abyecta en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural (PRECIADO, 2002, p. 26).

O termo identidade entendido como algo essencial aos sujeitos já não existe mais. As experiências não podem ser vistas como rígidas, como forma de dizer o que se é. São essas necessidades de classificações e esquadrinhamento que geram toda uma necessidade de ordem. O transitar entre as performances de gênero ou sexuais não é termo classificatório, o ser heterosexual ou homossexual também não. Nessa medida, a identidade está mortificada, mas enquanto identificações, ela vive. Afinal, não há uma universalização, no sentido da inexistência de uma ordem heterosexual, na utilização dessas práticas de identificação.

4 PINCELADAS “ETNOGRÁFICAS”: ADENTRANDO AO CAMPO COM TEORIAS E CONCEITOS

[...] a imagem, por si própria, *mostra* e não *demonstra* (MARTIN, 2005, p. 33).

O que se dizer de um texto que conta/narra as relações que se dão em uma trama cinematográfica, e que analisa essas relações com base em um *corpus* teórico sócio antropológico? O objetivo desse questionamento é refletir sobre as maneiras de se fazer um trabalho sociológico e antropológico que envolva imagens em movimento, através de uma prática laboriosa de reflexão e, conseqüentemente, crítica dos modos de se pensar campo empírico nessa área de conhecimento científico. Embora esse não seja o objetivo principal dessa pesquisa, ele se faz presente em toda a trama da produção textual. Quando escolhemos o cinema como campo e objeto de pesquisa, estamos recortando um espaço específico, com regras, leis, lutas, jogos, relações, dentre outras características. Portanto, todo o texto que se segue, com sua descrição de cenas, falas, expressões corporais, imagens, teorias, conceitos sociológicos e do campo da imagem em movimento, transmuta-se em uma maneira de evidenciar a imagem como centro de uma investigação sociológica, na medida em que essas cenas com imagens e textos representam um dado social que pode ser verificado à luz da análise de discurso que Michel Foucault elabora.

O cinema é aqui empregado como espaço de investigação, o gênero comédia e os filmes selecionados é um recorte do campo, que favorece a elaboração do trabalho. Veja que a todo instante o campo cinematográfico é chamado para a pesquisa como espaço que (re) produz identidades estereotipadas acerca de sujeitos que mantém uma prática sexual disparatada. Para certa comprovação dessa hipótese faz-se necessário eleger espaços que possam ser dissecados através de conceitos e teorias encontrados na Sociologia, Antropologia, Cinema, História, Filosofia. São as análises desses filmes que guiarão as reflexões sobre um campo que tem dimensões não mensuráveis, em termos de relações que produzem essas identidades aqui solicitadas.

O filme **Gaiola das Loucas** de 1978⁴⁴, tem o título original de **La Cage Aux Folles**, dirigido por Edouard Molinaro. Uma produção da França e Itália. O filme traz um enredo

⁴⁴ O filme recebeu duas sequências, onde a primeira é que será utilizada nesse trabalho e também *La cage aux folles III - 'Elles' se marient* (1985), dirigida por Georges Lautner. Em 1996, um remake norte-americano do filme, intitulado *The Birdcage* e dirigido por Mike Nichols, foi lançado. Nele, os personagens foram transferidos para Miami Beach, Flórida e algumas cenas receberam uma ótica um pouco mais contemporânea.

cômico da estória de um casal homossexual masculino, que se vê impossibilitado de exercer suas performances sexuais e de gêneros diárias devido à chegada de Laurent Baldi (Rémi Laurent) filho de Renato (Ugo Tognazzi) que é gerente de uma boate Travesti de Saint-Tropez, o qual mantém um casamento homoerótico com Albin (Zazá)⁴⁵ a principal atração da sua boate. Laurent volta para casa com o objetivo de anunciar aos pais que está noivo de Andrea (Luisa Maneri). Ela é filha de um político ultraconservador, que devido à ocorrência de um escândalo sexual dentro de seu partido político, resolve casar a filha com Laurent. O objetivo é fazer a mídia esquecer-se dos acontecimentos, pois o casamento é colocado como o símbolo da ordem e da moral. O personagem Jacob, o mordomo da família de Laurent, traz uma série de performances ligadas ao gênero feminino. Ele sempre está em cena com sungas extravagantes, com perucas loiras, coleiras brilhosas, pés descalços. Ele exerce o papel de fornecer inteligibilidade a Zazá, já que a chama de senhora, uma relação meio que de sinhá e mucama.

A imagem abaixo representa o momento em que Laurent anuncia seu casamento a Renato.



Ilustração 1: Momento em que Laurent anuncia seu casamento a Renato.

A personagem Zazá é tratada no feminino durante toda a película, por isso esse texto a tratará também no feminino, embora as questões que serão tratadas se coloquem nas discussões

⁴⁵ Em toda a trama cinematográfica *Gaiola das Loucas*, Albin é tratado no feminino, por isso optei por utilizar o artigo feminino quando designar tal personagem.

sexuais e não de gênero. Mas devido à hipótese principal figurar a afetação⁴⁶ dos homossexuais masculinos em torno de afeminações utilizar-se-á o artigo feminino. Diálogo com o médico que a visita no início do filme: “Seja uma boa menina”. “Não seja uma dondoca”. Outro aspecto definidor da afetação são os gritos que ela exhibe durante todo o filme.

Os dois personagens desse filme trazem uma performance mais elaborada e voltada para as dicotomias de gêneros, pois, embora, sejam *gays* há duas atuações voltadas para as relações de ativo e passivo, dicotomias de gênero produzidas pelos investimentos dos discursos do dimorfismo radical presentes no final do século XVIII. É a linguagem que vai marcar a diferenciação sexual. Anteriormente ao dimorfismo, a visão que imperava sobre as diferenças sexuais residiam no isomorfismo. Thomas Laquer elabora que “Nesse mundo, a vagina é vista como um pênis invertido, os lábios como o prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como os testículos” (LAQUER, 2001, p. 16). A linguagem para identificação era a mesma, o que os diferenciava era o contexto. Enquanto que o dimorfismo é produção das dicotomias no corpo. A nomeação de genitálias duais. A vagina passa a identificar o feminino e todas as características sociais e culturais que lhe encerram. E o pênis define o masculino e suas características. Para tanto, emergem categorias de público/privado, ativo/passivo dentre outras. A genitália masculina se encontra a vista, enquanto que a feminina se encontra escondida.

O homem tem seu lugar de direito no público e a mulher no ambiente privado. São nomeações que designam espaços de atuação. São os signos da identificação. Ativo como sendo sinônimo de masculinidade, uma atuação que emerge da dominação que é de direito do masculino, pois todas as características, nas sociedades Ocidentais primordialmente, destinadas ao masculino, o embutem da autoridade do mando – alto/ereto/público/ativo. Sendo para a mulher a passividade da dominação – baixo/horizontal/privado/passivo. Essas características existem com o objetivo de dividir as sociedades e culturas através das dualidades impostas aos gêneros. Diante desse fato, as experiências sexuais, que são tidas na maior parte do senso comum como extensão do gênero, devem seguir a linha dicotômica imposta aos mesmos através dos discursos de poder e saber que imperam por entre as relações sexuais.

⁴⁶ O termo afetação será utilizado na análise desse filme com o objetivo de apontar as performances afeminadas exageradas dos atores *gays* principais, como uma categoria de performance ligando ao termo psicológico de atuação.

Sobre a relação de dominação masculina e, conseqüentemente, de posições sociais de homens e mulheres diz Pierre Bourdieu

Assim, uma apreensão verdadeiramente *relacional* da relação de dominação entre os homens e as mulheres tal como ela se estabelece em todos os *espaços e subespaços sociais*, isto é, não só na família, mas também no universo escolar e no mundo do trabalho, no universo burocrático e no campo da mídia, leva a deixar em pedaços a imagem fantasiosa de um “eterno feminino”, para fazer ver melhor a permanência da estrutura da relação de dominação entre homens e as mulheres, que se mantém acima das diferenças *substanciais* de condições, ligadas aos momentos da história e às posições no espaço social (BOURDIEU, 2005, p. 122).

Devido a essa produção histórica, social, cultural, política da dominação masculina é que se é esperado uma performance dita passiva e outra ativa entre os relacionamentos, sejam eles heterossexuais ou homossexuais. Isso é uma prerrogativa imperativa da sociedade heteronormativa, que ver e defende o modelo heterossexual como único, verdadeiro e saudável, para tanto suas características de afirmação acabam por subjugar e impor uma forma/maneira de vivenciar outras formas de relacionar-se que se encontram às margens da dita normalidade, tanto de gênero como sexuais. Uma relação que se organiza através da compulsoriedade presente na tríade sexo/gênero/desejo. Então quando se produz um personagem *gay* no cinema como um sujeito afeminado e ao seu lado um parceiro com características ativas de dominação é uma forma de prevalecer o ideal heterossexual de relação ativo/passivo em qualquer outra forma de viver a experiência do desejo.



Ilustração 2: Casa da família de Andrea

A imagem abaixo representa a casa de Zazá e Renato, quando está aos padrões morais esperados por uma família heterossexual. Toda a casa foi reorganizada a partir de elementos que representam essa moralidade da família. Há duas instituições nesse espaço que agem com

rigor na formação dos sujeitos, no que diz respeito às práticas sexuais e de gênero. A religião, nesse caso, representada pelo símbolo maior da Igreja Católica, Cristo Crucificado, o qual se encontra ao centro das famílias. E a família, uma instituição que tem o papel de moldar os indivíduos desde a infância de acordo com os padrões aceitáveis pela cultura e sociedade em que se encontram envolvidos.



Ilustração 3: Sala da casa de Zazá e Renato reformada aos moldes cristãos.

O cenário da casa de Zazá e Renato é marcado por uma aura **brega**, hoje, no sentido de trazer muitas informações como cortina azul com franjas, estofado azul, estátuas de homens nus estilo grego, esculturas com objetos fálicos, muitos lustres, vários abajur. A casa é uma extensão da boate deles. Enquanto que a casa de Andrea é marcada por um espírito aristocrata. A imagem acima representa um dos momentos na casa da família da noiva. Quando ela anuncia seu possível noivado, as disposições dos personagens se dão de uma maneira inquisidora. Ela sentada a frente e sua avó paterna sentada em uma cadeira, com a mãe em pé ao lado da sogra e com o pai em pé na sua frente. O pai é uma espécie de juiz que fala e gesticula com o tom da autoridade, que lhe é de **direito**. As duas mulheres, mãe e avó, uma espécie de apaziguadoras da situação, por sua **natureza**. Andrea tem um ar de delicadeza e passividade nessa cena. Trajando roupas brancas.

Imagem na casa da família de Andrea, espaços que produzem sujeitos distintos.



Ilustração 4: Casa da família de Andrea, espaços que produzem sujeitos distintos.



Ilustração 5: Representação da família aos moldes heteronormativos.

A imagem abaixo representa os elementos que definem a casa de Renato e Zazá: estátuas, lustres, muitos quadros, cores, plantas dentre outros.



Ilustração 6: Representação dos elementos que definem a casa de Renato e Zazá

Os dois ambientes demonstram dois espaços distintos de relações de gêneros e sexuais. O cenário indica essa separação. A casa do noivo traz elementos que são considerados vulgarizadores da moral, como estátuas de homens pelados. Enquanto que a casa da noiva permite um posicionamento hierárquico dos papéis de gênero situado tanto nos móveis como nas disposições dos personagens em cena. São ambientes que formalizam a relação público e privado. No público só é permitido estarem a vista elementos que cumpram o papel hierarquizante das categorias de gêneros e sexuais com base em uma heteronormatividade. Tem a ver com visibilidade e inteligibilidade. E no privado devem manter-se escondidas, ou seja, invisibilidade e abjeção. Quando se anuncia o casamento e a reunião de duas famílias distintas uma deve se ajustar a outra. A disparatada. Aquela que não está dentro das regras impostas. Nesse caso, esconde o privado nos recônditos do privado.



Ilustração 7: Cartaz do filme Gaiola das Loucas

A primeira coisa que deve ser mencionada, a respeito dessa imagem⁴⁷, são as roupas que os personagens trajam. Uma representação, que pode aqui ser tomada, de Adão e Eva (homem/mulher/feminino/masculino/ativo/passivo/público/privado) personagens bíblicos, os

⁴⁷ A imagem acima representa um dos muitos cartazes destinados ao filme Gaiola das Loucas.

quais indicam a gênese dos comportamentos dos sujeitos diante de seus corpos e desejos, a partir desse corpo-sexo/gênero. Já que os trajes rosa são destinados na sociedade Ocidental moderna aos sujeitos mulheres e amarelo, que pode tanto ser uma cor masculina como feminina. Uma cor intersex, colocada para um sujeito homossexual homem. As cores são performances destinadas aos atores sociais desde antes nascer. Um *devoir*. Essas representações do masculino e do feminino com base nas cores denotam a diferença de ambos, é uma destinação cultural dos gêneros sobre os corpos. Percebe-se então, que antes do corpo existir já é predestinado aos supostos seres um esquadramento de sexo/gênero, o qual, por sua vez, na sociedade Ocidental, esquadrinha o desejo, com base na divisão desses gêneros.

Antes de nascer, o corpo já está inscrito em um campo discursivo determinado. Ainda quando se é uma “promessa”, um *devoir*, há um conjunto de expectativas estruturadas numa complexa rede de pressuposições sobre comportamentos, gostos e subjetividade que acabam por antecipar o efeito que se supunha causa (BENTO, 2006, p. 87).

Os corpos dos indivíduos estão situados dentro de um campo discursivo, onde a palavra reinante é a heterossexualidade, por isso já se sabe o que esperar de alguém que estar porvir ou que apenas existe no pensamento. Afinal, o indivíduo é apresentado ao mundo mesmo antes de existir, apenas quando se é uma promessa. Isso é fruto de uma estrutura cultural que existe para além do sujeito, pois é anterior a ele, mas não superior, isto é, é modificável, dependendo da agência do sujeito perante as estruturas sociais. À vista de que o sujeito pode desempenhar a experiência que ele desejar para que lhe defina ou não como ser, mesmo que isso ultrapasse as barreiras que lhes foram impostas em seu corpo através da cultura. Esse rompimento é fruto de um processo de subversão aos limites impostos por intermédio da reflexão e prática.

A imagem abaixo é o momento que Renato conta a Zazá que seu filho Laurent se casará com uma garota. Momento de espanto, por parte dela. Zazá diz sobre o casamento: “Ela arruinará sua vida”.



Ilustração 8: Momento que Renato conta a Zazá que seu filho Laurent se casará com uma garota.

Na imagem acima a personagem Zazá usa uma roupa que lhe aproxima ao máximo do **universo** feminino. As mãos gesticulando em um tom exagerado, mas esperado. Afinal, é esperado, no senso comum, que além de buscar ser mulher, um homossexual é sempre exagerado. Uma maneira de evidenciar que há uma naturalidade em ser homem e mulher, o que impossibilitaria o trânsito entre os gêneros.

A imagem abaixo representa uma cena do filme, onde Zazá fica diante do espelho e há um enquadramento através das costas dela. Dando duas visões. Atrás se vê a cabeça calva de um homem e na frente o espelho reflete a imagem da mulher através da maquiagem e corselete. A ambiguidade da imagem favorece o encontro dos gêneros, homem e mulher, em um corpo. Ela demonstra que o corpo enquanto espaço para desenvolver uma experiência de gênero é plástico, moldável. Embora o filme traga questões sobre travestilidade, através da boate e das roupas que os personagens trajam durante as cenas que se passam nela, no entanto, essa exposição na maior parte do filme da personagem Zazá como feminina é realizada por intermédio de uma relação de experiência sexual. Portanto, por mais que o corpo seja um espaço plástico, moldável, flexível para as experiências de gênero, nesse caso específico, a feminilidade remetida à personagem tem ligação com a prerrogativa do gênero enquanto definidor das práticas sexuais.



Ilustração 9: Zazá fica diante do espelho.



Ilustração 10: Continuação da cena na imagem anterior

Sobre a plasticidade do corpo Berenice Bento afirma

Se o corpo é plástico, manipulável, operável, transformável, o que irá estabilizá-lo na ordem dicotomizada dos gêneros é sua aparência de gênero. [...] O sentido que se atribui às roupas e aos acessórios liga-se a um campo mais amplo de significados que extrapola a ideia de um “gosto pessoal”, vinculando-se às normas de gênero que estabelecem determinadas formas de cobrir os corpos-sexuados. As roupas não cumprem exclusivamente um papel funcional. [...] as roupas constroem *habitus* pessoais que articulam relações entre o corpo e o seu meio. Pode-se sugerir que, para a formação dos *habitus* dos gêneros, a estética participar de forma a dar visibilidade aos treinamentos propriamente corporais (BENTO, 2006, p. 163).

O corpo é o lugar da produção e da visibilidade dos gêneros. É modificável, logo, tem uma plasticidade diante dos desejos que emergem através das experiências que surgem diante das vivências interiores e exteriores aos indivíduos. O filme aborda tanto as questões de

gênero como as questões da sexualidade homossexual masculina. Talvez essa união provoque um embaralhamento nos entendimentos acerca das sexualidades. Mas as questões de gêneros envolvidas nessa *película* é aqui tratada como uma dispersão dos discursos que produzem os sujeitos *gays* a partir de um referencial de gênero. Portanto, o ser *gay* nessa e nas outras produções cinematográficas aqui pesquisadas, seguem a mesma linha de referencial de gênero para as identificações e as atuações performáticas de tais sujeitos. Ser homossexual masculino é desenvolver uma performance afeminada.

Essa relação dicotômica fica mais evidente no momento da união das famílias para oficialização do casamento. Zazá resolve se vestir de homem para representar o tio de Laurent durante o encontro. Essa imitação se dá primeiramente em um bar. Renato e Zazá resolvem ensaiar para representar homens sem afetações⁴⁸. A cena acontece com ambos tomando chá com torradas. A maneira como se passa manteiga nas torradas é um indício de afetação feminina. Zazá toda delicada, quando interpelada a agir com rudeza viril na forma de mexer o chá, elevar a xícara à boca e passar manteiga nas torradas fornece elementos ditos masculinos, os quais não são corriqueiros na vida de ambos, já que suas performances seguem uma linha afeminada. Portanto, segundo Renato, tudo deve ser feito como um verdadeiro homem faria. O andar é mais um dos requisitos ensaiados. Renato sugeriu que andassem como John Wayne⁴⁹. Há então uma estilística gestual, verbal e indumentária, apropriadas aos gêneros.



Ilustração 11: Casal conversa sobre suas futuras atuações masculinizadas.

A imagem abaixo representa a reunião na casa de Renato e Zazá. Onde estes devem portar-se com o mínimo de gestos afetados. É colocado um policiamento no falar, gesticular,

⁴⁸ Homem sem afetações são os sujeitos *gays* masculinos que não mantêm uma performance vinculada ao feminino.

⁴⁹ Ator americano, que estrelou diversos filmes de *cowboy*, sendo símbolo de virilidade.

andar. Percebe-se que há uma dificuldade na aquisição de novas maneiras de portar-se, pois há um vestir-se, um andar, um falar, um gesticular apropriado, ou seja, que se encontra dentro dos padrões ou papéis de gêneros e sexuais heteronormativos. A família da noiva chega austera. Reconhece o ambiente renovado da casa como sinônimo de ordem e moralidade. Portanto, o fato do ambiente está redecorado aos padrões heterossexuais e cristãos, o que antes existia era amoral, anormal, desordenado, abjeto.

O momento abaixo retrata a reunião de oficialização do casamento de Laurent, onde Zazá se veste de mulher, no intuito de representar a mãe do noivo. Na figura abaixo ela está somente com Renato no enquadramento. Mas na segunda imagem ela está à esquerda, em frente à mãe da noiva e de Renato.



Ilustração 12: Oficialização do casamento de Laurent, onde Zazá se veste de mulher.



Ilustração 13: Reunião na casa de Renato e Zazá.

O desfecho do filme é a descoberta que Zazá não é a mãe de Laurent, já que pelo fato de não conseguir portar-se com os trejeitos ditos masculinos, resolve apresentar-se como a mãe. Caracteriza-se de mulher/mãe. Quando descobrem a condição de Renato e Zazá há o

atordoamento de papéis definidores. Em contraponto, a presença de jornalistas, os quais estavam perseguindo os pais da noiva durante toda a trama devido aos escândalos envolvendo o partido do qual o pai dela fazia parte, faz com que os pais de Andrea se vistam como *drags* e saiam pela boate. Por mais que a descoberta da homossexualidade, essa vista como travestilidade, coloque a família de Zazá como fora dos padrões morais pela família da noiva, essa se coloca na situação de plasticidade de gênero, quando aceita se transvesti para se livrar dos jornalistas. Ou seja, o filme produz um espaço para que a maioria dos personagens, que estão presentes no espaço familiar de Zazá e Renato, passem pela experiência de se transvestir. É uma maneira de subverter a ordem para os gêneros e para a prática dos desejos. Pois, por mais que esse trabalho não prime pelas experiências subversivas das ressignificações de gêneros é impossível não retomar essas categorias quando se pesquisa práticas sexuais, à vista de que são expostas como dependentes uma da outra por meio da norma heterossexual.

Esse filme é uma das primeiras produções na linha de comédia pastelão envolvendo a temática *gay*. E, embora tenha sido feito em paralelo aos acontecimentos dos movimentos de liberação sexual e emergência dos movimentos feministas, traz elementos que (re) constrói identidades a partir de estereótipos, ou seja, produz elementos de identificação que exclui as possibilidades plurais. Deixando de fora o que é da ordem da marginalidade, esta entendida como parte que se encontra fora dos padrões impostos como reinantes para o exercício da sexualidade. Essa visão de gênero em torno das sexualidades *gays* masculinas está presente em todas as outras películas analisadas nessa pesquisa.

4.1 *In & Out* das sexualidades

Tudo em nós é imposto. Estou a conferenciar convosco; vedes isso em minha postura sentada e em minha voz, e me escutais sentados em silêncio. Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não. Assim, atribuiremos valores diferentes ao fato de olhar fixamente: símbolo de cortesia no exército, de descortesia na vida corrente (MAUSS, 2003, p. 408).

O filme **Será que ele é?** (1997), realizado por Frank Oz, narra a história de um professor de literatura de uma pequena cidade norte-americana, que se vê em meio a uma conturbada descoberta de sua sexualidade, depois que seu ex-aluno afirma em cadeia nacional que ele fora a sua inspiração para a atuação de um personagem *gay*. Após o episódio toda a cidade passa a encerrar sobre ele uma série de especulações esquadrinhativas, com o objetivo de desvendar o que antes não era sabido, logo, escondido, mas que agora era necessário saber.

É à vista destas investidas normativas, em torno da palavra dita e das expressões corporais, que este trabalho terá carne, sangue e alma. A reflexão feita através das falas e das expressões corporais contidas na *película* permite perceber, descrever e analisar as maneiras como os discursos são incorporados e retornados às relações sociais de identificação, nesse caso, do esquadramento dos sujeitos através de pré-noções que perpassam o senso comum como sendo verdades absolutas. Portanto, o cinema é um espaço de trocas de possibilidades identitárias, na medida em que produz e reproduz através das relações entre os vários segmentos que produzem os filmes, a exemplo dessa relação tem-se a interação com o público consumidor, que permite a incorporação, assim como um retorno ressignificado do que é proposto pelo material exposto.

O enredo cômico que a *película* desenvolve promove um espaço para reflexão e crítica dos campos produtores e reprodutores de identidades estereotipadas em torno da homossexualidade masculina. Um espaço que aloca identificações de sujeitos disparatados de forma satírica e, são esses apontamentos que se desdobra em identidades encontradas tanto na percepção e na atuação dos sujeitos *gays* como na percepção e apontamentos dos sujeitos não *gays*. Em outras palavras, o cinema é aqui empregado como um dispositivo que dispersa discursos oriundos de certos campos de saberes, como a medicina e a psiquiatria, através de uma leitura que advém do senso comum. Logo, o Cinema é produtor assim como produto da realidade em que se encontra submerso. Desse modo, foi pensado e analisado enquanto campo de pesquisa que forneceu dados para pensar a produção das especificidades das relações humanas, de modo que, uma obra cinematográfica é espaço para manifestação de poder, assim como para produção de contra-poderes.

Sobre a manifestação do discurso diz o filósofo e historiador Michel Foucault,

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar, uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus intertúscios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT, 2006, p. 05).

Para o desdobramento da reflexão é necessário trazer para o corpo do texto alguns conceitos e teorias de sociólogos, antropólogos e filósofos que promovam uma

desnaturalização das práticas sexuais, assim como uma dessencialização⁵⁰ na produção dos gêneros, como Margaret Mead, Marcel Mauss, Berenice Bento, Judith Butler, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. E por fim, sobre a indústria cinematográfica, aqui entendida como um enunciado por onde o discurso atravessa produzindo e reproduzindo formas estereotipadas de ser homossexual, ou seja, proporcionando, em certa medida, verdades. Nesse caso, a obra cinematográfica é o local da investigação, o campo onde se desenvolve as relações necessárias para a produção de sujeitos homossexuais.

O filme, acima mencionado, produz uma representação do sujeito *gay* e ao mesmo tempo desconstrói essa ideia, essencializada, advinda dos gêneros, na medida em que em várias cenas há performances ditas *gays*, sendo executadas por vários personagens não *gays*. Os amigos do personagem principal assistindo os filmes de Barbra Streisand, os alunos assumindo uma suposta homossexualidade para proteger o professor que estava sendo alvo de preconceitos e ao final do filme todos dançando a música *Macho man* do **Village People**⁵¹ são maneiras de subverter identidades essencializadas.

A imagem abaixo é um dos cartazes do filme analisado. Há dois pontos a serem mencionados, a postura corporal para dança e o buquê que carrega. A cena que separa o personagem principal da heterossexualidade e o coloca como homossexual é a dança. A dança é exposta como característica *gay*. E o buquê é somente utilizado pelas mulheres em casamentos. Vinculação da prática homossexual a performance de gênero.

⁵⁰ Sobre o processo de dessencialização das relações de produção dos gêneros ver: BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual/ Berenice Bento. – Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

⁵¹ Grupo norte americano surgido inicialmente nas boates *gays*, ficou conhecido mundialmente pelos *rits Macho Man* e *Y. M. C. A*

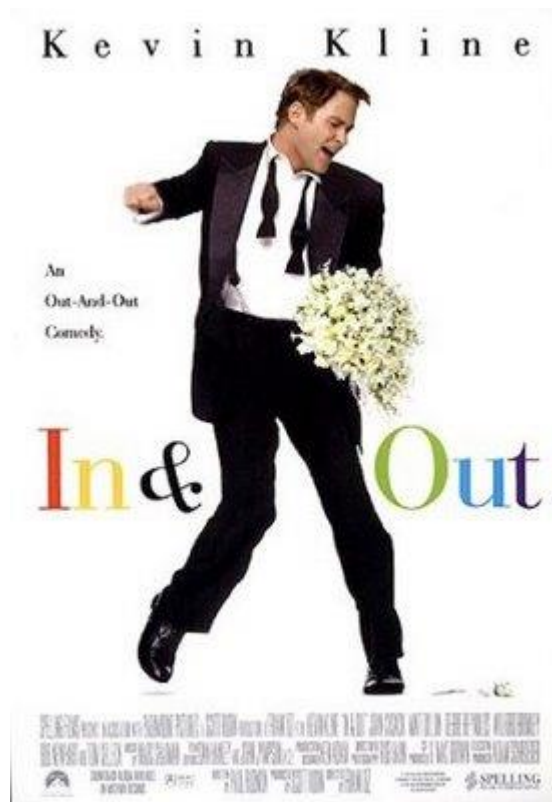


Ilustração 14: Um dos cartazes do filme In & Out.

A imagem abaixo apresenta a reunião de despedida de solteiro do personagem Howied com os amigos. Todos acabam falando sobre os filmes de Barbra Streisand, que aprenderam a gostar através do personagem principal. Os filmes são colocados como algo não masculino, logo, *gay*.



Ilustração 15: Reunião de despedida de solteiro do personagem Howied com os amigos.

O nome do filme em português é uma pergunta, **Será que ele é?**, isso é uma questão evidente de performance de gênero e não sexual. Haja vista que em toda a trama cinematográfica as dúvidas que são encerradas sobre ele se dão no plano de uma atitude de gênero. São as maneiras de gesticular, falar, andar, higiene pessoal, gostos musicais e de filmes, vestimenta dentre outros elementos, que estão sendo avaliados como um requisito para a homossexualidade ser ou não existente.

A *película* **Será que ele é?** traz elementos para refletir e analisar de que maneira se dão as produções e (re) produções identitárias que circunscrevem os sujeitos homossexuais, nesse caso, masculinos. A construção aqui analisada se dá através da busca por uma masculinidade que age em prol de uma sexualidade apropriada. Percebe-se, então, que a sexualidade está atrelada ao gênero que se carrega socialmente. Este é um pré-requisito para a manifestação do outro. Nesse caso, a normalidade sexual está invariavelmente ligada aos sujeitos que possuem genitálias opostas e, que as utilizam como objeto de desejo um para o outro. A masculinidade é um ponto de apoio no ser homem, logo, o que não é da ordem do masculino é do feminino e, portanto, é inferior, passivo.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de

posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2005, p. 31).

Será que ele é? é um filme ambientado em uma pequena cidade norte-americana chamada Greenleaf. O início se dá com planos de paisagens bucólicas, com arquiteturas típicas das pequenas cidades daquele país, talvez, está seja uma estratégia fílmica para demonstrar um lugar pacífico, que vive dentro da **moral** e dos **bons costumes**, onde não há lugar para a manifestação do que se encontra fora dos padrões estabelecidos como verdades. Toda a cidade está eufórica, pois um dos seus habitantes, Cameron Drake, está concorrendo ao *Oscar* de melhor ator, com a atuação de um soldado *gay*. Todos estão envolta de suas Tvs esperando o resultado. Em um desses planos está Howied professor de Literatura e sua noiva Emily. Ele um distinto cavalheiro, elegante, inteligente, limpo, escuta *macho man* em seu despertador, adora dançar, dentre outras características arroladas pelos alunos.

Sobre a “natureza” masculina e feminina diz Margaret Mead

Somos forçados a concluir que a natureza humana é quase incrivelmente maleável, respondendo acurada e diferentemente a condições culturais contrastantes. [...] As padronizadas diferenças de personalidades entre os sexos são desta ordem, criações culturais às quais cada geração, masculina e feminina, é treinada a conformar-se (MEAD, 2000, p. 269).

As características que os sujeitos carregam socialmente e até mesmo o sexo que lhe é expresso como sendo um dado natural onde a cultura age, através do gênero, é, na verdade, um investimento do poder sobre os corpos, pois antes de nascer, mesmo quando se é uma promessa, um *porvir*, tem-se sobre esse pensamento um corpo cirurgiado, haja vista, que espera-se do corpo um medidor de diferenças, o sexo, onde haverá as investidas dos discurso normatizadores promovidos pelas instituições que propagam verdades absolutas. Produz-se um gênero social com base em uma diferença anatômica, para que emerja um sujeito com uma prática sexual normal, a heterossexualidade. Desse modo, percebe-se que não há um dado natural onde a cultura age, a cultura, através dos discursos e poderes, está anteriormente dada às vontades individuais, o que não implica em uma submissão do sujeito, pois há uma série de agências girando e emergindo dos agentes sociais e, são essas agências que promovem as rupturas nos *continuums* relacionais. É por isso que não há uma linearidade como se quer: mulher – feminilidade – passividade – maternidade ou homem – masculinidade

– virilidade – paternidade. Uma mulher pode com igual rigor ser feminina e viril, assim como um homem pode ser masculino e frágil.

E o *Oscar* de melhor ator vai para: Cameron Drake. Eis o agradecimento que muda os eixos, Cameron dedica o prêmio ao seu ex-professor, que tanto lhe inspirou. Agradeço a Howied. “Ele é *gay*”. “Um grande professor *gay*”.



Ilustração 16: Personagens do professor e sua noiva assistem a entrega do *Oscar* quando são surpreendidos com os agradecimentos do ator/aluno e, ao mesmo tempo a revelação de que o professor seja *gay*.

Toda a cidade que assistia ao prêmio fica perplexa sobre a novidade. Todos estão diante das Tvs através de vários planos. Após a suposta revelação os pais do ator principal chegam a casa dele. Daí emerge a primeira afirmação negativa que perdura por quase todo o filme. “Eu não sou *gay*”. O telefone toca, ele atende. “Eu não sou *gay*!”. Pela manhã o despertador toca *Macho Men*. A ida para a escola é de bicicleta e sua roupa é calça jeans, camisa de botão, gravata borboleta e blazer. Quando chega a escola percebe que há uma série de carros da imprensa que desejam saber se ele é ou não é *gay*. “Eu vou me casar, eu não sou *gay*”. O casamento é então uma instituição que separa o ser do não ser, um ideal heteronormativo de gênero, pois produz homens e mulheres para desenvolverem suas práticas sexuais um para o outro, com fins reprodutivos.



Ilustração 17: Bicicleta, calça jeans, camisa de botão, gravata borboleta e blazer.

A imagem abaixo representa a sala de aula através das investidas normativas de gênero em torno da sexualidade do professor pelos alunos. Nesse caso, a escola como instituição formadora e (re) produtora dos gêneros e sexualidades. Essa instituição permeia essa *película*, deixando em evidência o papel dela na formação dos sujeitos homens e mulheres. Ela tem o papel de esquadrihar os desejos e vontades dos sujeitos a partir da socialização secundária, a qual se dá por intermédio da relação fora do ambiente familiar. Essa socialização é vista como educação, por isso, na maioria dos casos, não é repensada ou revisada. É sempre exposta como um dado em si. Uma substância. Uma verdade naturalizada. São nesses espaços de sociabilidade e socialização onde há de forma incisiva as produções das identidades dos sujeitos, assim como da manutenção delas com base em modelos de verdade. Nas sociedades Ocidentais, a instituição escola molda os indivíduos de acordo com a regra geral para os gêneros e sexualidades.



Ilustração 18: Sala de aula do filme *In & Out*.

Ao chegar à sala de aula o professor se depara com a turma em silêncio e uma aluna pergunta se é verdade. “É claro que não, vou me casar em três dias”. Todos respiram aliviados. Um dos alunos diz saber o motivo dele ter sido chamado de *gay* em rede nacional. Vestir-se bem, gostar de poesia, andar de bicicleta, ser limpo dentre outros, são elementos *gays*. A homossexualidade é vista através de características que identificam social e culturalmente o gênero feminino, são os elementos performativos⁵², que fornecem visibilidade e inteligibilidade aos gêneros. Nesse caso, a sexualidade é vista como uma extensão natural do gênero.

Los atos performativos son formas del hablar que autorizan: la maior parte de las expresiones performativas, por ejemplo, son enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante. [...] Si el poder que tiene el discurso para producir aquello que nombra está asociado a la cuestión de la performatividad, luego la performatividad es una esfera em la que el poder actúa *como* discurso (BUTLER, 2002, p. 316).

A performatividade não é um ato singular e deliberado, na verdade é produto do poder e do discurso agindo através dos sujeitos que a realizam, logo o discurso é algo anterior que precede às vontades individuais. Performance é um agir, um atuar, uma repetição ensaiada, uma citação ressignificada do eu, que promove (re) interpretação e ruptura no *continuum*. Ora, o gênero nada mais é do que uma performance, pois nunca se é o mesmo sempre, há formas

⁵² Sobre performatividade ver: BUTLER, J. Acerca del termino “*queer*”. In: **Cuerpos que importan: sobre los limitea materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

diversificadas de um novo e constante atuar, que pode ou não estar dentro da heteronormatividade.

A imagem a seguir representa uma questão importante na produção do que se pensa sobre homossexualidade, pois a mãe uma personagem muito importante na trama, haja vista que o casamento é uma exigência dela. O fato do personagem servir aos caprichos da mãe pode ser visto como pré-requisito a homossexualidade. Um outro fato é que essa imagem é retirada do momento em que está junto da noiva escolhendo o vestido dela. Outro fator exposto na sociedade Ocidental como preponderante ao exercício da performance afeminada.

A instituição família através do casamento é outro aspecto que entra nas análises como espaço que fortalece os ideais heteronormativos e, conseqüentemente, a manutenção dos papéis sexuais para homens e mulheres. O casamento é visto como um comportamento que mantém uma ordem social normal.



Ilustração 19: A escolha do vestido da noiva.

Diante de todas as especulações ele resolve procurar um padre e se confessar. Howied diz que é sobre a vida de um amigo, o qual está noivo há três anos e nunca teve contato físico com a noiva e, que o casamento é muito importante para a mãe dele.

O padre diz: “Ele é *gay*”.

Howied retruca: “Não, ele não é”.

O padre afirma novamente: “Sim ele é”.

O padre o aconselha a fazer sexo com a noiva antes de se casar.

Ele afirma: “Uma pequena palavra e todos mudam, eu sou a mesma pessoa”.

Essa afirmação elenca uma série de agências que os discursos promovem através do esquadramento dos sujeitos em torno de sua sexualidade. As palavras são produtos históricos, sociais, culturais e políticos, logo, enclausuram, muitas vezes, as ações e práticas dos sujeitos sociais através das repressões que incidem sobre os mesmos desde tenra infância. São os discursos médicos, religiosos e psiquiátricos que produzem certas identidades, inclusive a sexual, é a palavra dita que faz emergir o sujeito homossexual. Daí a afirmação *você é gay*, faz com que incida sobre o indicado uma série de constatações advindas da apropriação de certos discursos, à vista de que a homossexualidade é percebida no senso comum como sendo a procura por uma feminilidade.

Imagem abaixo mostra o momento da mudança de eixo do filme, agora Howied deveria provar para si a sua não homossexualidade após um beijo. A mídia entra como instituição que regula os comportamentos, na medida em que tem o papel de **mostrar** e desvendar certos aspectos que se escondem. Nesse caso, a homossexualidade é, na maioria das vezes, colocada como algo escondido, recluso, íntimo.

A imagem abaixo representa o momento de desordem no filme. É quando Howied é pego por um beijo de Peter, o jornalista. Diante dessa cena há uma busca por uma essência, através da procura pela verdade de uma sexualidade de acordo com um gênero que se carrega socialmente.



Ilustração 20: O personagem Howied tenta provar para si mesmo que não é *gay*.

Dentre os jornalistas que se apresentaram a Howied, há Peter, que resolve permanecer na cidade para ir mais fundo na história. Quando eles se encontram em um segundo momento, o jornalista diz para o professor que é *gay*. Nesse momento ocorre uma discussão e o jornalista dá um beijo na boca de Howied. Há um atordoamento momentâneo. Chegando em casa Howied pega uma fita cassete que diz: “Seja um homem: explore a sua masculinidade”. A fita profere:

Chegamos a área mais crítica do comportamento masculino. Qual? A dança, machos de verdade não dançam. Ora vamos... Em qualquer circunstância. Este será seu teste definitivo, a todo custo evite o ritmo, a graça e prazer. O que quer que faça não dance. Não vou. Pode ouvir... Sim. Pode ouvir o demônio? Dance sussurra ele. Todo mundo está dançando. Estão se soltando. Estão soltando a franga. Estão se divertindo. Você não! Sinta o ardor, sinta o calor do ritmo. Ele o chama, não escute. Homens não dançam, eles trabalham, bebem, tem dor nas costas, não dançam, aguente firme, quieto. O que quer que faça não dance (neste momento ele começa a dançar). O que está fazendo? Pare de dançar sua grande bailarina. Pare de abanar as mãos. Não está escutando seu florzinha, pare, pare de balançar essa bunda, seja homem chute alguém! Bata em alguém! Morda a orelha de alguém, pare contenha-se! Pense em Jonh Wayne, Arnold Shwarzenegger, Arnold não dança, ele mal sabe andar! Pare, pare de dançar... Como foi rapaz alegre?

Em toda a *película* e, principalmente nessa passagem, percebe-se a coesão de gênero e sexualidade como sendo a mesma coisa, ou melhor, a sexualidade como sendo a extensão do gênero. O homem entendido como rude, viril, sem traquejo com a fala e a indumentária, com pouca inteligência, que não dança. Sendo a mulher o oposto e, para tanto, se essas características não fazem parte da performance do sujeito homem, logo, ele é *gay*. As características de gênero são decisivas nos apontamentos sociais sobre a sexualidade.

A masculinidade está ligada ao masculino, assim como a feminilidade está atrelada ao feminino. Essa afirmação é questionável, no sentido de que, um homem pode com igual rigor ter uma feminilidade e isso não o indicará como sendo *gay*, já que o gênero e a sexualidade são duas modalidades distintas, mesmo ambas sejam igualmente construídas socialmente. Há duas palavras que representam o que é a homossexualidade no senso comum, **florzinha** e **demônio**. A palavra florzinha, em algumas partes do Brasil, principalmente na década de 1990, foi utilizada para designar à sexualidade homossexual masculina, ligando-a a características femininas. E a palavra demônio representa uma percepção da homossexualidade como sendo algo do mal, uma ligação aos ditames religiosos sobre o exercício e experiência do desejo. Nesse caso, há duas modalidades de discurso, o médico, que produz uma naturalização/patologização da sexualidade a partir do gênero e o religioso,

que constrói a homossexualidade como sendo uma transfiguração do mal, um pecado. O livro do Gênesis, do Antigo Testamento da Bíblia Católica, diz que se uma árvore não pode dar frutos ela deve ser ceifada, aniquilada. Embora sejam discursos de campos diferenciados, ambos ancoram-se na reprodução como sendo o fator preponderante para uma sexualidade apropriada.

Após essa passagem chega a hora fatídica, o casamento. Na hora em que é interpelado sobre a sua vontade de unir-se a Emily, ele responde: “Eu sou *gay*”. Dentre muitas coisas Howied confessa em rede nacional que é uma bichona, um veado⁵³ e, dá um soco na cara de Peter. Essa revelação leva o pai a perguntar se ele vai fazer alguma cirurgia. A meu ver, a partir das análises dos filmes, ser *gay* leva automaticamente a ideia de que o sujeito queira ser mulher. Mas como já foi anteriormente explicada, uma coisa não está atrelada a outra. Uma diz respeito às práticas sexuais e a outra as identidades de gênero. Embora tenha claramente uma não reivindicação de gênero.

A demissão dele é protelada com base em fundamentos biológicos, acredita-se que a homossexualidade é um dado natural que pode contagiar quem estiver por perto. Percebendo a injunção homofóbica, através da interferência do ator, Cameron Drake, toda a cidade diz ser *gay*. O filme termina com todos dançando *macho man* na festa de renovação de votos dos pais de Howied. Esse final provoca uma leitura que envolve a questão das fissuras que os questionamentos provocam na ordem estabelecida como normal, verdadeira, imutável. O fato de todos estarem dançando a música que outrora foi outorgada como sendo algo *gay* é uma maneira subverter essa ordem de verdade. Em outras palavras, não há nada de verdadeiro, normal e imutável que não possa ser repensando e ressignificado a luz dos questionamentos críticos das performances que os sujeitos desenvolvem cotidianamente.

[...] a crítica é o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade, pois bem, a crítica será a arte da inservidão voluntária, aquela indocilidade refletida. A crítica teria essencialmente por função o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade (FOUCAULT, 1978, p. 04).

A atitude crítica que fala Foucault emite um sujeito que age em relação ao que lhe governa, às regras, às leis, às regularidades. Sendo essa atitude que emancipa o indivíduo

⁵³ Os termos bichona e veado foram utilizados por representar dentro dos Estudos TransViados uma maneira de subverter a abjeção contida nas palavras e, desse modo, positivar o termo nos países de língua latina.

frente às técnicas e mecanismos de controle que regem a sociedade. A atitude crítica está no cerne da construção de resistência, a qual permite a produção da arte de não ser governado através do pensamento refletido.

4.2 Cruzeiro pelas imitações performáticas

O filme **Cruzeiro das Loucas** (2002), dirigido por Mort Nathan⁵⁴, entre os selecionados para essa pesquisa, se enquadra em uma perspectiva de imitação performática *gay*. Enquanto os outros dois acima relatados tem uma performance diferenciada, no que diz respeito ao ser e não ser *gay*, esse tem uma chave de leitura ligada a imitação. Talvez essa *película* explore de forma mais exta o que a sociedade no senso comum entende por ser *gay*. Os gestos exagerados, as demonstrações de gostos musicais, de filmes, de ícones, a questão da assimilação ao pornô, ao sem regras e ao pervertido. O título do filme em português já anuncia uma ligação com um mundo sem regras, afetividades. Os que estão no cruzeiro são loucas. Há duas maneiras de ler essa palavra, através desse viés analítico, em primeiros a algo sem regras, leis, moral, portanto ao anormal. Recorre ao termo doença/perversão. E no segundo caso, ao gênero feminino. Uma leitura continuada da prática sexual por intermédio do gênero. O que remete também ao rol da anormalidade, da contra natureza.

A imagem abaixo faz parte dos cartazes do filme, traz uma ideia de um filme totalmente sexualizado. Uma capa que parece de filme pornográfico. Um filme de comédia pastelão *gay* parece querer sempre fazer ligações com *películas* pornôs, com a banana representando o falo.

⁵⁴ A maior crítica sobre o filme, além de o colocarem como homofóbico, foi executada por um crítico do *The Advocate* mais antiga publicação estadunidense dedicada à comunidade LGBT, onde ele disse que o filme era muito terrível para protestar.



Ilustração 21: Cartaz do filme *Cruzeiro das Loucas*.

Dentre os vários enquadramentos, a imagem inicial escolhida para esta pesquisa, é um enquadramento com *close* no rosto de Jerry, personagem que elenca de forma principal a trama. O enquadramento traz uma declaração de amor e um pedido de casamento ensaiado para o seu cachorro. Após essa trama há dois enquadramentos na tela, onde um ele dança a música *I fell good* de James Brown e no outro passeia com seu cachorro em um parque.

A imagem abaixo é o momento que norteia o filme, já que a recusa da proposta de casamento por Felícia, fornecendo sentido e rumo a *película* aos desdobramentos performáticos *gays*.



Ilustração 22: Jerry é recusado em casamento pelo personagem de Felícia.

O pedido de casamento é feito nas alturas, em um balão, onde ele acaba passando mal e vomitando Felícia. Mas a recusa dela traz uma série de elementos para *película* que serão trabalhados em certa medida, arqueologicamente, pois são esses elementos que elaboram uma persona *gay* para Jerry, logo será atrás de escavamento de cenas, falas e expressões corporais da produção cinematográfica que esse sujeito *gay*-imitação emerge, fornecendo sentido a uma das hipóteses de um *gay* de massa através da indústria cinematográfica de massa. O filme é construído a partir de uma desilusão amorosa. É pensado no senso comum que um dos motivos para homossexualidade existir são as desilusões amorosas. Esse é o pontapé para construção dos personagens, que eventualmente imitarão o que é tido como *gays* no filme.

Entra em cena Nick, o amigo coadjuvante **tarado**, que vai desenvolver especulações, afirmações e descobrimentos desafirmativos em relação aos sujeitos *gays*. É ele que tem a ideia de ir a um cruzeiro, com o objetivo de conhecer mulheres. Mas no meio do caminho, por desentendimentos, eles acabam embarcados em um cruzeiro *gay* (*Socrates Club – global travel for the gay community*). A partir desse ponto, a *película* se desenvolve em um navio, com homossexuais masculinos. A cena de chegada no navio elabora um passagem clássica dos dois amigos por entre um saguão e a câmera vai passando a imagem das costas deles, enquanto há um outro enquadramento onde vão se levantando homens e olhando, um por um. Após a chegada de ambos ao navio, ocorre uma série de cenas que os coloca como um casal, por exemplo, eles deitados na única cama do quarto, olhando para o espelho no teto e uma almoçada de coração entre as cabeças deles.

Somente quando estão no bar é que descobrem que fazem parte de um cruzeiro *gay*, a reação dos dois é desespero. Nesse momento Nick afirma que a confusão ocorreu porque Jerry se veste bem. Nick afirma: “Você é uma boneca. “você se veste bem”. Aqui como na *película Sera que ele é?* As especulações esquadrinhativas em torno dos personagens acontecem através do viés de gênero, um homem, pois não pode ser delicado, gentil, vestir-se bem, pois isso o indicará como *gay*, afinal estas são características produzidas como femininas.

O cruzeiro é organizado em torno do que podemos identificar, de certa forma, o que é pensado no senso comum como sendo características de um espaço *gay*, isso é perceptível no café da manhã, onde as comidas, os adereços, objetos dentre outros, tem formatos fálicos como genitálias masculinas em esculturas de gelo. Ora, pensar um espaço diferenciado para sujeitos que se encontram fora da heteronormatividade é um meio de embutir ideias, em certa medida, depravadas acerca dos homossexuais, já que no mundo dito heterossexual a norma é regida através de uma moral pré-estabelecida de papéis de gênero e sexual, uma regra não se dá, pois, por meios plurais. Por isso, gênero e não gêneros e sexual ao invés de sexuais. Essa maneira singular como são forjados os espaços *gays* é uma forma de identificar os sujeitos homossexuais como os diferentes, aqueles que sempre serão diferentes. Entretanto, não há uma receita fechada e/ou exclusiva para o atuar heterossexual, homossexual, bissexual, de modo que um sujeito heterossexual pode trazer características ditas homossexuais da mesma forma que um homossexual pode desempenhar performances ditas heterossexuais. São todas construções sociais e culturais que incidem sobre tais sujeitos com o objetivo de esquadrinha-los em uma identidade inteligível, a heterossexual, e a divergente, homossexual.

A negação dos dois amigos enquanto *gays*, mesmo estando em um espaço preparado para um encontro *gay*, é modificada, pelo que se pode chamar, conveniência. Se no ato da descoberta a fala era “Eu não sou *gay*”, diante de novos arranjos como a presença da personagem Gabriela, única mulher heterossexual do cruzeiro, Jerry se percebe na situação de afirmar-se *gay* com o intuito de se aproximar do personagem da atraente mulher. A primeira fala que ele profere é: “Não querendo ser abusada”, o artigo feminino é utilizado para dar sentido a uma homossexualidade afeminada. A partir desse enlace há uma procura para desenvolver a performance homoerótica masculina, a parte crucial é aprender a música *I will Survive* de Gloria Gaynor⁵⁵. Para convencer a suposta homossexualidade é necessário

⁵⁵ *I Will Survive* é uma canção da cantora norte-americana Gloria Gaynor lançada no final de 1978. A temática da canção de Gloria Gaynor é a discriminação sofrida pelas mulheres negras

saber cantar essa música, tida como hino *gay*. Além de passar todo o filme com uma voz afeminada. A partir do momento que se assume, assume também uma voz para tal performance.

Jerry dançando com Gabriele na boate *gay* do navio. A performance da dança é voltada para provar sua suposta homossexualidade, portanto, é colocada de forma extravagante. É uma característica do senso comum ligado a imagem *gay*.



Ilustração 23: Jerry dançando com Gabriele na boate *gay* do navio.

A dança é um dos elementos tidos para demonstrar a suposta homossexualidade. Ser *gay* é dançar de forma extravagante, o que embuti nesse ser um ar de excêntrico, bizarro, esquisito. São características que negam uma singularidade, através do *status* de anormal. Embora, essa suposta extravagância possa ser desenvolvida por qualquer sujeito, sem predeterminações ligadas à sexualidade.

Há uma ruptura nesse *continuum* de imitação quando o personagem Nick afirma, através do contato com um grupo de *gays* no *poker*: “eles são pessoas normais, são médicos, advogados, professores” dentre outras profissões. A normalidade é ofertada pelo que a pessoa faz em termos de profissão. Embora esse despertar representa fissura na ordem compulsória da normalidade gerada e gerida por heterossexuais. Outro espaço de fissura é quando Nick se embriaga com esses amigos e acaba dormindo com um deles. Ao acordar ele pensa que fez

americanas, no entanto a canção é tida como um *hit gay*, especialmente pela execução no filme Priscilla a Rainha do Deserto de 1994.

sexo com um homem. De acordo com a fala abaixo os dois amigos reproduzem questões normativas, assim como produzem espaços de fissuras a ordem estabelecida como normal em outras passagens do filme.

Nick afirma: “Eu fiz uma coisa muito feia (...). Dormi com um homem”.
Acreditando-se ser *gay*, acaba espalhando para todos. “Eu tou tão feliz (...).
Eu sou *gay*”.

A imagem abaixo representa um dos momentos de desenlace do filme. É uma performance *Drag Queen*⁵⁶, que acaba trazendo à *película*, uma das questões centrais desta pesquisa, que é a percepção da sexualidade como sendo um apêndice ou algo que emerge do gênero e, que conseqüentemente, acaba (re) produzindo estereótipos em torno das sexualidades por intermédio dos gêneros. Já que os *Drag Queens* são performances de gêneros e não sexuais. Nesse caso, há uma confusão entre performances sexuais e performances de gênero, que são sempre colocados como sendo a mesma coisa. Essa confusão é fruto da incorporação dos discursos do século XIX, que produz o homossexual através de um viés de gênero, como sendo uma afirmação de querer ser do sexo feminino, por isso há sempre ligações com coisas ditas femininas.



Ilustração 24: O personagem Jerry fantasiado de Drag Queen.

Nessa cena Jerry faz uma apresentação “vestido de pavão”, ele passa de homossexual a *Drag Queen*, duas modalidades com reivindicações diferentes. Momento do desfecho do

⁵⁶ *Drag Queen* são homens que se transvestem de mulher, na maioria dos casos para fazer *shows* em casa noturnas, mas destransvestem-se. Não há uma reinvidicação de gênero como no caso da transexualidade, através de cirurgias de transgenitalização.

filme, quando há a descoberta da sua não homossexualidade. O desenvolvimento da performance com perfeição é uma demonstração de que a atuação *Drag Queen* é ligada ao gênero e não a sexualidade, podendo pois, ser desenvolvida tanto por sujeitos *gays* como não *gays*. O fim é convencional, na medida em que termina com fuga de casamento e procura pelo amor real. Mas também elabora uma espécie de quebra relacional, quando os amigos do cruzeiro estão todos no casamento e quando a fuga é proporcionada por eles também. Se anteriormente não havia uma relação entre os dois personagens com os homossexuais, após o espaço relacional de trocas, questionamentos de si, de verdades, críticas às normas dentre outros aspectos, há uma ruptura fissural na ordem e a produção de novos campos relacionais. O filme promove essa quebra de um mundo e a produção de perspectivas mais plurais.

4.3 Perspectivas comparadas: rupturas e continuidades

Os três filmes selecionados como recortes do campo do cinema, trazem perspectivas distintas sobre as performances sexuais, embora tais performances estejam em todas as *películas* relacionadas às categorias de gênero. O atuar está envolto de práticas socialmente e culturalmente destinadas aos gêneros. De modo que essas ações são incorporadas pelos atores sociais como sendo práticas naturalizadas e, portanto, esperadas como desenvolvimentos normais para o exercício das sexualidades.

Foi percebido na pesquisa rupturas e continuidades nessas performances destinadas aos sujeitos *gays*. Durante a análise do primeiro filme, **Gaiola das Loucas** (1978), ficou evidenciado que o ser *gay* estava envolto de performances de gênero, ou seja, era esperado uma atuação feminina para os homossexuais que compunham a obra fílmica. Isso é desenvolvido em todos os outros dois filmes analisados. No entanto, há novas perspectivas em torno das produções. O segundo filme, **Será que ele é?** (1997), propõe uma continuidade de pensamento acerca de uma performance de gênero. Enquanto que o terceiro filme, **Cruzeiro das Loucas** (2002), oferece continuidades e rupturas. Continuidades a vista das propostas de gênero. E rupturas na maneira de se perceber o mundo *gay*. Enquanto que os dois primeiros filmes se desenvolvem através de um viés mais politizado, no que diz respeito aos posicionamentos através das instituições sociais, ou seja, há um pudor ou algo politicamente correto percorrendo toda a trama de modo a localizá-la em um parâmetro de normalidade por intermédio dessas instituições sociais de coesão do que é normal. O último filme rompe com o politicamente correto e atua no campo da manutenção das identidades abjetas para os homossexuais, na mesma medida em que rompe com essa abjeção. A partir do

momento que o abjeto é utilizado e afirmado ele deixa de ser algo negativo e passa a ser a afirmação política. É desse meio que emerge e vive a teoria *Queer*. Portanto, há essa ruptura na linearidade existente entre os dois primeiros filmes e o último. Ainda existe a ligação da homossexualidade masculina aos ditames dos gêneros, mas o atuar *gay*, surge rompendo com a coesão da normalidade envolta pelas instituições sociais, como a família, a igreja, a escola dentre outros. Além das ligações com o pornô que está colocado como sendo parte essencial desse universo, expresso como sem regras, sem moral. Ora, assim como o universo heterossexual o universo homossexual também vive sob os imperativos das regras, da moralidade que regem muitas das relações que os sujeitos desempenham cotidianamente. Isso fica expresso nas cenas que trazem o casamento. Em todos os filmes analisados o casamento está como marco centralizador da normalidade fundada no ideal da heterossexualidade de moral. O casamento age como separador de águas. Do que é normal e do que não é normal. A família se modifica por entre as relações sociais. Mas ao que parece o que a mantém viva e atuante dentro dos ideais da moralidade nesses filmes é o casamento. Portanto, para está dentro da normalidade busca-se sempre o casamento.

5 REFLEXÕES FINAIS

É na angústia que se anuncia o estado do qual se deseja sair, e é a angústia que proclama não bastar o desejo para que daí se saia.

Soren Aabye Kierkegaard

O que fazer quando se chega a esse ponto? Parar? Essas são reflexões, por hora, finais. Mas em uma pesquisa científica não se pode colocar ponto final. Nada está acabado. Tudo é apenas um começo e um eterno (re) começo. Esse espaço é somente um requisito para fechar um ciclo e dá continuidade rumo a outro. É um momento de pensar sobre tudo o que foi posto. Sobre todas as teorias, conceitos, palavras, frases, metáforas, vogais, vírgulas, pontos, enfim, sobre o que foi dito anteriormente e o que pode ser dito posteriormente, nesse jogo que se chama conhecimento. Do pensamento à reflexão e a escrita.

Essa pesquisa proporcionou um longo caminho de conhecimento sobre dois campos de pesquisa distintos, mas que foram unidos em prol de um questionamento sociológico. São eles, o Cinema e as Sexualidades, nesse caso, identidades homoeróticas masculinas. E quando se decide estudar dois campos vastos de pesquisas como esses o tempo se torna um dos maiores inimigos, afinal são apenas dois anos para se ter os suportes necessários para o processo de reflexão e escrita. Tantos olhares a serem postos, defendidos ou rechaçados. Caminhei através de um conceito que se querem destruir, aniquilar, qual seja a identidade. Cheguei a conceitos inovadores dentro de estudos recentes, a teoria *Queer*, a qual busca a (re) fundação de si por intermédio de uma destruição do gênero para se conseguir uma nova sociedade, a sociedade contra sexual. Um novo momento onde os corpos se reconhecem por si só, sem as marcas dos gêneros, os quais fazem as primeiras cirurgias simbólicas nos sujeitos antes mesmo do nascimento. Mas até que ponto os corpos se reconhecerão? O termo identidade não mais existe? A categoria gênero não tem mais espaço nas experiências performáticas de gênero e sexuais?

Os corpos trazem em si a história, a cultura, por isso não são apenas um amontoado de células. Os corpos são espaços de investigação justamente porque enquanto produções culturais/socais, muitas vezes, por intermédio de dispositivos e técnicas de assujeitamento, demonstram as maneiras como os atores sociais se constituem e se relacionam uns com os outros, no intuito de se auto construir. Assim como Foucault comenta, “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1997, p. 139). E sendo assim, o

corpo como produção do poder é também espaço do contra-poder, da produção dos contra-discursos. São esses espaços forjados pelas vontades de potência dos indivíduos em suas reflexividades em que são produzidas fissuras na ordem estabelecida para os gêneros e sexualidades.

Em todo esse trabalho sempre há um retorno para as discussões de gênero. Isso ocorre devido ao fato da sexualidade ter sido produzida, enquanto dispositivo médico e psiquiátrico, através da manutenção da heterossexualidade. Logo, não há como se fazer um estudo de desnaturalização e dessencialização sem recorrer a tais estruturas históricas de produção. A percepção desse dado, em si mesmo, é uma forma de desconstruir a sexualidade como algo inato e dependente do gênero. São construções sociais sim, mas independentes entre si, embora haja todo um discurso biologizante e, conseqüentemente, patologizante, no que diz respeito às experiências que fogem à norma e, diz respeito a sua manutenção.

Diante desse passo emerge o termo identidade que, em certa medida, desnaturaliza as práticas tidas como naturais, mas como marco de coesão dentro de alguns segmentos dos movimentos, sejam eles de gênero ou sexuais (Movimento feminista e Movimento *gay*), que acaba por agregar um sentimento de universalização, no que diz respeito às práticas. As identidades são tidas, em certo sentido, como essenciais. Ainda há algo de essencial que universaliza e agrega as experiências desses movimentos. Mas na contemporaneidade, a identidade, reúne uma série de outras nuances que permitem a sua utilização sem retornar ao conceito de essência. Haja vista que as identidades são construções sociais, que independem de funções biológicas ou de alguma herança genética.

As identidades tem sido ressignificadas através das práticas dos atores sociais transformando-se em identificações, ou seja, embora ainda sejam vistas como fixas, em muitos casos, as construções de gênero e sexuais são erigidas por intermédio de uma apropriação de natureza por parte de muitos sujeitos, algo que lhes é naturalmente decorrente de suas não vontades, também há aqueles que se apropriam de uma dimensão maior que o termo pode trazer. No sentido, de apenas identificar-se. Não precisando, pois, definir-se enquanto uma coisa ou outra. O que se tem são formas de ressignificar o termo na prática/atuação dos indivíduos. Veja que não há uma universalização desse segmento aqui proposto, as identificações. Que nada mais é do que uma ressignificação das identidades na contemporaneidade.

Nessa media, os corpos só se reconhecerão através de algo pré-existente. Não há como se reconhecer se não há anterioridade. Por isso, os corpos possuem características de identificação social como, por exemplo, as marcas de gênero, as quais sempre são retomadas

como modelo de explicação e, conseqüentemente, de classificação de novas práticas. E isso não deve ser compreendido como negativo, pois enquanto houver a produção de contra-discursos em torno dessas **naturezas** impostas há sempre a possibilidade de novas formas de viver o gozo das liberdades.

Todos esses pensamentos foram organizados para possibilitar a compreensão do objeto dentro do campo cinema. O campo cinematográfico é um espaço rico, que permite uma investigação sociológica e antropológica. Ele produz imagens que podem e devem ser analisadas como partes da realidade. Como produtoras da realidade. Todas as cenas que foram aqui tomadas para pesquisa tiveram um papel fundamental de demonstrar que esse campo constrói identidades sociais. Os personagens analisados conduzem a uma reflexão sobre as sexualidades baseada nas categorias de gênero, a feminização das performances sexuais. Proporcionando a percepção de que as identidades/identificações perpassam as produções e são consumidas tanto por aqueles que mantêm uma experiência de identidade homossexual como para aqueles que não mantêm tal prática. Isso se deve a existência das performances de gênero e sexuais, que não obrigam os sujeitos a se sujeitarem a uma unicidade e, sim a multiplicidades de experiências.

Com tudo isso há uma coexistência de conceitos e práticas através das aquisições cumulativas dos sujeitos nas relações que mantêm entre si. Mas também, percebe-se que as relações que são travadas no trato das sexualidades nas sociedades, ditas, modernas Ocidentais, se situam fora do que se pensa por uma ética do cuidado de si. Esse cuidado que fornece a possibilidade dos indivíduos produzirem suas liberdades perante às relações de poder e dominação que agem sobre eles, no intuito de colonizá-los através de uma moral vigente. O cuidado de si não está ligado às vigilâncias diárias que se debruça sobre o eu, no entanto, é uma prática de auto formação do sujeito, onde há a construção de uma vida orientada por práticas refletidas a partir do rompimento com as regras da governamentalidade⁵⁷ que sujeita o indivíduo à praticas que crêm em uma moral de valores pré-estabelecidos como verdades absolutas, logo, imutáveis.

A refundação de si é feita em acordo com a reconstrução dos conteúdos de subjetividades que coloniza os sujeitos tornando, dessa forma, possível o gozo da liberdade, que o sujeito pode produzir a partir da conquista das verdades. Estas que, por sua vez, se encontram nas experiências diárias dos sujeitos, por isso se depara em meio à vida organizada

⁵⁷ A respeito do conceito de governamentalidade ver: FOUCAULT, Michel. “A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade”. In: **Ética, Sexualidade, Política**. Forense. Universitária, Rio de Janeiro, 2004.

em torno de éticas do cuidado de si, avaliando as ações desses sujeitos a partir das habilidades deles nas práticas por liberdade. Ao invés de uma avaliação por julgamentos em torno de crenças, valores, regras, leis dentre outros. O conhecimento crítico se dá através da elaboração de uma relação crítica com o mundo e as coisas do mundo.

[...] a crítica é o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus efeitos de discursos de verdade; pois bem, a crítica será a arte inservidão voluntária, aquela indocilidade refletida. A crítica teria essencialmente por função o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade (FOUCAULT, 2004, p. 04).

A atitude crítica emite um sujeito que age em relação ao que lhe governa, regras regularidades. É essa atitude que emancipa o indivíduo frente às técnicas e mecanismos de controle que regem a sociedade. A atitude crítica está no cerne da construção de resistência, a qual permite a produção da arte de não ser governado através do pensamento refletido e da crítica. É através dessa atitude crítica que os sujeitos em suas experiências de gênero e sexuais podem manter-se no equilíbrio e não na igualdade, as quais almejam sempre um estar dentro da norma, seja por atores heterossexuais, homossexuais, bissexuais, transexuais, transgêneros, travestis e outras categorias. As práticas por liberdade de gozo é uma busca para todos.

5.1 E agora?

Essa pesquisa me fez perceber as nuances que estão entre o negativo e o positivo, normal e o abjeto. Quando esse trabalho foi pensado tinha em mente o cinema apenas como (re) produtor de identidades e, conseqüentemente, um espaço que mantém estereótipos acerca de sujeitos que vivem às margens de uma norma. E que, por conseguinte favoreceria o fortalecimento das homofobias recorrentes no mundo. Era uma tentativa de demonizar um espaço, através dos filmes analisados. Culpa-lo. No entanto, leituras, discussões, disciplinas, minicursos, palestras e tantas outras coisas me fizeram perceber o que poderia estar entre tudo isso. Houve, portanto, quebra de hipóteses e formações de novas hipóteses. Sempre há mais quando se quer mais, quando se permite mais. Ora, quando Foucault escreve a **História da sexualidade** (1998) suas análises foram feitas através das práticas de indivíduos localizados em um tempo diferente do que se tem no século XX e XXI. Era sobre a produção de um dispositivo que se refere a tratamento de doença. Era sobre a construção da homossexualidade enquanto tal. E esse trabalho retoma essa categoria, mas sobre novas práticas. Dentro de um

campo diferenciado. Não são os colégios, os quartéis, os mosteiros, as prisões que foram analisados aqui. Foi o cinema. O cinema como dispositivo que (re) produz identidades estereotipadas, mas que retira o homossexual da abjeção, perceptível nos filmes analisados. Na verdade, não é só cinema, mas a indústria cultural de massa. É sobre esse grande campo que o homossexual deixa de ser o doente, o marginal, o perverso e passa a ser o alegre. Essa percepção é o que não me permite colocar um ponto final nesse trabalho. Afinal, ele é somente uma ínfima parte dentro desse grande campo da indústria cultural. A qual merece ser pesquisada com mais acuidade. Mergulhar na música, nos videoclipes, nas fotografias, nas artes plásticas, no Cinema. Por enquanto, já estou guarnecida dos bigodes e das performances de Freddie Mercury⁵⁸, assim como da atuação viril do vocalista Rob Halford⁵⁹ da banda Judas Priest. Como também David Bowie um músico, ator e produtor musical inglês. Muitas vezes referido como "Camaleão do Rock" pela capacidade de sempre renovar sua imagem. Ele foi uma importante figura na música popular. Suas performances sempre estiveram atreladas ao trânsito entre os gêneros e às práticas sexuais divergentes da norma. Pela popularização da sua figura performática, assim como dos outros dois cantores acima mencionados, houve uma interiorização/assimilação de tais práticas como pertencentes ao universo homossexual. Surge o *gay*. O sujeito alegre. Sendo assim, é a mais que isso que me proponho nos próximos anos de pesquisa. Um trabalho sobre a cultura pop que produzirá uma identidade pop para os homossexuais masculinos. Uma genealogia da palavra *gay* pelo campo da indústria cultural...

⁵⁸ Vocalista da banda de *hard rock* *Queen*, assumidamente bissexual. Eternizou uma performance que se caracteriza hoje como *gay*.

⁵⁹ Vocalista da banda de metal *Judas Priest*, da década de 1970, ícone de virilidade dentro do metal, mas após assumir-se *gay* na década de 1990, suas performances e roupas passaram a ser sinônimos de *gays*.

POST SCRIPTUM

Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, porque desfaleço de amor.

Catares de Salomão

Por que escrever? Pela mesma razão que respiro é que escrevo. O ato da escrita está embutido de nossos amores, desejos, (des) amores, gostos, prazeres [...]. É um eterno início de namoro, que dá aquele frio na barriga. Que nos deixa aflito quando não vem na hora que queremos que venha, a inspiração. Ah, a Inspiração!

Quando se fala de escrever, invariavelmente, estamos falando de conhecimento e de aprendizado. E hoje, nas reticências que foram colocadas nesse trabalho, vejo quantas relações e discussões foram travadas na construção desses textos. Não é um só. São vários. Múltiplos. São momentos diversos de escrita, de leitura, de conversas formais e informais. É disso que um texto, pesquisa, trabalho seja ele acadêmico ou não toma vida. São todas as palavras, verbos, vírgulas, metáforas, teorias, conceitos, poesias que esse trabalho tomou-me de tal maneira que não sei mais o que sou eu e o que é o outro.

Esse é um espaço de desabafo, se assim o quiserem. Ter todo esse texto acima me fez pensar na minha vida acadêmica. E por isso vos escrevo. Um pequeno pedaço de vida. Que foi construído em conjunto. Nunca só. Um bom dia que é dado é espaço para pensar. Tudo é pensamento. Causando angústias diárias. Pedindo por um momento de inexistência. Mas é onde não penso que existo, como disse Freud. Não há escapatória. A maneira é tomar isso como espaço para agir. Transformar pela escrita. Então é para isso que serve a escrita? Escrever e pensar nunca trazem um ponto que não se pode ultrapassar. Haverá sempre espaços para fissuras e resistências.

Escrever é uma arriscada aventura. É entregar-se aos becos e ruelas escuras da vida, que se arrebatam intensamente no espírito e nos leva a um universo próprio do conhecimento de si. Ora é solidão profunda e absoluta que percorre a devassidão do mundo e do ser que o habita e outrora é companheirismo que transtorna-nos, desequilibra-nos e, em alguns casos, transforma-nos. E, é por isso que escrevo. E escrevo sobre o que escrevo na mesma intensidade e paixão que um amor pode acometermo-nos. Há explicações para o amor? Talvez os romancistas saibam se há. Eu não! O certo é que a escrita quando têm os ingredientes certos dentro de um campo certo, ela pode modificar pontos de vistas. Veja, não é somente escrever, mas é uma expressão dos sentimentos acerca de um dado, que

aparentemente só nós temos a capacidade de ver. Isso torna toda e qualquer pesquisa ímpar. Sempre. É uma experiência observando uma experiência.

E por que escrevo sobre o que escrevo? As escolhas dos temas ou objetos de estudos são muito individuais, em certa medida, pois toda escolha requer um ato político. Quando me propus a estudar sobre Cinema e Sexualidade, fiz dois recortes. Um dois campos de estudos vastos. Tens aí o prazer, o amor, a paixão, a loucura, a insensatez tudo misturado. Posso falar mil vezes que não sou militante de nenhuma causa. Mas entro em contradição. Há militância intelectual? Se sim, eu sou. Se não, não importa, a minha fala, pensamentos, ações já falam por si só.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**/Durval Muniz de Albuquerque Júnior. – São Paulo: Cortez, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**/Simone de Beauvoir; tradução de Sérgio Milliet. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**/ Berenice Bento. – Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, Berenice. Quando o gênero se desloca da sexualidade: homossexualidade entre transexuais. In: **Política e cotidiano: estudos antropológicos sobre gênero, família e sexualidade**. (Org.) Mirian Grossi e E. Schwade. ABA/Nova Letra: Blumenau/SC, 2006a.
- BERGER, Peter. **A construção social da realidade**. Petrópolis. Ed. 14ª, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 3 edição - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**/Pierre Bourdieu. - 3 ed. - Porto Alegre, Rs: Zouk, 2006.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**/Michel Bozon; tradução Maria de Lourdes Menezes. – Rio de Janeiro: Editora FGU, 2004.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/ Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith P. Acerca del termino “*queer*”. In: **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Historia da sexualidade I: vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. “A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade”. In: **Ética, Sexualidade, Política**. Forense. Universitária, Rio de Janeiro, 2004.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

GEERTZ, C. Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita. In: **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. RJ: ed. UFRJ, 2002.

GEERTZ, C. Uma descrição densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/ Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 4 ed. – Rio de Janeiro: DP & a, 2000.

LAQUER, Thomas. Inventando o sexo. Rio de Janeiro: Delume Dumaré, 2001.

LOUREIRO, Inês. Psicanálise e sexualidade: crítica e normalização. In: **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras**. (Org.) Adriana Piscitelli, Maria Filomena Gregori e Sergio Carrara. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e Sexualidade**. Educação e Realidade. (33), janeiro-julho de 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Dinalivro, 2005.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

OCTAVIANO DO VALLE, Carlos Guilherme. Sexualidade ou sexualidades: como entender? In: **Diversidade sexual e gênero na escola**/ Alípio de Sousa Filho (Org.). – Natal, RN: Opção Gráfica e Editora, 2009.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contra-sexual**: Prácticas subversivas de identidad sexual. Editorial Pensamiento Opera Prima. Madrid, 2002.

PRECIADO, Beatriz. **Texto Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

SAGAN, Carl. O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro/Carl Segan; tradução Rosaura Eichemberg – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVEIRA, Fábio. O homossexual no cinema: o dilema da representação.
http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/arquivo-cafe-historia-a-homossexualidade-no-cinema?xg_source=msg_mes_network/. Acesso em: 11 de dezembro de 2012.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. México: 1ª reimpresión, Fondo de cultura econômica, 1985.

SHOHAT, Ella & STAN, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação/Ella Shohat e Robert Stan. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

STAN, Robert. A teoria Queer sai do armário. In: **Introdução à teoria do cinema**/Robert Stam; tradução Fernando Mascarello. – Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SOUSA FILHO, Alípio. A política do conceito: subversiva ou conservadora? – crítica a essencialização do conceito de orientação sexual. In: **Bagoas**: revista de estudos gays/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. – (V.1, n. 1 jul./dez. 2007) - . – Natal: EDUFRN, 2007.

SOUSA FILHO, Alípio. Teorias sobre a gênese da homossexualidade: ideologia, preconceito e fraude. http://www.cchla.ufrn/alipiosousa/index_arquivos/. Acesso em: 18 dez. 2012.

APÊNDICES

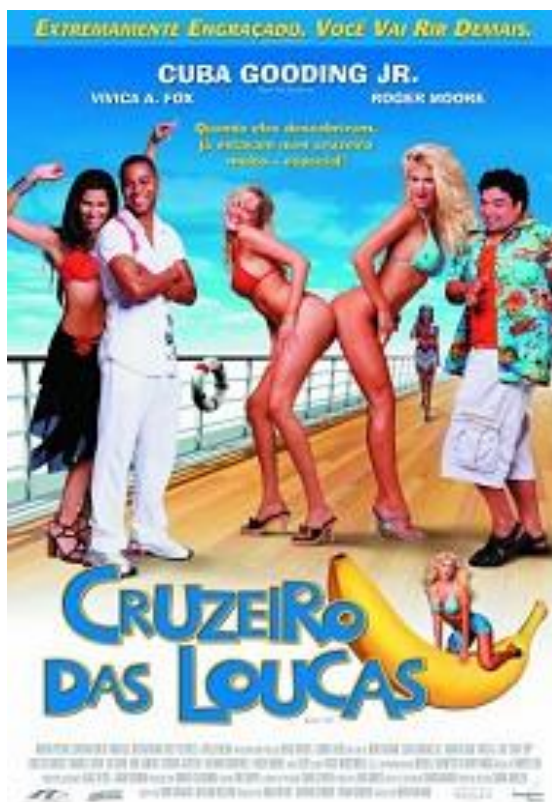
SINOPSES DOS FILMES



- La Cage aux folles* é Gaiola das Loucas no Brasil 1978** é um filme franco-italiano adaptado da peça, que tem o mesmo nome de Jean Poiret. Foi dirigido por Édouard Molinaro e adaptado por Molinaro, Poiret, Francis Veber e Marcello Danon. O filme trata de uma comédia longa-metragem de 110 minutos, que conta a chegada de Laurent Baldi à casa dos pais, um casal homossexual, formado por Renato, o qual gerencia uma boate drag em Saint-Tropez, e Albin/Zaza, a atração principal do estabelecimento. Laurent retorna para anunciar que está noivo de Andrea, filha de um político ultra-conservador Simon. A maior parte da trama se dá entre a casa do pai de Laurent e a boate. Das relações que deverão ser mantidas para fazer do ambiente da casa um espaço que demonstre a moral e os bons costumes fundados nas instituições família e religião. O elenco: Ugo Tognazzi é Renato Baldi; Michel Serrault é Albin Mougeotte/Zaza; Rémi Laurent é Laurent Baldi; Benny Luke é Jacob; Luisa Maneri é Andrea Charrier; Michel Galabru é Simon Charrier. O filme foi indicado ao Oscar: melhor direção; melhor roteiro adaptado e melhor figurino. Ganhou o Prêmio César de melhor ator com Michel Serrault. Vencedor de melhor ator estrangeiro também com Michel Serrault no Prêmio David di Donatello. Melhor filme estrangeiro no Globo de Ouro e no National Board of Review.



- *In & Out* é *Será Que Ele É?*, no Brasil é um filme americano de 1997 protagonizado por Kevin Kline e Tom Selleck. Dirigido por Frank Oz. Trata-se de uma comédia com duração de 92 minutos. Conta a história de um professor de Literatura de uma pacata cidade norte-americana, que vê sua vida se transformar radicalmente através de uma declaração de um de seus ex-alunos em rede nacional. Quando o ator Cameron Drake (Matt Dillon) recebe um Oscar, agradece no discurso a seu professor do secundário, dizendo que ele é gay em cadeia mundial de televisão. Na cidadezinha de Greenleaf, ao lado da noiva (Joan Cusack) e de casamento marcado para dali a dias, o professor Howard Brackett (Kevin Kline) tenta explicar que não é nada disso para todos e para si mesmo. O caso vira escândalo em todo o país. Então, chega à cidade um jornalista de televisão, sedento de uma reportagem exclusiva (Tom Selleck). Dessa relação nasce-se as descobertas e o desenlace do filme.



- **Boat Trip** é **Cruzeiro das loucas** no Brasil. Um filme americano de 2002. A película trata-se de uma comédia, dirigida por Mort Nathan. Com duração de 94 minutos. O filme tem um enredo comédia pastelão, que conta as aventuras por sexo de dois amigos, os quais por engano/vingança embarcam em um cruzeiro gay. Toda a trama é envolvida por elementos performáticos e objetos que retomam ao **mundo gay** ou ao que se pensa sobre o **mundo gay** através de um conhecimento massivo. No desenrolar das relações, há também alguns elementos que rompem com as normas heteronormativas e homofóbicas, embora tenha sido um filme extremamente criticado como contendo um teor homofóbico. O elenco é composto por: Cuba Gooding Jr. é Jerry Robinson; Horatio Sanz é Nick Ragoni; Roselyn Sanchez é Gabriella dentre outros.