

PAULA NUNES CHAVES

The background of the cover is a deep purple with abstract, painterly textures. At the top, several film reels of different sizes and colors (blue, white, red) are arranged in a cluster. Below them, a faint, stylized illustration of a human figure is visible, with a red glow emanating from the head area. The title is written in a large, elegant script font, with 'Desejo' in red and the other words in white.

*Corpo e
Desejo no
Cinema:
experiências
educativas
estesiológicas*

CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E MOVIMENTO

PAULA NUNES CHAVES

CORPO E DESEJO NO CINEMA: EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS
ESTESIOLOGICAS

NATAL – RN

2019

PAULA NUNES CHAVES

**CORPO E DESEJO NO CINEMA: EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS
ESTESIOLOGICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, no Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador (a):

**Prof.^a Dr.^a Terezinha Petrucia da
Nóbrega**

NATAL – RN

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial Moacyr de Góes - CE

Chaves, Paula Nunes.

Corpo e Desejo no Cinema: Experiências Educativas
Estesiológicas / Paula Nunes Chaves. - Natal, 2019.
264 f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do
Norte, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.
Orientadora: Profª. Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega.

1. Corpo - Tese. 2. Desejo - Tese. 3. Cinema - Tese. 4.
Educação - Tese. I. Nóbrega, Terezinha Petrucia da. II. Título.

RN/UF/BS - Centro de Educação

CDU 791.5

Elaborado por Rita de Cássia Pereira de Araújo - CRB-15/804

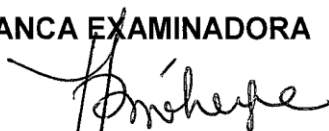
PAULA NUNES CHAVES

**CORPO E DESEJO NO CINEMA: EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS
ESTESIOLOGICAS**

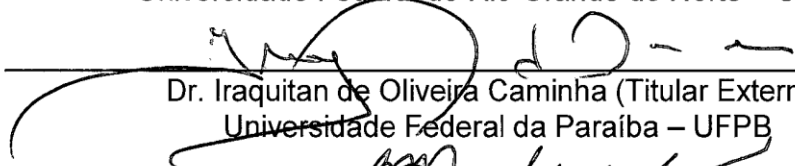
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, no Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Tese defendida e apresentada em: 19/08/19.

BANCA EXAMINADORA



Dr.^a Terezinha Petrucci da Nóbrega (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN



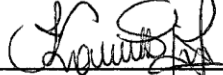
Dr. Iraquiton de Oliveira Caminha (Titular Externo)
Universidade Federal da Paraíba – UFPB



Dr. Bernard Andrieu (Titular Externo)
Université Paris Descartes



Dr.^a Rosie Marie Nascimento de Medeiros (Titular interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN



Dr.^a Karenine de Oliveira Porpino (Titular interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Dr. Raimundo Nonato Assunção Viana (Suplente externo)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Dr. José Pereira de Melo (Suplente interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Aos outros que tanto me ensinaram.

*À Terezinha Petrucia da Nóbrega, por me ensinar
uma fenomenologia do corpo e da vida que
transforma a existência.*

*À Aderson e Juliana, por me ensinarem sobre o
amor e tantas outras coisas.*

"Só nos momentos fecundos tenho a impressão de não estar percebendo um papel mas de assistir alguém, à manifestação de outrem. A percepção de outrem é uma percepção de uma liberdade que transparece através de uma situação transformando-a [...]. Outrem pode aparecer-me como realmente é, mas também me é dado como oculto. Outrem apenas transparece: aparece como sentido vivo, sentido que se conserva ou se degrada."

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e Pedagogia da criança**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.565.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Terezinha Petrucia da Nóbrega, por me possibilitar (re)aprender a ver o mundo com lentes mais sensíveis. Obrigada pelas orientações, inspirações e generosas partilhas do conhecimento fenomenológico.

Aos meus pais pelo apoio incondicional, pela luta que travaram pela minha educação e formação humana. Aos familiares pelas partilhas sensíveis. À Sofia por alegrar até os dias mais difíceis.

Ao caríssimo professor Iraquitã pela partilha de saberes e reflexões e à professora Rosie Marie pelos olhares lançados ao texto. Agradeço a vocês por me acompanharem nos processos de formação do mestrado e agora, no doutorado.

À professora Karenine pelas considerações e percepções sensíveis endereçados ao texto.

Ao professor Bernard Andrieu pelas reflexões, contribuições e questões postas que me deram a pensar.

Aos professores Raimundo Nonato e José Pereira pela disponibilidade de leitura e de composição da banca examinadora. Ao professor Avelino pela leitura e contribuições dadas, bem como por sua participação no Seminário Doutoral I.

À UFRN e à todos os professores e funcionários que participaram da minha formação acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação e à Capes pela concessão de bolsa de estudos no início do processo doutoral.

Ao IFRN, pela autorização e concessão do afastamento parcial no último ano do processo de doutoramento.

Aos companheiros do ESTESIA pelos saberes compartilhados na academia e pelas relações de amizade sensíveis fora dela. Agradeço à Arthur

e Jullya pela assistência dada durante a pesquisa, principalmente na produção do vídeo.

À todos os amigos e amigas que fiz nessa vida, com os quais tenho o prazer de compartilhar a existência. Durante esse processo de doutoramento agradeço em especial a Ingrid, Lúcia, Isabel, Laís, Arthur, Dany, Paty, Claudinho, Dandara, Mayara, Rafinha, Joyce e Bruninha pelas conversas e pelo apoio.

À Max pela criação da arte e das ilustrações do trabalho.

Ao sorriso mais bonito desse mundo, que me encanta e me inspira. Obrigada pelo apoio, compreensão e pelo aconchego do teu abraço. Sou grata por ter te encontrado nessa vida.

RESUMO

Apresentamos a tese de que a experiência de ver o corpo em sua relação com a percepção como um *modo de desejo* no cinema constitui uma experiência educativa. Consideramos que essa experiência pode provocar deslocamentos do olhar dos espectadores em um movimento de *reaprender a ver* o mundo a partir do encontro com outrem que se expressa nos personagens cinematográficos e na estética do filme. Enquanto objetivo de pesquisa, buscamos compreender a experiência da visibilidade do corpo e do desejo no cinema como um fenômeno educativo, bem como revelar, a partir do encontro com outrem e da intercorporeidade no cinema, outros sentidos sensíveis, culturais, corporais e existenciais para a educação configurados a partir das diversas possibilidades de ser, de existir, sentir e criar dos personagens no mundo com os desejos, sexualidades e afetos que os atravessam. Almejamos ainda elaborar um material educativo a partir das fichas de análise dos filmes, das sessões do Cinestesia e da experiência com o festival CINEDUC (Corpo, Cinema e Educação) para a pesquisa e a formação de professores. Desejamos que o material elaborado possa ser mobilizado enquanto estratégia pedagógica sobre o corpo, o desejo, a sexualidade e a estesiologia. Para a realização da pesquisa adotamos a atitude fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty como referencial teórico-metodológico, atitude essa pautada na experiência vivida e que não se exime da questão do corpo, do outro e do sensível nos processos de conhecimento. Mobilizamos a redução fenomenológica e a variação imaginativa enquanto recursos e técnicas de pesquisa, acionando o cinema enquanto linguagem que nos dá a ver o corpo, o desejo, a sexualidade, a expressão, operando processos de conhecimento, de percepção e de educação. Analisamos um *corpus* constituído por seis filmes cujos enredos convocam e convidam à exploração da problemática de pesquisa dentro do campo fenomenológico com o desvelamento de um fenômeno educativo que se dá a partir da percepção como modo de desejo que figura no corpo, nos encontros, na intercorporeidade e nas experiências vividas dos sujeitos consigo e com os outros. Trata-se de pensar uma educação que emerge da sensibilidade, que mobilize o corpo, o desejo, a percepção e os afetos, ampliando as maneiras de ser, pensar, sentir, de conhecer a si e ao outro. Uma educação sensível que permita reaprender a ver o mundo continuamente, que perpassse e atravessasse as telas do outro, que nos mova a ele e nos transforme como faz o desejo.

Palavras-chave: Corpo. Desejo. Cinema. Educação.

ABSTRACT

We present the thesis that the experience of seeing the body related to its perception as a *desire mode* in the cinema configure a educational experience. We consider that this experience can cause displacements in the way of see of the spectators in a movement of *re-learn to see* the world based on an encounter with another person which is expressed by the characters and on the aesthetics of the film. While the aim of the research, we seek to understand the visibility of the body and the desire in the cinema as an educational phenomenon, as well as, from the encounter with another person and intercorporeality in the cinema, other sensitive meanings, cultural, bodily and existential for education configured based on various possibilities of being, existing, feeling and creating of the characters in the world with their desires, sexualities and affections that go through them. We also aim to elaborate an educational material based on the analysis of the film forms, Cinesthesia movie sessions and the CINEDUC (Body, Cinema and Education) experience to research and teacher formation. We wish that the elaborated material can be engaged as a pedagogical strategy about the body, desire, sexuality and esthesiology. We adopt for the development of this research the phenomenological approach of Maurice Merleau-Ponty, as theoretical and methodological background, this approach was based on lived experience that does not excuse issues related to the body, the other and sensible over the processes of knowledge. We mobilize phenomenological reduction and imaginative variation as research resources and research techniques, using cinema as the language that allows to see the body, desire, sexuality, the expression, accomplishing knowledge, perception and educational processes. We analysed a *corpus* composed of six films whose stories invite to an exploration of the research problems under a phenomenological view. The films disclose an educational phenomenon that comes from perception as a *desire mode* illustrates itself in the body, in meetings, intercorporeality and on lived experiences by people among themselves and with each other. During this process, we think about an education that emerges from sensibility, that move the body, the desire, perceptions and affections, expanding the ways of being, thinking and knowing themselves and each other. A sensitive education which allows a way to *re-learn to see* the world continuously, walk through, and by, the screens of each other, moves toward it and transform us, as it does with desire.

Keywords: Body. Desire. Cinema. Education.

RÉSUMÉ

Nous présentons la thèse selon laquelle l'expérience de percevoir le corps en sa relation avec la perception comme un *moyen du désir* dans le cinéma constitue une expérience éducative. Nous considérons que cette expérience peut provoquer des déplacements du regard des spectateurs en un mouvement de *réapprendre à voir* le monde à partir de la rencontre avec l'autre qui s'exprime dans les personnages cinématographiques et dans la esthétique du film. En tant qu'objectif de recherche, nous cherchons à comprendre l'expérience de la visibilité du corps et du désir au cinéma comme un phénomène éducatif, ainsi que montrer, à partir de la rencontre avec l'autre et de l'intercorporéité au cinéma, d'autres sens sensibles, culturels, corporels et existentiels pour l'éducation configurés à partir des différentes possibilités d'être, d'exister, sentir et créer des personnages dans le monde avec les désirs, sexualités et affectivités qui les traversent. Nous voulons encore élaborer un matériel éducatif à partir des fiches d'analyse des films, des séances du Cinestesia et de l'expérience avec le festival CINEDUC (Corps, Cinéma et Éducation) pour la recherche et la formation de professeurs. Nous voudrions que le matériel ainsi élaboré puisse être mobilisé en tant que stratégie pédagogique sur le corps, le désir, la sexualité et l'esthésiologie. Pour la mise au point de la recherche, nous avons adopté l'attitude phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty comme référentiel théorique-méthodologique, attitude basée sur l'expérience vécue et qui ne s'exquie pas de la question du corps, de l'autre et du sensible dans les processus de connaissance. Nous avons mobilisé la réduction phénoménologique et la variation imaginative comme ressources et techniques de recherche, tout en actionnant le cinéma en tant que langage qui nous permet de voir le corps, le désir, la sexualité, l'expression, en train d'opérer des processus de connaissance, de perception et d'éducation. Nous avons analysé un *corpus* constitué de six films dont les trames convoquent et invitent à l'exploration de la problématique de recherche dans le domaine phénoménologique. Les films dévoilent un phénomène éducatif ayant lieu à partir de la perception comme moyen de désir figurant dans le corps, dans les rencontres, dans l'intercorporéité et dans les expériences vécues des sujets avec soi-même et avec l'autre. Tout au long de ce processus, nous avons envisagé une éducation émergeant de la sensibilité, qui mobilise le corps, le désir, la perception et les affections, tout en amplifiant les manières d'être, penser, sentir, de se connaître et de connaître l'autre. Une éducation sensible permettant de réapprendre à voir le monde continuellement, qui effleure et traverse les écrans de l'autre, qui nous emmène vers lui et nous transforme, comme le fait le désir.

Mots-clés: Corps. Désir. Cinéma. Éducation.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1, 2, 3, 4 e 5	–	Expressão e ditadura Fonte: Cenas do filme Dzi Croquettes, 2009.....	54
Imagens 6 e 7	–	Dois pra lá, dois pra cá Fonte: Cenas do filme Dzi Croquettes, 2009.....	59
Imagens 8, 9, 10 e 11	–	Contrastes de espaços, cores e corpos Fonte: Cenas do filme Tatuagem, 2013.....	65
Imagens 12 e 13	–	O encontro de Clécio e Fininha Fonte: Cenas do filme Tatuagem, 2013.....	70
Imagens 14 e 15	–	As experiências do desejo em VIVA Fonte: Cenas do filme VIVA, 2015.....	80
Imagem 16	–	Viva entoando a canção <i>el amor</i> Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	81
Imagem 17	–	Conversa no telhado Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	86
Imagem 18	–	O reencontro de Àngel e Jesus Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	87
Imagens 19 e 20	–	Visita de Einar ao consultório médico Fonte: Cenas do filme A Garota Dinamarquesa, 2015.....	93
Imagem 21	–	Análise do corpo Fonte: Cena do filme A Garota Dinamarquesa, 2015.....	95
Imagem 22	–	Medicalização do corpo e do desejo Fonte: Cena do filme A Garota Dinamarquesa, 2015.....	97
Imagens 23 e 24	–	Transformação de Einar Fonte: Cenas do filme A Garota Dinamarquesa, 2015.....	100
Imagens 25,26,27,28	–	Outros modos de habitação corporal do mundo Fonte: Cenas do filme A Garota Dinamarquesa, 2015.....	101
Imagens 29, 30 e 31	–	A metamorfose de Orlando Fonte: Cenas do filme Orlando, 1992	103
Imagens 32 e 33	–	Reaprendizado de Orlando Fonte: Cenas do filme Orlando, 1992	105
Imagem 34	–	Conversa entre Clécio e Deusa	

		Fonte: Cena do filme Tatuagem, 2013.....	113
Imagens 35, 36 e 37	–	Espaços educativos de Tuca Fonte: Cenas do filme Tatuagem, 2013.....	119
Imagens 38 e 39	–	Cenas do filme ficção e filosofia Fonte: Cenas do filme Tatuagem, 2013.....	123
Imagens 40 e 41	–	O olhar de Tuca Fonte: Cenas do filme Tatuagem, 2013.....	124
Imagens 42 e 43	–	Os <i>Dzi</i> pelas lentes perceptivas de Tati Fonte: Cenas do filme Dzi Croquettes, 2009.....	126
Imagem 44	–	O rosto machucado de João Francisco Fonte: Cena do filme Madame Satã, 2002.....	135
Imagem 45	–	A relação de João e Laureta Fonte: Cena do filme Madame Satã, 2002.....	138
Imagens 46, 47 e 48	–	As relações, os afetos e sensibilidades Fonte: Cenas do filme Madame Satã, 2002.....	139
Imagem 49	–	Arlindo e sua família Fonte: Cena do filme Tatuagem, 2013.....	141
Imagens 50 e 51	–	As experiências vividas de Arlindo Fonte: Cenas do filme Tatuagem, 2013.....	143
Imagens 52 e 53	–	Nós somos gente, iguais a você Fonte: Cenas do filme Dzi Croquettes, 2009.....	148
Imagens 54 e 55	–	Relatos de espectadores Fonte: Cenas do filme Dzi Croquettes, 2009.....	152
Imagem 56	–	A expressão de Jesus Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	156
Imagem 57	–	A apreensão de Viva Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	158
Imagens 58 e 59	–	A apresentação de Viva Fonte: Cenas do filme VIVA, 2015.....	158
Imagens 60 e 61	–	O reencontro entre pai e filho Fonte: Cenas do filme VIVA, 2015.....	160
Imagens 62	–	O toque e a construção da relação com outrem	

e 63		Fonte: Cenas do filme VIVA, 2015.....	162
Imagem 64	–	A sensibilidade de Mama Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	165
Imagem 65	–	O rosto observador de Àngel Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	168
Imagem 66	–	O reaprender a ver o mundo de Àngel Fonte: Cena do filme VIVA, 2015.....	169
Imagem 67	–	Obra O canibal (Ana Norogrado, 2000) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	230
Imagem 68	–	Obra Baba antropofágica (LYGIA CLARK, 1973) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	231
Imagem 69	–	Obra Et Verbum (ANTONIO OBÁ, 2011) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	231
Imagem 70	–	Obra Poluída até certo ponto (SUZANA LOBO, 1971) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	232
Imagem 71	–	Obra <i>Mulher tomando chimarrão</i> (GUTTMANN BICHO, 1925). Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	233
Imagem 72	–	Obra <i>O eu e o tu</i> (LYGIA CLARK, 1967) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	234
Imagem 73	–	Obra <i>A Travessia Difícil</i> (SANDRA CINTO, 2007) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	235
Imagem 74	–	Obra <i>Sudário</i> (CHRISTUS NÓBREGA, 2013) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	235
Imagem 75	–	Obra <i>Travesti da lambada e deusa das águas</i> (BIA LEITE, 2013). Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	236
Imagem 76	–	Obra <i>Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva</i> (FERNANDO BARIL, 1996). Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	237
Imagem 77	–	Obra <i>O buraco</i> (TELMO LANES, 2004) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	238

Imagem 78	–	Obra <i>Tirésias</i> (THIAGO MARTINS DE MELO, 2016) Fonte: Obra fotografada em visita ao <i>QueerMuseu</i> (Acervo pessoal).	238
Imagem 79	–	Cartaz do Festival Corpo, Cinema e Educação Fonte: Acervo pessoal.	242
Imagem 80	–	Plataforma <i>online</i> do formulário Fonte: Acervo pessoal.	244

SUMÁRIO

TRAMA INICIAL	18
Cenários metodológicos	30
 TELA I - O CINEMA E A FIGURAÇÃO DO DESEJO	 53
<i>Tem que cobrir, tem que esconder-</i> corpo e desejo na história do cinema. 54	
Cinema e percepção erótica da existência.....	66
Desejo e percepção no filme Viva (2015).....	78
 TELA II - NUANCES CORPORAIS, CULTURAIS E EDUCATIVAS DA SEXUALIDADE	 89
Metamorfoses do corpo sexuado	90
A figura da criança que se educa e educa-se: expressões do corpo e da educação.....	111
 TELA III - REAPRENDER A VER O MUNDO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE OUTREM.....	 131
A experiência de outrem	132
João Francisco dos Santos: "Quando eu fiz meu espetáculo, senti uma felicidade estasiante"	134
Arlindo: "Outrem apenas transparece: aparece como sentido vivo"	140
Dzi Croquettes: "Não somos homens, também não somos mulheres, somos gente	146
VIVA: "Assim como sou, eu te ofereço meu amor, não tenho mais, peça, o que eu possa te dar e não me importa entregar-me a ti sem condições".	156
 TRAMA FINAL.....	 176
Referências	181
Anexos.....	187
Desvios.....	222

TRAMA INICIAL

As nuances de uma educação sensível e da relação entre corpo e cinema já vem sendo pensadas e refletidas em diferentes pesquisas¹, bem como em teses e dissertações desenvolvidas no grupo de pesquisa ESTESIA² e do Laboratório VER³, âmbitos dos quais também faço parte. Nesse contexto, sinalizamos que essa pesquisa de tese visa contribuir discutindo especificamente a relação entre corpo, desejo e sexualidade na expressão de uma educação sensível a partir da percepção do cinema e de deslocamentos proporcionados por essa experiência perceptiva.

Nessa direção, são diversos os trabalhos desenvolvidos nesse cenário que acionam a linguagem cinematográfica como recurso metodológico e modo de pensar e ver, bem como revelam as relações entre cinema e educação⁴. Compreendemos que nossa pesquisa pode somar-se às demais e contribuir no intuito de pensar uma educação que conceba o corpo como ser desejante, atravessado pela sexualidade, pelas sensações, pelo outro, pelas histórias de

¹ Destacamos os trabalhos realizados por Terezinha Petrucia da Nóbrega desde alguns anos e seus investimentos em uma filosofia do corpo e sua relação com a educação a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, como por exemplo o livro fruto de sua tese de doutorado *Uma Fenomenologia do Corpo*. Sublinhamos também uma série de outros trabalhos, por ela orientados, a partir desse horizonte de compreensão nos âmbitos dos Programas de Pós-Graduação em Educação e em Educação Física da UFRN. Registramos aqui os trabalhos de Medeiros (2010); Ramos (2017); Lima (2013); Viana (2013), Vieira (2012), Porpino (2006), dentre outros, que entrelaçaram corpo, arte, educação. Em termos da relação entre corpo e sexualidade, destacam-se também o capítulo "O corpo é sexuado: itinerário de busca" presente no livro *Corporeidades: inspirações merleau-pontianas* (NÓBREGA, 2016), relacionando sexualidade, amor e educação.

² Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento, coordenado pela professora Terezinha Petrucia da Nóbrega, orientadora desta tese.

³ Laboratório de Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento.

⁴ Destacamos dentro dos investimentos feitos pelo grupo ESTESIA e do Laboratório VER no âmbito dos estudos e pesquisas sobre o cinema, a tese de Avelino Aldo de Lima Neto intitulada "O cinema como educação do olhar", bem como o artigo Corpo, Cinema e Educação: Cartografias do VER, escrito pelo autor supracitado em parceria com Terezinha Petrucia da Nóbrega. Evidenciamos também a tese de Luiz Arthur Nunes da Silva construída metodologicamente a partir do cinema verdade e as dissertações de mestrado concluídas de Maria Lucia Sebastião e Raphael Ramos de Oliveira Lopes, intituladas, respectivamente, *Corpo e expressividade no cinema de Charles Chaplin: notas para o conhecimento estético da Educação Física e Corpo* (2016), *Percepção e Cultura de Movimento no Cinema* (2015).

vida dos personagens cinematográficos. Nesta reflexão buscamos dar visibilidade aos processos de educação que são operados nos filmes em apreço na pesquisa, na tentativa de superar o aspecto puramente cognitivista da aprendizagem e da educação, oferecendo horizontes de sentidos que nos possibilitem condições estesiológicas e estéticas para reaprender a ver o mundo a partir de uma lógica sensível figurada no corpo e em seus afetos. Buscamos no processo de apreciação dos filmes nuançar expressões que transformam a vida dos personagens e, por meio da empatia cinestésica despertam emoções e reflexões nos espectadores. No caso desta pesquisa, os espectadores são compostos pelos participantes do Projeto Cinestesia⁵, de alunos do IFRN e de minha própria experiência perceptiva, como detalharemos na parte metodológica da pesquisa.

Para Lima Neto e Nóbrega (2018), o espectador participa do espetáculo intersubjetivo do cinema, criando sentidos variados a partir de um envolvimento afetivo e emocional que engloba imaginação e empatia, fazendo vibrar olhares a partir da experiência de um filme. Para os autores, a empatia cinestésica produz uma transformação, uma metamorfose do espectador, tendo em vista que "Não se trata apenas de um fenômeno causado pelos neurônios espelhos, mas uma verdadeira modificação dos circuitos neuronais envolvidos na apreciação" (LIMA NETO e NÓBREGA, 2018, p.158).

A empatia cinestésica é uma experiência perceptiva subjetiva que se dá a partir da sensorialidade, da partilha sensível e afetiva entre espectador e filme, daquilo que o filme ressoa em nós, das emoções que emergem enquanto atitudes corporais, como afirma Merleau-Ponty no texto *O cinema e a nova psicologia* (1983). Para Lima Neto e Nóbrega (2018), as imagens vivas e dialéticas do cinema atravessam as nossas vidas, "A experiência fílmica nos oferece uma percepção estética da realidade, percepção esta que amplia nosso olhar e compreensão das coisas" (LIMA NETO e NÓBREGA, 2018,

⁵ Projeto de extensão que acontece no Departamento de Educação Física da UFRN, coordenado pela professora Terezinha Petrucia da Nóbrega, que faz uso do cinema para pensar as questões do corpo e do movimento nas áreas da Educação e da Educação Física.

p.160), e é para essa experiência que possibilita a abertura e ampliação dos olhares a partir da percepção do corpo, dos afetos, da sexualidade e do desejo nos filmes que nos direcionamos nessa pesquisa.

Ao nos reportamos aos trabalhos desenvolvidos na área da educação e que acionam essa temática da sexualidade, deparamo-nos com um silêncio para com o entrelaçamento entre o corpo, suas sensações e desejos com o conhecimento e a educação. De forma que tal enredo entre a experiência do corpo como ser sexuado e desejante e o fenômeno educativo torna-se significativo também a partir da *carência* de pesquisas e trabalhos dentro desse tônica teórica e existencial⁶.

Em meu trajeto como pesquisadora, os temas do corpo, da sexualidade e do cinema se fizeram presentes desde o Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura em Educação Física na UFRN, bem como no mestrado também em Educação Física no âmbito do PPGEF - UFRN (com a feitura do trabalho intitulado "Corpos *Queer* e a experiência da sexualidade: notas para o conhecimento da Educação Física) e no interior do grupo de pesquisa ESTESIA. Por meio dessas experiências, especialmente a partir das pesquisas desenvolvidas no ESTESIA e no Projeto Cinestesia, compreendemos o cinema como uma possibilidade educativa significativa que pode nos dá a ver e a pensar uma educação sensível que abarque o corpo sendo atravessado pelos afetos, pelo sentir, pelo desejo, pelo outro, pela sexualidade, pela

⁶ No Banco de Teses e Dissertações da CAPES, empregando a palavra "desejo" no campo de busca, encontramos um total de 8132 (oito mil cento e trinta e dois) trabalhos registrados na plataforma. Ao refinar os resultados somente para teses, encontramos o total de 1898 (mil oitocentos e noventa e oito) trabalhos. Refinando ainda mais para área do conhecimento da educação e de programas de pós nesse campo epistemológico, encontramos um total de 139 (cento e trinta e nove) trabalhos, dentre os quais 14 possuíam em seu título a palavra desejo. Dentro desses quatorze trabalhos tinham-se os seguintes temas: pedagogia do desejo de ler; o desejo de saber; o desejo nos jogos eletrônicos; o desejo na profissão de professor; o desejo no construtivismo; a arquitetura do desejo de aprender; o desejo na formação do leitor; pensamento e desejo no processo de formação; objeto de desejo e subjetividade na escolha de pares amorosos; a produção do desejo nas mídias; desejo e música; uma pedagogia da experimentação a partir do desejo, da multiplicidade e do devir; o desejo na formação continuada, e a participação das orientações politicamente corretas do desejo na subjetividade e no exercício da sexualidade dos jovens. Todos esses quatorze trabalhos são anteriores à Plataforma Sucupira e não se encontravam disponíveis para mais informações. Contudo, percebemos poucas aproximações com o trabalho aqui desenvolvido a partir do desejo na ótica merleau-pontiana e seus entrelaçamentos com o cinema e a educação.

diferença como possibilidade de aprendizagem. Uma educação que está para além dos aspectos cognitivos, intelectuais e mecânicos, mas que abriga o corpo também em suas sensações, ou seja, que considera o corpo estesiológico, vivo, criativo, aberto ao outro, ao mundo e às suas possibilidades de experiência e metamorfose.

A partir dessas referências, assumimos a tese de que a experiência de ver o corpo em sua relação com a percepção como um *modo de desejo* no cinema constitui uma experiência educativa posto que pode provocar deslocamentos do olhar dos espectadores em um movimento de *reaprender a ver* o mundo a partir do encontro com outrem que se expressa nos personagens cinematográficos e na estética do filme. Entendemos, a partir de Merleau-Ponty (1999, 2006) e de sua leitura de Freud, o desejo enquanto dimensão da sexualidade que não se encontra fora do corpo, mas é vivida, experimentada e expressa a partir dele, carregando e formulando sentidos a partir da capacidade desse corpo de criar, expressar e experimentar a existência em seu nexos com o mundo e com outrem, ou seja, uma compreensão do desejo como um modo da percepção. Por sua vez, o processo de *reaprender a ver* o mundo é postulado na obra *Fenomenologia da Percepção* como uma necessidade que deve ser proporcionada pela filosofia. Tal noção acompanha toda a obra do filósofo e nuança uma educação que se dá no corpo a partir de um outro regime de visibilidade inseparável do sentir.

A experiência do cinema e sua visibilidade pode possibilitar a experimentação da *percepção como um modo desejo* que nos leva ao outro e do corpo como sensível exemplar, de tal forma que a percepção do filme educa no momento em que se instala na experiência mesma de ver o corpo. Reiteramos o desejo para além da dimensão sexual/genital, mas enquanto potência de movimento em direção à experiência e outrem. O cinema, ao nos dar a experiência de um outrem, nos anima em direção a ele, desloca e transforma nossos modos habituais de ver, sentir e ser.

Compreendemos, a partir de Merleau-Ponty, o corpo como o centro de nossa experiência no mundo, inclusive da experiência da percepção, do desejo

e da sexualidade que o abarca, dimensões essas que, dão sentido à existência ao constituírem o corpo como carne maciça, sensível e estesiológica do mundo. Essa dimensão perceptiva, afetiva e sexual do corpo é colocada em destaque no capítulo *o corpo como ser sexuado* da *Fenomenologia da Percepção*. O filósofo anuncia que: "Nossa meta constante é pôr em evidência a função primordial pela qual fazemos existir para nós, pela qual assumimos o espaço, o objeto ou o instrumento, e descrever o corpo enquanto lugar dessa apropriação" [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 213).

Para Merleau-Ponty, é pelo corpo e no corpo, que podemos nos apropriar e viver as relações e experiências com o mundo, inclusive as experiências da percepção, da sexualidade e do desejo. Trata-se de uma compreensão de sexualidade que está para além do sexual ou do genital, mas que engloba nossas relações existenciais e afetivas, nosso modo de ser e estar no mundo com o outro. É pela transcendência e abertura do corpo ao mundo, ao espaço e ao tempo que nos arrebatam e transforma que podemos realizar o comércio e a troca com outrem e com as coisas. Essa função primordial do corpo refere-se à capacidade e experiência afetiva do mesmo sendo preciso "[...] ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir" (MERLEAU-PONTY, 1999, p.213).

Posteriormente, o filósofo, nos cursos sobre a natureza (1956-1960/2006) atesta o caráter lacunar dessa nossa experiência de corpo desejante, para ele, não conhecemos o nosso corpo completamente, há sempre uma lacuna, uma falta, uma *carência ontológica* para usar as palavras de Barbaras que se configura enquanto *modo de existir* (2011). E é essa dimensão da falta que nos move em direção a outrem, é a "percepção de outrem, que faz com que eu apreenda o corpo como habitado [...]" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.125). É, portanto, a experiência do desejo e da sexualidade que o engloba que opera e anima o movimento do corpo em direção ao outro, operação que se dá por meio da percepção.

Para Nóbrega (2018) essa experiência de outrem anima questões e abre perspectivas no campo da educação através da possibilidade de transformação dos olhares a partir dos encontros, marcados pela diferença. A experiência do encontro e da visibilidade de diversas maneiras de ser, sentir, estar e se relacionar com os espaços e os tempos nos filmes, desestabilizam, desconstroem e ampliam as nossas formas de conhecer e perceber o mundo.

Se nos reportarmos ao campo da Educação institucional escolar e nos perguntarmos qual o lugar do desejo e da sexualidade nesse espaço, iremos constatar que eles ainda ocupam um lugar subalterno, habitado pelo silêncio. É notório que a relação do corpo e do desejo se operacionaliza de forma reducionista nesse terreno, a partir de um viés unicamente da sexualidade biológica, do desejo sexual ou a partir de uma compreensão de sexualidade como aparato ou ato mecânico/genital de cunho reprodutivo sem atentar para a relação do corpo com a afetividade, com o conhecimento de si e como essa forma erótica, no sentido de ser dialética, de estar no mundo com o outro. E é aí que se encontra o desvelamento do caráter erótico da experiência do corpo, como já havia apontado Merleau-Ponty (1999) no capítulo "O corpo como ser sexuado", da *Fenomenologia da Percepção* em 1945.

Essa inaptidão da educação para lidar com o corpo e suas experiências da sexualidade, não é algo recente, no prefácio do livro de Sara Paín, intitulado *Subjetividade e Objetividade: Relação entre Desejo e Conhecimento*, Sonia Maria Parente nos fala da importância desse curso que foi ministrado pela autora em 1987 e de sua posterior publicação em formato de livro, tendo em vista o desconhecimento por parte dos educadores da participação da subjetividade nos processos educativos. Para ela, o livro nos aponta um caminho para a educação: "O recado para nós, educadores e profissionais da área da aprendizagem, é claro. É preciso ampliar a escuta. É preciso dar lugar para aquilo que é diferente da norma estatística. É preciso evitar uma educação dominadora [...]" (PAÍN, 2018, p.13).

Paín (2018) busca uma educação ou um processo pedagógico de aprendizagem no qual se possa integrar desejo e conhecimento, tendo em

vista que na história da educação o sujeito foi visto primordial e preferencialmente enquanto sujeito epistêmico, sem considerar suas singularidades, diferenças, tempos e histórias. Tal tradição epistêmica desconsidera a relação com outrem, as experiências estesiológicas e sensíveis dos sujeitos, enquadrando-os em lógicas corporais e sexuais pré-fixadas. É nessa direção que a autora se pergunta: "Como concebemos esse ser humano que nos propomos a educar?" (PAÍN, 2018, p.18).

Com as teorias psicanalíticas tem-se uma dedicação maior ao sujeito, este, por sua vez, se constitui como sujeito através do aprender para além do conhecimento objetivo mas a partir de uma educação capaz de dar conta do ser humano em todos os seus aspectos. E um desses aspectos seria o imbricamento entre desejo e conhecimento. Para Paín (2018) o desejo nos constitui desde quando somos bebês, tudo que somos e o que não somos perpassa o desejo, nossa vida depende dele, assim como no animal, mas o homem para viver necessita também estar ligado ao desejo do outro. Outras leituras freudianas, tais como as que nos propõe Garcia-Roza (1985), nos esclarecem a respeito da relação entre o corpo e a sexualidade, inclusive a respeito da sexualidade infantil e sua relação com o corpo, o autoerotismo como um momento fundamental de nossa experiência humana e do desenvolvimento afetivo⁷.

Embora a sexualidade seja constitutiva do ser humano, podemos ainda questionar por que a educação silencia o corpo e seus desejos? Talvez por seu caráter transgressor, possibilitador e transformador de experiências ou ainda por nos colocar em direção às outras corporeidades e por atestar a nossa composição corporal afetiva, sexual e erótica. Esse silenciamento e esquecimento da sexualidade, bem como a própria repressão das sensações, sentimentos e afetos do corpo nos espaços educativos são apontados pelos estudos de Guacira Lopes Louro (2013, 2013a), notadamente no texto

⁷ Reconhecemos o tema do desejo na Psicanálise, contudo este trabalho não faz uma leitura psicanalítica do desejo, o nosso foco é a compreensão do desejo como um modo da percepção relacionada ao corpo tal como propõe Merleau-Ponty na Fenomenologia da Percepção. Destacamos também que o próprio Merleau-Ponty tem uma leitura densa da Psicanálise freudiana, que influencia seu pensamento sobre a sexualidade.

"Pedagogias da Sexualidade" (2013). A partir de estudos como os citados acima, bem como do estado da arte realizado na pesquisa podemos dizer que ainda estamos diante de uma educação que prioriza os aspectos cognitivos e não considera o corpo como ser desejante. Não existe um lugar para o desejo, a sexualidade e os afetos na educação, embora essas possam se configurar como experiências educativas por operarem transformações do ser na direção de sua formação humana. Compreendemos aqui o campo educativo para além de uma perspectiva formal, institucionalizada, mas a partir de uma educação como inserção na cultura, experiência transformadora de si e dos olhares para com o mundo, construção do sujeito a partir de uma experiência sensível de conhecimento e das relações com os outros, uma ideia de formação atrelada a *como se chega a ser o que se é*, nas palavras de Larrosa (2010).

Enquanto ser histórico e na tentativa de uma consciência situada no presente, me reporto ao cenário brasileiro na atualidade no que diz respeito às questões latentes do corpo, da sexualidade e do desejo e suas relações com as dimensões política, educacional e artística. Vivemos uma pluralização e multiplicidade de corpos, sexualidades, desejos e modos de existir que se expressam nos diversos espaços educacionais, formativos, artísticos e políticos da sociedade. Pluralização decorrente também dos movimentos de revolução sexual, feministas e da própria teoria *Queer*, que abalaram as normatividades, reducionismos e binarismos referentes ao sexo, à sexualidade e à expressão de gênero.

Autoras como Butler (2012) e Preciado (2014) já denunciaram a necessidade de rupturas das estruturas binárias produzidas em torno das noções de gênero e sexualidade e os limites de uma política de identidade fixa que acontecem desde os anos 80. Rupturas que desestabilizam inclusive a noção de feminino ou de mulher dentro do próprio movimento feminista e de todas as outras "categorias de identidade" numa postura antifundamentalista que coloca em cena corpos que desmantelam a rigidez dos códigos, expressões e práticas sexuais. O corpo tornou-se um lugar de experimentação e de resistência dentro de sua "arquitetura política" (PRECIADO, 2014, p. 31), estética e sexual.

Essa fecundidade de experimentações corporais aliadas a um campo teórico e de movimentos sociais férteis influenciou fortemente o mundo da arte e do cinema. Por vezes, as linguagens e expressões artísticas perturbaram as normas antes mesmo do nascimento completo das teorizações e movimentos sociais (NÓBREGA, LIMA NETO e CHAVES, 2016); (NÓBREGA, LIMA NETO e MOKADDEN, 2018), como foi o caso do grupo de teatro brasileiro *Dzi Croquettes* que despontou na década de 1970, rompendo e questionando uma série de binarismos sexuais com seus corpos e expressões dúbias, ambíguas e de difícil classificação atreladas a uma linguagem teatral sensível.

Em que pese o desenvolvimento de uma outra política do corpo pautada em uma estética da existência que contesta a uniformização e homogeneização do desejo e das expressões dos afetos, sexualidades e sensibilidades, vivemos no atual cenário político cultural brasileiro, uma onda conservadora e fundamentalista que se espalha em diversos setores, inclusive no âmbito artístico e educacional.

Em termos artísticos, mais recentemente, assinala-se a polêmica do cancelamento da exposição *queermuseu - cartografias da diferença da arte brasileira* que acontecia em Porto Alegre no ano de 2017, tendo como temática latente a questão da diversidade de gênero, do desejo, da sexualidade e de práticas com pautas LGBT. A exposição foi acusada de fazer apologia à pedofilia e zoofilia por diversos setores e movimentos conservadores, sendo fechada antes do previsto. Contudo, foi reaberta na cidade do Rio de Janeiro em 2018 (o relato da visita à exposição pode ser encontrado ao final desse texto). Ainda no meio artístico destacamos a pluralização das discussões dessas temáticas no cinema brasileiro desde o início do século XX, com filmes que trazem a pauta dos relacionamentos homoafetivos, bem como expressões diversas do corpo e de seus desejos.

Nos âmbitos da educação formal e escolar, destacam-se movimentos como a *Escola Sem Partido*⁸ e o mecanismo que foi intitulado *Ideologia de*

⁸ Projeto de lei que proíbe que o professor emita quaisquer opiniões de ordem ideológica, política, moral e religiosa, cerceando a sua liberdade e autonomia, descaracterizando a dimensão intrinsecamente política da educação.

Gênero.⁹ Além das modificações instituídas na Base Nacional Curricular Comum, que comporta as diretrizes curriculares para o ensino básico brasileiro, e em sua última versão omitiu as palavras gênero e sexualidade de seu documento. Essas nuances conservadoras são preocupantes em um cenário crescente de violência para com os corpos que destoam dos padrões de expressão da sexualidade, bem como em suas formas de ser e estar no mundo. Nessa direção, uma educação pautada na experiência e na visibilidade de outrem, da diferença, das relações e dos afetos pode modificar os olhares e percepções contribuindo para uma compreensão mais crítica e sensível do cenário do corpo em seus meios sociais e culturais.

É preciso destacar, nesse momento, a importância dos estudos de gênero, como os que foram citados acima, notadamente de Butler (2012) e Preciado (2014), para a ampliação das compreensões de corpo e de sexualidade pautadas fortemente em experiências predeterminadas ou pré-fixadas, caminhando no sentido da desconstrução e da implosão das classificações e dos reducionismos do sexo atrelados aos polos masculino ou feminino e ainda da heterossexualidade e da homossexualidade. Reconhecendo tais contribuições, evidenciamos que o trabalho que aqui se desenha não se trata de uma discussão de gênero nem tampouco a partir de um contexto unicamente sócio-cultural e histórico, mas do corpo, da sexualidade e do desejo a partir de um outro viés, de um outro tom, de uma perspectiva fenomenológica e estesiológica.

Trata-se de um outro campo do conhecimento e de um modo de fazer pesquisa que não desconsidera as discussões já postas, mas coloca no centro da reflexão as experiências subjetivas, intersubjetivas e existenciais dos sujeitos que sentem, criam, desejam, se relacionam, expressam e se transformam a partir de seu corpo e das relações que estabelecem com o outro no campo do desejo, da sexualidade e dos afetos. A própria perspectiva do desejo é incipiente no âmbito das discussões de gênero, de forma que esse

⁹ Expressão criada pelas pessoas contrárias à compreensão baseada na construção sociocultural dos gêneros, que acusam às mesmas de doutrinar crianças e adolescentes nas escolas.

trabalho pode abrir uma outra perspectiva para essas experiências e para as relações que se estabelecem com outro a partir desse desejo.

É, portanto, para o mundo sensível das emoções, afetações e do sentir que nos reportamos através dessa filosofia que se liga à existência e a experiência vivida do corpo no mundo, nos espaços e no tempo, experiências da sensibilidade, do encontro, do êxtase, da percepção, do desejo que caracterizam o campo de conhecimento da fenomenologia. Pretendemos acessar esse mundo sensível a partir de uma cinematografia que transgride as representações binárias de corpo e que desperta o espectador para uma experiência da sexualidade e do desejo que está para além de uma direção sexual ou de um ato sexual, mas que perpassa primordialmente o sentir. Trata-se de experiências que possibilitam o reaprender a ver o mundo, um mundo ainda marcado pelo enquadramento da experiência da sexualidade.

A fenomenologia pode nos ensinar a ver as coisas e senti-las de maneira diferente, sem cisões, mas a partir da lógica do quiasma e do entrelaçamento, como aponta Lima Neto e Lima (2018). Nessa direção, a perspectiva fenomenológica não caminha para as classificações e/ou fragmentações do corpo e da sexualidade, nem tampouco pensa essas experiências somente como da ordem da cultura. Trata-se de se debruçar sobre essas dimensões a partir da noção do sentir e do imbricamento entre natureza e cultura, corpo e sexualidade, masculino e feminino, dentre outras dicotomias que ainda pairam em algumas discussões sobre o corpo e sua experiência sexual.

Entendemos que o desejo está presente também na lógica binária e nos corpos que não transgridem o padrão heterossexual. Compreendemos também que seguir esses padrões da sexualidade não é algo negativo, sendo parte da história da sexualidade como nos mostra os estudos de Michel Foucault (1984, 1988). Nesse sentido, gostaríamos de evidenciar nesse trabalho os outros corpos, outras visibilidades e experiências da sexualidade que são, historicamente, silenciadas ou pouco refletidas no campo educativo como nos mostra o estado da arte que realizamos e nossa própria experiência de vida

como fonte de reflexão. E, para tanto, utilizamos do cinema enquanto estratégia estesiológica para a educação que nos faz ver o corpo na sua relação com a percepção como modo do desejo, permitindo-nos perceber ainda a alteridade desses modos de desejo. Assim, desenha-se um processo de educação que considera o ser humano como gente, gente que sente e deseja, independente das classificações ou dos desvios das normas que esses corpos expressam, dando um tom diferente para um mundo que ainda enquadra a experiência da sexualidade e do desejo em binarismos e reducionismos.

Enquanto objetivo de pesquisa, buscamos compreender a experiência da visibilidade do corpo e do desejo no cinema como um fenômeno educativo, que se opera por intermédio do deslocamento do olhar enquanto possibilidade de reaprender a ver o mundo. Buscamos essa experiência da visibilidade e do fenômeno educativo a partir de elementos como, cenários, músicas, movimentos da câmera, diálogos, gestos e expressões do corpo nas cenas cinematográficas que alteram e provocam nosso olhar e nos dão pistas desse processo de *reaprender a ver* o mundo, por meio da percepção do filme, das cenas, dos personagens e das histórias contadas.

Objetivamos também revelar, a partir do encontro com outrem e da intercorporeidade no cinema, outros sentidos sensíveis, culturais, corporais e existenciais para a educação configurados a partir das diversas possibilidades de ser, de existir, sentir e criar dos personagens no mundo com os desejos, sexualidades e afetos que os atravessam. Para alcançar tais objetivos, fazemos uso do cinema como objeto de pesquisa por entendê-lo enquanto linguagem que expressa um outro *modus operandi* que nos dá a ver o corpo, o desejo, a sexualidade, a expressão, operando processos de conhecimento, de percepção e de educação.

Na pesquisa, buscamos ainda elaborar um material educativo a partir das fichas de análise dos filmes, das sessões do Cinestesia e da experiência com o

festival CINEDUC¹⁰ (Corpo, Cinema e Educação) para a pesquisa e a formação de professores. Desejamos que o material elaborado possa ser viabilizado como uma estratégia pedagógica sobre o corpo, o desejo, a sexualidade e a estesiologia. Tais recursos e elementos podem configurar experiências educativas através do processo de *reaprender a ver* o mundo por meio da visibilidade do corpo no cinema, bem como da relação e da percepção do corpo como um modo de desejo.

Cenários metodológicos

Para a realização da pesquisa adotamos a atitude fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty como referencial teórico-metodológico, notadamente a partir das obras *Psicologia e Pedagogia da Criança* e *Fenomenologia da Percepção* que trazem reflexões acerca do corpo, do outro, do desejo e da sexualidade juntamente com o livro *A natureza*.

A fenomenologia de Merleau-Ponty, diferentemente das filosofias e métodos intelectualistas que pregam a existência de uma consciência absoluta, não se exime do problema do corpo nem tampouco de sua relação afetiva com o mundo e com o outro. Sujeitos consagrados ao mundo, presenças inalienáveis no mesmo, somos seres dialéticos, existimos também a partir das relações e comunicações que estabelecemos com esse mundo e com os outros. Nos cursos ministrados na Sorbonne entre 1949 e 1952 sobre *Psicologia e Pedagogia da Criança*, Merleau-Ponty irá dedicar-se à experiência de outrem e à noção de intercorporeidade, para ele "[...] há um problema do outro: há um espírito encarnado com o qual podemos entrar em contato" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.538). O outro, enquanto coisa percebida no mundo, pode me oferecer um conjunto de experiências e relações a partir de minha corporeidade e situação intersubjetiva:

¹⁰ Festival realizado no IFRN *Campus* Nova Cruz e que foi pensado e operacionalizado a partir do projeto de extensão CINEDUC, projeto criado no âmbito do grupo ESTESIA, sendo realizado no Laboratório VER com alunos de escolas da rede pública de Natal e que é objeto central de tese do doutorando Raphael Ramos.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 1999, p.18).

É para esse mundo fenomenológico que nos remetemos para pensar a experiência do corpo e do desejo, que se fazem presentes em toda a obra de Merleau-Ponty desde a *Estrutura do comportamento*, passando pelos escritos da *Fenomenologia da Percepção* até os últimos cursos no Collège de France. Nesse mundo é impossível conceber um espírito capaz de desejar, tal operação está enraizada e imbricada na experiência do corpo e de seu constituinte carnal, bem como na sua relação com o mundo e com o outro.

A fenomenologia caracteriza-se como uma atitude interrogativa e interpretativa do mundo na qual o conhecimento é sempre inacabado e tem como fundamento e referência primeira o mundo da vida e a experiência vivida do corpo no mundo. Não é apenas um método de pesquisa, mas uma maneira de pensar o mundo e o corpo, é uma atitude, um estilo de pensamento. Ao colocar o corpo como fonte originária do conhecimento, Merleau-Ponty inaugura um novo olhar sobre a realidade a partir do conhecimento advindo do mundo vivido e percebido do corpo. Trata-se de uma crítica ao pensamento objetivo e à soberania da consciência em detrimento dos processos corporais marcados pela sensibilidade, o mundo da vida não é a mesma coisa do universo da ciência ou a pretensão de uma totalidade acabada, o mundo da vida é "meio de nossa experiência e de nossa ação" (DUPOND, 2010, p.54), um despertar para as experiências além do idealismo das ciências.

A fenomenologia de Merleau-Ponty busca alargar os horizontes de observação, operando uma transformação na maneira de conhecer e inaugurando uma outra postura em que o corpo se encontra envolvido nos fenômenos, misturados em suas percepções. Ela se interessa pelo modo de aparecimento das coisas, objetos, fenômenos para um sujeito que percebe, ou

seja para o *mundo da vida*, dando uma centralidade ao corpo e às suas experiências sensíveis, à sua facticidade e abertura ao mundo. Para a fenomenologia, o mundo já está lá, já existe antes da minha consciência dele ou da minha análise reflexiva, realidade pré-existente, seria então preciso reencontrar esse contato ingênuo com o mesmo.

Para Merleau-Ponty (1999), o corpo está atado ao mundo e ao outro, sujeito e objeto do conhecimento, ele não se resume a uma massa inerte anátomo-fisiológica, sendo capaz de sentir, criar, expressar. O corpo, nessa configuração, passa a ser entendido como campo de saberes que transborda as dimensões biológicas, abarcando o sensível enquanto forma de compreender o mundo e o próprio corpo no seu aspecto existencial, estético e epistêmico, ampliando as rotas e desafiando o campo epistemológico da Educação. Trata-se da adoção de uma postura ética, estética, política e epistemológica, operacionalizada por uma consciência sempre em situação e por um reestabelecimento das zonas sensíveis da experiência e da presença dos outros em mim e de mim nos outros.

Para o filósofo, a atitude fenomenológica objetiva recolocar as essências na própria existência, trata-se de uma maneira de descrever o mundo, o espaço, o tempo, a experiência vivida, tendo em vista que estamos no mundo, somos consagrados a ele e dele brotam todas as nossas percepções, pensamentos e conhecimentos (MERLEAU-PONTY, 1945/1999). A fenomenologia é um movimento do pensamento que não deseja alcançar uma verdade absoluta, mas percorrer o mundo com um olhar que é meu e que emana do meu contato com esse mundo ao qual pertenço. Contudo, para descrever o mundo, é preciso, nos afastarmos dele por alguns instantes, suspender nossa familiaridade, procedimento ou recurso metodológico esse que o filósofo nomeia de redução fenomenológica. Para ele, "[...] para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele [...]" (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.10). A redução fenomenológica é sempre parcial, tendo em vista a impossibilidade de nos separarmos por completo do mundo do qual nós estamos efetivamente engajados e do qual

brotam, a partir da experiência do corpo no mundo da vida, todo o conhecimento.

Talvez resida aí o grande desafio desta tarefa de redução fenomenológica, tendo em vista que na perspectiva da fenomenologia o pesquisador encontra-se implicado no mundo que descreve. É justamente pela inseparabilidade entre sujeito que conhece e objeto do conhecimento, pela emergência de saberes do corpo e de suas experiências, que a fenomenologia tenta colocar o próprio conhecimento em suspensão a partir da redução fenomenológica, ou da tentativa de afastamento para olhar o objeto de outras formas.

O filósofo postula um outro tipo de verdade científica, esboçada, inacabada e contingente, qualificativos também pertencentes à experiência corpórea. Tal posicionamento é nítido quando solicita no livro *Conversas* que a razão possa reconhecer que seu mundo também é inacabado e lacunar (MERLEAU-PONTY, 2004), assim como os diversos fenômenos que envolvem a vida humana, as relações com os outros e as obscuridades da existência. Ao balizar-se em uma noção de ciência moderna em detrimento de uma ciência clássica, abre espaço para fissuras, sentidos diversos e lacunas do conhecimento, pensamentos provisórios e aproximativos. Para ele, a conclusão e o acabamento não são possíveis porque o próprio mundo é uma obra sem conclusão, sempre incompleta como o seu conhecimento (MERLEAU-PONTY, 2004).

É com esse olhar fenomenológico, inacabado que nos endereçamos às leituras e aos filmes (enquanto estratégia de redução fenomenológica) para ver os corpos, suas expressões, desejos e sexualidades na tentativa de contribuir para pensar uma educação sensível que não está separada da vida, do desejo e dos afetos. Uma educação na qual se abre a possibilidade de experimentar e vivenciar os diversos sentidos do corpo, de conhecer a si e ao outro a partir de uma noção de sexualidade que está para além dos sentidos que geralmente se encontram no âmbito da educação e em suas pesquisas a partir de uma ótica da prevenção de doenças. Trata-se de pensar o desejo como uma expressão

do corpo e de sua existência no mundo, uma maneira de habitar afetivamente esse mundo sendo capaz de criar e imputar sentidos estéticos, existenciais, políticos e educativos. Na impossibilidade de separar o sujeito que percebe os filmes do próprio pesquisador, a ficha de apreciação fílmica nos auxilia nesse exercício do olhar e da própria redução fenomenológica, a partir de indicadores que nos levam às categorias centrais da pesquisa.

A atitude central no uso da fenomenologia como método, não é só relatar, é descrever a experiência, retornar ao mundo das *coisas mesmas*, à minha visão ou à minha experiência vivida no mundo, da qual os signos da ciência são *expressão segunda* (MERLEAU-PONTY, 1999). Nesse sentido, nos endereçamos aos filmes e às suas cenas no intuito de descrever seus tempos, espaços, cenários, figurinos, objetos, sons, corpos, sensações, relações, desejos que se entrelaçam nas técnicas cinematográficas e que nos permitem ver o corpo em sua expressão máxima e potencializada.

Para Baecque (2009), o cinema nos ajuda a contar a própria história do corpo, perpassando seu início com as representações de corpos estranhos, burlescos, assustadores, monstruosos. Posteriormente, o cinema nos leva à repressão dos corpos e desejos nas telas no século XX e vislumbra novas liberdades de representação desse corpo e de seus afetos, notadamente a partir da década de 1980. É pensando nessa história, que gostaríamos de nos ater as relações entre corpo, desejo e cinema, pensando as reverberações educativas de tais entrelaçamentos.

É a partir e em busca dessa realidade concreta do corpo e de suas expressões que nos endereçamos a sua visibilidade no cinema a partir de filmes que fazem uma "utilização revolucionária do corpo" no que diz respeito ao sexo, ao desejo, à sexualidade, às modificações e expressões desse corpo, constituindo para usar um termo de Andrieu (2013) uma "plataforma de experimentação micropolítica" em busca de possibilidades outras de existência, de relações com o outro e de sensibilidade. Nessa direção, o desafiar das normatividades do sexo e das interdições das expressões do corpo e do desejo podem operacionalizar possibilidades educativas.

Há, para Merleau-Ponty, uma *percepção erótica* que liga um corpo a outro corpo e que coloca a experiência da percepção para além da dimensão cognitiva ou intelectual, tal noção é apontada pelo filósofo desde a *Fenomenologia da Percepção* e é a partir dela que nos aproximamos também da experiência do cinema para ver o corpo e o desejo. Para o filósofo, o cinema também nos é dado a partir da experiência perceptiva, tendo em vista que um filme não é pensado e sim, percebido como anuncia no texto *O cinema e a nova psicologia* (1983). Enquanto objeto a ser percebido por meio do corpo, o cinema pode nos possibilitar essa experiência erótica de encontro com o mesmo e com o desejo.

Buscamos na percepção cinematográfica, a potência do corpo e do desejo que nos põe em movimento e que nos faz aprender, apreender e perceber o mundo nas inter-relações. Nessa direção, a partir do problema da *percepção como um modo de desejo* posto por Merleau-Ponty nos últimos esboços do curso sobre a natureza 1956-1960 (2006), Lima Neto (2017) aciona e aponta o cinema como uma linguagem que favorece e privilegia o encontro das dinâmicas do corpo e do desejo a partir de processos de percepção e do movimento próprios, processos que assim como o desejo operam a nossa abertura para o mundo e para o outro.

No cinema, especificamente, há sempre um outro que convoca a percepção. Para Merleau-Ponty (1983) um filme é sempre um objeto a se perceber e não para ser somente pensado, seu conhecimento ultrapassa a ordem objetiva ou intelectual e nos coloca em contato com experiências perceptivas de outras ordens, inclusive com as questões do desejo, das sensações, das emoções que tomam nosso corpo, o que nos permite experimentar no cinema a *percepção como um modo de desejo*. Portanto, ela (a percepção) não é apenas um dado físico, estímulo-resposta, tendo um elemento e um sentido afetivo que atribui significados à experiência.

As imagens e cenas do cinema "convidam a nossa percepção a lidar com seu¹¹ desejo" (LIMA NETO, 2017, p.187), não estamos nelas, mas elas

¹¹ Com o desejo das imagens do cinema.

comandam a nossa percepção da expressão do corpo e do desejo, e fazem parte da *ontologia indireta* ou dessa outra maneira de fazer filosofia ou de pensar operada por Merleau-Ponty que renuncia a pensar uma filosofia que estivesse separada da vida, do desejo e da experiência, que por sua vez, se expressam no cinema, na literatura, na pintura. Trata-se da filosofia como uma maneira de viver, maneira que compreende a linguagem ligada ao corpo e ao desejo, que busca sentidos, impressões para reaprender a ver o mundo, para além de um revestimento do pensamento, mas através das expressões artísticas que potencializam a experiência do corpo e da própria fenomenologia.

O cinema se materializa nesse escrito enquanto objeto de estudo e estratégia perceptiva, recurso metodológico, *modus operandi* a partir do qual entrelaçamos corpo, percepção, desejo e educação. Isso é possível a partir do momento em que tomamos a compreensão de Merleau-Ponty de cinema enquanto linguagem artística que nos dá a ver o corpo e suas expressões. De acordo com Lima Neto e Nóbrega (2014), Merleau-Ponty jamais fez uso da arte como um mero instrumento de ilustração ou complemento da teoria, um apêndice do pensamento. Ela é, na verdade, linguagem indireta: possibilita modos outros de ver, pensar, sentir e expressar o mundo. A literatura, a pintura e o cinema foram as operações expressivas por meio das quais o filósofo buscou fazer a experiência do pensamento e formular sua filosofia do corpo e da existência.

Para Carbone (2013) Merleau-Ponty foi responsável, notadamente em seus últimos escritos, por colocar em evidência a experiência do visual ou da visibilidade em nossa relação com o mundo, seja com a pintura ou com o cinema. O autor destaca ainda que é preciso entender o visual em Merleau-Ponty como uma forma privilegiada de acesso *corporal* ao mundo, não tratando-se apenas de uma acesso óptico, mas de corpo inteiro, apontando a configuração cinestésica da experiência da visibilidade, sendo tal configuração quiasmática extremamente inovadora no pensamento do filósofo abrindo uma outra dimensão da experiência perceptiva e da nossa relação com o mundo (CARBONE, 2013). Tal acesso corpóreo faz do cinema e de sua visibilidade

um locus no qual se possibilita a imersão do sujeito em outro mundo, ou ainda a experimentação de dores, sensações e desejos de outrem, a sua frequência e o deslocamento do olhar advindo de tais experiências que se dão no próprio corpo e estão para além de uma percepção puramente cognitiva da estrutura e narrativa fílmica.

Para o autor, estamos imersos em um contexto marcado pela centralidade do 'visual' na cultura contemporânea e tais contextos, inclusive tecnológicos, não param de possibilitar ou inaugurar novas experiências visuais ou ainda uma *revolução perceptiva* (CARBONE, 2013). Nesse cenário, o cinema, dentro das artes visuais, faz parte dessas imagens contemporâneas e nos ajuda a pensar a experiência perceptiva e visual no mundo de hoje, influenciando a percepção de nossa relação com o mundo.

É compreendendo a importância da experiência do cinema no mundo de hoje que nos endereçamos ao nosso *corpus* de análise/material empírico, que é composto por seis filmes: *Orlando: a mulher imortal* (1992); *Madame Satã* (2002); *Dzi Croquettes* (2009), *Tatuagem* (2013); *A garota dinamarquesa* (2015) e *Viva* (2015). Ancoramo-nos em filmes que aproximam-se temporalmente por terem sido produzidos nas últimas três décadas. Esse critério e recorte temporal se deve a uma explosão de filmes que colocam a temática do corpo e da sexualidade em um lugar de centralidade com uma maior abertura para as diversas expressões do desejo, do gênero e do corpo, notadamente nos últimos 50 anos. Na tabela abaixo encontramos algumas características dos filmes:

	Ano do enredo	Ano de produção	Gênero	País da história
DZI CROQUETTES	1970s	2009	Documentário	Brasil
TATUAGEM	1978	2013	Drama	Brasil
VIVA	2000s	2015	Drama	Cuba
A GAROTA DINAMARQUESA (THE DANISH GIRL)	1920s	2015	Drama	Dinamarca/ França
ORLANDO: A MULHER IMORTAL	1600 a 1900	1992	Drama	Inglaterra
MADAME SATÃ	1940s	2002	Drama	Brasil

Tabela 1 - *Corpus* de análise fílmico

As obras narram histórias de corpos subversivos em seus desejos e expressões da sexualidade que romperam modelos de comportamento metamorfoseando suas experiências e suas relações corporais com o mundo e com os outros, operando uma outra configuração ou *percepção erótica* de suas existências. Os enredos se passam notadamente durante o século XX, com exceção de VIVA que se passa no início do século XXI e de Orlando cuja história se desenrola durante quatro séculos. Tem-se um *corpus* heterogêneo no que diz respeito ao país no qual os enredos se passam, sendo quatro deles em países da América Latina, notadamente três filmes no Brasil e um filme em Cuba (VIVA). *A Garota Dinamarquesa* e *Orlando* se passam no contexto europeu, na Dinamarca e na Inglaterra, respectivamente. Tal heterogeneidade abre horizontes perceptivos amplos e que podem ser apreciados na dimensão da cultura e da historicidade.

O livro *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino americano* (BRAGANÇA e TEDESCO, 2013) nos ajuda a compreender o panorama cinematográfico diverso bem como um pouco da história dessa

expressão no continente americano, trazendo artigos que pensam o lugar da mulher no cinema latino e movimentos de desconstrução e construção de modelos de representação no que diz respeito às questões da sexualidade, do gênero e do desejo. Percebemos que a história cinematográfica dos países latinos se assemelham, Cuba, Chile, Brasil e outros países compartilham transformações que vão desde as manifestações do feminismo até a radicalização política que alcançaram a instauração de regimes ditatoriais na segunda metade do século XX que cercearam o cinema questionador nascente. Nessa direção, as novas democracias passaram a pensar a questão da sexualidade, o espaço das mulheres, os gêneros e desejos a partir de outras diretrizes antinormativas. Nos anos 70 emerge um cinema político e contestatório:

[...].O cinema político se intensificou a partir dos anos 1960 e 1970, como sintoma do acirramento dos movimentos de liberação e de contestação social da época. No Brasil, e demais países da América Latina, o cinema político teve um fluxo maior de produção no final dos anos de 1950 dentro do movimento Cinema Novo de cada país, tanto na ficção como no documentário (MORENO, 2013, p.155).

Nessa direção, quatro dos seis filmes aqui escolhidos compartilham essa história latina marcada pelo raro espaço dado para se falar do desejo, mas que assiste a um crescimento de filmes com estéticas e corpos destoantes do padrão moralizador, notadamente no início do século XXI. No Brasil, podemos citar e mencionar outros documentários nessa linha além dos *Dzi croquettes* (2009) que compõe o *corpus* de análise dessa pesquisa. Tem-se, por exemplo, os documentários *Laerte-se* (2017), *de Gravata e Unha Vermelha* (2015), *Abrindo o Armário* (2018) e *Divinas Divas* (2016), que compõem um quadro que se abre à expressão dos corpos diversos em seus afetos, desejos e sexualidades.

Trevisan (2018) em seu livro *Devassos no Paraíso* nos mostra a nossa vocação transgressora que aflora fortemente na ditadura com o movimento do

desbunde, mas que já somos herdeiros de movimentos como o tropicalismo, o movimento antropofágico, de artistas como Helio Oiticica, Ney Matogrosso e de grupos de teatro como os *Dzi Croquettes* que nos fazem um paraíso *devasso*, no sentido transgressor do termo. A cena artística brasileira é marcada por imagens da resistência, corpos e desejos performáticos que expressam seus modos de viver e de ser.

Além do contexto latino, tem-se também o Europeu como citado anteriormente, que compartilha desse movimento de ampliação das representações do corpo e do desejo no cinema nos últimos 30 anos. Essa diversidade de contextos, a princípio, poderia provocar dificuldades na análise do *corpus*, contudo, é justamente essa diversidade de cenários sociais, culturais e históricos que nos possibilitam a riqueza de olhares para com a problemática de estudo. Há também ainda a convergência dos enredos no século XX e início do século XXI que carregam a centralidade do interesse pelo corpo e sexualidade na sua própria história a partir da revolução sexual, feminista e *queer*, bem como o contexto da Aids. De fato, o século XX foi emblemático para se pensar o corpo e sua experiência sexual.

A escolha dos filmes não perpassa os territórios de nossa geografia, os filmes escolhidos partilham do aspecto transgressivo, oferecem a visibilidade de corpos pautadas na operacionalização de transformações das experiências dos sujeitos e de suas sensações a partir das narrativas, que nos colocam em contato com estruturas do desejo, do corpo, da vida, da experiência e processos de devir e de educação. Além dos processos de transformação dos personagens, atentamos também para os diferentes contextos sociais, políticos, econômicos e históricos dos filmes, sabendo que tais elementos também operacionalizam outras possibilidades e diversidades para o fenômeno educativo.

Nessa direção, elencamos enquanto um dos elementos centrais no critério de escolha dos filmes, o encontro de experiências estesiológicas emblemáticas nas histórias dos personagens principais. Os enredos trazem à tona existências que se transformaram a partir do encontro com o outro e de

experiências sensíveis, da criação e do sentir como possibilidade de educação. Dessa maneira, o *corpus* convoca e convida à exploração da problemática de pesquisa dentro do campo fenomenológico a partir da experiência vivida dos sujeitos que desejam, sofrem, sentem, morrem e criam por meio de suas subjetividades e intersubjetividades, dos encontros, dos vínculos, das metamorfoses. Trata-se de filmes que abordam e que expressam o fenômeno educativo a partir dessas experiências vividas no mundo com o outro, do desejo que os leva ao outro, do reconhecimento desse outro como *gente* a partir da sensibilidade. Não se trata pois somente da transgressão da lógica binária ou das aparências, mas de um desejo e de um sentir que ultrapassa essa lógica e que educa pelo sensível nessa relação com o outro.

Os filmes, em suas estruturas técnicas, espaciais, temporais e de conteúdo narrativo, trazem componentes que deslocam nossa maneira de pensar o corpo e o desejo, nos provocam com elementos que deslocam a nossa percepção e nos fazem ver o mundo a partir de outros ângulos, assim como os personagens centrais das narrativas que reaprendem a ver o mundo a partir de seus corpos e da relação/habitação do outro. Aborda-se uma cinematografia do corpo e do desejo, ousada, libertária e inventiva que traz um teor político também em suas narrativas. Os aspectos acima mencionados produzem uma afinidade com a fenomenologia enquanto método possibilitando a aproximação do fenômeno estudado.

Nessa direção, Lima Neto e Lima (2018) apontam que não há uma receita para um trabalho que se desenvolve a partir de uma perspectiva fenomenológica. Existem maneiras de apropriação e reapropriação das indicações centrais do método fenomenológico que se fazem presentes nas escolhas das pesquisas, nas maneiras de se aproximar dos objetos e de acessar os sentidos que emergem desse encontro. Ou ainda maneiras que nos possibilitam acessar a experiência do sentir, desse desassossego da existência que nos leva ao movimento e ao conhecimento sensível (LIMA NETO e LIMA, 2018).

Destaco ainda enquanto critério central para a escolha do *corpus*, a variação imaginativa, componente importante do percurso fenomenológico bem como do processo metodológico de redução fenomenológica. Para Martins e Bicudo (1989), a variação imaginativa envolve a imaginação, a criatividade e o mundo-vida enquanto elementos indispensáveis da experiência, trata-se de conceber o *ser-no-mundo*, ou seja "[...] uma expressão do ser do homem e uma articulação do mundo, porque está fundada em uma compreensão orientada pelo *sentimento* que o ser humano sente na presença das coisas" (MARTINS e BICUDO, 1989, p.79). Nessa direção, o pensar e o sentir estão entrelaçados na experiência e na leitura da realidade.

Para os autores supracitados é no mundo-vida que se inicia e se desenvolve a pesquisa fenomenológica, um mundo repleto de imaginação, interpretação, memórias, percepções e experiências vividas. De modo que para o pesquisador, o mundo não é experimentado pela ordem unicamente do pensamento ou de uma operação mental, há uma "[...] *consciência intencional operativa*, que é o fundamento sobre o qual as intenções particulares se sustentam, pois ela fornece a unidade natural do mundo da consciência experienciando o mundo" (MARTINS e BICUDO, 1989, p.82).

A variação imaginativa relaciona-se, portanto, com aquilo que o pesquisador tem a capacidade de perceber na presença das coisas com os seus limites, sentimentos e inacabamentos. Trata-se de uma maneira de ver, de interpretar a experiência, de apreciar e sentir próprios da atitude fenomenológica e dessa outra ordem do conhecimento pautada na sensibilidade e na intencionalidade. Nessa direção, a escolha do *corpus* também é perpassada por essas dimensões da intencionalidade e da imaginação. Os filmes escolhidos despertaram meu encantamento, minha curiosidade, minhas memórias e meu olhar, me afetaram e se entrelaçaram com minha história e meus afetos. Um olhar e uma percepção que ao mesmo tempo são meus e também estão misturados ao outro, tendo em vista que o sujeito na fenomenologia já é intersubjetivo. Estamos no mundo corporalmente com os outros e seus olhares também me constituem enquanto sujeito pesquisador nessa relação com a alteridade, com os textos, com os filmes,

com as pessoas, com as escutas, com os conflitos e com as experiências vividas.

Essa relação com o mundo e a experiência vivida é o que permite a criação e a imputação de sentidos. Os filmes aqui elencados mobilizaram minha percepção e inauguraram novos modos de sentir, fazendo emergir uma dimensão estesiológica da experiência do corpo e da sexualidade, bem como do conhecimento que, segundo Lima Neto e Lima (2018, p.189), " [...] a nós cabe aprender a ler, ou melhor, a sentir e a expressar".

Nesse mundo fenomenológico e estesiológico das emoções, do sentir subjetivo e intersubjetivo, das afetações e dos encantamentos ligados à existência, o cinema se faz um objeto estético:

Os objetos estéticos estão diante daquele que os olha em uma presença sensível, afetando os seus sentidos. É assim que se penetra no mundo dos objetos estéticos, um mundo que pode ainda ser reconhecido como diverso dos outros por não possuir limites conceituais (MARTINS e BICUDO, 1989, p.82).

Obras afetivas e subjetivas, os filmes elencados no *corpus*, nos envolvem e nos convidam para além do pensar, a sentir com seus personagens, participar de seus enredos. Nos convidam à emoção e à transformação a partir de suas experiências sensíveis. Nos enveredemos agora, portanto, no contexto de produção de cada película bem como de seus enredos.

Tatuagem (2013) é um drama brasileiro dirigido por Hilton Lacerda. O enredo se passa na cidade de Recife no ano de 1978, período da ditadura militar no Brasil. O filme narra a produção e as apresentações dos espetáculos do Grupo de Teatro Chão de Estrelas, grupo irreverente e ousado em suas expressões artístico/estéticas/sexuais que incomodam e satirizam algumas instituições tradicionais como a família, a igreja e próprio Estado. Os cenários se dividem entre as irreverências da casa de espetáculos e o quartel militar

onde vive o soldado Arlindo. O filme nos coloca em contato com o desejo paradoxal que emerge do encontro entre Clécio, líder do grupo de teatro e o soldado Arlindo, desejo que é vivido pelos personagens principais. Um contato e um vínculo improvável se estabelece e acaba por transformar ambas as experiências. A história também nos dá a conhecer o personagem Tuca, filho de Clécio, uma criança que se educa também a partir das visibilidades e das experiências que partilha junto ao Chão de Estrelas.

Dzi Croquettes (2009) é um documentário brasileiro dirigido por Raphael Alvarez e Tatiana Issa que narra a formação, o auge e o declínio do grupo de teatro brasileiro de mesmo nome que roubou a cena com seus espetáculos subversivos e seus corpos masculinos, femininos, andróginos, estranhos que ousaram se expressar em plena ditadura militar nos anos 1970. Na narrativa tem-se trechos das histórias pessoais dos 13 componentes do grupo, das apresentações realizadas e de entrevistas com atores, produtores, cenógrafos e outras pessoas que conviveram com os *Dzi Croquettes*, além de falas dos cinco componentes do grupo que ainda estavam vivos na época de produção do documentário. Trata-se de um material que versa sobre os cerceamentos da ditadura e do AI5 (Ato Institucional 5) para o cenário artístico brasileiro (no que diz respeito à censura de músicas, peças, filmes, poesias, entre outras coisas). Ao mesmo tempo, o documentário nos dá a visibilidade dos corpos inventivos e viscerais que expressavam uma linguagem corporal subversiva. Homens que dançavam, cantavam e moviam-se nos palcos travestidos de mulher e que movimentaram também toda uma cultura, transformando as formas de pensar e de ser de quem os assistiu, como é confidenciado por alguns entrevistados, bem como ampliando os olhares para a experiência do corpo, da sexualidade e dos afetos, ao afirmarem que não eram nem homens, nem mulheres, mas gente.

Madame Satã (2002) é filme brasileiro do gênero drama dirigido por Karim Aïnouz. O enredo conta a história de João Francisco dos Santos, homem, negro, homossexual, morador e frequentador dos bares da Lapa no Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940. A partir da narrativa do filme, João ganhava a vida através da prostituição de seu corpo bem como

agenciando seus amigos (Tabu e Laureta), ao mesmo tempo em que sonhava em ser artista. O filme nos dá a visibilidade desse homem, suas agressividades, delicadezas, amores, histórias e crimes. Uma vida subversiva que foi marcada também pela sensibilidade contada a partir da narração de fatos reais que ajudaram a marcar a história do corpo e da sexualidade no Brasil do século XX. João vive num universo paradoxal, ao mesmo tempo em que se traveste de signos do feminino para seu personagem *Madame Satã*, que entoava canções lânguidas e dança nos bares e cabarés da Lapa, vive em um entorno machista, sendo-o ele mesmo, e se fazendo respeitar pela expressão da agressividade e da violência. Contudo, ao apresentar-se como *Madame Satã* transforma-se ao sentir, em suas palavras, "uma felicidade estasiante", tal sensibilidade também aflora através dos vínculos que estabelece com Laureta e com sua filha pequena.

Orlando: a mulher imortal (Orlando, 1992) é um drama produzido por Sally Potter cujo enredo se passa na Inglaterra. O filme consiste em uma narrativa épica e biográfica baseada e adaptada do livro homônimo de Virgínia Woolf, publicado em 1928. Trata-se de um relato sensível, complexo e profundo sobre a sexualidade humana. Ao contar a história de um lorde inglês de nome Orlando, personagem imune ao tempo por ter sido amaldiçoado por uma rainha ao não envelhecimento, a obra nos brinda com a experiência deste ser transversalizado por grandes e intensas paixões durante quatro séculos. Orlando vive a experiência da poesia, do desejo, do amor, da feminilidade, da masculinidade e da metamorfose do seu corpo e de sua experiência no mundo, tendo em vista que nasceu homem e se transformou em mulher ao dormir durante sete dias quando de uma viagem. Em seu desenrolar, o filme vai nos mostrando as nuances corporais, existenciais, culturais e sociais de tais transformações.

A garota Dinamarquesa (*The Danish Girl*, 2015) é um drama biográfico e baseado em fatos reais, dirigido por Tom Hooper. O enredo narra a história de dois jovens pintores dinamarqueses que vivem em Copenhague nos anos 1920. Einer e Gerda são casados, ele pinta paisagens naturais da Dinamarca, ela ainda não encontrou seu elemento de pintura. Um certo dia, com o objetivo

de terminar a pintura de um quadro, Gerda pede que seu marido coloque um vestido. Tal fato desperta em Einer sensações, desejos e percepções até então desconhecidas que desencadeiam um processo conturbado de transformações e descobertas corporais que o levam a se tornar uma mulher chamada Lili Elbe, a primeira transexual da história a submeter-se aos procedimentos de redesignação sexual. A narrativa se move no sentido da transformação do personagem principal, bem como da relação sexual/afetiva estabelecida com Gerda durante tal processo.

VIVA (2015) é um drama Cubano dirigido por Paddy Breathnach. O sexto filme que compõe o *corpus* se passa em Havana e narra a história do reencontro entre pai e filho, que acaba por transformar a experiência e a percepção de ambos a partir de uma relação sensível. Jesus vive sozinho, sua mãe já é falecida, seu pai os abandonou quando criança e há muito tempo está encarcerado. O jovem sensível, afeminado e de olhar terno tenta sobreviver na inóspita Havana cortando cabelos e arrumando as perucas de apresentação de um grupo de transformistas. Até que um dia surge a oportunidade de uma audição e Jesus começa apresentar-se como VIVA junto com as mesmas. É quando Àngel, seu pai, ressurge e ambos tentam construir uma relação até então inexistente e que agora é marcada pelo preconceito, pelo amor, pela paixão, pelo desejo em poder ser o que se é e pela nostalgia do que se poderia ter sido. Trata-se da tessitura de um drama visceral, potencializado pelas músicas e boleros cubanos.

Centrando nossa atenção nas categorias do corpo, sexualidade, desejo, e educação, foram apreciadas durante a construção da tese essas seis películas. Tratam-se de filmes ousados, centrados na experiência do corpo e da sexualidade em diversos espaços, tempos e culturas, bem como nas relações estabelecidas com o outro e o mundo, corpos que se transformam nesses encontros, vínculos e entrelaçamentos. Trazem também a expressão do corpo que está para além de modelos tradicionais de desejo e sexualidade. No caso específico das obras aqui selecionadas, os personagens são emblemáticos no tocante à subversividade de seus afetos, desejos, sexualidades e ao próprio corpo como forma de existir no mundo, como Clécio

de Tatuagem, João Francisco de Madame Satã, os trezes componentes dos Dzi Croquettes, Einer, Lili, Orlando e VIVA. Eles distorcem o modelo de corpo e de desejo bem-comportado, regulado, enquadrado e normatizado em suas expressões, eles afetam, provocam, perturbam e fornecem outras possibilidades de percepção para a experiência do corpo, da sexualidade e do desejo no mundo por meio da frequência do outro e de si mesmo que potencializam transformações de ordem ontológicas nos sujeitos.

Embora somente *Dzi Croquettes* seja caracterizado como documentário, entendemos que tal fato não prejudica a homogeneidade do *corpus*, para AUMONT *et al* (2017), ao refletir sobre a impressão de realidade do cinema, o caracteriza como um dos modos de representação mais realistas e fiéis, notadamente por sua especificidade técnica de reprodução de movimento, sons e lugares. Contudo, para o autor qualquer filme pode exprimir um pouco de fantasia, mesmo a partir da realidade, dessa forma o documentário não se eximiria completamente do mundo da ficção, mesmo porque o fenômeno representado já se encontra imerso em um dado imaginário social: "Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário [...]" (AUMONT *et al*, 2017, p.101).

O cinema documentário é para Rancière (2009), aquele que se dedica ao 'real', colocando em tela a junção de uma série de rastros deixados pelas histórias dos personagens, ou seja, trata-se de uma compilação de entrevistas, documentos, trechos de outros filmes, falas autobiográficas ou de outras pessoas, dentre outros mecanismos, que possibilitam não uma percepção única e fechada, mas possibilidades outras de pensar aquela determinada história a partir do que nos é narrado, como acontece em *Dzi Croquettes* (2009). É a partir dessa compreensão que propõe um alargamento dos entendimentos e significações de um determinado fato ou história narrado pelo cinema que nos endereçamos aos filmes que contam as histórias desses corpos subversivos no século XX e XXI.

Para a apreciação das imagens corporais no cinema adotamos enquanto instrumento metodológico uma ficha de análise fílmica (NÓBREGA, 2011)

produzida e utilizada no Laboratório VER¹² que nos fornece um caminho ou um roteiro de observação e descrição das películas. A mesma engloba questões concernentes aos sons, cenários, espaços, figurinos, tempos, ritmos, gestos, personagens, expressões, enquadramentos da câmera, tentando abarcar todo o conjunto que forma a cena. Contudo, nós a utilizamos de uma forma redimensionada e voltada para os indicadores do corpo, desejo e educação, bem como para a escolha de cenas que se aproximam da nossa problemática de estudo, do fenômeno educativo de *reaprender* a ver o mundo através da experiência e da relação com o outrem. Elencamos ainda elementos que nos levam à percepção erótica, uma percepção viva, relacional, marcada pelo movimento que leva um corpo a outro corpo, ao corpo estesiológico e suas expressividades. Nos interessam as cores, espaços, ritmos, olhares, sensações e relações do corpo com o mundo.

A ficha de análise (ANEXO I) está organizada em duas partes, além dos dados técnicos da produção (título original, ano e país de produção, direção, gênero, duração e idioma). Na primeira parte, intitulada “sobre a técnica cinematográfica”, realizamos uma descrição do argumento fílmico, foco narrativo, cenário, figurino, trilha sonora/sonorização, fotografia e câmera. Tais aspectos não foram mudados em relação à ficha usada pelo grupo ESTESIA. A segunda parte da ficha original está intitulada de “Sobre a expressão do corpo” e suas categorias foram reorganizadas a partir dos interesses desta pesquisa, a saber: corpo e desejo; corpo e sexualidade; corpo e educação. A ficha finaliza-se com a descrição fenomenológica de algumas imagens ou de cenas emblemáticas para pensar o objeto e a problemática da tese.

Além da apreciação dos filmes por meio da ficha de análise, gostaria de destacar a experiência no projeto de extensão CINESTESIA que acontece no Departamento de Educação Física da UFRN, coordenado pela professora Terezinha Petrucia da Nóbrega, como outra estratégia de redução fenomenológica acionada durante o processo de feitura da tese. Esse projeto, que se encontra em sua sexta edição no ano de 2019, realiza encontros

¹² As fichas de apreciação dos filmes se encontram nos anexos deste trabalho.

durante o ano para pensar as questões do corpo e do movimento nas áreas da educação e da educação física a partir do cinema. Em cada encontro, os participantes apreciam determinado filme e posteriormente discute-se sobre o mesmo a partir da ótica da corporeidade. As sessões são coordenadas por pesquisadores e estudantes de pós-graduação do ESTESIA que trabalham com o cinema em suas teses e dissertações.

Participo do projeto enquanto membro da equipe, espectadora dos filmes e também como "ministrante" ao coordenar algumas sessões. No período da pesquisa de doutorado, tive a oportunidade de apresentar 3 filmes que compõem o *corpus* de análise da tese. O primeiro deles, em dezembro de 2016, foi a película *Dzi Croquettes*, a apreciação da mesma era uma atividade do projeto cinestesia e também fez parte da programação da *I Jornada de Estética Queer*, evento cujo intuito foi discutir tal estética e suas relações com o corpo, a expressividade, a educação e a arte. No mês de abril do ano de 2018, tive a oportunidade de coordenar a sessão de apreciação do filme *Tatuagem* e no mesmo mês do ano de 2019 foi a vez da experiência com a película *Viva*.

O Projeto Cinestesia, nessa direção, se configurou enquanto um laboratório de produção de conhecimento que contribuiu para as leituras e análises presentes neste trabalho. Além de assistir aos filmes sozinha, tive a possibilidade de colocar alguns deles ao encontro do olhar de outrem, o que acabou por ampliar e transformar a minha própria percepção das películas. A participação e apreciação dos filmes de forma conjunta no Projeto Cinestesia modificou minha maneira de ver o cinema e os filmes, caracterizando-se enquanto experiência sensível, educativa e formativa.

O Cinestesia é também uma forma de ver ou de *reaprender a ver* os filmes a partir do olhar do outro, um processo estesiológico de pesquisa e de conhecimento, no qual se aprende a escutar as pessoas e suas percepções diferenciadas, tendo em vista que as leituras dos filmes dialogam com as experiências vividas e com os olhares de cada um. Recordo-me, por exemplo, da apreciação coletiva do filme *Tatuagem*, que causou espanto em alguns espectadores em cenas irreverentes e naquelas que colocam o corpo em cena

em sua crueza, mexendo com tabus da sexualidade e de suas expressões. Nessa sessão do Cinestesia, os espectadores apontaram ao final, de forma forte e emblemática, a figura da criança e sua experiência educativa no filme, perspectiva que havia, inicialmente, escapado à minha percepção. Os apontamentos realizados ampliaram o meu olhar sobre essa questão e fizeram da "figura da criança" um dos aspectos discutidos na tese, acabando por contribuir para a escrita do segundo capítulo deste trabalho.

Na tese, além da apreciação de três filmes do *corpus* em sessões do Cinestesia, destacamos enquanto outra estratégia de redução a feitura do I Festival Corpo, Cinema e Educação (CINEDUC) com alunos do IFRN *Campus* Nova Cruz, local onde trabalho como professora de Educação Física. Apreciamos três filmes que compõem a tese (*A Garota Dinamarquesa*, *Dzi Croquettes* e *Viva*) juntamente com os estudantes, respeitando as classificações indicativas. Destacamos que as percepções, sensações e leituras dos alunos auxiliaram também nesse processo de redução fenomenológica e da perspectiva intersubjetiva da fenomenologia de forma que o olhar do outro também compõe a minha visão. O festival se caracterizou enquanto uma experiência pedagógica com o cinema nas disciplinas Educação Física e Qualidade de Vida e Trabalho a partir do conteúdo e das discussões relacionadas ao corpo e ao seu conhecimento.

Tanto o CINESTESIA quanto o Festival CINEDUC em Nova Cruz me proporcionaram esse olhar de outrem, outras formas de perceber, de pensar e de sentir os filmes. A experiência pedagógica do festival está descrita no Desvio II. Reiteramos que o projeto CINEDUC não é objeto de análise desta tese, sendo gestado, trabalhado e operacionalizado por Raphael Ramos e Petrucia Nóbrega no Departamento de Educação Física da UFRN enquanto projeto de extensão atrelado ao grupo ESTESIA. O CINEDUC é objeto central da tese do doutorando Rahael Ramos e foi acionado neste trabalho enquanto uma estratégia perceptiva e pedagógica dentro do escopo metodológico da tese, enquanto possibilidade de experiência com o cinema na escola nessa perspectiva do *reaprender a ver* o mundo.

A tese está organizada em 3 capítulos que denominamos *telas* por compreendermos que elas são o fundo de nossa percepção no cinema, são elas que nos dão a ver e que projetam e oferecem um outro mundo ao nosso olhar. Na **Tela I** traçamos a relação entre corpo, sexualidade e desejo no cinema com ênfase nos últimos 50 anos, tendo em vista a explosão de filmes nessa temática, a partir principalmente do livro *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo* (2015) para, por fim, chegarmos ao contexto cinematográfico que possibilitou a emergência dos filmes que compõem o *corpus* de análise da tese. Em um segundo momento nos endereçamos à percepção como um modo de desejo no cinema, apontando como estamos entendendo a relação entre percepção, corpo e desejo no cinema a partir da ótica merleauPontiana, notadamente a partir do texto *O cinema e a nova psicologia* (1983), do livro *Psicologia e Pedagogia da criança* (2006a) e dos textos de Mauro Carbone que relacionam fenomenologia e cinema. E, para finalizar a tela I, refletimos sobre desejo e percepção a partir do filme *VIVA* (2015).

Na **Tela II** focamos nas nuances culturais, sociais e educativas dos filmes. Primeiramente, nos endereçamos às metamorfoses do corpo, do desejo e da sexualidade em *A garota Dinamarquesa* e *Orlando*, enfatizando os processos de reaprender a ver o mundo dos protagonistas a partir das transformações de seus corpos. Em seguida, descrevemos e refletimos as experiências educativas que envolvem a figura da criança nos filmes *Tatuagem* e *Dzi Croquettes*. E, posteriormente, na **Tela III**, centramos nossos esforços no processo de reaprender a ver o mundo a partir da experiência de outrem pelas lentes cinematográficas que nos dão a ver o corpo e o desejo por meio de cenas e dos personagens emblemáticos de *Madame Satã*, *Tatuagem*, *Dzi Croquettes* e *VIVA* que metamorfoseiam seus modos de ser e estar no mundo, de sentir, amar, pensar e viver a partir do encontro com o outro.

Após os capítulos, temos as considerações sobre a pesquisa e seus possíveis desdobramentos na **Trama final**. Em seguida, apresentamos os **Anexos** compostos pelas fichas de análise dos seis filmes que constituem o *corpus* da tese e por uma lista de filmes citados na contextualização do

trabalho dentro do escopo da relação entre corpo, sexualidade e desejo que não fazem parte do *corpus* de análise, mas que se materializam nesse espaço enquanto outras sugestões e possibilidades para o acionamento dessas discussões no âmbito da educação.

E, por fim, temos os **Desvios** com as descrições de experiências importantes durante o percurso da tese, vivências que desviaram o meu olhar e me possibilitaram também *reaprender a ver* o mundo, a saber: a visita à exposição *QueerMuseu* no Rio de Janeiro em setembro de 2018 e o Festival Corpo, Cinema e Educação no IFRN *Campus* Nova Cruz realizado em maio de 2019.

Tela I
O cinema e a
figuração do
desejo



***Tem que cobrir, tem que esconder*¹³ - corpo e desejo na história do cinema**

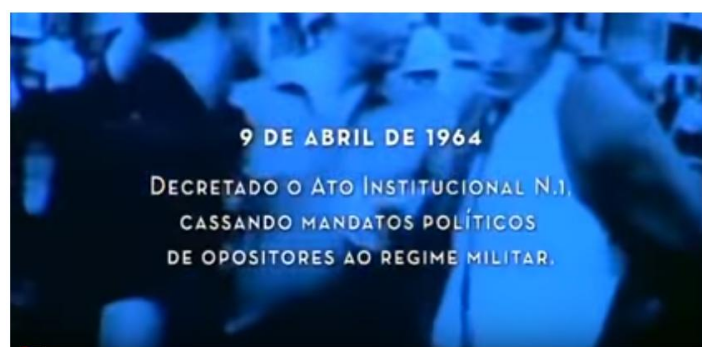
Desde o início da civilização, o homem, mobilizado pelo desejo, busca a escolha de um recinto escuro e silencioso, onde o mundo é colocado em parênteses, para viver uma experiência imaginária, com todas as emoções, sem riscos e isento de culpas e medos, sabendo que, após ter vivido essas emoções proibidas e perigosas, pode sair delas como se acordasse de um pesadelo. O cinema nos leva ao desconhecido mundo dos sonhos, da fantasia (FERNANDES, 2015, p.69).

De um cenário azulado, uma luz clara aflora ao centro, um clarão luminoso que rompe certa escuridão do pensamento e da história. Sob essa luz encontram-se uma cadeira e uma pluma vermelha que a adorna. A câmera lança e desafia nosso olhar a movimentar-se perpassando as costas purpurinadas e o rosto maquiado de um homem, é *Ciro Barcellos*, ator e componente dos *Dzi Croquettes*. Ao som de *Goodnigth Ladies* somos apresentados a esse corpo que dança sensualmente com os objetos acima citados.

Imagens 1,2,3,4 e 5 - Expressão e ditadura



¹³ Frase retirada do filme *Tatuagem* (2013).



Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA; ALVAREZ, 2009).

Logo, somos cortados abruptamente da percepção dessa expressão artística e começamos a ser atordoados pelo som de sirenes de polícia e um barulho difícil de identificar, são vozes que teimam em ecoar todas ao mesmo tempo. A cena da dança de Ciro Barcellos é sobreposta por uma sequência de imagens da ditadura militar no Brasil. É essa dinâmica de vai e vem da câmera que inicia o documentário *Dzi Croquettes* e que nos oferece também o próprio movimento que marca a história do corpo, do desejo e da sexualidade na cinematografia, a saber a simultaneidade e a coexistência de elementos de censura e proibição, bem como uma utilização mais libertária e potencializada do corpo pelas câmeras do cinema.

O grupo de teatro *Dzi Croquettes* que despontou no Brasil na década de 70 inaugurou uma outra estética para o corpo e o sexo, fato evidenciado pelo trabalho de Nóbrega, Lima Neto e Chaves (2016) a partir da emergência de uma estética *Queer* no Brasil antes mesmo do surgimento da teoria em meados dos anos 80. Os *Dzi* foram corpos que confundiam a lógica binária do sexo a partir de uma linguagem e de uma expressão que marcou a cena artística brasileira em pleno contexto social e político da ditadura militar. Corpos que com suas expressões sensíveis arrebataram e modificaram os olhares dos espectadores.

Nas palavras de Regina Muller, entrevistada no documentário *Dzi Croquettes*, o movimento produzido pelo grupo "*foi algo que mudou a vida de pessoas e mudou a cultura, eu acho que de um país*". Percebe-se também essa importância da aprendizagem dessa cultura ou dessa *contracultura* no

depoimento de Lidoka, ex-frenética¹⁴ que afirma também ter vivido aquela cultura responsável por lhe mostrar um outro mundo, desvelando o aspecto educativo da visibilidade desses corpos e desse movimento que estabeleceu outros horizontes de pensamento e formas de viver, de amar e de ser.

Nos palcos, os treze homens do grupo revelavam a multiplicidade e plasticidade do corpo e da sexualidade. Suas produções eram verdadeiros espetáculos político-artísticos, corpos viris que se travestiam com vestimentas e adornos tradicionalmente femininos em pleno policiamento e repressão do corpo, de seu erotismo e de suas liberdades, eles teimavam em expressar sua **filosofia do corpo**: “*Nós não somos homens, desculpem! Mas nós não somos mulheres também não! Nós somos gente!*”, diziam. Para eles, o ser humano era essa mistura e metamorfose que inaugurava outros horizontes para o corpo e o desejo a partir de um outro regime de visibilidade que subvertia as classificações, colocando em cena diversas sensações e expressões da existência corpórea. Com suas inquietações políticas e sexuais inscritas em seus corpos performáticos, eles encarnaram o espírito subversivo *queer*, antes mesmo da existência deste último enquanto movimento político e teórico, que emergiu na década de 80 e acabaram sendo proibidos e censurados pela ditadura (NÓBREGA, LIMA NETO e CHAVES, 2016).

Nesse contexto da transgressão de valores morais ligados ao corpo, Andrieu (2013) nos faz pensar sobre a questão da sexualidade, do prazer e de uma moral repressiva que se transforma em uma reivindicação de liberdade ao longo da história. As diferentes formas de amar, os desejos e afetos ultrapassam as condutas normativas engendradas pelas instituições religiosas e médicas e ganham espaço em novas condutas de partilha da sexualidade e do *amor corporal* (ANDRIEU, 2013), como observamos na conduta *Croquette*, nessa outra forma de ser no mundo a partir do corpo e de sua experiência sexual e afetiva.

Na epígrafe desse capítulo acionamos a mobilização do nosso desejo em busca do cinema e deste enquanto espaço em que percebemos e vivemos

¹⁴ Grupo formado por seis cantoras que surgiu no Brasil na década de 1970.

sensações perigosas e, por vezes, proibidas, em que afloram a imaginação, a fantasia e o sonho. Talvez por isso, na história da cinematografia tenha-se tentado arduamente esconder e proibir a expressão do corpo, do desejo, do sexo e da eroticidade que fazem parte de nossa experiência no mundo.

Para Fernandes (2005), o cinema se configura enquanto lócus de entrecruzamento entre o sensível e o inteligível, um lócus tido, por vezes, como uma *zona de perdição*, um local suspeito por não menosprezar o prazer dos sentidos, pelo contrário, por fazê-los vir à tona, assim como faz Ciro Barcellos em sua dança sensual. Tanto o cinema quanto a psicanálise produzem um escândalo e são responsáveis por trazer às luzes as fantasias, o irracional, as pulsões, a experiência onírica (FERNANDES, 2005) e também as experiências eróticas como apontado por Gerace (2015).

Nessa direção, o cinema tem na sexualidade uma das temáticas de maior relevância e em seu percurso histórico se mostra um lócus de "experimentações estéticas". Ao representar o corpo, seus desejos e prazeres, lidou e lida com a alternância entre censura, interdição e explicitação a partir de uma série de variáveis políticas, ideológicas, sociais, culturais, temporais, éticas, estéticas, que confirmam, questionam ou subvertem valores e práticas da sexualidade e do desejo (GERACE, 2015).

Registro bruto do corpo e de sua experiência, o cinema subverteu regras da representação do mesmo, notadamente nos últimos 50 anos. Em suas origens, o cinema expunha o corpo a partir de suas excepcionalidades, hoje o faz também a partir da ótica do desejo, do gênero e da sexualidade. Tem-se ao longo do tempo, para Louro (2008), uma riqueza de representações do corpo, do sexo, de práticas nas telas de cinema, seja de forma patológica, doentia, imprópria, ousada e/ou temerosa. O fato é que essas questões sempre se fizeram presentes, embora até 1950 tais representações se fizessem mais no campo da sugestão do que da exibição de fato.

Essa maior liberdade a partir da década de 50, se deve, inicialmente, à contestação do código de Hays, código que regia as condutas a serem expressas no cinema, tendo-se iniciado no ano de 1934 em Hollywood através

da pressão de setores conservadores da sociedade norte-americana, notadamente o religioso, para com a exploração dos desejos, práticas sexuais e pautas morais no cinema.

Ao pensar sobre a história do corpo nas telas, Baecque (2009) aponta a normalização e domesticação dos corpos do cinema, especialmente, em Hollywood, citando a censura e os códigos, notadamente o de Hays, que desejavam moralizar a cena cinematográfica demarcando os limites das expressões eróticas, dos gestos, dos afetos e do desejo que deveriam ser neutralizados.

Tal código limitava ou até mesmo proibia certas imagens de comportamentos tidos culturalmente e moralmente como inadequados, como por exemplo, o adultério, a nudez, as práticas homossexuais e até mesmo o erotismo heterossexual. O corpo deveria ser escondido e regulado na frente das câmeras, nada de beijos, carícias, demonstrações de afeto, de amor e de paixão, o desejo era sempre velado, mantendo um certo padrão estético e moral tido como apropriado. Essas proibições e cerceamentos contribuíram para que os desejos "impróprios" fossem tematizados no cinema *underground*, marginal, para além do circuito comercial, permitindo a visibilidade de "transgressões estético-eróticas" nas palavras de Nazário (2007).

Nesse contexto de censura dos afetos, uma cena como a do espetáculo *Dzi Croquettes* resgatada no documentário na qual, ao som da música *Dois pra lá e dois pra cá*, interpretada por Elis Regina, dois homens (Wagner Ribeiro e Lennie Dale) dançam esse bolero, um de vestido vermelho, maquiado e de salto alto, o outro de calça branca e chapéu, é perturbadora e perigosa em plena ditadura militar:

Imagens 6 e 7- Dois pra lá, dois pra cá



Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA; ALVAREZ, 2009).

Para Rogério de Poly, integrante do Dzi, essa cena "*Era de colocar água nos olhos. Eles levavam para a cena o amor dos dois e o público aceitava isso de uma maneira muito delicada*". Uma cena que teatralizava e expressava paixão e desejo entre os dois corpos que se moviam um ao outro, se aproximavam, se enlaçavam e se abraçavam, se afastavam e se frequentavam, se tocavam e se acariciavam, tornavam-se quase como um só corpo, como na experiência do desejo que me leva a esse outro pela falta e incompletude que nos constitui.

Retomando a historiografia da expressão do corpo e do desejo no

cinema, além da contestação do código de Hays, outros movimentos culturais contribuíram e reverberaram no modo de ver o corpo e o sexo e sua relação com a política, essa relação já se desenhava, por exemplo, desde a geração *beat*¹⁵. A vivência do sexo passa a ser sinônimo de uma dada liberdade e de dada revolução de viver o corpo e os seus desejos. Tem-se, portanto, a partir da década de 1960 uma explosão da expressão do desejo. Esses filmes do cinema marginal influenciaram também as produções cinematográficas brasileiras, sexualidade, desejo e política passaram a transitar cada vez mais nas tramas, colocando em tela corpos travestidos, desejos fugidios, obscenos, polimorfos, contrastando com o cenário de uma sociedade conservadora.

Em seu livro, *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*, publicado em 2015, Rodrigo Gerace refaz a história de tais representações, apontando as repressões, circulações, censuras, proibições do corpo e da sexualidade nas imagens cinematográficas ao mesmo tempo em que atenta para o processo de modificação dessas circunstâncias a partir de movimentos como o cinema *underground* da década de 60 que desponta a partir de um outro ambiente cultural diferente dos cenários normalmente postos no cinema comercial. Esse outro cenário também se estabelece a partir de movimentos culturais e políticos como o feminismo, a revolução sexual e o movimento *queer* que influenciaram nas alterações, ampliações e subversões da representação do desejo e do corpo no âmbito do cinema, quebrando, rompendo ou desestabilizando tabus e padrões morais, estereótipos e interdições que rondam o imaginário e as ideias sobre o sexo:

Uma série de condições culturais, sociais, políticas, econômicas vem, desde algumas décadas, possibilitando a

¹⁵ No ano de 1948 surge pela primeira vez a expressão "beat generation" para designar um movimento literário e comportamental que emerge na década de 40 e se intensifica no decênio seguinte no contexto estadunidense. Os *beats* foram responsáveis por uma poesia marginal que colocava em pauta novas reflexões sobre o corpo e a sexualidade. Esse movimento extremamente inovador para o panorama da época foi responsável por uma valorização do sexo e de sua pluralidade. Para Willer (2010), o movimento *beat* foi um dos pioneiros na atribuição ao sexo de um alcance político e ontológico, inaugurando também uma nova tomada de posição que não era somente estética, mas também política.

multiplicação dos discursos sobre a sexualidade, produzindo a visibilidade das muitas formas de ser, de amar e de viver, embora se mantenham, de modo renovado, divisões, hierarquias, diferenciações. O cinema participa, também, deste processo (LOURO, 2008, p.87).

O corpo e o desejo velados até a década de 1950, e considerados doentios passam a se multiplicar na telas de cinema, a representação insana, promíscua, inapropriada, doentia, fatal das sexualidades "desviantes" do padrão moral passaram a fazer parte das histórias com personagens não comportados, que não se enquadram nos padrões e expressam outras formas de viver os afetos e os desejos. Contudo, as representações ainda são majoritariamente caricatas, exageradas e pouco dialogam com a realidade efetiva dos sujeitos.

As mudanças políticas e culturais da segunda metade do século XX, como já citadas acima (revolução sexual, movimento feminista e *Queer*), provocaram ou possibilitaram uma mudança no olhar lançado sobre o corpo e a sexualidade no cinema, para Baecque (2009, p.498) "[...] um corpo real é mostrado, escapando aos estúdios, a suas iluminações e as suas convenções plásticas", tem-se uma nova estética e uma nova liberdade e realidade do corpo, o próprio movimento da *Nouvelle Vague* contribuiu para essa apropriação e filmagem do corpo como ele é a partir da consciência da 'natureza corporal' e política do cinema (BAECQUE, 2009). Corpos nus, carícias, beijos passaram a circular mais nas representações cinematográficas.

Esse *outro cinema*, de vanguarda, experimental, *underground* apostava no desafio das normas e tabus, celebrava o desejo, o êxtase, as fantasias, valorizava os afetos e incorporava o sexual como uma "festa dos sentidos" e como "fator singular da vida" a partir de uma atmosfera libertária (GERACE, 2015, p.102). Nesse movimento de maior colocação do sexo em tela, tem-se a "contribuição" da AIDS, tendo em vista que era preciso "advertir" as pessoas sobre a natureza fatal, perigosa, imoral, patológica e mortífera do sexo. Lopes e Nagime (2015) apontam o papel catalisador da síndrome para fazer do

cinema um espaço de ação política ao dar visibilidades à manifestações, protestos e aos corpos infectados pela doença.

É nesse momento, anos 1990, que surge o movimento do *New Queer Cinema (NQC)*¹⁶ com seus corpos que não se encontram dentro da normativa estética e moral convencionada como apropriada. Esse grupo de cineastas americanos tirou os afetos e sexualidades das entrelinhas e "celebrou suas condições marginais" (LOPES E NAGIME, 2015, p.13) para representar "[...] uma democracia real de sujeitos e corpo diversos" (ibidem, p.14). Tais representações saíram do seu lugar guetificado para ocupar um lugar público, desafiando o cinema com outra estética, arbitrária, criando desconfortos com suas imagens polêmicas e questionando os paradigmas de representação do corpo, sexualidade e desejo. Para Rich (2015), fundadora do termo NQC, tratavam-se de obras irreverentes, marcadas pelos excessos e pelo prazer, tratavam-se de filmes que renegociavam subjetividades e recontavam histórias.

É nesse contexto das ampliações das representações de sexualidade nas telas, que o cinema mundial e, notadamente o brasileiro, ganhou e vem ganhando notoriedade a partir de "novas ousadias estéticas" (GERACE, 2015) que expandem a representação do sexo para além unicamente do ato em si e do binarismo hetero/homo e masculino/feminino como extremos ou opostos. Os filmes trazem outras maneiras de expressar, de pensar e de ver o sexo e o corpo, aprofundando as representações do desejo e da sexualidade para além de sua redução ao ato.

Essas diferentes possibilidades de desejar, de viver e expressar a

¹⁶ "O New Queer Cinema nasceu da insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise de aids nos Estados Unidos a partir dos anos 1980. Com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, a resposta da comunidade cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de 'todos nós'. Uma visão que se apresenta como inclusiva, mas na verdade funciona apenas para validar uma visão heteronormativa, e geralmente acompanhada da figura dominante do homem e branco. Os incomodados que se mudem" (LOPES e NAGIME, 2015, p.12)

sexualidade aparecem no panorama cinematográfico internacional nas décadas de 1980 e 1990 em filmes clássicos como *Víctor ou Victoria* (1982); *Priscilla, A Rainha do Deserto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994); *A Gaiola das Loucas* (*The Birdcage*) e *Loucas noites de batom* (*Pédale douce*), ambos lançados em 1996. Nos anos 2000 tem-se películas emblemáticas para a história do cinema e da sexualidade como *Desejo Proibido* (*If These Walls Could Talk 2*, 2000); *Milk, a voz da igualdade* (*Milk*, 2008); *O segredo de BrokeBack Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005); *Meninos não choram* (*Boys don't cry*, 1999); *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*, 2013), além de diversos filmes clássicos do cineasta Pedro Almodóvar como *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Má Educação* (2004).

No contexto nacional tem-se filmes como: *Madame Satã* (2002), *Dzi Croquettes* (2009), *De gravata e unha vermelha* (2015), *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), *Praia do Futuro* (2014), *Flores Raras* (2013), *Tatuagem* (2013), dentre outros, que produzidos nesse início de século XXI colocam em cena outras possibilidades de ser corpo sexuado no mundo. O desejo de categorizar e limitar a sexualidade vem dando lugar à nudez, à um corpo que deseja e expressa, um corpo erótico que incomoda e perturba as noções clássicas do sexo e de suas expressões. Para Trevisan (2018), o desejo é um estado de graça e tem potência para sobreviver contra a corrente, trata-se de um motor inesgotável com capacidade para recriar e produzir outros mundos.

Mesmo com todas as mudanças, as cenas que envolvem as expressões do sexo e da sexualidade hoje no cinema ainda inquietam, Gerace (2015) questiona o motivo pelo qual expor o sexo é tido como perturbador ou obsceno, entendendo que "[...] o obsceno é aquilo que está fora de cena por ferir o pudor e que deve ser escondido" (GERACE, 2015, p.32). Bem como questiona qual seria a função política da obscenidade, afirmando que o cinema em si possui um significado político a partir do que mostra sobre o corpo e o sexo e também pelo que esconde (GERACE, 2015):

Apesar de alguns avanços democráticos, no Brasil, ainda é tabu para o grande público representações corriqueiras como um simples beijo na boca entre dois homens ou duas mulheres nas telenovelas, por exemplo. Ainda há homofobia e preconceito em larga escala, infelizmente potencializado por discursos fundamentalistas e reacionários em muitas sociedades ocidentais e orientais. O cinema, sob a ótica da deflagração em trazer à tona o interdito, o marginal e obscuro, tem relevância política nesse cenário de enfrentamento e desestabilização dos discursos ideológicos e imagéticos instituídos e normatizados como legítimos (GERACE, 2015, p.133).

E o cinema, ao dar visibilidade a expressão de corpos, desejos clandestinos, reprimidos e censurados, se coloca como um espaço político que provoca o espectador. É assim que nos sentimos ao assistir os filmes colocados em tela nesse estudo, somos provocados pelos afetos, posturas, gestos, palavras, expressões, por uma sexualidade fluida. Os filmes ultrapassam a representação tradicional do desejo no escopo do cinema a partir de uma outra proposição estética, visível e sensível do corpo.

Personagens como Viva, Orlando, Einar, Madame Satã e grupos de Teatro como o Chão de Estrelas e *Dzi Croquettes* nos dão a experiência de corpos perturbadores, cambiantes, ambíguos em sua sexualidade, afetos e desejos, que tencionam diversas possibilidades de ser, desejar, sentir e existir no mundo a partir da experiência do corpo e da sexualidade. Corpos que teimam e se modificam na relação com o outro e com o mundo, nos afetando com sua capacidade de tornar-se, de criar e de recriar-se nessas relações. Os filmes elencados rompem com as representações clássicas do corpo, introduzindo uma liberdade corporal e sexual no cinema.

Vivemos, ainda hoje, entre a censura, a representação estereotipada, clandestina e reducionista do corpo e do desejo e ao mesmo tempo assistimos a uma explosão libertária e polimorfa dos mesmos, bem como às suas possibilidades de experimentação e de sentidos. As imagens escandalosas, proibidas ou perigosas nos dizem o quanto a centralidade do desejo, do corpo e de sua sexualidade são ameaçadoras, bem como sua celebração e

experimentação. Porque a expressão do desejo é tão perturbadora no cinema? Talvez porque se trate da captação da vida como ela é, um desvendamento e desvelamento do corpo: "Ao mesmo tempo que o cinema começava a estruturar uma linguagem e uma narrativa ficcional ilusória, ele também descortinava a vida, mostrando na tela tudo o que existia, e ainda tudo o que *não* existia" (GERACE, 2015, p.61).

É, portanto, essa dimensão do visível e do invisível, do percebido e do oculto, da presença e da falta que tentaremos nos ater agora pensando as dinâmicas do corpo e da possibilidade de uma percepção erótica das imagens e também da vida a partir de uma perspectiva fenomenológica. Sabendo que o desejo e as relações com o outro fazem parte de nossa experiência de ser corpo no mundo e que até mesmo nos momentos mais potencializados de censura, o desejo e o corpo se fizeram e se fazem presentes na existência e na sua expressão cinematográfica, como podemos perceber nos contrastes que operam nas cenas de *Tatuagem*:

Imagens 8, 9, 10 e 11- Contraste de espaços, cores e corpos



Fonte: Cenas do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

No filme, os cenários são marcados pelo contraponto entre espaços, por um lado, o cenário normativo do quartel e, pelo outro, a casa em que vive o grupo Chão de Estrelas bem como seu local de apresentação cheios de cores, luzes e formas que contrastam com as grades do quartel (referência à cena inicial em que Fininha está acordado sentado na cama cercado por outras camas que dão a ideia de grades à espera de um novo dia de trabalho). Figurinos que se movem entre uniformes militares e as vestimentas e adereços extravagantes usadas pelos personagens do Chão de Estrelas tanto em suas apresentações quanto em suas rotinas cotidianas, vestes que remetem ao sol, à lua, aos animais, corpos de homens que se travestem de signos do universo feminino, ou ainda, cenas marcadas pela completa nudez dos corpos. Uma diferença de cores, tons, luzes, sombras, marcadas pela ambiguidade do personagem Fininha que é soldado e ao mesmo tempo passa a integrar os shows e espaços do teatro, nos mostrando que o desejo, em seu enraizamento e ligação para com o outro e o mundo, é capaz de mover o corpo para além da censura e mesmo com sua existência, pode operar um processo de conhecimento de si por meio de uma *percepção erótica* da existência.

Cinema e percepção erótica da existência

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de explicar, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro (MERLEAU-PONTY, 1983, p.116).

Merleau-Ponty escreve *O cinema e a nova psicologia*, do qual foi retirado o trecho acima, a partir de uma conferência ministrada em 1945 no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* de Paris. Manifestando-se a partir de temas que tratam da nossa relação com o mundo e com o outro, ele

faz um exame da consciência e da percepção a partir de uma nova psicologia em detrimento dos clássicos para pensar o cinema enquanto locus de expressão do corpo, de suas atitudes e comportamentos. Para tanto, nos lembra que a consciência não se trata de um espírito absoluto, mas se encontra lançada e encarnada no mundo, bem como à consciência de outrem, e é nessa relação de entrelaçamento que se dá a percepção, notadamente a percepção do cinema, objeto de reflexão do texto.

Em "A carne das imagens: Merleau-Ponty entre pintura e cinema", Mauro Carbone confirma a compreensão de uma apreensão sensível do mundo para além da inteligência, e desse modo, seria preciso reconhecer a complexidade expressiva de uma imagem do cinema tendo em vista seu efeito de realidade, como já notado por Merleau-Ponty (CARBONE, 2011). Para o autor, a conferência ministrada por Merleau-Ponty foi responsável por colocar o filme sob um ângulo de título de arte fenomenológica, tendo em vista que ela nos fornece o espetáculo do corpo, seus sentidos e significados, o filme nos dá uma certa visão do mundo, nos fornece maneiras de ser.

Uma "Fenomenologia da experiência fílmica", da qual o filósofo seria o precursor, também é apontada no texto de Sobchack (2013) enfatizando a contribuição de Merleau-Ponty para refutar as teses e teorias clássicas que dicotomizavam percepção e expressão na experiência cinematográfica em detrimento da compreensão de que há, na verdade, uma reversibilidade e troca entre essas duas dimensões da experiência, e é a partir dessa reversibilidade que emerge uma significação do filme em si e para o espectador.

O filósofo, refutando as teses intelectualistas, afirma que "é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115), sendo o próprio corpo que dá forma ao percebido. Balizados no pensamento do autor supracitado e entendendo que o filme deve ser examinado como um objeto a se perceber, não podemos conceber essa operação como um processo puramente físico-fisiológico, pois a percepção se dá no nosso contato com o mundo, "[...] a percepção é o conhecimento de um sujeito corporal, havendo

uma intensa relação entre nosso corpo, os objetos e o mundo percebido” (NÓBREGA, 2013, p. 2).

Dalmasso (2013) nos lembra que em Merleau-Ponty, a compreensão de um filme não se dá de maneira intelectual, mas por meio de uma experiência carnal do nosso corpo vivido. O próprio filósofo em *O visível e o invisível* (2014), nos aponta que sem corpo ou sensibilidade, as ideias nos seriam inacessíveis. Para a autora supracitada:

A fenomenologia permite repensar - em particular a partir da noção de intencionalidade e de sua leitura merleauPontiana - a experiência fílmica como uma estrutura correlativa e reversível, onde o sujeito que percebe e o percebido se encontram unidos em uma relação de reciprocidade, enquanto que a teoria do cinema tende a conceber o filme, de maneira unilateral, enquanto objeto visto (DALMASSO, 2013, p.114,115, *tradução nossa*).

E, por se configurar enquanto relação do sujeito com o mundo, a percepção não pode fechar-se na imposição de um significado unívoco sobre o objeto, proporcionando uma diversidade de possibilidades e significações tecidas pelos diferentes contextos, sensações, subjetividades e corpos que se relacionam com esse mundo e o interpretam. Nesse sentido, atentamos para o fato de que nossa apreciação cinematográfica das obras jamais será acabada ou caracterizada como possibilidade única, configurando-se como uma leitura possível dentro da infinidade de percepções que podem ser desencadeadas pelas películas. Nos ancoramos, assim, em Merleau-Ponty ao nos revelar que “o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14).

A percepção fílmica para Merleau-Ponty (1983) se dá de forma sinestésica, o filósofo refuta os postulados de uma psicologia clássica que remonta o processo de percepção a uma operação puramente intelectual, e recoloca os sentidos nesse processo. Para os clássicos, segundo o autor, a percepção do campo visual se dá a partir da soma das sensações, contudo,

"[...] minha percepção não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as em função de restabelecer a homogeneidade do campo" (MERLEAU-PONTY, 1983, p.103). A percepção, opera, portanto a partir do conjunto, da organização do todo, dos sentidos indivisos que se comunicam, audição, visão, tato, não percebem isoladamente, mas fazem parte do processo em que algo, um corpo, um rosto, um desejo, um comportamento, ou uma cena de filme passa a existir para mim enquanto estrutura única a partir da captação de todos os sentidos.

Ao apreciarmos a sequência de cenas em que os personagens Clécio e Fininha se conhecem na película *Tatuagem*, podemos notar a percepção enquanto captação, quiasma e reversibilidade dos sentidos e como uma operação que se passa no corpo do espectador.

Ao som de um violão a dedilhar, surge um feixe de luz a iluminar o corpo de Clécio, somos captados pela sua voz a entoar a canção *Esse cara* de Caetano Veloso. Os estímulos auditivos e luminosos se entrelaçam à percepção das vestimentas douradas e brilhosas de Clécio que usa roupas e maquiagem do universo tradicional feminino, além de barba, nos dando a visibilidade de um corpo que rompe a lógica linear sexo-gênero-sexualidade criada culturalmente na qual o homem tem que expressar uma masculinidade viril e tradicional e desejar sexualmente mulheres. Trata-se de um corpo que é pura expressão do desejo por outro corpo encarnado no olhar, na fisionomia, no gesto. Seu corpo inteiro nos é dado, a partir dessa organização perceptiva do todo. Somos captados por seu olhar endereçado à câmera que parece nos encarar com seu desejo, olhar que se aproxima cada vez mais até descobrirmos que o endereço daquele olhar era Fininha. Partícipes daquela cena, imergimos nesse mundo e somos levados à sequência na qual os dois conversam e se conhecem.

Imagens 12 e 13 - O encontro de Clécio e Fininha



Fonte: Cenas do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

Posteriormente, percebemos que os dois estão na casa de Clécio, este arruma a vitrola fazendo emergir do silêncio dos olhares a canção *Para enfeitar a noite do meu bem*. No momento em que ouvimos "Quero ternura de mãos se encontrando" é justamente isso o que acontece com as mãos dos personagens a se encontrarem e aproximarem-se para uma dança. Nessa sequência de cenas somos cooptados e atraídos por uma percepção total e sinestésica que invade nosso corpo a partir das canções em nossa audição que se coadunam com os toques entres os corpos e a visibilidade dos olhares. Um conjunto de sensações que provoca a nossa percepção com o desejo e o afeto entre os personagens, somos convidados a dançar, sentir e nos mover junto com eles.

Para Sobchack (2013) em seu texto sobre uma fenomenologia da experiência fílmica, o cinema tem uma natureza privilegiada expressando mais do que qualquer outra forma de comunicação, o sensível e as experiências humanas através de uma linguagem que penetra o corpo na sua atitude de ver o filme, este, por sua vez, significa também, para além do ato de ver e ouvir, o movimentar-se:

De fato, o cinema implanta modos de existência encarnados (ver, ouvir, movimento físico e reflexivo), como veículo, como 'matéria' ou substância de sua linguagem. Ele emprega igualmente as estruturas da experiência direta (a 'centralização' e a situação corporal da existência em relação com o mundo dos objetos e dos outros) como base para as estruturas de sua linguagem. É por isso que o cinema é incomparável enquanto forma expressiva e simbólica da consciência humana (SOBCHACK, 2013, p.85, *tradução nossa*).

Tal situação corporal dessa experiência direta do cinema se dá justamente porque é a partir do corpo enquanto um campo perceptivo que o espectador pode assumir um determinado ponto de vista ou uma determinada percepção do filme, uma percepção enquanto totalidade aberta, indefinida e plena de perspectivas. O corpo está sempre implicado nas cenas que vemos, seja o nosso enquanto espectador ou o corpo fílmico que constituem uma dialética perceptiva encarnada na experiência mesma de ver.

Dalmaso (2013) reafirma que é um corpo que vê o filme, um esquema corporal, uma totalidade aberta e uma forma temporal que entra em contato com as montagens do cinema, que de forma reversível também provoca no espectador uma resposta corporal em uma relação cinestésica. Para a autora, a nossa própria linguagem faz referência a essa sensibilidade da experiência fílmica quando dizemos que somos tocados por uma certa cena, imagem e história de uma película (DALMASSO, 2013).

É justamente por não ser um processo apenas intelectual de apreensão do mundo e das coisas, mas uma operação que dialoga com signos e texturas sensíveis, que os olhares para uma mesma cena ou filme podem despertar sentidos e percepções diversas. É a partir do corpo que organizamos a percepção do mundo, é na sua própria superfície que a percepção se produz em uma relação de reversibilidade, o mundo se organiza para nós de forma indivisa, nas palavras de Dalmaso (2013, p.120): "O cinema nos empresta um corpo para ver e perceber um mundo e nosso corpo se torna em um sentido o corpo do filme [...]". É nesse sentido que Merleau-Ponty (1999) nos diz que é preciso reaprender a ver o mundo, um mundo com

o qual estamos em contato a partir do nosso corpo, e pensar essa relação com o mundo e com outrem é a tarefa principal da fenomenologia.

O cinema nos dá a ver, essa formulação de Merleau-Ponty (1966) traz para a filosofia do corpo uma noção de ver para além de um estímulo óptico, ou estímulo-resposta, trata-se de compreender o filme como um objeto a perceber e ao fazê-lo exercitamos nossa sensibilidade e educamos nosso olhar. O cinema nos dá as expressões do corpo, o movimento, a postura, as atitudes do corpo, os desejos. Para Pourriol (2012), o cinema nos faz mergulhar no mundo do desejo, e este último, por sua vez, possibilita a recriação e a reinvenção desse mundo.

Enquanto estratégia de redução fenomenológica, o cinema se enquadra em um exercício do olhar e da criação e imputação de sentidos e significados ao fenômeno a partir das diferentes interpretações que dele afloram, partindo do pressuposto de que o conhecimento é sempre inacabado e aberto à inúmeras percepções.

Nesse sentido, entendemos que a visibilidade das obras cinematográficas permite uma experiência sensível do olhar que nos ensina a enxergar novos sentidos, rompendo com os determinismos instituídos, criando novas significações a partir do processo de ver o objeto de outra maneira, aprofundando e ampliando nosso conhecimento e compreensões sobre o ser e a existência e sobre fenômenos ligados a corporeidade, como é o caso da sexualidade, do desejo e da educação.

É a partir dessa compreensão que buscamos no cinema outros modos de ver e pensar a experiência do corpo, do desejo e da educação, interrogando olhares, gestos, cores, sensações, atitudes e condutas corporais que nos possibilitam a ampliação da percepção do desejo, da linguagem, da sexualidade, e a inauguração de novos horizontes reflexivos a partir da análise perceptiva da arte cinematográfica e do próprio corpo.

Na busca da ampliação dos sentidos não instituídos consideramos o cinema enquanto arte tendo em vista que “A obra de arte amplifica o enigma

da visibilidade e apresenta elementos significativos para compreender a relação do sujeito e do objeto, pois a visão depende do movimento [...]” (NÓBREGA, 2008, p. 397). Olhares que se cruzam diante de uma obra e ultrapassam o visível nos colocam em contato com símbolos, com a sexualidade, com a imaginação, auxiliando na reflexão sobre os paradoxos e complexidades da existência encarnada no mundo. Dessa forma, o cinema não é apenas uma mera representação da realidade, ele atende as nossas necessidades do imaginário, dos devaneios, da magia e da estética, tudo que a vida cotidiana não é capaz de satisfazer (MORIN, 1997).

No caso específico do cinema, concordamos com Morin (1997) ao afirmar o caráter mágico, imaginativo e afetivo desta arte, que nos afeta com suas histórias e corpos expressivos da paixão, emoção e criação, nos levando a outros lugares, percepções e temporalidades, porque temos a:

Necessidade de fugirmos a nós próprios, isto é, de nos perdermos alhures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos no mundo, ou seja, no fim de contas fugirmo-nos para nos reencontrarmos. Necessidade de nos reencontrarmos, de sermos mais nós próprios, de nos elevarmos à imagem desse duplo que o imaginário projeta em mil e uma vidas extraordinárias (MORIN, 1997, p. 170).

Essa afetação, ou reencontro de nós mesmos que o cinema possibilita, seria o que o próprio Morin (1997), em *O cinema e o homem imaginário*, aponta enquanto relação de reciprocidade existente entre filme e espectador a partir da noção de participação ou envolvimento afetiva do espectador para com o filme, que seria, por sua vez, *matéria afetiva em movimento*, uma obra estética e, portanto, afetiva.

Tal participação ou absorção do filme pelo espectador, seria convertida em subjetividade, sensações e sentimentos, e é aguçada e amplificada a partir do uso das técnicas cinematográficas, da possibilidade de mobilidade da câmera, ritmos, ações, tempos, movimentos, sons, músicas, técnicas da câmera, lentidão, planos, ângulos, fotografia, luzes, sombras, que

refazem, excitam, recriam e mobilizam a participação e o envolvimento do sujeito espectador e as sensações nele provocadas, sendo "artifícios intensificadores da cinestesia" nos arrastando para esse *circuito afetivo* chamado cinema (MORIN, 1997, p.158).

Trata-se de pensar esse poder afetivo do cinema, "Esse fluxo de imagens, de sentimentos, e de emoções dá origem a uma corrente de consciência [...] que se adapta, e adapta a si o dinamismo cinestésico, afetivo e mental do espectador" (MORIN, 1997, p.160). O cinema nos faz participar das vidas, das paixões, sensações, a partir das experiências subjetivas e estéticas das imagens e movimentos em tela que transformam também a nossa percepção e nosso modo de ver as imagens do e no mundo, operando uma transformação da realidade.

Aumont *et al* (2017) ao versar sobre a relação entre cinema e espectador também corrobora com tal pensamento ao revelar a natureza individual, subjetiva e estética que se desvela, entendendo o cinema também como arte das emoções, da memória e das sensações: "[...] o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe nem na película nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade" (AUMONT *et al*, 2017, p.225). O espectador, em sua relação subjetiva com a película, compartilha emoções, desejos e angústias a partir desse modo de expressão do corpo.

Ver um filme trata-se de uma experiência que para além de pensada, é vivida no corpo pelo espectador, que partilha determinado espaço, tempo, cultura e mundo. Contudo tal relação não é passiva, há uma troca com esse mundo, um engajamento dialético entre espectador e obra como nos confidencia Sobchack (2013, p.94, *tradução nossa*): "O engajamento direto entre o espectador e o filme na experiência fílmica não é uma relação monológica entre um sujeito que vê e um objeto que é visto". Nesse entrelaçamento, investimentos, intencionalidades, visões de mundo se entrecruzam de forma que "Há também momentos onde nossas visões entram em conflito: nossos valores, nossos interesses, nossas perspectivas" (SOBCHACK, 2013, p.95). Nessa direção, Dalmaso (2013, p.121), inspirada

em Merleau-Ponty adverte que:

O cinema não se limita a representar o movimento, mas ele dá vida a uma linguagem estética apta a nos mostrar o movimento de nosso ponto de vista no mundo, as possíveis variações de nossa perspectiva, e nossa existência em situação (DALMASSO, 2013, p.121).

Nesse sentido, ao nos encontrarmos com o filme ou com as suas visibilidades podemos ser arrebatados ou invadidos por elas, refazer ou rever nossas compreensões de mundo, como o fez o figurinista Marcos Jatobá ao afirmar em entrevista ao documentário *Dzi Croquettes* que após assistir pela primeira vez o espetáculo do grupo de mesmo nome, chegou em sua casa e afirmou para si mesmo: "Vai ser minha maneira de ser, foi como se alguém tivesse dito: oh, a vida é isso, ser humano é isso! [...] Mudou a cabeça de muita gente". A modificação foi operada a partir da percepção de outras possibilidades de ser e se expressar enquanto corpo no mundo, bem como se sentir e de se relacionar afetivamente consigo e com os outros. Para Sobchack (2013), reside nesses encontros a capacidade do cinema de tornar visível a qualidade e configuração dialética da experiência da visão, experiência essa encarnada no corpo e capaz de fazer rever as relações do sujeito com o mundo e o outro.

É a partir dessa compreensão perceptiva, subjetiva, dialética e afetiva da experiência fílmica e a partir dos rastros e pistas deixados por Merleau-Ponty para se ver/perceber um filme em *O cinema e nova psicologia*, que nos dirigimos aos filmes apreciando inicialmente a técnica cinematográfica enquanto também um meio expressivo do cinema. Nesses rastros, destacamos as contribuições de Morin (1997), notadamente a questão do imaginário, do devaneio e da magia do cinema, bem como a dimensão afetiva e subjetiva que o cinema estabelece com o espectador. E também as contribuições de Aumont *et al* (2017) para pensar o cinema enquanto linguagem estética e meio expressivo a partir de suas técnicas de montagem e do movimento criado ao redor das imagens pelos planos, sons, câmera,

ritmos, enquadramentos, bem como as relações e sensações que essas técnicas provocam nos espectadores:

Pelos meios perceptivos da câmera, pelos meios expressivos do projetor, pela ocupação discreta e material da tela, e sua situação no espaço e no mundo, um filme existe como uma performance visível da estrutura perceptiva e expressiva da experiência encarnada (SOBCHACK, 2013, p.106, *tradução nossa*).

Em busca dessa experiência encarnada, a partir da ficha de apreciação detalhada na introdução nos endereçamos aos sons, cores, planos, fotografias, ângulos dos filmes, entendendo que a percepção dos mesmos se dá de forma indivisa e que tais características e técnicas comunicam uma linguagem, reverberam, criam e desvelam sentidos e significados para o filme e para os corpos, movimentos e expressões que ali são representados.

A utilização de filmes enquanto recurso metodológico na produção do conhecimento, ao movimentar nossas reflexões, nos colocam em contato com corpos extraordinários. Segundo Baecque, “é próprio do cinema registrar corpos e com eles contar histórias [...]” (BAECQUE, 2009, p. 482). A percepção desses corpos cinematográficos que podem ser estranhos, doentes, sedutores, impressionantes, bem como a história narrada, sempre nos leva a pensar e a ampliar nosso olhar tendo em vista que a obra “pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19). Nesse sentido:

O mundo que nós vemos, tanto do ponto de vista do espectador quanto do filme, e na qual nós nos situamos intencionalmente, não se termina na borda de nossas órbitas ou à borda da tela retangular. Ao contrário, esse mundo nos convida todos dois à se mover (embora nem sempre juntos nem com os mesmos interesses ou investimentos) (SOBCHACK, 2013, p.103, *tradução nossa*).

Ao nos ajudar a apreender o mundo, em termos perceptivos e expressivos, o cinema coloca o sujeito situado, que não é um corpo vazio, objeto ou simples receptáculo das visões de um filme, em uma dialética da comunicação visual, fazendo com que o mesmo produza sentidos, coloque questões, reflita em uma coprodução constante de signos e significações a partir de cada filme e experiência (SOBCHACK, 2013). Para a autora, a possibilidade de uma fenomenologia do cinema desponta quando o entendemos enquanto modo de experiência, cada filme possui uma conduta visual e proporciona uma mediação dos nossos saberes humanos no que concerne a outras existências encarnadas, possível pela "estrutura reversível e quiasmática da visão humana" (SOBCHACK, 2013, p.105, *tradução nossa*), o quiasma e entrelaçamento entre o que vê e o que é visto.

Portanto, para além da técnica, e compreendendo a capacidade que tem o cinema de deslocar nosso olhar sobre fenômenos para além da tela, por meio da empatia cinestésica, ou seja, de nossa identificação sensorial, motriz, intencional e afetiva com as imagens observadas, formularemos nossas impressões, interesses e percepções, também a partir da observação das expressões desse corpo e de suas nuances estéticas, éticas, políticas, educativas, afetivas e sexuais.

Isso se torna possível, tendo em vista que assim como a linguagem, a sexualidade e o desejo também atravessam a corporeidade e expressam sentidos afetivos. Esse sentido afetivo do corpo e das experiências contadas no cinema confirmam a tese fenomenológica segundo a qual o corpo faz as coisas existirem para nós. Esse sentido afetivo engloba e ultrapassa a experiência erótica como sendo da ordem do desejo que liga um corpo em direção a outro corpo, instituindo relações intercorporais cujo poder de generalidade estende-se a diversos domínios da existência. Como seres desejantes possuímos um poder de criação e de transformação da realidade do corpo próprio, do corpo íntimo, do corpo social. Nosso corpo assegura as metamorfoses da vida como a dos personagens do nosso *corpus* de análise fílmico que fazem vibrar a corporeidade, os processos subjetivos, os desejos, as vontades, as aprendizagens.

Tais traços podem ser visualizados na arte cinematográfica capaz de nos mostrar as condutas e comportamentos estampados no rosto, nos gestos e no corpo. E isso só é possível parafraseando Nóbrega (2013) porque o cinema, ao colocar a câmera em movimento proporciona a restauração da corporeidade e da sensação de realidade, enfatizando as atitudes corporais e emoções dos personagens que ganham relevo e movimento na obra:

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez com o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. Se o cinema deseja nos mostrar uma personagem tomada de vertigem, não deve tentar conferir a visão interior da vertigem [...] sentiremos isso bem melhor, apreciando exteriormente, contemplando esse corpo desequilibrado a se contorcer sobre um penhasco, ou esse andar vacilante, tentando adaptar-se na desorientação do espaço (MERLEAU-PONTY, 1983, p.116).

Nesses desequilíbrios do corpo, direcionaremos nossa contemplação para tentar descrever os paradoxos e as desordens inerentes ao corpo que está atado ao mundo. A citação acima nos fala da visibilidade dos gestos possibilitada pelo cinema, e sua importância está atrelada ao fato da expressão dos mesmos nos dá a ver esses modos de estar e existir no mundo. Através dessas expressões e gestualidades, os corpos nos convidam a pensar, suas presenças ou ausências revelam, sugerem e ampliam significados, nos levam a ver de outras formas. Nos direcionemos agora a pensar essa relação entre cinema, percepção e desejo a partir do filme *Viva*.

Desejo e percepção no filme *Viva* (2015)

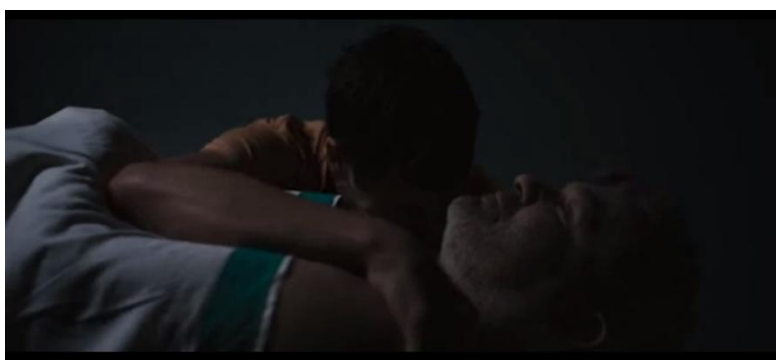
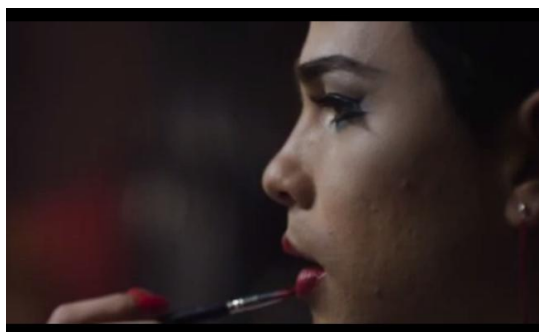
Da escuridão da tela, vai se desvelando a sombra de um corpo que se

move ao aproximar-se de outro corpo. Do silêncio, irrompe o som destroçante da canção *El amor*, ao entoar que o amor é a luz de uma chama, e, que portanto, arde, rompe, destroça, transforma. Jesus, o corpo sombra, se aproxima do corpo frio, inerte, sem movimento, morto e intacto do pai sob uma maca.

É o momento de despedir-se daquele corpo que se encontra entre as paredes cinzas. A canção continua, ao fundo, e o mundo de Jesus/Viva vem à tona bem como traços e recordações de sua relação com o pai ainda vivo. Ao som da canção *el amor*, as cenas vão se justapondo entre a despedida de seu pai morto e a preparação para encarnar Viva, entre o cuidado com o pai já frágil e convalescido e a montagem, a maquiagem, o batom, a colocação das luvas e da peruca de seu personagem. Jesus encarna o olhar de Viva, sua postura e se concentra na penumbra atrás da cortina, está prestes a subir ao palco, mas já não é mais Jesus, trata-se de um outro, uma transcendência, uma metamorfose.

Contudo, antes de nos dar a aparição de Viva, a câmera nos transporta antes à ver o choro de Jesus que cai sob o corpo do pai pela última vez, e enlaça-o, um abraço que não aconteceu quando Àngel ainda tinha vida, mas que é o símbolo de uma relação que transformou ambos a partir da possibilidade de se frequentarem mutuamente enquanto existências diversas e aprenderem com esse movimento em direção ao outro. Somente após sua despedida, somos levados pela câmera à apresentação final e visceral da transformista. A experiência do amor e da morte é entoada por seus lábios e por todo o seu corpo que ferve, vibra e expressa tais sensações dilacerantes e metamorfoseantes:

Imagens 14 e 15 - As experiências do desejo em VIVA



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Difícil apreciar essa última cena do filme *Viva* de Paddy Breathnach e não se envolver ou se afetar com o drama da personagem principal que dá nome à película. O êxtase da canção e de sua interpretação nos invade, nos interpela, assim como o faz com a plateia durante a apresentação, sentimos sua dor e seu êxtase. É nesse momento que concordamos com Dalmasso (2013, p.125) ao afirmar, a partir de Merleau-Ponty, que "O aparelho perceptivo do cinema amplifica a estrutura metafísica de nossa carne", e ao fazê-lo promove uma reconfiguração de nossa experiência e de nosso olhar através das coisas posterior às implicações desse contato amplificador, provocando uma experiência educativa.

Para Sobchack (2013), o filme provoca o sentido de uma certa presença existencial latente que nos desloca ao provocar um ato de nos revermos, ao sermos colocados diante de um filme, somos imersos em um mundo e convidados a uma experiência que não é somente cognitiva, mas percebida e sentida de forma sensível e direta desse outro pelo sujeito

espectador:

[...] O que nós percebemos na tela se endereça a nós como a percepção expressa de um 'outro' anônimo mas presente. Em seguida ao olharmos essa projeção expressiva da experiência de um 'outro', nós exprimimos também nossa experiência perceptiva (SOBCHACK, 2013, p.85, *tradução nossa*).

Na presença de Viva, sentimos o amor que lança, que pisa em seu corpo, que destrói, rompe e quebra, como diz a canção. O próprio corpo de Viva se joga ao chão ao entoá-la, e, depois, se reergue e abre os braços para plateia. Viva doa esse amor inflamado para o outro, para seu pai, transcende em direção ao mundo e ao outro, se entrega a eles após tornar-se quem era a partir da relação com esse outrem. Da potência dessa relação Jesus/Viva criou sentidos e experiências afetivas outras para a sua existência e para a sua expressão.

Imagem 16 - Viva entoando a canção *el amor*



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015)

É com o corpo que experimento a mim, o outro e o mundo, é no entrelaçamento entre percepção e movimento que o corpo se transforma, se alarga no mundo, movido por uma intencionalidade. Assim como Viva experimentou o outro e o mundo e exprime que seu corpo está no mundo, nós

o fazemos a partir da percepção da cena que nos abre para um campo de experiências enquanto presenças no mundo, mas ao mesmo tempo, abertos à ele.

Quando nós olhamos um filme, nossa existência em situação vem acolher a expressão de uma outra percepção: aqui, onde eu estou e eu percebo, eu estou reunido e descentrado por um outro aqui também perceptível - a existência do filme e sua percepção - que se apresenta ao mesmo tempo como o lá onde eu não estou - lugar de um outro - e que se abre na minha experiência perceptiva - espaço virtual, aberto e partilhado: aqui onde nós vemos (DALMASSO, 2013 p.112, *tradução nossa*).

Assim, participo da corporeidade de Viva, de sua despedida e de sua transformação, tendo em vista que "minha corporeidade torna-se potência de compreensão da corporeidade alheia" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.33), a partir da experiência do outro e da percepção do mesmo que não se opera a partir de uma lógica puramente intelectual, como nos confirma o filósofo nos cursos sobre Psicologia e Pedagogia da criança entre os anos de 1949 e 1952.

Só percebemos no mundo, nas relações, no espaço, como uma consciência que é antes de tudo *ser no mundo* (MERLEAU-PONTY, 1945/1999). As sensações que emergem da percepção enquanto atitudes do corpo nos mostram que ela não é apenas um dado ou processo físico, estímulo-resposta, ou operação intelectual, mas um processo de ordem afetiva que dialoga com nossas experiências vividas nos processos de atribuições de significados.

Nessa direção, Fernandes (2005), ao falar sobre o espectador de um filme, aponta o completo envolvimento emocional que se opera nesse processo. Para ela "O espectador não 'assiste' ao filme, ele o vivencia [...]" (FERNANDES, 2005, p.71). Daí a possibilidade de tal envolvimento operado por meio da percepção.

Merleau-Ponty, filósofo que se debruçou sobre a percepção em suas obras aponta que a mesma não é um processo de uma pura consciência, trata-se de uma ligação que une nosso corpo ao mundo, um horizonte de possibilidades abertas que é passível de mudanças a cada metamorfose de ponto de vista, bem como certifica a relação entre percepção e movimento: "A percepção é a síntese de todas as percepções possíveis; essa síntese é realizada pelo poder que possuo de me deslocar" (MERLEAU-PONTY, 1949-1952/ 2006a, p.541).

E essa capacidade de movimento do corpo proporciona um sistema de experiências possibilitado por essa corporeidade que se move em um mundo relacionando-se com ele. Impossibilitando, ou dificultando, assim, uma análise clássica da percepção que toma o sujeito como um puro espectador. Nesse sentido, Viva, não é um puro espectador de sua vida, ao mover-se em direção à percepção de um outro (seu pai, antes desconhecido), vive experiências que operam transformações de seu ser.

Merleau-Ponty, ao fazer um exame das concepções sobre a percepção na obra *Psicologia e Pedagogia da criança* (1949-1952/2006a), no que se refere ao conjunto percepção-motricidade (sensação-movimento), expõe a posição clássica para a qual não há vínculo entre essas duas dimensões, e a formulação da *psicologia da forma* que considera percepção e motricidade como indissolúveis, dois aspectos de um mesmo fenômeno: "[...] todo movimento se desenrola sobre um fundo perceptivo, e toda sensação implica uma exploração motora ou uma atitude do corpo" (1949-1952/2006a, p.174). A consciência, nessa formulação já não é mais puramente contemplativa, mas ativa, concluindo que "Assim, todo movimento é regulado por uma percepção tátil ou cinestésica" (1949-1952/2006a, p.174).

Nessa direção, Merleau-Ponty nos cursos da Sorbone (2006a) afirma que não existe percepção sem um sujeito situado no espaço, ou seja, as coisas passam a ter sentido a partir de um certo ponto de vista do seu corpo nesse espaço, e essa percepção se dá a partir de condições sensoriais e não intelectuais. É, portanto, a partir de minha situação e presença no espaço, a partir do meu esquema corporal e de minha experiência que lanço meu olhar

para as representações fílmicas e percebo-as, afeto-me com elas.

Os objetos se apresentam para a percepção em seus aspectos afetivos, suas cores, sabores, formas. Merleau-Ponty (2006a) a partir da experiência da percepção infantil, afirma que esta é uma conduta corporal a partir da qual operacionalizamos um comércio com as coisas, não tratando-se apenas de um processo de contemplação, mas de co-habitação do mundo e do outro. Não existe, pois, percepção sem um sujeito situado no espaço "o campo perceptivo vivenciado é habitado por todas as espécies de relações" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.199), nos diz o filósofo sob a luz da teoria da forma. Assim como Jesus/Viva comercializa e troca experiências ao mover-se em direção ao pai e ao mundo, há uma troca, um comércio entre o sujeito que percebe e a realidade fílmica.

Após reafirmar a importância da espacialidade e da corporeidade no processo de percepção, o filósofo nos aponta a existência também do não percebido. Nessa direção, para Merleau-Ponty: "À margem do que percebo há grande quantidade de elementos do mundo não percebido, mas que estão presos no contexto das coisas existentes, e essa zona de percepção marginal constitui um todo com as zonas do percebido" (MERLEAU-PONTY, 1949-1952/2006a, p.563).

Há sempre uma falta, uma lacuna nessa relação afetiva e perceptiva com o mundo, um desdobramento do corpo no espaço, uma incorporação do outro, uma organização sensorial e não somente intelectual a partir do corpo que é o elemento principal do campo perceptivo. Ele me coloca em certo espaço, configura a percepção como um campo de experiências, inclusive da experiência do desejo, tendo em vista a impossibilidade de dissociar, enquanto esquemas corporais, a nossa percepção, o nosso movimento e as nossas sensações.

O filósofo, desde a Fenomenologia da Percepção (1945/1999) atesta a existência, a partir da experiência do corpo sexuado e de um modo de percepção diferente da percepção objetiva e intelectual que opera no mundo da intencionalidade, trata-se da experiência de uma percepção erótica:

A percepção erótica não é uma *cogitatio* que visa um *cogitatum*; através de um corpo, ela visa um outro corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência.”[...] Há uma 'compreensão' erótica que não é da ordem do entendimento, já que o entendimento compreende percebendo uma experiência sob uma ideia, enquanto o desejo compreende cegamente, ligando um corpo a um corpo. Mesmo com a sexualidade, que todavia durante muito tempo passou pelo tipo da função corporal, nós lidamos não com um automatismo periférico, mas com uma intencionalidade que segue o movimento geral da existência e que inflete com ela (MERLEAU-PONTY, 1945/1999, p.217).

Para Coelho Júnior (2017), Merleau-Ponty caminha na direção que vai da percepção ao desejo ao longo de suas obras a partir das experiências sensíveis e afetivas do corpo sexuado, e busca, através da compreensão de percepção erótica, uma significação que se dá na relação direta corpo-mundo. Busca também reinstalar a percepção enquanto processo de conhecimento e experiência primeira com o mundo.

Nessa direção, podemos citar uma cena do filme Viva em que Jesus e Àngel sobem juntos ao telhado do apartamento para ver as ruas de Havana e conseguem conversar sem discutir talvez pela primeira vez. Àngel questiona Jesus querendo saber se ele estava melhor sozinho antes de seu retorno. Jesus, por sua vez, responde que não conhecia outra coisa, até então, o que nos leva a pensar que aprender a conviver com o seu pai foi um processo de conhecimento do outro, possível através do contato e de perceber esse outro.

Imagem 17 - Conversa no telhado



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Viva, nesse sentido, enquanto esquema corporal aberto ao mundo, relaciona-se com outrem, e em tal relação outras coisas aparecem à sua percepção, inaugurando outras formas de experiência e de conhecimento. Tal processo é possível pois a percepção, em Merleau-Ponty, é um movimento, um sistema de trocas intensas com o mundo e outros esquemas corporais, como aponta Furlan (2012).

Barbaras (2011), ao falar da ambiguidade da percepção, afirma que não existe realidade percebida fora da experiência subjetiva, mas ao mesmo tempo: "Vemos as coisas mesmas e não uma aparência ou uma representação: a percepção abre-se para uma realidade transcendente, elas nos põe em relação com a coisa mesma "(BARBARAS, 2011, p.149). A coisa nos atinge, nos olha, ao mesmo tempo em que a percebemos. A percepção nos dá a própria presença e aflora um horizonte, um campo ilimitado de experiências. Ao se perguntar quem é o sujeito que percebe, o autor chega a conclusão de que o sujeito da percepção é um sujeito vivo, que se move. Para tanto, "perceber é uma modalidade de viver, de relação, de movimento, enraizada e constitutiva da vida, a percepção tem um sentido originário, perceber é vivenciar uma realidade e, portanto, é um modo de viver" (BARBARAS, 2011, p.153).

A experimentação da realidade e da vida por uma percepção erótica ou como um modo de desejo, se operacionaliza por meio da relação do sujeito com o mundo exterior, como o faz Viva ao mover-se em direção ao outro em sua apresentação sem saber que se tratava de seu pai desaparecido.

Imagem 18 - O reencontro de Àngel e Jesus



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Relação vital com o mundo, movimento e percepção caracterizam a experiência do ser vivo e nos diferencia das coisas inanimadas. Como aciona Barbaras (2011) temos a capacidade de *mover-se*, ou seja, ser outra coisa para além daquilo que se era. Trata-se de pensar um movimento mais profundo para além do deslocamento físico do corpo, que provoca uma mudança no próprio ser.

É essa relação entre percepção e movimento que a personagem Viva experimenta e que a leva a transformar-se, ser outro para além de Jesus. Um sujeito vivo que transcende ao mundo e ao outro, no movimento de buscar outros de si mesmo. O personagem não poderia chegar a si sem apropriar-se também do outro, relacionar-se ativamente com ele, experimentar o contato, desejá-lo, mover-se em direção a essa lacuna do outro, do pai que existia em sua vida. Barbaras (2011) reconhece essa inquietude, lacuna e falta como elementos próprios da existência que resulta em mobilidade, e a partir dessa

análise postula que *a vida é caracterizada pelo desejo* enquanto dimensão originária e que esta trata-se de um modo de existir: "É enquanto desejo que a vida é capaz de dar origem a uma relação com objetos e, portanto, é como desejo que a percepção enraíza-se originariamente no ser vivo" (BARBARAS, 2011, p.159).

Merleau-Ponty ao afirmar nos cursos sobre a natureza (1956-1960/2006) a percepção como *um modo de desejo*, inaugura um horizonte de ligação com a exterioridade por meio de uma estrutura erótica. A partir de sua aproximação com a psicanálise, postula uma relação com os outros que não é operada mais entre consciências, mas da ordem do desejo e do conhecimento a partir do acolhimento, da troca, da ligação entre os corpos, da tessitura de mim no outro e vice-versa. Desejo e existência corporal se misturam, se confundem, contudo, há sempre um outro, uma lacuna que me convoca enquanto corpo de desejo. O outro, nesse caso, pode ser o cinema, que também nos coloca em face de experiências e movimentos do desejo, do encontro com o outro, da relação com mundo, tendo em vista que a percepção erótica se dá no corpo que está em contato com esse mundo.

Tela II
Nuances
corporais,
culturais e
educativas da
sexualidade



Metamorfoses do corpo sexuado

Não existe ultrapassamento da sexualidade, assim como não há sexualidade fechada sobre si mesma. Ninguém está a salvo e ninguém está inteiramente perdido (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 236).

As narrativas fílmicas do nosso *corpus* de análise nos fazem viajar por diversas épocas e lugares e vivenciar diferentes culturas, espaços e educações dos corpos, de seus comportamentos, atitudes e desejos. Nesse capítulo, almejamos passear por esses diferentes cenários e contextos sociais, culturais e educativos que englobam o início do século XX na Europa como no caso do filme *A garota Dinamarquesa*, os contextos brasileiros da segunda metade do século XX com *Dzi Croquettes* e *Tatuagem* e até mesmo experimentarmos, a partir do filme *Orlando*, a possibilidade de atravessar quatro séculos de história carregados de compreensões de corpo, sexualidade desejo e educação que se metamorfoseiam ao longo do tempo no contexto também europeu, mas especificamente da Inglaterra.

Em *A garota Dinamarquesa*, somos envolvidos na cultura e paisagens da Dinamarca e da França, países nos quais a história se passa. Baseada na história real da primeira transexual a ser submetida a cirurgia de redesignação sexual, a narrativa se desenvolve através de um forte contexto médico e social que compreendiam, na época, a expressão de outras possibilidades do corpo sexuado e de seu gênero como distúrbios e doenças psiquiátricas. Trata-se de uma sociedade conservadora em seus costumes, comportamentos e afetos, retratada pelos toques e gestos contidos que se estabeleciam entre os corpos naquele contexto. Einar, personagem principal que se transforma gradualmente em Lili Elbe é casado com Gerda, uma mulher à frente de seu tempo que ajuda seu marido em suas metamorfoses corporais e as retrata em forma de pintura.

O corpo de Einar trata-se da experimentação e de um modo de ser no mundo que incomoda a sociedade da época, incômodo evidente quando Einar anda com seu corpo ambíguo pelas ruas de Paris e acaba por ser

violentado com chutes e socos por dois homens que insistem em saber se ele é um garoto ou uma garota. Contexto de violência não somente física, mas também psíquica tendo em vista os tratamentos aos quais os médicos impõem ao corpo de Einar.

O contexto medicalizante e normativo para com a sexualidade é realçado em diversas passagens da película. Em uma delas, Einar preocupado com a sua situação busca respostas na medicina e na ciência, vai até a biblioteca e se depara com um livro que se intitula "Estudo científico sobre imoralidade sexual - homens normais e anormais¹⁷". O estatuto de "anormalidade" e de doença dada a sua condição leva médicos a quererem interná-lo em hospícios, é quando Gerda resolve ir para Paris levando o marido junto. São muitas as interdições e proibições arquitetadas pelas instituições e pelo domínio médico, com ênfase nos distúrbios e doenças advindas de uma experiência da sexualidade desregrada que rompe com as normatizações. E em todas as instâncias, sejam elas religiosas, médicas e/ou morais se almejou uma metrificação da sexualidade no intuito de condenar à esfera do pecado, da doença ou da perversão aquelas práticas que escapassem à métrica sexual heteronormativa e reprodutiva.

Em outro momento da película, Einar conta para Gerda a história de quando beijou seu amigo Hans quando ainda eram crianças, bem como enfatiza a reação violenta de seu pai ao se deparar com a situação, segundo o personagem, ele ficou muito bravo e bateu em Hans. Essa é a primeira e única referência feita à família do personagem durante toda a película que não aborda essa relação familiar a partir do processo da transexualidade.

Há ainda uma cena em que os personagens Erick e Lili se encontram em uma festa e Erick, homem gay, afirma que prefere as sombras e acha que Lili também em uma referência às suas sexualidades desviantes do padrão e

¹⁷ Não encontramos referências a esse livro na vida real. Mas podemos destacar nesse contexto o relatório Kinsey composto por dois livros do americano Alfred Kinsey: O Comportamento sexual do homem e o Comportamento sexual da mulher, lançados em 1948 e 1953, respectivamente. O pesquisador foi um dos pioneiros a dar um tratamento científico para as práticas e comportamentos sexuais humanos.

ambíguas, bem como aos seus desejos proibidos e imorais que devem ser vivenciados às escuras, de forma escondida. Os dois então resolvem ir para um local mais reservado e Erick pede permissão para beijar Lili.

Andrieu (2013), em seus estudos sobre o corpo e a sexualidade no livro *La peur de l'orgasme* (o medo do orgasmo), sinaliza que nós não temos uma sexualidade liberada, que os contatos físicos e as sensações que emanam do corpo e sobre as quais não possuímos um controle em plenitude, nos paralisa, assim como acontece com Lili. O autor afirma que temos medo do sexo, somos ensinados a escondê-lo, a contê-lo e a temê-lo. Contudo, ao mesmo tempo em que tentamos conter o sexo ou as expressões de nossa sexualidade e afetos, nos deparamos com o fato de que o corpo é um ser sexuado (MERLEAU-PONTY, 1945/1999), configurando-se enquanto um domínio constitutivo de nossa existência e experiência no mundo.

Einar não se percebe mais como um corpo masculino, a ponto de afirmar para o médico que irá fazer a cirurgia de redesignação sexual: "Esse não é o meu corpo, professor. Leve-o embora!". O discurso de Einar acaba por se afinar com o discurso médico no sentido de cessar a fluidez e ambiguidade sexual para se chegar a uma "coerência do corpo". Essa atitude é criticada por Preciado (2014), em suas palavras "[...] o discurso médico não pode lidar com as consequências políticas e sociais da ambiguidade ou da fluidez sexual [...]" (PRECIADO, 2014, p. 142).

O autor supracitado reprova esse conjunto de técnicas e procedimentos que almejam essa atribuição fixa de uma categoria sexual, trata-se da necessidade de classificar o corpo dentro da coerência binária e sistemática ou ainda "resolver" um problema que faz com que o corpo discorde da tríade sexo-gênero-orientação sexual (PRECIADO, 2014). Esse é o caso de Einar que para sentir-se "completo" necessitava ter uma vagina e não um pênis, para tornar-se uma *mulher de verdade* era preciso corrigir um *erro da natureza*. Em sua concepção:

Invertido. Travesti. Intersexual. Transexual. Todos esses nomes falam dos limites e da arrogância do discurso heterocentrado sobre o qual as instituições médicas, jurídicas e educativas se assentaram durante os dois últimos séculos (PRECIADO, 2014, p.128,129).

Einar sentiu na pele o poder da instituição médica sobre seu corpo como podemos perceber na descrição da cena a seguir:

Imagens 19 e 20 - Visita de Einar ao consultório médico



Fonte: Cenas do filme *A garota Dinamarquesa* (HOOPER, 2015).

Um portão enorme feito de grades de ferro que protegem um grande edifício de cores opacas com vários andares nos é dado ao som de uma composição instrumental tensa, de acordes oscilantes em seus volumes. Um cenário visual e auditivo que nos causa uma percepção global de angústia vai se desenhando na tela. As cores da construção mostradas sob o céu nublado dão o tom pálido e nebuloso do local. Esse tom obscuro e tenso permanece e prevalece enquanto a câmera em *travelling* adentra os portões do edifício levando consigo os espectadores.

Ouvimos, ao fundo, apenas o barulho dos sapatos dos personagens Einar e Gerda ao pisarem no chão daquele silencioso corredor, som que vai cessando até desaparecer, amplificando a sensação de angústia que toma o espectador. Abre-se então uma porta na qual Einar adentra enquanto Gerda é impedida de acompanhá-lo, o médico faz um sinal negativo com cabeça e vai

fechando a porta enquanto Einar emana um olhar apreensivo ao ver Gerda ser deixada do lado de fora, sentindo-se sozinho.

Essa é, provavelmente, a primeira vez que o jovem casal protagonista do filme *A garota dinamarquesa* separa-se. Einar fica desesperado ao ver sua companheira de vida e afetos impedida de participar daquele momento, enquanto isso percebemos o medo tomar conta de seu corpo. A partir de então, um conjunto de imagens irão retratar uma sequência de cenas nas quais o personagem é submetido a um olhar frio e medicalizante para com a sua condição corporal, sexual e de gênero, enquanto um corpo que está a refazer suas relações com o mundo. Um sujeito que vestia roupas do universo masculino e que desejava sua mulher (Gerda), passa a encantar-se pelo universo feminino, travestindo-se de seus signos e criando um outro de si mesmo, uma mulher chamada Lili, que vai tomando conta e a forma de seu corpo e de seus afetos em plena década de 1920 na Dinamarca.

Em uma sala de tom claro e opaco, Einar, sozinho, começa a se despir enquanto ouvimos o homem em vestes formais lendo sintomas em uma espécie de histórico que cita sangramentos de nariz e cólicas estomacais mensais sofridas pelo *doente*. A câmera desloca-se entre o médico sentado lendo o histórico e o paciente despindo-se e expondo o seu corpo nesse lugar desacolhedor. O médico sentado, olha para Einar que está em pé e agora veste apenas uma cueca, pronto para ser analisado, como podemos observar na imagem abaixo (imagem 21):

Imagem 21 - Análise do corpo



Fonte: Cenas do filme *A garota dinamarquesa* (HOOPER, 2015).

Ele começa, então, a ser interpelado:

- *Há quanto tempo está casado?* Pergunta o médico.
- *Seis anos*, responde Einar.
- *Filhos?*
- *Não.*

A câmera foca o rosto de Einar mostrando seu nervosismo enquanto o médico com sua voz fria e imutável continua seu interrogatório:

- *Copulam regularmente?*

Einar se demora na resposta, mas afirma que sim. Contudo, faz uma ressalva de que menos agora do que antes.

- *Antes de se vestir como mulher?* Interrompe o médico com suas faces frias e inexpressivas, e continua: *Sou um especialista, você pode estar constrangido, mas eu não estou. Conte-me sobre Lili, de onde ela vem?.*

- *De dentro de mim*, responde o jovem.

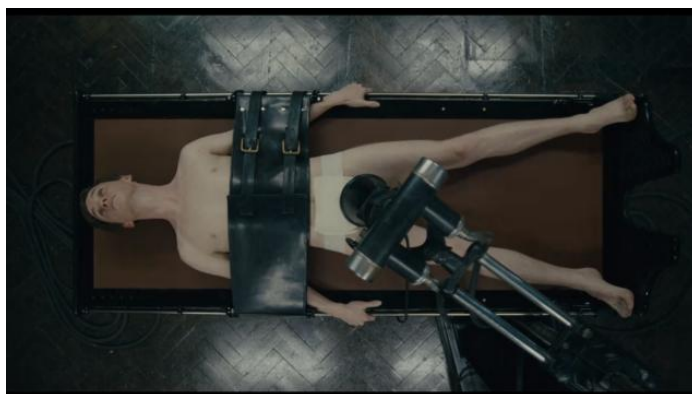
Após ouvir tal resposta, um riso contido em tom quase de deboche emana do rosto do médico que não concorda com a percepção de Einar sobre seu corpo, afirmando que a melhor explicação para aquilo é a de que se trata

de um desequilíbrio químico. O corpo magro, seminu, constrangido e perdido de Einar parece não se convencer com tal explicação para o que sente. O médico manda-o sentar-se na maca enquanto diz que esse estado de desequilíbrio químico explicaria a dor e o estado confuso em que se encontra a sua masculinidade bem como sua infertilidade. E ao se aproximar do paciente dispara: "tomara que seja isso, porque podemos curar". A cena é cortada e ouvimos o som de amarras a serem arrojadas, começamos a vê-las apertando o corpo de Einar contra a maca, prendendo-o sob a mesma sem possibilidade fuga.

Einar está com medo e parece insatisfeito com aquele tratamento. Ele é segurado pela esposa que está ao seu lado enquanto preparam o procedimento. Trata-se de uma sala com pouca luz e com um maquinário de radiação. "Não tem nada de errado comigo", afirma o paciente em tom temeroso. Em contraposição, ouvimos o especialista disparar: "A radiação é um milagre, senhor Weneger, destrói o mal e salva o bem".

Logo deixam-no sozinho na sala após os preparativos, a câmera nos mostra seu olhar apavorado e tenso que se direciona, assim como o nosso, através da câmera, para o marcador de radiação a se mover. Do lado de fora, o médico aperta um botão. Einar imobilizado respira agitadamente e Gerda tenta acalmá-lo por detrás dos vidros. Enquanto isso, ouvimos o ruído da radiação a se misturar com uma música tensa, Einar comprime os olhos voluntariamente, a câmera agora nos mostra o rosto tenso e sobrevoa seu corpo inteiro, temos a visão de um homem nu amarrado em uma maca apenas com o seu sexo coberto por uma espécie de pano.

Imagem 22 - Medicalização do corpo e do desejo



Fonte: Cenas do filme *A garota dinamarquesa* (HOOPER, 2015).

Seu pênis está sob a mira de um aparelho de radiação que emanará em breve substâncias danosas endereçadas especificamente e diretamente ao seu órgão no intuito de tratar sua masculinidade. Tem-se um entendimento territorialista e fragmentado do sexo ligado intimamente ao órgão genital. Para Preciado (2014, p. 80):

É preciso dinamitar o órgão sexual, aquele que se fez passar pela origem do desejo, por matéria-prima do sexo, aquele que se apresentou como centro privilegiado, no qual se toma o prazer ao mesmo tempo que se dá, e como reservatório de reprodução da espécie (PRECIADO, 2014, p.80).

A sexualidade de um sujeito não se resume apenas à centralidade dos órgãos designados como as zonas sexuais, fato comprovado pelo personagem, como veremos. Após o procedimento realizado, tem-se a visibilidade de um corpo branco, pálido, apavorado e frágil que contrasta com as amarras fortes de cor preta. Após a interferência radioativa, o médico percebe que a radiação não teve êxito e Einar continua a falar sobre Lili tendo um "pensamento desatinado".

Parece que a experiência corporal e sexual de Einar não se trata somente de um desequilíbrio químico curável por um procedimento radioativo.

Lili continua lá: "Não importa o que eu vista. Quando eu sonho, são os sonhos de Lili", nos confidencia Einar. Nos parece então que as questões que envolvem o corpo e a sexualidade humana são mais complexas e estão para além dos órgãos genitais, como já apontava Merleau-Ponty desde a *Fenomenologia da Percepção*, publicada pela primeira vez no ano de 1945.

Na referida obra, o filósofo inaugura a compreensão do corpo como nossa condição de existência e experiência no mundo, que está para além de uma consciência pura, mas que se encontra interligado com as coisas a partir de uma consciência encarnada. O corpo próprio da *Fenomenologia da Percepção*, refuta as teses puramente intelectualistas e mecanicistas. Não se trata de pensar somente a experiência de um corpo mecânico caracterizado pelos esquemas de estímulo-resposta, o filósofo enfatiza a experiência de um corpo atado ao mundo e ao outro, sexuado, marcado pelos afetos, desejo, linguagem, percepção erótica, estando além da fisiologia mecanicista ou do corpo puramente anatômico.

Merleau-Ponty nos confirma que "O uso que um homem fará de seu corpo é transcendente em relação a esse corpo enquanto ser simplesmente biológico" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 257). Esse fato faz do corpo uma condição de ser no mundo que está para além de um conjunto de órgãos e genitálias que se distendem no espaço. Embora os investimentos de "cura" fossem endereçados ao pênis de Einar, ao seu "órgão sexual", a sua forma de relacionar-se com o mundo e com o seu corpo não se resumia a tal genitália, englobando uma existência capaz de expressar, viver, significar, desejar, criar para além de um aparelho reprodutor.

Merleau-Ponty (1999) apoiado nas investigações psicanalíticas não almeja explicar o homem unicamente pela sua estruturação sexual ou genital. Tanto a fenomenologia quanto a psicanálise ajudam a reintegrar a sexualidade no ser humano para além de suas zonas erógenas, mas também nas suas relações consigo, com os outros e com o mundo, mostrando que todos os atos, atitudes e condutas humanas possuem um sentido que está além de uma consciência pura ou de um corpo mecânico (MERLEAU-PONTY, 1999):

No próprio Freud, o sexual não é o genital, a vida sexual não é um simples efeito de processos dos quais os órgãos genitais são o lugar, a libido não é um instinto, quer dizer, uma atividade naturalmente orientada a fins determinados, ela é o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de conduta. É a sexualidade que faz com que o homem tenha uma história. Se a história sexual de um homem oferece a chave de sua vida, é porque na sexualidade do homem projeta-se sua maneira de ser a respeito do mundo, quer dizer, a respeito do tempo e a respeito dos outros homens (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 219).

A Psicanálise, nesse sentido, não se opõe a fenomenologia, ambas buscam compreender os sentidos dos atos e acontecimentos humanos além dos aspectos mecânicos do corpo, e levando em consideração a sua condição de ser sexuado, tendo em vista que “[...] a vida genital está engendrada na vida total do sujeito” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.219).

A afirmação de Merleau-Ponty (1999) de que a sexualidade é coextensiva à vida retrata a compreensão do caráter existencial e corporal inalienável dessa dimensão humana. Contrariando toda uma tradição medicalizante, biológica e anatômica, o filósofo aciona a sexualidade enquanto um domínio constitutivo de nossa existência, expressão e experiência no mundo. Compreendida por muito tempo como algo pecaminoso, misterioso ou maléfico, a sexualidade é, para além de um constructo sócio-histórico-cultural, primeiramente, nesta perspectiva fenomenológica, uma maneira de ser quiasmática, entrelaçada ao tempo, ao espaço, ao mundo e ao outro e que a eles diz respeito, sendo, portanto, também uma forma de expressão do ser corpo no mundo e de habitá-lo, capaz de criar sentidos outros, de vivenciar afetos e desejos, de reinventar mundos.

Para Merleau-Ponty (1999), o corpo é sexuado de forma que a sexualidade está atrelada à existência, não se resumindo a um ato genital mas abarcando a relação com os outros, com o mundo e consigo mesmo. O

filósofo amplia o conceito de sexualidade para além de uma orientação unívoca do desejo ou dispositivo histórico. Ao reintegrá-la ao conjunto de experiências humanas através de um pensamento que mobiliza os afetos, as sensações, o sentir e o sensível, sem cisões entre natureza e cultura, abre horizontes de sentidos e significados para a experiência sexual, estando além de um simples automatismo corporal.

Ao adquirir uma nova *estrutura de conduta* sexual e corporal Einar/Lili reafirma a compreensão de Merleau-Ponty. As transformações operadas no corpo do personagem não se resumiram ou não diziam respeito somente à sua genitália sexual, com o passar do tempo, o personagem sofre outros inúmeros investimentos de metamorfose de seu corpo e de seu sexo, de suas vestimentas, gestos e modos de ser no mundo, um outro *esquema corporal* desponta. Totalidade aberta ao mundo, aos espaços e ao tempo, o corpo do personagem recriou seus modos de ser e estar no mesmo a partir de sua plasticidade e de suas experiências.

Imagens 23 e 24 - Transformação de Einar



Fonte: Cenas do filme *A garota dinamarquesa* (HOOPER, 2015).

Na imagens acima podemos ter a visibilidade de Einar e Lili, respectivamente, transformação que não se resume a uma forma física ou anatômica, ou ainda de vestimentas, mas que engloba os afetos, o esquema corporal e a habitação afetiva desse corpo no mundo. Lili possui uma outra percepção erótica de sua existência, mesmo ainda tendo um pênis, ela não

mais consegue ter relações sexuais com Gerda, outros desejos vão aparecendo e tomando forma em seu corpo metamorfoseado.

Imagens 25, 26, 27 e 28 - Outros modos de habitação corporal do mundo



Fonte: Cenas do filme *A garota dinamarquesa* (HOOPER, 2015).

As imagens acima nos permitem entrar em contato com esses outros modos de ser e de habitar o mundo enquanto corpo sexuado. O personagem aprende a andar com salto, colocar batom, usar delineador, vai aprendendo também os gestos e as técnicas de um corpo feminino, imita os gestos e as posturas que vê em uma prostituta. Há uma outra educação do corpo, que atinge também os seus afetos e desejos, tendo em vista que durante sua transformação desenvolve uma outra relação afetiva com a ex esposa que não mais engloba o ato sexual e genital, há uma troca de afeto, de cuidado entre eles que não mais perpassa os papéis sexuais de marido e mulher.

Nessa direção, destacamos o processo de transformação de Einar em Lili e seu reaprender a ver o mundo a partir desse outro esquema corporal. Tal reaprender é visto em cenas em que o personagem percebe seu corpo a partir

do toque, quando esconde o pênis e olha-se nu no espelho, quando desliza a mão sobre seu corpo, ou ainda quando desliza suas mãos sobre roupas femininas penduradas e perturba-se ao usar sapatos, meias e ao colocar um vestido em seu corpo para ajudar sua mulher a pintar um quadro. Pela primeira vez, Einar tem uma percepção diferente de seu corpo, algo se transforma, trata-se de uma outra percepção erótica e afetiva da existência que nos é dada a partir do corpo físico do mesmo ator, porém, completamente diferente em suas condutas.

Experiência similar de metamorfose sexual acontece com a personagem Orlando no filme homônimo baseado e adaptado do livro de Virgínia Woolf, publicado em 1928. O filme é um relato sensível, complexo e profundo sobre a sexualidade humana. Ao contar a história de um lorde inglês de nome Orlando, personagem imune ao tempo por ter sido amaldiçoado por uma rainha ao não envelhecimento, a obra nos brinda com a experiência deste ser que experimenta a feminilidade e a masculinidade em seu corpo. O filme vai nos mostrando as nuances corporais, existenciais, culturais e sociais de tais transformações.

Orlando, enquanto jovem da nobreza inglesa recebeu uma educação do corpo regrada, seu corpo é responsável por gestos comedidos e tipificados. Teve a literatura e a poesia como elementos importantes em seu processo de formação, a narradora do filme deixa claro desde o início que não havia dúvida sobre sua educação. Orlando é um sujeito que vive em uma extrema solidão principalmente após a morte de seus pais, passando a morar sozinho em sua mansão, com todos os privilégios e propriedades de um nobre. Para a narradora, ao fim do filme, Orlando desejou companhia e não os privilégios e riquezas com os quais nascera. Orlando sempre foi um ser sensível, ligado à poesia e com sentimentos viscerais de paixão, dor e angústia nas suas raras relações estabelecidas com o outro. Além de seu temperamento sensível e poético, o personagem durante seus 400 anos também vivenciou outras culturas como embaixador inglês em cidades do Oriente. Trata-se de uma educação que perpassa à poesia, a sensibilidade, a política e a própria sexualidade.

O romance biográfico de Woolf foi adaptado para o cinema no ano de 1992, o filme *Orlando – A mulher imortal* nos proporciona a percepção e a visibilidade dessa experiência corporal e sexual ambígua da personagem que é expressa pela mesma atriz antes e depois da transformação de homem para mulher, tendo em vista que nada muda em sua exterioridade, apenas seu sexo:

Imagens 29, 30 e 31 - A metamorfose de Orlando



Fonte: Cenas do filme *Orlando: a mulher imortal* (POTTER, 1992).

Na sequência de cenas colocadas nas imagens acima, Orlando abre os olhos, ainda imóvel na cama, começa a despertar e levanta-se retirando a grande peruca branca típica dos nobres da época, desnuda-se e banha-se com água, pega-a com sua mão e leva-a do recipiente ao rosto. A água vai deslizando em seu corpo, vemos as gotas a descer pelo seu rosto. Orlando parece fazê-lo como uma forma de reconhecimento de seu corpo, trata-se da mesma pele, mas algo se modificou. Tem-se, portanto, a cena de sua

transformação em uma mulher após 7 dias de um sono profundo em seu quarto.

Ao som de uma música instrumental, Orlando vai virando o seu rosto lentamente na direção da câmera, a música de tensão aumenta e somos surpreendidos pelo reflexo de seu corpo nu e sua nova anatomia no espelho, pensativo, o personagem olha sua imagem de corpo inteiro refletida. Nós, espectadores temos a mesma visão de Orlando, somos colocados a experimentar a sua percepção e a compartilhamos com a personagem. A câmera, então, se volta totalmente para o corpo desnudo de uma mulher com seios e genitália à mostra. Orlando, neste instante, fita-se no espelho e dispara: "*A mesma pessoa. Nenhuma diferença*", olha calmamente e lentamente para a câmera e de frente para ela com um rosto sereno diz "*Apenas um sexo diferente*", um sorriso e tranquilidade emanam de si e do seu rosto.

Orlando refere-se à mudança de sua genitália que não trouxe nenhuma outra modificação física visível, trata-se da mesma pele, da mesma pessoa que se relaciona intensamente com a poesia e com o amor. Woolf (2013) ao narrar tal transformação em seu livro nos confidencia que Orlando estava com o corpo completamente nu e:

Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, jamais pareceu tão arrebatadora. Sua forma reunia, em um só corpo, a força do homem e a graça da mulher [...] Orlando havia se transformado em uma mulher – não se pode negar. Mas, em todos os outros aspectos, permanecia exatamente como tinha sido. A mudança de sexo, embora alterasse seu futuro, nada fez para alterar sua identidade (WOOLF, 2013 p. 7).

Seu "ligeiro aspecto andrógino" colocado pela narradora também é apontado pelo *Arquiduque* Harry ao afirmar que "com sua sexualidade ambígua, que estou disposto a tolerar, esta é a sua única oportunidade de respeitabilidade" referindo-se a possibilidade do casamento entre os dois.

Suas metamorfoses e mudanças do sexo masculino para o feminino e seu estado de "incógnita", colocam a personagem em situações delicadas socialmente. Ela correu o risco de perder sua casa, seus bens e títulos por agora ser uma mulher. Os oficiais de justiça chegaram a alegar que Orlando havia morrido, que agora ela era uma mulher, o que dava no mesmo. A personagem vai se transformando a partir das épocas e séculos em que vive, chegando a engravidar e ter uma filha. Contudo, para não perder seus bens teria que gestar um herdeiro homem, o que acaba por não acontecer.

Passados os anos, a sociedade não era mais a mesma que afirmava que as mulheres não possuíam desejos, nem tampouco intelecto, apenas afetações, que deveriam ser adornadas por diamantes e plumas ou ainda que a mulher está perdida se não tem um marido, discursos esses colocados na cena em que Orlando vai a um encontro de poetas e escritores: "O intelecto é um lugar solitário e inadequado para as mulheres que devem descobrir sua natureza através de um pai e de um marido", diz um dos personagens. Esses discursos sobre o sexo feminino incomodavam Orlando que reclamava do desrespeito à feminilidade e às mulheres em geral. Ao transformar-se anatomicamente em mulher, a personagem opera também uma mudança em seu esquema corporal, em seus gestos, adornos e vestimentas, aprendendo a lidar com essa nova forma de habitação do mundo.

Imagens 32 e 33 - Reaprendizado de Orlando



. **Fonte:** Cenas do filme *Orlando: a mulher imortal* (POTTER, 1992).

Nas imagens acima tem-se o processo de readaptação e de

reeducação de suas roupas, de seus desejos e de suas posturas corporais e culturais como mulher, embora a personagem continue afirmando uma experiência de ambiguidade em seus desejos, em sua sexualidade, tendo em vista que ainda era pouco hábil nas artes do seu 'novo' sexo: "E como todos os amores de Orlando tinham sido mulheres, agora, devido à culpável lentidão do corpo humano em adaptar-se à convenção, embora ela mesma fosse mulher, era ainda uma mulher que ela amava" (WOOLF, 2013, p. 77). Nesse trânsito corporal e processual que está para além da mudança física do corpo, Orlando ainda oscilava e misturava os sexos, condutas, vestimentas e desejos:

Embora pareçam apenas frivolidades, as roupas, dizem, tem funções mais importantes do que apenas nos manter aquecidos. Mudam nossa visão do mundo, e a visão que o mundo tem de nós [...] A diferença entre os sexos, felizmente, é algo mais profundo [...] Apesar das suas diferenças, os sexos se misturam. Em cada ser humano, tem lugar uma vacilação entre um sexo e outro; e muitas vezes são apenas as roupas que mantêm a aparência masculina ou feminina, enquanto por dentro o sexo é o exato oposto do que é fora (WOOLF, 2013, p. 89).

Merleau-Ponty atenta para esse fato de que a sexualidade é algo mais profundo, secreto, arcaico e corpóreo. Para demonstrar que a experiência sexual e afetiva é de tal maneira constitutiva de nossa existência, conduta e organização corporal e não está apenas ligada a uma determinada zona ou órgão do corpo, o filósofo traz exemplos de pessoas doentes que perderam ou alteraram a estrutura dessa experiência erótica ou percepção erótica da existência. Atentando para as consequências e alterações causadas no uso do corpo objetivo como, por exemplo, a afasia ou recusa da fala e até mesmo a morte em detrimento da incapacidade do corpo em se relacionar afetivamente com o mundo ou pela inexistência do Eros que anima e doa significados para a existência (MERLEAU-PONTY, 1999).

Para o filósofo existe um esquema ou estrutura sexual para além do

corpo objetivo. Ele pontua a experiência de Schn, doente que teve um ferimento occipital e não apresentou nenhuma consequência pontual ou única como reflexo ou automatismo no corpo referente a tal lesão, mas que, ao contrário, perdeu a capacidade de se colocar em situação sexual/afetiva, mostrando que existe uma percepção do corpo que está integrada a nossa totalidade afetiva.

Schn tem o próprio domínio da sexualidade na relação com a existência corporal alterado, ele não consegue se envolver nas situações afetivas ou se ligar a um outro. Dessa forma, a sexualidade não se resume a um automatismo, mas trata-se de uma percepção erótica da existência ou ainda da capacidade de fazer as coisas existirem para nós a partir de nosso meio afetivo. Contudo, para o paciente, o corpo do outro não faz surgir ou emergir nenhuma conduta sexual, há apenas um "sentimento vago", ele não consegue se colocar em situação sexual/afetiva pois "o mundo é afetivamente neutro" para ele (MERLEAU-PONTY, 1999, p.217):

É preciso que exista um Eros ou uma Libido que animem um mundo original, deem valor ou significação sexuais aos estímulos exteriores e esbocem, para cada sujeito, o uso que ele fará de seu corpo objetivo. É a própria estrutura da percepção ou da experiência erótica que está alterada em Schn (MERLEAU-PONTY, 1999, p.215).

A existência do Eros que anima o corpo faz da sexualidade uma experiência que está para além de um único órgão anatômico definido em termos eróticos e de prazer. Nesse mesmo capítulo do corpo como ser sexuado da *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1999) traz o exemplo de uma moça que perde o sono, o apetite e posteriormente a fala ao ser proibida de encontrar o rapaz que ama, a fala estaria ligada, para o filósofo, à nossa coexistência e comunicação com o outro. A afonia representaria então uma recusa da própria coexistência, uma ruptura para com as relações e para com a vida em si pois a moça não consegue lidar com a proibição que lhe foi imposta (MERLEAU-PONTY, 1999):

Na doente da qual falávamos, o movimento para o futuro, para o presente vivo ou para o passado, o poder de aprender, de amadurecer, de entrar em comunicação com os outros como que se travaram em uma sintonia corporal, a existência amarrou-se, o corpo tornou-se 'o esconderijo da vida'. Para o doente não acontece mais nada, nada adquire sentido e forma em sua vida [...] mesmo normal, mesmo envolvido em situações inter-humanas, o sujeito, enquanto tem um corpo, conserva a cada instante o poder de esquivar-se disso (MERLEAU-PONTY, 1999, p.227).

Trata-se de uma angústia da existência que nos mostra que a sexualidade não é autônoma, mas uma conduta que está interligada à motricidade, às intencionalidades, às sensações, ou seja, com o nosso ser inteiro, como Merleau-Ponty (1999) assegura nesse capítulo, trata-se de pensar uma sexualidade que faz parte desse circuito corporal interligado. É a partir desse exemplo da recusa da fala devido à um impedimento de ordem amorosa que o filósofo opera a compreensão da sexualidade enquanto um componente corpóreo que não se resume ao sexo em ato, mas relaciona-se com a afetividade e com aquilo que nos move em direção à vida, ao outro e ao mundo:

Não há explicação da sexualidade que a reduza a outra coisa que ela mesma, pois ela já era outra coisa que ela mesma e, se se quiser, nosso ser inteiro. A sexualidade, diz-se, é dramática porque engajamos nela toda a nossa vida pessoal. Mas justamente por que nós o fazemos? Porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser [...] uma corrente de existência dada, de forma que nunca sabemos se as forças que nos dirigem são as suas ou as nossas – ou antes elas nunca são inteiramente nem suas nem nossas. Não existe ultrapassamento da sexualidade, assim como não há sexualidade fechada sobre si mesma. Ninguém está a salvo e ninguém está inteiramente perdido (MERLEAU-PONTY, 1999, p.236).

A interligação da sexualidade com o movimento geral de nosso corpo e de nossa existência é também observado quando o personagem Einar de A

Garota Dinamarquesa sofre de dores, cólicas e sangramentos em seus momentos de tensão e de descoberta de Lili. O personagem chega a passar mal caindo ao chão de dor após a perturbação causada por uma memória de criança na qual beija outro rapaz, sua angústia faz sua voz engasgar e sua respiração tornar-se ofegante.

Para Merleau-Ponty (1999) nossos estados afetivos só podem ser compreendidos a partir de nossa organização corpórea, que é sempre solidária em nosso ser total com suas demais funções. Contudo, o mundo objetivo dos aparelhos reflexos e automatismos se preocupa cada vez menos com esses estados. É nesse sentido que os corpos cinematográficos podem nos auxiliar a reaver o contato com a percepção erótica da existência para além desse mundo objetivo, com os seus personagens somos colocados em relação com um outro, dimensão fundamental de nossa existência que provoca e possibilita nossa reabertura ao mundo.

O filósofo ao atestar a estrutura metafísica do nosso corpo enquanto condição que me abre ao mundo e o lugar da sexualidade no humano como uma atmosfera, nos torna incompreensíveis enquanto máquinas instintivas. É somente a partir de uma compreensão dialética ou da "[...] tensão de uma existência em direção a uma outra existência que a nega e sem a qual, todavia, ela não se sustenta" (MERLEAU-PONTY, 1999, p.231,232) que é possível compreender a condição humana. As compreensões de Merleau-Ponty sobre sexualidade, sobre desejo, intercorporeidade, libido e Eros, são perspectivas que abrem novos horizontes de significação para a experiência do corpo no mundo. A sexualidade para além das relações com o espaço, se torna uma espécie de panorama da experiência existencial do corpo sexuado enquanto inerência com o mundo e com o outro.

Orlando ultrapassa os tempos, os séculos e as fronteiras sexuais por meio de experiências complexas. A narrativa nos ajuda a confirmar a sexualidade como formas de habitar o mundo e se relacionar afetivamente com ele e com o outro, significando para além de sua mudança biológica ou estado de incógnita, tendo em vista que, em seus 400 anos de vida Orlando

não conseguiu encontrar a “verdade” sobre seu sexo, como nos confirma a narradora do filme, o personagem estava sempre em construção ou metamorfose, na ambiguidade e na mistura do homem e da mulher.

Assim como Lili, Orlando opera também uma mudança em seu esquema corporal, em seus gestos, adornos e vestimentas, posturas e fisionomia, aprendendo a lidar com essa nova forma de habitação do mundo. O personagem "viveu 400 aos anos mas não envelheceu um dia sequer", mas ela mudou, ao atravessar os séculos. Orlando se metamorfoseou, se transformou através das diferentes experiências vividas ao longo do tempo, embora tenha a mesma aparência não é a mesma pessoa. Em ambos os personagens estamos diante de uma maneira única de ser corpo que ultrapassa qualquer divisão biológica da sexualidade, corpos que nos fornecem novos horizontes de significação para a experiência sexual do corpo no mundo com uma sexualidade operada a partir de nossa habitação afetiva e relacional desse mundo, a partir de visibilidades que afetam o nosso modo de ver a experiência do corpo sexuado.

A experiência e a visibilidade dessas metamorfoses corporais contribuem para pensar uma educação sensível que não está separada da vida e dos afetos, na qual se abre a possibilidade de experimentar e vivenciar os diversos sentidos afetivos do corpo, de conhecer a si e ao outro a partir de uma outra noção de sexualidade. Uma noção que está para além dos sentidos que geralmente se encontram no âmbito da educação e em suas pesquisas a partir de uma ótica da prevenção de doenças sexualmente transmissíveis ou da gravidez na adolescência. Trata-se de pensar a sexualidade como uma expressão do corpo e de sua existência no mundo, uma maneira de habitar afetivamente esse mundo capaz de criar e imputar sentidos estéticos, existenciais e educativos. E não de uma educação que privilegie os aspectos puramente biológicos, mecânicos, binários e reprodutivos do corpo sexuado.

É nessa direção que Larrosa (2010) pensa uma educação a partir da figura do porvir, sem pretensões de uma identidade única e própria, considerando os diferentes modos de ser, as fissuras e os desvios do corpo

em contato com o mundo, sem um caminho traçado anteriormente. O itinerário formativo no qual se chega a ser o que se é "[...] está para ser inventado, de uma maneira sempre singular, e não se pode evitar nem as incertezas nem os desvios sinuosos [...]" (LARROSA, 2010, p.9). Os personagens aqui colocados estão sempre nesse porvir experimentando caminhos inexplorados, enquanto criam e reinventam seus modos de estar no mundo. A educação pode apontar caminhos a serem percorridos sem a receita de uma maneira única de fazê-lo, tendo em vista que em se tratando de cada corpo e existência com suas experiências únicas do desejo, da expressão, da sexualidade, dos afetos e encontros, não há uma fórmula a traçar ou a usar.

A figura da criança que se educa e educa-se: expressões do corpo e da educação

Além dos filmes já citados nesse capítulo, destacamos agora *Dzi Croquettes* e *Tatuagem*, películas gestadas no contexto brasileiro do século XXI, mas que versam sobre cenários dos últimos 50 anos do século passado, colocando também em cena a plasticidade e metamorfose do corpo e do sexo em diferentes contextos socioculturais e educacionais.

Ao nos reportarmos ao panorama do Brasil no final da década de 60 e início dos anos 70, encontramos um período marcado por revoltas políticas, por ideias e valores da contracultura que adentravam e se espalhavam pelo país. Observava-se um cenário favorável à desestabilização de valores sociais e morais hegemônicos (GREEN, 2000). Todos esses deslocamentos criaram uma paisagem sociocultural possibilitadora da emergência de corpos e sexualidades plurais dentro de uma subcultura que contrastava com o contexto repressor que se instaurou no Brasil com a ditadura militar, em 1964, e que durou vinte anos. Os corpos viraram verdadeiros espetáculos político-artísticos, marcados por transgressões e por uma exploração política e estética da sexualidade.

Corpos brasileiros como os *Dzi Croquettes* e o Grupo de Teatro Chão de Estrelas que povoaram os espaços performáticos entre as décadas de 70

e 80, e cujas histórias viraram filme nos anos 2000 misturaram estética e política em uma atitude corporal e sexual inovadoras e subversivas. Trata-se da história de corpos que se metamorfosearam e transgrediram as normas. Corpos expressivos, estesiológicos, travestidos, de sexualidade e desejos não-normatizados. Corpos perturbadores, cambiantes, ambíguos em sua sexualidade, afetos e desejos, que tencionaram diversas possibilidades de ser, desejar, sentir e existir no mundo a partir da experiência do corpo e da sexualidade, rompendo interdições deterministas. Corpos estranhos, desconcertantes, esquisitos que ao recusarem valores de uma ordem sexual heteronormativa hegemônica nos afetaram e afetam mostrando a capacidade de tornar-se, de criar e de recriar o corpo na sua relação com o mundo e com os outros.

Em *Tatuagem*, por exemplo, somos levados a habitar espaços paradoxais que se contrapõem constantemente, ora nos encontramos no cenário normativo do quartel militar carregado dos sentidos da ditadura, ora somos tomados pelas cores, luzes e formas da casa em que vive o grupo Chão de Estrelas ou ainda com o local onde acontecem os espetáculos, que contrastam com as grades e cores mornas do quartel. Tal contraponto nos acompanha durante toda a película, e também se instala no documentário *Dzi Croquettes*.

Nos contextos desses filmes, a figura emblemática da criança emerge fortemente na relação entre corpo, sexualidade e educação. Em *Tatuagem* (2013), o personagem Tuca, filho de Clécio e Deusa tem, para além dos espaços da escola e da família, o grupo Chão de Estrelas, como outro espaço formativo, o garoto é espectador de alguns ensaios e apresentações e é também educado por eles na ambiência e nas relações que estabelece com o grupo. Contudo, esses espaços formativos parecem não se harmonizar em suas concepções de corpo e educação, existindo uma disparidade entre a educação recebida em sua família e a educação escolar, como observamos na cena a seguir:

Imagem 34 - Conversa entre Clécio e Deusa



Fonte: Cena do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

Na imagem acima temos Clécio e Deusa, pais de Tuca que enquanto cortam e pintam itens do espetáculo de teatro, conversam sobre um episódio ocorrido na escola envolvendo o filho. Deusa explica o que se sucedeu:

- *"Tuquinha tá com problema na escola, viu? Querem expulsar ele da escola. Pegou uma briga na sala. Disse pra professora que Deus não existe, só Deusas".* A personagem Deusa sorri e continua seu relato: *"A briga é porque ele é filho de mãe solteira e pai viado. Foi isso que ele disse que disseram pra ele."*

Após ouvir o relato e expressando seu descontentamento e preocupação, Clécio pergunta como o filho reagiu a essa situação. Deusa responde: - *"Ué! Fez o que a gente ensinou, né!? Perguntou: Qual é o problema? Aí o coleguinha disse que o problema é que Deus inventou o homem para a mulher. Aí pense na confusão"*. Deusa finaliza dizendo que os dois terão que ir falar com a psicóloga devido à situação, embora Clécio não queira ir. Aproveita também para dizer que: *"Não quero filho meu andando com gente que sai pra reprimir"*, em referência ao relacionamento de Clécio e o soldado Arlindo/Fininha, pois não é isso que eles ensinam para o menino (repressão): *"Não quero filho meu andando com soldado. Sua vida é sua vida,*

a do Tuca é nossa!"

Para Larrosa (2010) devemos conceber a infância como algo que nos olha e nos interpela, não somente algo sobre o qual lançamos o olhar, a infância nos indaga, nos interroga, como faz Tuca ao questionar o modelo tradicional de família. A infância:

[...] nos coloca em questão, tanto em relação àquilo que somos quanto em relação a todas essas imagens que construímos para classificá-la, para nos protegemos de sua presença incômoda, para enquadrá-la em nossas instituições, para submetê-la a nossas práticas [...] para reduzir o que ela pode ter de inquietante e de ameaçadora. A atenção à alteridade da infância talvez permita a emergência de outra forma de pensamento na educação e, talvez, de outro tipo de prática educativa (LARROSA, 2010, p.16).

Trata-se da ideia de uma educação/formação capaz de inquietar e questionar como faz Tuca com seus pensamentos e posições diferenciadas na escola, uma educação inventiva enquanto possibilidade de experiência que tenha o poder de transformar a sensibilidade e permita "ler o mundo de outra maneira" (LARROSA, 2010, p.46).

A educação recebida por Tuca em seu ambiente familiar e social é da ordem libertária do corpo, de suas expressões, afetos e sensações, uma outra maneira de ver o mundo que destoa da realidade educacional como um todo. Se nos reportarmos à historicidade dos fenômenos educativos formais encontramos, de fato, processos estreitamente ligados à pressupostos racionalistas e códigos morais responsáveis por estabelecer e impor certas condutas e comportamentos corporais e sexuais. Tais condutas, por vezes, inviabilizam, limitam e coíbem as possibilidades diversas de expressão do corpo e até mesmo desrespeitam certas configurações familiares, como é o caso de Tuca.

Assistimos, no campo da educação, à um esquecimento e regulação das sensações em detrimento de um disciplinamento do corpo, de sua afetividade e sexualidade. Nessa direção, Merleau-Ponty questiona: "A

pedagogia deve pressupor uma moral estabelecida e limitar-se a aplicar os valores assim preestabelecidos? Achamos que não: não se podem admitir valores preestabelecidos antes de conhecer a situação real da criança" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.83,84).

Nóbrega (2018) também chama atenção para a importância do olhar do outro para a formação da criança, de modo que os estudos e cenários educativos devem perceber as influências da presença do adulto na configuração das experiências e relações que a criança estabelece. Seria preciso, então, compreender a experiência familiar e social de Tuca, como ele constrói seu caminho, as relações que ele estabelece com esses mundos, ouvi-lo em suas inquietações e percepções, mas a escola prefere partir para as punições e expulsões como uma espécie de resolução para o "problema":

A educação é necessária, mas é preciso compreender a mentalidade infantil, sem fechar-se sobre ela, abrindo-se às experiências das crianças e atentando aos processos de subjetivação que ocorrem também no domínio da educação e de suas práticas (NÓBREGA, 2018, p.394).

Nessa conjuntura, Nóbrega (2010) atenta para a necessidade de reconvocar a sensibilidade do corpo no interior dos processos educativos no intuito de criar novos horizontes epistemológicos e estéticos a partir da reconsideração da linguagem, da expressão e das sensações do corpo, inclusive da sexualidade, nos atos educativos, superando práticas disciplinares e regulatórias. Contudo, refletir sobre a reconvocação do corpo e de seus afetos e sensações na educação imprime o desafio de concebê-lo como nossa condição de ser e estar no mundo, corpo que não pode retirar-se, assim, da experiência educativa. A educação enquanto experiência formativa do ser, deve englobar, nessa direção, outras experiências corpóreas e existenciais, como as da sexualidade, da afetividade, da sensibilidade, bem como as relações do corpo com o mundo, com os outros e consigo mesmo, experiências essas percebidas por Tuca dentro do Chão de Estrelas.

Freud (1996) na obra *Três ensaios sobre a sexualidade*, publicada

pela primeira vez em 1905, aprofunda as questões da sexualidade infantil e das contenções sexuais e seus efeitos para vida, apontando que as forças represadoras do desenvolvimento sexual na luta contra a mais irrefreável das pulsões, também encontram seus ecos na educação. Esta, por sua vez, teme voltar seu interesse para os fenômenos da sexualidade de forma que desde a mais tenra idade, a educação atua como um auxílio na manutenção da pulsão sexual em certa direção e em determinado rumo (FREUD, 1996). Nessa direção ter um pai "viado" faz de Tuca alguém, cuja organização familiar, não seguiu o rumo e o padrão determinado.

Mesmo depois de Freud (1996) apontar a existência de uma sexualidade infantil, de processos e relações complexas até a chegada da adolescência e da vida adulta, bem como as influências desses processos sexuais e afetivos para o desenvolvimento da vida do indivíduo e a necessidade de compreendê-las, a educação parece tentar permanecer "assexuada", fingindo que somos seres desprovidos de sexualidade :

O fato de ocultar ao jovem o papel que a sexualidade terá em sua vida não é a única recriminação que se deve fazer à educação atual. Ela também peca em não prepará-lo para a agressividade, de que ele certamente será objeto. Ao soltar os jovens na vida com uma orientação tão incorreta, a educação age como quem envia pessoas para uma expedição polar com roupas de verão e mapas dos lagos italianos. Torna-se aí evidente um certo abuso das exigências éticas. A severidade destas não prejudicaria muito, caso a educação dissesse: 'Assim deveriam ser os homens, para serem felizes e tornarem os outros felizes; mas é preciso ter em conta que eles não são assim'. Em vez disso, fazem o jovem acreditar que todos os demais cumprem as prescrições éticas, que são virtuosos. Nisso é fundamentada a exigência de que ele também o seja (FREUD, 2011, p.81).

Andrieu (2013) questiona se nos encontramos preparados para realizar essa imersão sensível no nosso próprio corpo e no corpo do outro que caracteriza a vivência da sexualidade e do desejo ao indagar se a educação nos prepara para esses processos de experimentação afetiva do corpo na

relação com o outro, consigo e com o mundo. A educação institucionalizada, parece não nos ensinar a aceitar e a viver nosso corpo sexuado, preferindo negá-lo, punir ou tentar nos precaver rigorosamente de sua vivência, mantendo o silêncio sobre os afetos. Somos constantemente ensinados a esconder, temer e conter as sensações do nosso corpo sexuado, seus desejos e prazeres, as relações com o outro e consigo mesmo:

E sempre pode ser interessante pensar um pouco por que um campo proíbe ou ignora. São as proibições e as omissões que melhor podem dar conta da estrutura de um campo, das regras que o constituem, da sua gramática profunda (LARROSA, 2010, p.171).

Nos cenários educativos da contemporaneidade, percebemos a existência de uma tarefa que envolve o desafio de considerar novas paisagens epistemológicas, existenciais, sensíveis, estéticas e éticas para o corpo e seus afetos, para além das proibições e cerceamentos.

Nesse sentido, Andrieu (2013) nos faz pensar sobre a questão da sexualidade, do prazer e de uma moral repressiva que se transforma em uma reivindicação de liberdade ao longo da história. As diferentes formas de amar, os desejos e afetos ultrapassam as condutas normativas engendradas pelas instituições religiosas, escolares e médicas e ganham espaço em novas condutas de partilha da sexualidade e do amor corporal como as que podemos observar, por exemplo, nas condutas e atitudes do próprio grupo Chão de Estrelas de *Tatuagem* (2013).

No Chão de Estrelas há espaço para a experimentação do corpo e dos seus sentidos a partir de "uma sexualidade vivante, singular e performativa" que é exemplificada por Andrieu (2013) e que pode ser transportada para o terrenos de uma "política sensorial" de si e do amor corporal que deve deixar fluir as paixões, os desejos, o amor intenso, englobando também a possibilidade de deixar o corpo impor sua sensibilidade, de deixar as experiências e sensações emergirem sem elaborações definidas, permitidas

ou interditas. O amor corporal nos permitiria redescobrir o corpo perdido, enclausurado, movimentando e experimentando o conhecimento de seus limites: "O amor corporal é um modo experiencial onde o desejo de imergir no outro retorna também a se aprofundar descobrindo pela multiplicação das possibilidades sexuais a construção cultural dos limites do nosso corpo" (ANDRIEU, 2013, p.74, *tradução nossa*).

Em *Tatuagem*, o sexo está em toda parte, na linguagem verbal, nos gestos, nos atos, nos nomes dos personagens, na visibilidade dos corpos nus tanto nos espetáculos quanto no quartel, nos afetos, nas relações, no despudor ao corpo. Trata-se de uma sexualidade que está atada ao corpo, como nos fala Merleau-Ponty já que "O sexual é a nossa maneira, carnal já que somos carne, de viver a relação com o outro" (1991, p.260), relacionando-se a esse modo de estar no mundo com o outro. A película se contrapõe à história de repressão do corpo, do desejo e do sexo no cinema, dos tabus e do pudor de sempre cobrir ou esconder o sexo, a nudez está no quartel, nos espetáculos, nas cenas de sexo, ela aflora enquanto realidade do corpo, reconfigurando seus limites erógenos e as consequências políticas dessas expressões.

A sexualidade é posta como algo fluído, plástico, sem categorizações. O protagonista Clécio, por exemplo, é pai de um menino que teve com a personagem Deusa, tem relações afetivas e sexuais com homens e provoca os espectadores com suas expressões fluidas, sensualizantes e sexualizantes nos espetáculos. No filme, a visibilidade do sexo, da sexualidade e suas expressões também chocam, provocam, perturbam.

Tuca vivencia essa cultura e essa maneira de conceber o corpo e a sexualidade, bem como se encontra entrelaçado nas relações dentro do grupo. Ele participa da mudança para casa nova e de sua arrumação, vê diferentes afetos e expressões do corpo, assiste a alguns shows do grupo e está sempre envolto pelos seus cenários, materiais e personagens, como podemos perceber nas imagens que se seguem (imagens 35, 36 e 37) e mostram essa convivência do personagem com os outros e com o espaço.

Imagens 35, 36 e 37 - Espaços educativos de Tuca



Fonte: Cenas do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

O garoto tem uma relação sensível e próxima com seu pai e sabe que o mesmo é homossexual. Clécio, por sua vez, não gosta quando Deusa leva Tuca para a casa de show do Chão de Estrelas alegando que o local não é adequado para uma criança, Deusa rebate o pai do garoto defendendo que: "Não tem ambiente adequado não, tem educação adequada, viu!?". Tuca, ao ouvir a conversa entre os dois, questiona surpreso: - "Ele me chamou de criança?".

Esse protagonismo da experiência e do olhar da criança sobre o mundo nos remete aos cursos ministrados por Merleau-Ponty na Sorbonne entre os anos de 1949 e 1952 reunidos na obra *Psicologia e Pedagogia da Criança*. Na referida obra, o filósofo se debruça sobre a compreensão da criança a partir de sua própria experiência, centrando nos estudos da pedagogia, da psicanálise, da sociologia e nos estudos culturais. Merleau-

Ponty dialoga com uma gama de autores como Freud, Piaget, Wallon, Luquet, dentre tantos outros para pensar o desenvolvimento da criança, sua expressão e sua linguagem, bem como a percepção e a consciência infantil, conhecimentos que reverberam diretamente nos processos de educação, como nos confidencia Nóbrega (2018). Para a autora os referidos cursos ecoam e fazem vibrar, a partir do mundo da criança, outros pensamentos e sentimentos para as práticas em Educação (NÓBREGA, 2018).

Na referida obra, tem-se uma crítica à pedagogia mecanicista, bem como às concepções intelectualistas de corpo e percepção, colocando a partir da adoção do método fenomenológico o estudo da linguagem e expressões da criança na cena principal e chamando a atenção de que é preciso olhar para a experiência dela com um saber intersubjetivo e a partir das relações que ela estabelece com o outro.

Merleau-Ponty (2006a) atesta que a criança não é um adulto em miniatura em uma clara crítica ao modo como enxergamos e compreendemos suas experiências a partir do olhar do adulto, de forma que é preciso conhecer a situação real e relacional da criança e seus conflitos, seja na pedagogia ou na psicologia: "A criança é o que nós acreditamos que ela é, reflexo do que queremos que ela seja. Estamos todos indissoluvelmente ligados pelo fato de que outrem é para conosco o que somos para com ele" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.85). Mais uma vez, o filósofo atenta para o fato de que estamos implicados na situação ou no fenômeno e afirma que além da história individual, é preciso considerar o drama histórico social dos sujeitos em seus processos pedagógicos e de aprendizagem.

Atenta ainda para o fato de que a sexualidade é um fator importante no desenvolvimento da criança e do jovem por fazer parte das nossas relações humanas podendo ser "o espelho de nossas relações com o corpo" (2006a, p.91) ou ainda uma "relação geral do sujeito com outrem" (2006a, p.90). Nesse sentido lato, a sexualidade se distingue do genital, ou seja, dos órgãos sexuais, passando a ser entendida como um investimento afetivo que engloba todo o universo das relações humanas, seja na família, na escola e nos

demais espaços formativos e de experiência do corpo no mundo.

Nesse contexto da educação do corpo e de suas relações afetivas e com outrem, acionamos o personagem Clécio, pai de Tuca considerando suas relações familiares que também foram formativas de sua experiência. Não temos em *Tatuagem* a visibilidade dos pais de Clécio e avós de Tuca, a figura do seu pai é mencionada duas vezes em conversas com Paulete e depois com Fininha. Na primeira cena, Paulete chama Clécio para ir à praia, e este responde: "Papai pediu pra ter um almoço em família". Logo após somos levados ao cenário da praia que está sendo desfrutada por ambos, o que deixa subentendido que Clécio não compareceu ao pedido de almoço em família recém mencionado, bem como que o mesmo possui uma relação difícil com seu progenitor devido à sua expressão da sexualidade.

Tal leitura é fortificada quando Clécio afirma para o soldado Fininha que, assim como ele, também já serviu ao exército: "Meu pai ele é militar. Ele achava que servindo ao exército eu ia tomar jeito, ia virar homem", afirma o personagem. Nota-se a compreensão, por parte de seu pai, de que gays não são homens de "verdade". Clécio exprime em sua fala o tom subversivo de um corpo que rompe as noções clássicas de masculinidade e está à frente de um grupo que dá *vazão ao desejo*, expressando um teatro político por meio da expressão do corpo em meio ao contexto da ditadura militar no Brasil, tornando-se o extremo oposto do que fora pensado por seu pai. Em contrapartida à essa formação familiar rígida, Clécio e Deusa proporcionam um outro ambiente de relações para seu filho, diferente da sociedade em geral, cujo contexto era marcado pelo vigiar, punir e prender os sujeitos que fossem de encontro ao regime corporal e político vigente.

Fica claro que os dois não desejam uma educação repressiva para Tuca quando Clécio reclama pra Fininha que o menino viu o soldado em meio a uma frente repressiva do exército e que, por isso, Deusa não quer mais que Tuca se aproxime de Fininha tendo em vista que ambos ensinam para o menino que aquele tipo de atitude é errada.

Merleau-Ponty (2006a) aponta que as relações estabelecidas com

outrem nos processos de desenvolvimento são complexas, inclusive nos conflitos que surgem da relação entre pais e filhos, chamando atenção para o fato de que as relações com as crianças nunca serão completamente objetivas, sendo preciso evitar que nossa conduta com relação à elas seja ditada por traumas passados e lembranças da própria infância. É preciso dar atenção à situação presente, embora o passado influencie no comportamento do adulto, na sua conduta com a criança (MERLEAU-PONTY, 2006a). Clécio, tenta se desprender de suas lembranças passadas e proporcionar para Tuca uma educação libertária. Nessa direção, é preciso "[...] compreender a criança por si mesma" (2006a, p.232) e a partir de sua espontaneidade e de sua experiência e não a partir da representação de mundo do adulto.

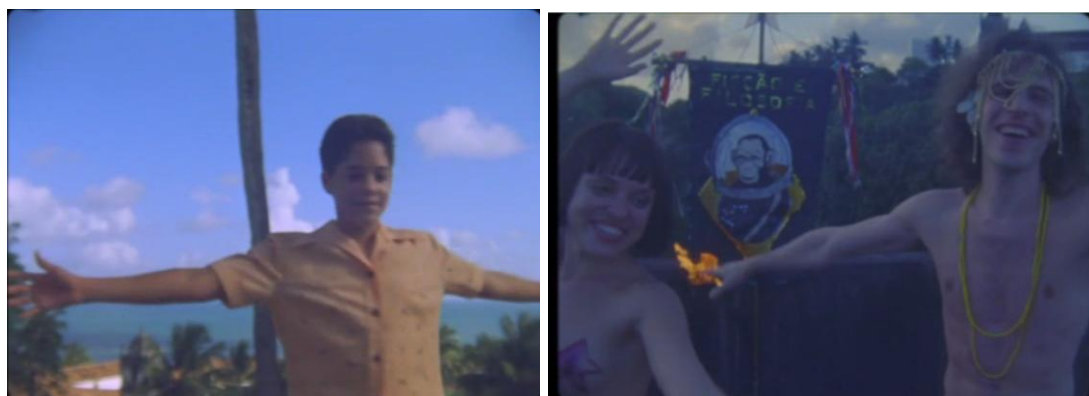
Trata-se da percepção de um outro tempo e espaço que não é o do adulto que os sujeitos vivenciam na experiência infantil. Nessa direção, não se pode olhar com o olho do adulto para tal experiência, nem tampouco do alto ou de longe, é preciso conceber e prestar atenção nas relações que se estabelecem entre o adulto e a criança, relações vivas que proporcionam comunicação e não separação total. Essa reflexão serve também para pensar a relação professor-aluno bem como as outras relações entre pessoas de modo geral, tendo em vista que a educação deve compreender as experiências do outro, sem julgá-las, dialogando os diversos olhares.

É preciso então entender e atentar para o desenvolvimento e para os contextos nos quais a criança está inserida. Somos o resultado desses entrelaçamentos complexos da nossa história social e cultural bem como de nossas vivências afetivas, é por esse motivo que:

Para Merleau-Ponty, faz-se necessário considerar a historicidade, a cultura, os aspectos sociais e afetivos para superar a dicotomia entre o que está em nós e o que está nas coisas, criando-se um pensamento de contato, de contágio, um pensamento aproximativo. O conhecimento não está nem em nós, nem nas coisas (NÓBREGA, 2018, p.390).

É a partir dessa análise que se pode pensar uma educação que se contagie do outro, da cultura, da história e da afetividade e que compreenda a criança a partir do seu olhar e não a partir da experiência do adulto. Em *Tatuagem*, há a produção e o lançamento de um filme dentro da própria película que nos coloca literalmente na experiência do olhar da criança. No filme "Ficção e Filosofia", Tuca é um dos personagens juntamente com os componentes do grupo Chão de Estrelas, todos são filmados em seus movimentos expressivos e subversivos pela câmera do personagem Albert. Nas primeiras cenas de "Ficção e Filosofia", que finaliza *Tatuagem* temos a realidade crua do corpo, logo após tem-se Tuca de braços abertos, enquanto o narrador do filme faz referência ao futuro.

Imagens 38 e 39 - Cenas do filme Ficção e Filosofia



Fonte: Cenas do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

Somos arrebatados com corpos desnudos e diversos e ouvimos o narrador a perguntar: "Com quantos olhos vamos nos desvigiarmos depois de abolido o sexo?". Logo após tem-se um foco no rosto de Tuca, começamos a ver, através dele e de seu olhar, as inúmeras imagens das possibilidades de movimentos, percepções e expressões possíveis dos corpos do Chão de Estrelas. Um filme sobre o futuro com corpos em movimento, que traz

justamente a imagem da criança em foco, no momento em que o narrador afirma "A porta para o futuro foi escancarada", a câmera foca no olhar do menino, na forma como ele vê o mundo. A criança é a esperança para o futuro a partir de uma outra educação do corpo e dos afetos que se distancia da censura do olhar proposto pela ditadura.

Imagens 40 e 41 - O olhar de Tuca



Fonte: Cenas do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

Ao dar centralidade ao olhar e à consciência da criança, recordamos Merleau-Ponty (2006a) que critica as compreensões que negativizam a consciência infantil como incompleta, imperfeita ou primitiva, como as de Piaget. Para o filósofo, a experiência de mundo da criança é baseada em outra lógica, ela se adere às situações e isso influenciaria bastante o pensamento infantil, e ao querer pensar na representação do mundo infantil acabamos por colocar como modelo o adulto. Seria preciso admitir uma conduta diferente baseada na capacidade de imaginação, de percepção e de relação com o mundo a partir de uma ordem afetiva e de um esquema corporal que também realiza um comércio e uma troca com outrem e com as coisas.

O autor tece as mesmas críticas ao fazer uma análise também da

noção de aprendizagem, mostrando que maturação e aprendizagem não estão separadas em fatores internos ou externos, estão interligadas na aquisição das condutas e que toda conduta se desenvolve a partir da percepção de uma situação. Para Merleau-Ponty "É preciso renunciar a essa ideia de um estado arcaico comum à criança e ao primitivo" (2006a, p.170), sendo a sociedade que não se encontra adaptada para a criança, esta é, por sua vez, polimorfa social (Lévi-Strauss) e polimorfa sexual (Freud), tendo em vista que "Na criança encontram-se em esboço todas as formações possíveis" (2006a, p.171).

No desenvolvimento infantil não existe uma natureza pronta, é pelo exercício da vida, pela criação de si por si, que a criança se torna adulto. Não há trilhos do desenvolvimento, a não ser a presença dos pais em torno da criança e da cultura que eles veiculam até ela, trata-se de um entrelaçamento e complementaridade entre o social e o individual (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.278).

A criança e o adolescente desenvolvem-se não tão somente a partir de elementos intelectuais ou fisiológicos, mas também afetivos. As mudanças orgânicas no corpo, embora necessárias ao desenvolvimento, não são suficientes, sendo preciso atentar para as situações psicológicas e culturais: "Não é nem o corpo nem a consciência que fazem o desenvolvimento, mas é a existência entendida como conjunto de configurações, das condutas possíveis para um indivíduo em dado momento" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.285).

Tatiana Issa, uma das diretoras do documentário *Dzi Croquettes* (2009), era uma criança de 2 anos de idade quando começou a viver com o grupo tendo em vista que seu pai, Américo Issa foi cenógrafo da trupe, trabalhando como componente da equipe técnica de 1976 a 1980. No documentário, em seu início e em seu final, temos o relato de Tatiana sobre a convivência com o grupo, somos apresentados a eles a partir do seu olhar de criança em seu depoimento adulto:

Eu não sabia exatamente o que eles eram, pra mim palhacinhos. Na minha visão de criança eles eram palhacinhos. Eram tudo que eu conhecia, minha referência, meu exemplo, minha família. Quando eu tinha medo, aqueles enormes cílios coloridos me diziam: fecha os olhos, Tati! Que tudo passa! E tudo passava. Eu nasci em janeiro de 74 e não poderia imaginar que o movimento iniciado dois anos antes iria mudar a minha vida, revolucionar o Brasil (Documentário Dzi Croquettes, 2009).

Por ter convivido com os *Dzi*, a cineasta reconhece as marcas deixadas por esse grupo de teatro brasileiro na sua formação e desenvolvimento individual e social. Enquanto criança experimentou a visibilidade de corpos que pareciam em sua visão de criança palhacinhos, como vemos nas imagens abaixo (imagens 42 e 43) que finaliza o documentário, mas que revolucionaram o cenário do corpo e da sexualidade no Brasil na década de 70 a partir de uma expressão e de um movimento subversivo que rompeu com a fixidez identitária e binária do corpo, ampliando as formas de ser e de se expressar no mundo como *gente*. Somos colocados, no documentário, na experiência de Tati a partir do seu relato e da visibilidade de luzes e cores que ela experimentou, bem como dos corpos se transformando em "palhacinhos", homens que colocavam cílios coloridos, se travestiam de signos do feminino e expressavam sua masculinidade na dança e no teatro.

Imagens 42 e 43 - Os *Dzi* pelas lentes perceptivas de Tati





Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA; ALVAREZ, 2009).

Em entrevista disponível no *Youtube*¹⁸, Tatiana Issa afirma que o filme surge justamente desse resgate pessoal, tendo em vista que ela viveu por um tempo com o grupo. Em suas palavras, ela experimentou uma "criação livre" nessa ambiência de forma que: "Aquilo para mim era natural". Provavelmente ela se refere nesse momento a forma libertária a partir da qual o grupo vivenciava o corpo, a sexualidade e a expressão de diversas formas de ser. Tatiana diz que cresceu vivendo a filosofia do grupo na própria carne, uma filosofia que pregava: "Não somos homem nem mulher, somos gente. Então isso pra mim sempre foi claro".

A percepção de Tatiana está diretamente voltada para sua vivência e experiência enquanto esquema corporal situado em um tempo e espaço, uma percepção que está para além de um estímulo exterior ou operação intelectual. Merleau-Ponty (2006a), ao fazer uma análise da percepção, afirma a partir da teoria da forma que para apreender tais relações "[...] é preciso tomar o mundo exterior tal qual ele é dado, e não reduzi-lo a uma soma de estímulos isolados" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.199).

As relações e experiências perceptivas e de apreensão do mundo acontecem em uma paisagem viva, de forma que Merleau-Ponty afirma que

¹⁸ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XINnOZpoDc0>

não existe percepção sem um sujeito situado no espaço, ou seja, as coisas passam a ter sentido a partir de um certo ponto de vista do seu corpo nesse espaço. Levando para a experiência da percepção na criança, tem-se que essa se dá a partir de condições sensoriais/afetivas e não somente intelectuais. Ao habitar esse campo e se relacionar com ele, a criança vive um mundo percebido e sensível. Sendo capaz de expressar sua personalidade, suas tensões e conflitos, enfim, um "posicionamento afetivo" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.213).

O filósofo fará um exame das compreensões da percepção da criança e afirma que a percepção e as sensações estão interligadas nas relações intersensoriais, para ele "[...] trata-se de um conjunto de dados sentidos por intermédio do corpo inteiro" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.182). E finaliza:

Há uma unidade do corpo, que não é a soma de sensações táteis ou cinestésicas, mas um 'esquema corporal'. Esse esquema não pode reduzir-se a uma soma de sensações; ele engloba: a consciência de nosso corpo no espaço; a unidade abarcadora de todos os dados sensoriais (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.183).

E pensando na percepção, isso traz implicações tanto para a criança quanto para o adulto no tocante às relações entre o corpo e o mundo, trazendo a afetividade, o corpo e o sentir para o interior desse processo. Nessa perspectiva, o mundo se apresenta para a criança em seu aspecto afetivo, as cores, os sabores, as formas, ampliando, assim, a compreensão mecanicista: "[...] para a criança, a percepção é uma conduta pela qual ela trava um verdadeiro comércio com as coisas" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.219). Não é só contemplação como aponta o pensamento clássico com relação a apreensão do real, mas a organização de um campo de experiência, com o fez Tatiana ao perceber os palhacinhos que a rodeavam a partir de sua capacidade imaginativa e afetiva.

Para Merleau-Ponty é impossível separar a criança do meio cultural que influencia seu modo de sentir, perceber, conhecer e se expressar no

mundo. Para compreender as suas condutas é preciso considerar a história, os acontecimentos e suas relações com outrem na infância. A experiência de Tatiana fundou seu modo de ver o mundo a partir das lentes *croquettes*, modificando suas percepções e inaugurando outras formas de conhecer e compreender o corpo, o outro e o mundo.

Um outro olhar emerge da realidade do mundo e das coisas, não se trata de uma percepção ou de um desenvolvimento baseado no esquema mecânico estímulo-resposta. Tati e Tuca perceberam com seu corpo inteiro a partir do movimento e de suas emoções, de uma outra sensibilidade, e, principalmente passaram a perceber e conceber o mundo a partir da percepção de outrem e de suas experiências corporais e expressivas. Experiências possibilitadoras de uma educação do olhar por meio de um esquema corporal aberto, da imaginação e fantasia, criando uma forma própria de ver o mundo, uma tomada de consciência e compreensão da situação em que se desenvolvem através da organização de um campo perceptivo e de conhecimento.

Perceber não é um ato de pensamento, mas uma conduta corporal, colocando o sujeito no processo de percepção, que passa a ser uma forma de organização sensorial e não intelectual a partir do corpo que é o elemento principal do campo perceptivo, que me coloca em certo espaço. Percebo o outro como comportamento e me percebo enquanto esquema corporal nessa relação entre mim e outrem. Ou seja, a construção do eu se dá a partir de outrem, a consciência não é para si, mas com outrem (MERLEAU-PONTY, 2006a).

Nos estudos do filósofo, existe um outro que é o intermediário entre o mundo e a criança e ela é capaz de captar esse outro como portador de comportamento porque o corpo é o meio de nossa relação com outrem que não é da ordem intelectual ou do cogito, mas sensível. Imersos nessa linguagem corporal latente dos ambientes, as crianças se moveram em direção a outrem pela intercorporeidade e pela comunicação sensível implicada em cada situação. Nessa direção, para Merleau-Ponty (2006a) o

corpo é a cena na qual a expressão e a percepção aparecem e acontecem, não havendo um sentido único ou um estímulo-resposta que se adere a determinada expressão ou percepção, porque esse sentido está sempre ligado a uma situação, um corpo vivo, fenomênico, situado e em relação com o mundo que o envolve e abarca.

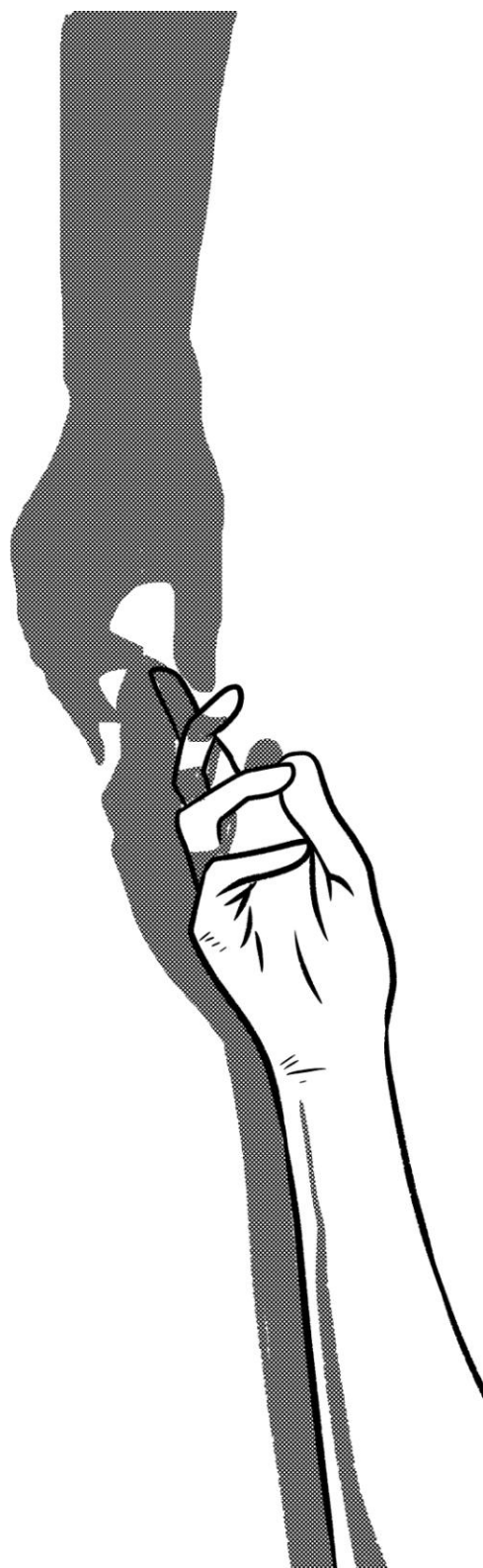
Para Merleau-Ponty (2006a), nossas atitudes para com outrem também estão implicadas na cultura e na educação, sendo transmitidas às crianças por elementos múltiplos que interagem entre si. Proibições, permissões e relações são construídas de modo que tudo o que vive em torno da criança coexiste com ela, é a partir das relações inter-humanas que ela se desenvolve e através dos olhos de um outro que ela começa a se ver: "É preciso que a criança esteja o máximo possível em contato com um meio vivo" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.155).

Nóbrega (2010) afirma que precisamos de "[...] técnicas de educação que permitam a modulação de sentidos, a experimentação do sujeito na relação com o outro, com a cultura em direção à emancipação intelectual, afetiva e política" (NÓBREGA, 2010, p.116) e questiona:

Que educação seria essa? Uma educação sensível? Uma educação estética? Uma educação como aprendizagem da cultura? Uma educação para a liberdade ou para a emancipação, para a transgressão, para a resistência? Todas essas e talvez outras que possamos inventar [...] (NÓBREGA, 2010, p.116).

Ao percebermos o outrem, interrogamos e descobrimos as nossas possibilidades no encontro com o mundo que faz desabrochar outros sentidos e experiências educativas. Conhecimentos que emergem a partir dessa experiência de transformação e alargamento do olhar, como aconteceu com os personagens em tela nesse capítulo ao perceberem outras realidades sensíveis para o corpo. Nos remeteremos agora mais aprofundadamente à experiência de outrem como um fenômeno educativo no capítulo que se segue.

Tela III
Reaprender a
ver o mundo
a partir da
experiência
de outrem



A experiência de outrem

A cada dia nós somos mais livres em cena e a cada dia nós somos mais livres na vida. Cláudio Gaya, documentário Dzi Croquettes, 2009.

O corpo sexuado, em Merleau-Ponty, é uma fonte de experimentação, de relação com o outro a partir da noção de intercorporeidade. É ainda experiência da afetividade e da dialética entre corpo e mundo e entre os corpos. Merleau-Ponty nos cursos sobre a natureza entre os anos de 1956 e 1960 postula uma compreensão do corpo como uma estrutura erótica, constituída pelo desejo enquanto dimensão ontológica e da sexualidade como partícipe do circuito existencial do corpo, como maneira de ser no mundo inter-humano, imbricada de modo indiviso e contingente com os outros corpos (MERLEAU-PONTY, 2006).

Nessa perspectiva, ampliando o escopo do conceito de sexualidade e do próprio corpo, o filósofo caminha na direção de entender a realidade sensível dos afetos, desejos, emoções, expressividade e criatividade a partir da corporeidade, provocando uma reviravolta epistemológica e revelando outras possibilidades para o conhecimento do corpo e da sexualidade no mundo. Esta última, ainda vista no âmbito da educação de forma reducionista, a partir de um viés biológico ou de aparato ou ato mecânico/genital de cunho reprodutivo sem atentar para a relação da sexualidade com a afetividade, com o conhecimento de si e como essa forma erótica, no sentido de ser dialética, de estar no mundo com o outro.

Esfera afetiva constitutiva da nossa relação com o mundo, a sexualidade anima o movimento do ser no mundo, possibilita o diálogo com outras realidades sensíveis. Reintegrada ao ser humano, é instância possibilitadora de um campo afetivo, estético, expressivo, projeta ainda um modo ou estilo de ser, fazendo brotar significações para além dos padrões binarizados ou de uma ótica da reprodutibilidade para se afirmar enquanto conduta fundida na existência ou atitude de ser no mundo.

Nóbrega (2018) afirma a partir do pensamento de Merleau-Ponty que o corpo não é um objeto puro, encontra-se sempre em relação, zona e centro da percepção, da experiência e das sensações, o corpo é sensível exemplar, esquema corporal com o qual habito o mundo e as coisas e crio uma certa compreensão deles. Trata-se do "[...] corpo dos afetos, da expressão, o corpo como criador de mundos subjetivos e intersubjetivos como aprendemos com Merleau-Ponty [...]" (NÓBREGA, 2018, p.381).

Nóbrega no referido texto (2018) aponta que em Merleau-Ponty é a experiência de outrem na relação entre meu corpo e o mundo que funda o esquema corporal, ou seja, minha maneira de habitar o espaço e o tempo enquanto corpo. O problema do outro como experiência constitutiva da Fenomenologia, segundo a autora, inicia-se com as reflexões de Husserl e se intensifica com Merleau-Ponty quando o tema do outro e da intercorporeidade ganha espaço nos cursos ministrados na Sorbonne entre 1949 e 1952 sobre Psicologia e Pedagogia da criança e ainda nos cursos sobre a natureza (1956-1960) com as noções de desejo, eros e estesiologia do corpo (NÓBREGA, 2018).

Merleau-Ponty ao se debruçar sobre a questão do outro e dessa intersubjetividade, aponta que não há o problema do outro para algumas filosofias. Para o empirismo absoluto, por exemplo, o outro é inacessível para mim se reduzindo a estados de consciência. Enquanto na concepção puramente reflexiva a experiência do outro é desprovida de sentido, o espírito é absoluto se definindo pela própria consciência de si (MERLEAU-PONTY, 2006a).

Para o filósofo o problema do outro está também ligado ao problema do mundo numa série de experiências indefinidas e interligadas, problemas estes que não aparecem no racionalismo absoluto nem no empirismo radical. Em suas palavras: "Na realidade, os dois problemas não são apenas paralelos, mas estão ligados interiormente, pois, como é evidente, é no mundo que podemos ter alguma probabilidade de encontrar uma experiência de outrem" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.538). É preciso, portanto, primeiramente, conceber um mundo, para que o outro seja pensado, e fazê-lo de forma

situada para além de um puro eu, tendo em vista que o outro e o mundo fazem parte de nossa experiência. Para Merleau-Ponty, é preciso "[...] pensar os paradoxos inerentes a este mundo, em especial o paradoxo de outrem" (idem, p.540) e não conceber o mundo como um não sentido a partir de uma consciência pura.

A partir dessas considerações sobre o outrem, traremos nesse capítulo as experiências de alguns personagens das películas apreciadas em nosso *corpus* de análise que podem nos ajudar a compreender essa experiência do outro e sua relação com o fenómeno educativo. Narrativas que operacionalizam transformações de olhares de seus personagens, pessoas que se colocam em questão e, metamorfoses que aparecem a partir do olhar e da experiência de contato com o outro.

João Francisco dos Santos: *Quando fiz meu espetáculo eu senti uma felicidade estasiante*

Inicialmente, acionamos o personagem João Francisco dos Santos cujo codinome *Madame Satã* também nomeia o filme que narra a sua história. Baseado em fatos reais e na vida dessa figura que povoou os espaços boêmios e artísticos do Rio de Janeiro durante grande parte do século XX, o filme nos dá a visibilidade de um corpo negro, musculoso, pobre e homossexual que, carregando todas essas marcas identitárias marginalizadas, insiste em sobreviver e subverter os modos de ser e existir hegemônicos da época. Em meio a uma cultura e uma sociedade marcadas pela lógica da branquitude, do machismo e da homofobia, João sonha em viver de sua arte e da expressão de seu personagem *Madame Satã*.

Seu corpo é interdito e proibido de frequentar certos lugares, tendo como modo de sobrevivência a sua prostituição e as dos personagens Tabu e Laureta que moram com João e são também agenciados por ele. O personagem principal é preso diversas vezes, e é justamente na prisão que o filme se inicia com a visibilidade de seu corpo negro e de seu rosto machucado, em primeiro plano, que sangra após ser violentado. O único

barulho que se escuta é a voz de um agente da segurança a descrever aquele sujeito:

Imagem 44 - O rosto machucado de João Francisco



Fonte: Cenas do filme *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002).

O sindicato, que também diz chamar-se Benedito Emtabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste Distrito Policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas, como não auferre proventos de trabalho digno, só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e, por todas as razões, inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito

Federal, 12 dias do mês de maio do ano de 1932.

Como é possível perceber no discurso acima, tem-se logo no início do filme uma definição de João a partir de sua sexualidade: *É pederasta passivo, usa as sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz.* Nessa descrição, o personagem é colocado como nocivo à sociedade, alguém de baixo nível por se aproximar de prostitutas e pederastas. O discurso também enfatiza as alterações que João faz em suas performances de voz e de fala ao representar a personagem *Madame Satã* nos bares cariocas.

João gosta de dançar, cantar e performatizar o feminino, mas o faz inicialmente de forma escondida imitando Vitória, que se apresenta nos palcos e para quem João trabalha como camareiro. Contudo, sua expressão corporal mostra o quanto ele deseja estar naquele lugar, se mostrando sempre apaixonado pelos números. Contudo, o personagem só começa a se apresentar efetivamente quando sai da prisão pela segunda vez, tendo o bar "Danúbio azul" como palco, faz sua performance como a princesa Jaci. O homem musculoso, agressivo e violento e, por vezes, afetuoso, se adorna de brilho, maquiagem e purpurina, expressando pelo seu corpo, com gestos, olhares e falas, poemas e canções que ganham vida na sua expressão.

Nesse discurso inicial há também uma ênfase em uma noção de educação e instrução a partir da inteligência, do elemento intelectual e do pensamento, que nesse caso, não estaria atrelada, segundo a compreensão do polícia, a um sujeito como João, negro, pobre e homossexual. Para Assmann (1996, p.143):

Até hoje predominam as concepções mentalistas do conhecimento. A instância operacional do conhecimento seria a mente [...] É este modelo mentalista que não é mais compatível com o que hoje se sabe acerca da nossa corporeidade [...] (ASSMANN, 1996, p.143).

A película não deixa claro o nível de instrução escolar de João nem tampouco sua experiência escolar, nos parece que a ele não foi dada a oportunidade de habitar esses espaços. João é analfabeto, se educou nas ruas e aprendeu, como ele mesmo diz, que "Homem que é homem se defende na canhota". Trata-se de uma formação baseada na violência e agressividade que ele aprendeu a expressar também em sua vida cotidiana. É um sujeito que dança, joga capoeira, recita poemas e letras de canções e ao mesmo tempo possui um linguajar por vezes grosseiro e rude. Ele afirma sua masculinidade ao dizer que é bicha e não deixa de ser homem por causa disso, rompendo a relação por vezes linear entre a homossexualidade masculina e a expressão de gênero feminina.

João deixa claro desde o início do filme o seu desejo por outros homens, um desejo que é por vezes violento, afetuoso, impetuoso, agressivo. Trata-se de um desejo que se explicita nos olhares, bocas, movimentos, cenas de sexo. O sexo aparece na película de várias formas, primeiramente ele é uma maneira de ganhar a vida em termos financeiros para João, Tabu e Laureta através da prostituição. É também uma forma de gozar a vida, contudo, na maioria das vezes aparece de forma interdita na linguagem falada e as cenas de sexo são sempre marcadas pela escuridão, nos dando uma percepção de algo escondido, marginal.

Na contramão de sua experiência educativa e formativa no mundo, João se preocupa bastante com a educação da filha pequena de Laureta, prostituta que trabalha para ele e mora com o mesmo em um casebre no Rio de Janeiro. Em um contexto de extrema pobreza, de hostilidade e preconceito, João se sente co-responsável pela educação da criança pequena, a ponto de querer colocá-la num internato de freiras com o dinheiro que vai ganhar com sua arte. João cuida da menina como se fosse sua filha, coloca pra dormir, alimenta e leva para passear, exercendo a função de pai da mesma sem ter nenhuma ligação sanguínea mas a partir de uma relação afetiva. Tal preocupação também é notória em algumas falas do personagem, como "isso lá é jeito de criar uma moça" fazendo referência ao fato da criança estar com lêndeas e com a orelha mal lavada. O personagem também repreende Tabu

por ter feito sexo na casa deles com a porta aberta: "Tu imaginou se minha princesa acorda?".

João, por vezes não consegue conter sua agressividade e um desses rompantes acontece quando não permitem que ele adentre um restaurante juntamente com Laureta e Tabu. João utiliza de sua destreza com os golpes de capoeira para bater nos seguranças que interditaram sua entrada por ser negro, gay e pobre. Os três personagens voltam para casa desolados, João está machucado e com muita raiva e acaba sendo agressivo com Laureta ao discordar dela e afirmar que precisava fazer o que fez. Ao conversar com João, enquanto cuidam de seus ferimentos causados pela briga, Laureta consegue acalmá-lo, ele diz que por vezes tem raiva de estar vivo e não consegue controlar sua agressividade. Laureta fala da importância de João em sua vida, e pergunta: "Cadê aquele homem que pegou minha filha para criar? Que me deu casa? Que me deu de comer? Cadê?". João responde: - "Tá aqui na tua frente". Os dois acabam por se abraçar ao final da cena, Laureta consegue ver em João uma sensibilidade que ele mesmo não consegue enxergar.

Imagem 45 - A relação de João e Laureta



Fonte: Cenas do filme *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002).

É nas relações com outrem que João se sente humano, ele se transforma, é outra pessoa quando se relaciona com a família. Na película não há nenhuma menção à família biológica de João, que encontra nesses laços que não são sanguíneos uma forma de conter sua agressividade e sua raiva, o que geralmente acontece quando está com Tabu e Laureta e, especialmente ao lado da criança.

João transforma-se em outra pessoa, por meio da sensibilidade do corpo e da relação com esse outro, sendo capaz de cuidar. Essa transformação é evidenciada na cena descrita acima quando João está com Laureta, bem como nas imagens abaixo (imagens 46, 47 e 48), a primeira quando saí da cadeia e é esperado por Laureta e pela filha, a segunda na qual passeia com a criança no parque e compra maçã do amor para a mesma, ou ainda quando está comemorando sua liberdade com sua família na terceira imagem. Trata-se de um outro João quando está com a criança, sua sensibilidade aflora tomando o lugar frequente da agressividade. O afeto o modifica, sua família é um único espaço no qual ele não tem que lidar com preconceitos e humilhações constantes por sua cor, sexualidade e classe social.

Imagens 46, 47 e 48 - As relações, os afetos e sensibilidades





Fonte: Cenas do filme *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002).

É pelo sensível que ele se educa, se transforma, nas relações que estabelece com os outros, bem como ao performatizar um outro de si mesmo nos palcos. Ao dar vida à Madame Satã e brincar com signos do feminino, o personagem também se modifica pela expressão, estesia e sensações do corpo. Em suas palavras: *Quando fiz meu espetáculo eu senti uma felicidade estasiante*. Não se trata, portanto, de uma experiência educativa ou de uma aprendizagem pautada unicamente na dimensão intelectual, como colocada no início da película, mas de um conhecimento corporal que advém a partir das sensações e do encontro com o outro.

Nessa direção, Assmann (1996, p.33), adverte que "[...] todo conhecimento tem uma inscrição corporal e se apoia numa complexa interação sensorial. O conhecimento humano nunca é pura operação mental. Toda ativação da inteligência está entretecida de emoções" (ASSMANN, 1996, p.33). O conhecimento e a maneira de João ser no mundo está diretamente atrelada às suas experiências sensíveis vividas, sejam experiências da violência ou dos afetos, ambas fazem parte da educação do personagem.

Arlindo: "Outrem apenas transparece: aparece como sentido vivo [...]"¹⁹

Se nos reportarmos à *Tatuagem* (2013), é no personagem Arlindo/Fininha que identificamos um processo de transformação baseado no

¹⁹ Merleau-Ponty (2006a, p.565).

convívio com outra maneira de compreender o corpo, a sexualidade, os desejos e os afetos. Arlindo reaprende a ver o mundo para além das grades e muros do quartel no qual trabalha como soldado do exército brasileiro em Recife na década de 70 do século passado ao aproximar-se do grupo de teatro Chão de Estrelas.

Arlindo veio do interior de Pernambuco, de um contexto familiar marcado pela religiosidade e pelo conservadorismo extremo em temas morais, bem como pelas noções de pecado e culpa. Na imagem abaixo (Imagem 49) tem-se a casa de Arlindo, sua tia com um terço na mão, a foto de seu pai falecido na parede. Os personagens estão a conversar sobre o sobrinho de Arlindo que nasceu anencéfalo, ou em suas palavras, "sem cabeça". O contexto religioso e tradicional também se encontra no hábito de rezar a novena diariamente acompanhando pela rádio e quando Arlindo pede a benção à sua mãe ao sair de casa para encontrar sua namorada.

Imagem 49 - Arlindo e sua família



Fonte: Cena do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

O soldado Arlindo, ao voltar do interior de Pernambuco traz uma encomenda para entregar ao irmão de sua namorada que mora no Recife e

acaba por conhecer o mesmo, trata-se de Paulo Batista, mais conhecido como Paulete, ator e componente do grupo de teatro Chão de Estrelas. Arlindo acaba por ficar, assistir ao espetáculo, conhecer toda a trupe e se apaixona pelo seu líder, o ator Clécio Wanderley. O vivenciar dessa paixão acaba levando Arlindo a se aproximar fortemente e frequentemente dos outros atores que compõem o grupo, bem como de seus cenários e apresentações. O personagem passa a vivenciar aquela ambiência libertária do corpo, com suas diversas cores, sabores, desejos, afetos, subversões e sensibilidades.

Ao retornar ao seu interior para visitar sua família, já não mais consegue se relacionar com sua então namorada Jandira e começa a questionar alguns discursos presentes fortemente em sua família, como a noção de pecado, afirmando que pecado não existe, é apenas uma invenção. Nesse momento, sua tia dispara: "Agora o negócio tá bom mesmo, o pai era comunista e o filho é ateu!". Arlindo vivencia outra conduta de corpo para além do quartel e dos cenários da ditadura, na verdade, vivencia o seu extremo oposto, a liberdade de expressão artística do corpo, bem como suas possibilidades de relação com os outros corpos a partir da sexualidade.

Ao final da película, somos colocados na tensão que envolve a apresentação do grupo mesmo após terem sido censurados pela ditadura. Enquanto os artistas do Chão de Estrelas apresentam o seu show, assistimos um comboio do exército que está indo em direção a casa de espetáculos. Contudo, somos surpreendidos com a aparição e a presença do agora ex soldado Arlindo na apresentação do grupo. Não se trata de um puro espectador, Arlindo é agora um ator partícipe dos números no palco do Chão de Estrelas.

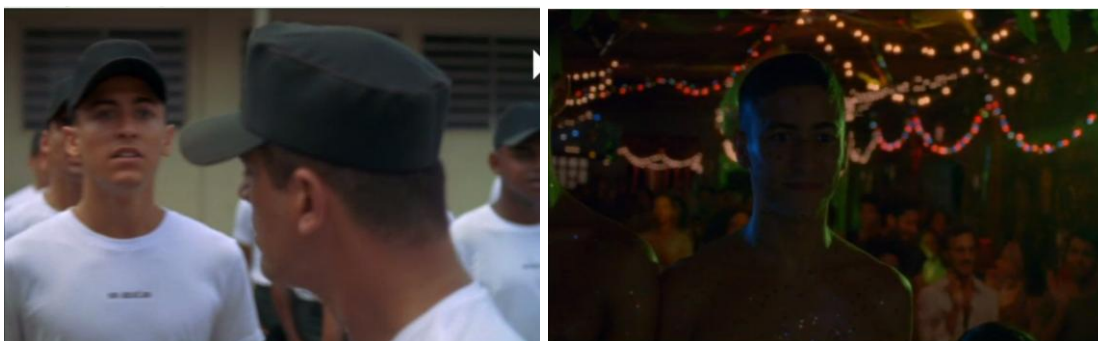
Há durante a narrativa, um processo de transformação do personagem Fininha/Arlindo marcado pela disparidade de contextos e compreensões de corpo e de suas expressões sociais, culturais, sexuais e afetivas que o mesmo vivencia. No livro um enfoque fenomenológico do currículo, Martins (1992, p.21) traz que educação "indica sair de um estado ou condição para outro. Refere-se, portanto, a uma possibilidade que tem o humano de se colocar num determinado caminho", apontando uma concepção de educação que

envolve a transformação da experiência pessoal e, conseqüentemente, da consciência. Nesta percepção:

Os filósofos de Educação que se fundamentam na fenomenologia têm buscado recursos e fontes que os habilitem a um conhecimento melhor dos mundos-vida, vistos aqui como algo que se evidencia por si mesmo, a partir das próprias vivências [...] (MARTINS, 1992, p.28).

Para o autor supracitado cada sujeito está engajado no processo de educação para que possa assumir sua própria existência no mundo (MARTINS, 1992). Nessa direção, Fininha interroga suas possibilidades no encontro e na experiência com os outros no mundo, vivenciando outras coisas ao seu redor e a partir daquilo que vê, faz desabrochar outros sentidos para a sua existência.

Imagens 50 e 51 - As experiências vividas de Arlindo



Fonte: Cenas do filme *Tatuagem* (LACERDA, 2013).

A partir da história do personagem, é possível tecer um entendimento de educação como possibilidade de transformação de olhares em um processo de reaprender a ver o mundo a partir da experiência e do contato com o outrem, seja um corpo, um objeto ou um contexto. No caso de Fininha, trata-se de uma emancipação política, afetiva, e intelectual enquanto sujeito corporal que modifica suas atitudes repressivas frente ao mundo e transforma

o olhar sobre determinada experiência. É a partir da percepção dos espetáculos e das expressões e performances corporais do Chão de Estrelas que Arlindo encontra outra possibilidade e maneira de ser, ver e sentir no mundo.

Para Larrosa (2010), a ideia de formação deve estar atrelada ao aprender enquanto possibilidade de transformar um sujeito que passa a dar um novo sentido ao mundo ao converter-se em outro de si mesmo ou ao encontrar sua maneira própria de estar no mundo:

Porque aí, na formação, a questão não é aprender algo. A questão não é que, a princípio, não saibamos algo e, no final, já o saibamos. Não se trata de uma relação exterior com aquilo que se aprende, na qual o aprender deixa o sujeito imodificado. Aí se trata mais de se constituir de uma determinada maneira. De uma experiência em que alguém, a princípio, era de uma maneira, ou não era nada, pura indeterminação, e, ao final, converteu-se em outra coisa (LARROSA, 2010, p.52).

Nós, espectadores do filme podemos também nos converter em outra coisa e alterar nossos olhares e percepções sobre as possibilidades do corpo e de seus afetos ao nos depararmos e nos relacionarmos com a visibilidade que o cinema nos dá, assim como aconteceu com Fininha ao entrar em contato com outras visibilidades e expressões ao começar a frequentar o grupo Chão de Estrelas. Estruturamos as coisas, os objetos e as pessoas através de nossa relação enquanto seres encarnados no mundo. Merleau-Ponty conclui que "Perceber o outro é finalmente perceber sua conduta" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.550), sua maneira de ser enquanto corpo que habita um mundo e é por ele habitado em relações quiasmáticas de coexistência. Para o filósofo (2006a):

A coisa percebida é um sistema de experiências: se eu fizer tal movimento, obterei tal resultado; é minha corporeidade que possibilita esse sistema [...] não é um sistema de relações entre variáveis objetivas: a percepção atua sobre relações entre mim, que tenho um corpo, e o mundo (MERLEAU-

Trata-se de uma linguagem e de signos expressos pelo corpo que se relacionam com o interlocutor, mostrando a relação entre o corpo e aquilo que ele vê em seu entorno na sua relação com o espaço. Tais percepções em *Tatuagem* embaralham as noções dicotômicas atreladas ao corpo, ao gênero e à sexualidade, e nos dão a realidade nua e crua do corpo. As críticas às instituições a partir das noções de liberdade e democracia, e como eles mesmo dizem "junto com o carpinteiro, o travesti, com a menina das pernas finas que vende flores na entrada do chão de estrelas", proporcionam uma outra estética, afetivo-política, uma outra maneira de sentir e expressar o corpo para além das barreiras e das dicotomias masculino-feminino e hétero-homo.

Eles embaralham as nossas formas tradicionais de conhecer e perceber o mundo e o corpo, de forma que ao apreciarmos *Tatuagem* e o Chão de Estrelas, como fez Arlindo, somos provocados, questionados, desconsertados e vivenciamos a experiência de outrem pautada nas diferenças, diversidades de ser, sentir e existir como corpo no mundo. Trata-se da percepção de outrem como um processo não intelectual, mas como algo que acontece a partir do contato direto com esse outro.

Assmann (1996), ao atentar para a inscrição, mediação e acontecer corporal de todo conhecimento, coloca a corporeidade como base para o processo de aprendizagem, essa que engloba também a sexualidade, afetividade e a relação com outrem. Para o autor "[...] é preciso pensar a educação a partir dos nexos corporais entre seres humanos concretos, ou seja, colocando em foco a corporeidade viva, na qual necessidade e desejos formam uma unidade" (ASSMANN, 1996, p.35).

Para Merleau-Ponty (2006a, p.565) "Outrem apenas transparece: aparece como sentido vivo [...]". Nessa direção, Arlindo se modifica ao experimentar essa corporeidade viva, pulsante e seus nexos que se expressam e compreendem o mundo pelo corpo. Assim como também o fez os espectadores de outro grupo de teatro brasileiro: os *Dzi Croquettes*. No

documentário homônimo produzido no ano de 2009, destaca-se na relação entre corpo e educação as falas dos entrevistados que reforçam as transformações e revoluções provocadas pela visibilidade dos espetáculos do grupo.

Dzi Croquettes: *Não somos homens, também não somos mulheres, somos gente!*

Dzi Croquettes foi um grupo de 13 pessoas que se designavam como uma família que era comandada pelo pai (Lennie Dale) e pela mãe (Wagner). Lennie foi o responsável por ensinar ao grupo uma técnica de dança impecável com expressões criativas e inovadoras, treinando várias horas por dia. Ele também deixou um legado e uma troca cultural muito intensa, tendo em vista que era americano e veio morar no Brasil. Segundo Nelson Motta, Lennie aprendeu e ensinou por aqui, houve uma troca de culturas e saberes, diferentes contextos sócio-históricos se entrelaçaram. Uma troca que se deu eminentemente pelo corpo e que criou um movimento ousado no país. Ao ensinar dança ao grupo, Lennie configurou uma educação do corpo, em seus ritmos, gestos, passos e coreografias, uma educação pautada na criatividade.

Além desse elemento educativo por meio da dança, a própria convivência do grupo enquanto uma família também fez despontar um movimento educativo e transformador, houve uma troca intensa entre 13 pessoas diferentes que passaram a conviver e a morar juntos e também a aprender uns com os outros. Para Ciro Barcellos, eles foram uma comunidade que deu certo, e ele afirma ter aprendido muitas coisas, dentre elas, lavar e passar. Rogério de Poly, integrante dos Dzi, também cita essa questão da família como sendo um aspecto importante para o próprio sucesso do grupo.

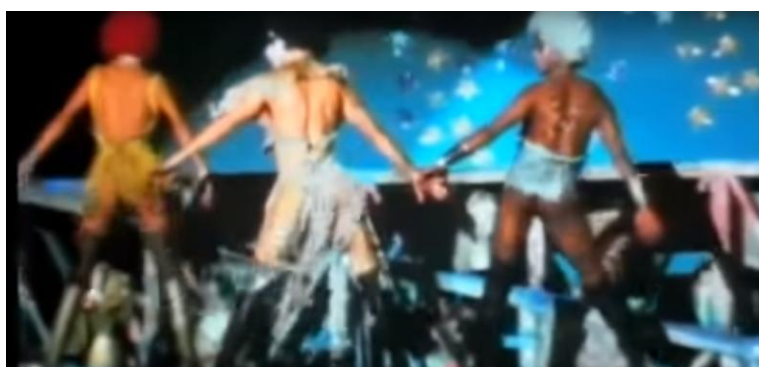
Wagner Ribeiro, dentro da narrativa da família *croquette* era a mãe. A partir das falas do documentário, conhecemos um pouco mais essa figura que estudava medicina e largou o curso para se dedicar às artes do artesanato e do teatro. Um homem sensível que segundo Lidoka (ex frenética) carregava uma culpa religiosa e passou muito tempo sem andar após ter descoberto sua

homossexualidade, o que nos evidencia o quanto a sexualidade está ligada visceralmente ao nosso modo corporal de estar, de habitar e de nos relacionarmos com o mundo, com os outros e com nós mesmos para além de uma genitália. Trata-se de um corpo que está em circuito com o mundo, passa por ele, um corpo sensível e sensciente cujo elemento sexual é coextensivo à vida "[...] uma dimensão fora da qual nada resta" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.446).

Wagner, segundo os relatos tinha uma ótima didática de ensino de teatro e além disso era extremamente consciente da arte como um elemento possibilitador de experiências transformadoras e educativas, bem como de um sentido crítico e libertário para além do humor. O ex-integrante do grupo, Benedicto Lacerda faz um relato emocionante de como Wagner tinha uma outra compreensão de mundo, de sociedade, de corpo e de educação diferente das concepções que pairavam no Brasil em plena ditadura militar. Ele explica que certa vez, conversando com Wagner, disse que achava só haver uma solução para mudar o país e que seria a luta armada. Wagner, por sua vez, o questionou: "Criança, porque ao invés de ir com armas porque é que não se faz arte que é muito melhor?", nesse momento Lacerda se emociona ao lembrar as palavras do amigo.

Os *Dzi Croquettes* produziram apresentações e espetáculos carregados de sensibilidade, de potência criativa e expressiva do corpo, nelas circulavam diferentes afetos e formas de ser. Corpos quase nus, homens que confundiam com sua sexualidade dúbia e com a possibilidade de ser masculino e feminino ao mesmo tempo, de ser diferente, de ser gente, de ser. E que transformou o olhar de muita gente para essas questões a partir de uma filosofia de vida que pregava "Nós não somos homens. Mas também não somos mulheres também não. Nós somos gente! Iguais a você. Nos tornamos apenas uma coisa, pessoas!", provocando uma revolução das condutas em relação à sexualidade, como podemos observar nas imagens abaixo:

Imagens 52 e 53 - Nós somos gente, iguais a você



Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA E ALVAREZ, 2009).

Os discursos de Claudio Tovar e Ciro Barcelos, que foram integrantes da trupe, coadunam na perspectiva de que o grupo provocou uma outra maneira de pensar e de agir. Trata-se de uma outra forma de olhar para o corpo e a sexualidade nunca antes vista no Brasil de uma forma tão potente. Para Tovar, essa forma de agir, pensar e ser continua com ele, não sendo possível se afirmar como um ex-integrante do grupo, ele continua sendo *Dzi Croquette*. Para Lidoka "[...] o espetáculo foi criando um movimento em volta dele, então as pessoas, os fãs começavam a se vestir como eles, a se amar como eles". A ex-frenética acima citada afirma que os *Dzi Croquettes* possibilitaram a percepção de um outro mundo que ela vivenciou ao se agregar ao grupo e acompanhá-los, deixando sua casa e contrariando sua mãe que queria que ela alisasse o cabelo e parasse de andar com essas pessoas.

Para Merleau-Ponty (2006a), apoiado nos estudos de Scheler, é "[...] pela expressão (atos, reações etc.), que se toma conhecimento de si como de outrem" (2006a, p.35). Nessa direção, é impossível ter uma consciência de si sem a consciência do outro. Foi pela expressão e pela linguagem inovadora que os *Dzi Croquettes* deixaram marcas e transformaram as percepções de quem os assistiu, uma percepção que se dá a partir da corporeidade e da intercorporeidade enquanto processo e troca sensível que torna possível apreender a si mesmo e ao outro. Para Merleau-Ponty (2006a) essa é a grande contribuição de Scheler, o fato de só poder admitir outrem pela sua própria existência expressiva. Nesse sentido, as manifestações expressivas não vem da consciência, elas são inerentes a ela, o próprio cogito é expressão.

Esses artistas inauguraram maneiras de ser para além do instituído na época (década de 70 e 80 do século XX), mostrando outras possibilidades de ser no mundo a partir da expressão do corpo, do desejo, da sexualidade. Nessa direção, o figurinista Marcos Jatobá, ao ser entrevistado para o documentário, afirma que após assistir pela primeira vez o espetáculo dos *Dzi Croquettes*, chegou em sua casa e afirmou para si mesmo "Vai ser minha maneira de ser, foi como se alguém tivesse dito: oh, a vida é isso, ser humano é isso! [...] Mudou a cabeça de muita gente". Jatobá relata que chegou em casa, rasgou suas roupas e encarnou o espírito *Croquette* mesmo sem fazer parte do grupo, desfazendo-se de sentimentos como culpa e medo por sua expressão da sexualidade não normativa, bem como se desfez de sua preocupação em ser *bicha*, *homem* ou *mulher*, as categorizações e classificações foram implodidas. Para Merleau-Ponty (2006a, p.352). "O meu corpo também é feito da corporeidade deles. O meu esquema corporal é um meio normal de conhecer os outros corpos e de estes conhecerem o meu corpo (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.352).

A transformação relatada por Jatobá advém da percepção dessas expressões subversivas nos espetáculos, desse modo de ser libertário em um contexto repressivo. É nessa direção que Merleau-Ponty aponta ao atentar que "[...] a percepção de outrem é a percepção de uma liberdade que

transparece através de uma situação" (2006a, p.565), ao experimentar tal liberdade do corpo numa situação histórica, Marcos já não mais consegue ser o mesmo que era antes.

Nesse sentido, Larrosa (2010, p.53) afirma que "[...] A experiência formativa, em suma, está pensada a partir das formas da sensibilidade construída como uma experiência estética". Marcos, ao entrar em contato com essa outra estética e sensibilidade para a existência e para a expressão do corpo e de sua sexualidade, modifica sua maneira de ser, de sentir, de ver e de interpretar o mundo, aprende a dar outros sentidos para si mesmo a partir dessa nova experiência, uma outra leitura do mundo e de sua relação com ele emerge para além das experiências ordinárias e corriqueiras.

Tal movimentação e transformação também é confirmada por Ciro Barcellos ao afirmar a mudança de atitudes, de roupas, de modos de ser e pensar. Tudo isso atrelados ou como reverberações dos espetáculos e do movimento cultural, estético, corporal, sexual proporcionado pelos *Dzi Croquettes*, um outro mundo se colocava para ser visto, percebido, vivido e explorado.

Ao estudar a linguagem e expressão do corpo, Merleau-Ponty afirma que "A linguagem é um ato de transcender. Portanto, não pode ser considerada simplesmente como um envoltório do pensamento; é preciso ver nela um instrumento de conquista do eu por contato com outrem" (2006a, p.48), sendo, portanto, um fenômeno intersubjetivo. Merleau-Ponty se interessa em compreender como o pensamento habita a linguagem e se dá no campo das relações com o outro, da inventividade e da expressão. Para ele "Não se trata de reduzir a linguagem ao pensamento, mas de introduzir o pensamento na linguagem" (2006a, p.57). Nesse entrelaçamento, emergem outras formas de pensar o corpo, entendendo que esses fenômenos da linguagem expressam uma visão de mundo e as relações com um tempo e um espaço. Tais fenômenos possuem uma vida expressiva, não sendo portanto uma categoria universal fechada, e sim, uma comunicação viva, sempre em movimento, em estado nascente, latente, dinâmico, não existindo uma gramática universal, mas uma mutação de significados e possibilidades de

criações a partir da existência do corpo no mundo.

Ao criticar a concepção mecanicista de expressão, o filósofo afirma que "[...] um corpo vivo está sempre se comportando, um corpo fenomênico. As emoções não são provocadas por estímulos, mas por situações, totalidades que só tem sentido para uma vida" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.553). Logo, tendo em vista que o corpo não é objeto puro, a expressão não se trata de uma reação motora, mas de uma conduta estabelecida na relação com o mundo, na qual existe uma relação de sentido entre a expressão e o expresso. Para Merleau-Ponty a linguagem é uma totalidade de signos que se relacionam e a expressão "[...] é aquilo que aparece na intersecção dos gestos expressivos compreendidos segundo os procedimentos fundamentais em determinada cultura" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.554).

A linguagem é movimento que habita o pensamento e o corpo, gestando outros sentidos para a existência, como percebemos nos espectadores dos *Dzi Croquettes*. Para além dessa dimensão de transformação individual, os entrevistados também apontam uma mudança provocada na cultura e na vida das pessoas como um todo, tendo em vista que os *Dzi* se tornou um movimento: "As pessoas vão modificando suas atitudes, suas roupas, seus modos de ser e de pensar", nos diz Ciro Barcellos, e esse movimento acabou por influenciar e contribuir para o próprio movimento gay brasileiro a partir desse teatro vivo e político, deixando um legado revolucionário para as gerações seguintes. As falas finais do documentário também destacam as marcas e influências deixadas pelo grupo. Tovar, por exemplo, afirma que aquela experiência proporcionou outra visão do mundo e que essa maneira de ser e de pensar continua até hoje com ele, quase 50 anos depois.

[...] o homem está no mundo e é no mundo que ele conhece, mediado pela relação com o outrem. Nesse cenário a intercorporeidade apresenta-se como potência expressiva, como horizontes para a experiência educativa nos domínios da existência e do conhecimento (NÓBREGA, 2018, p.380,381).

Nessa direção, Elke Maravilha afirma no documentário, em referência ao grupo, que "Isso não pode ficar sem ser visto, sem ser aprendido", coadunando com essa possibilidade educativa e formativa que afluía a partir desse movimento e da visibilidade desses corpos e sexualidades que dançavam, interpretavam e expressavam suas maneiras de sentir e de ser nos espetáculos. Destaca-se também a relação de aprendizagem que se sucedeu com a diretora e produtora do documentário, Tatiana Issa, que é filha de um cenógrafo e fotógrafo chamado Américo Issa que acompanhou o grupo *Dzi Croquettes* por um tempo, como foi abordado mais aprofundadamente no capítulo anterior. Américo levava Tatiana ainda criança para partilhar essa ambiência libertária, que marcou a sua experiência infantil e adulta.

Evidenciamos ainda falas de algumas entrevistadas, ao relatarem as transformações desencadeadas pelas experiências e visibilidades do grupo. Lidoka (imagem 55), por exemplo, afirma que ficou vivendo aquela "cultura" dos *Dzi* : "Eu vi um outro mundo, completamente diferente". Enquanto Regina Muller (imagem 54) sustenta que os *Dzi Croquettes*: "Foi algo que mudou a vida de pessoas e mudou a cultura, eu acho, que de um país".

Imagens 54 e 55 - Relatos de espectadoras



Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA E ALVAREZ, 2009).

O grupo que criticava certas convenções designadas para o corpo, criou uma outra estética para o sexo e a expressão confrontando, segundo o relato de Ney Matogrosso, o "[...] fechamento da mentalidade porque ninguém

podia pensar, ninguém podia ser diferente, ninguém podia se expressar com liberdade". Com uma linguagem do corpo inovadora, os *Dzi* conseguiram romper e transformar a percepção e o olhar da sociedade e da cultura para com o corpo e suas relações com o outro e o mundo:

Nesse contexto, a percepção apresenta um papel fundamental na transformação do outrem, portanto, na transformação da cultura, da história, do afeto, configurando uma compreensão de educação como fenômeno da experiência, da relação com o outrem (NÓBREGA, 2018, p.378).

Para Assmann (1996), o universo da educação precisa desfazer-se do medo que tem de linguagens inovadoras que fundem uma nova epistemologia, ou seja, uma outra maneira de conhecer, de corpo inteiro, aprendendo a partir de uma atitude criativa, de forma que tal necessidade figura entre os desafios educacionais dos dias de hoje. Essa nova epistemologia perpassa a experiência do outrem, caracterizada pela marca da diferença e da metamorfose dos olhares e percepções.

Merleau-Ponty (2006) atesta a importância e o papel de outrem em nossa existência a partir da consideração de nosso corpo como lacunar de modo que não o conhecemos plenamente sem o olhar do outro, assim como também as coisas não existem sem a minha frequência corporal em direção a elas. Tal processo não é da ordem de um eu penso, mas de um *Einfuhlung*²⁰, da empatia, da intercorporeidade e do sujeito como estesiológico, relação carnal com o outro e com o mundo, indispensável e indivisa (MERLEAU-PONTY, 2006).

Nessa dialética em direção ao outro, inaugura-se a experiência afetiva

²⁰ A noção de *Einfuhlung*, para Merleau-Ponty diz respeito à empatia, à intercorporeidade, ao circuito sensível entre meu corpo, o mundo e os outros: "Antes de experimentar, observe-se que o corpo, como esquema corporal, o corpo estesiológico, a carne, já nos deram a *Einfuhlung* do corpo com o ser percebido e com os outros corpos. Quer dizer que o corpo como poder de *Einfuhlung* já é desejo, *libido*, projeção – introjeção, identificação – a estrutura estesiológica do corpo humano é, portanto, uma estrutura libidinal, a percepção um modo de desejo, uma relação de ser e não de conhecimento" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.339,340).

do corpo, um campo do desejo, da empatia, das pulsões que ultrapassa o conhecimento intelectual. Um campo que engaja nossa vida pessoal, engaja nossos desejos, paixões, sensações e da qual ninguém está a salvo, como atesta Merleau-Ponty, pois a sexualidade enquanto forma de habitação afetiva do mundo está sempre presente como uma *atmosfera* coextensiva à vida, participe do movimento geral da existência (MERLEAU-PONTY, 1999).

O papel de outrem em nossa existência corpórea é amplificado por Merleau-Ponty nos cursos sobre a natureza a partir do aprofundamento da noção de desejo e de carne. Para o filósofo, as coisas só existem a partir do momento em que as frequento com o corpo, este por sua vez, é sempre lacunar, a experiência que tenho dele é sempre incompleta, nos falta o espelho, nos falta o outro e essa relação nos é indispensável (MERLEAU-PONTY, 2006), tendo em vista que é "Essa percepção de outrem, que faz com que eu apreenda o corpo como habitado [...]" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.125).

Nos cursos sobre a natureza, a partir da noção de carne, Merleau-Ponty vai se aprofundar nas noções de desejo e intercorporeidade, bem como inaugurar a compreensão do corpo estesiológico ou carne maciça da estesiologia, sendo o desejo uma estrutura característica desse mundo carnal. O corpo estesiológico é o corpo libidinal, sujeito que deseja, do "enraizamento natural" para outrem, para a intercorporeidade (MERLEAU-PONTY, 2006). Essa noção de intercorporeidade engloba as dimensões do esquema corporal, da motricidade, da sexualidade, da linguagem, do desejo que possibilitam o contato, a reflexividade, a troca e a experiência de outrem.

Saint-Aubert (2013) traz, a partir de Merleau-Ponty, o "desejo como incorporação e compreensão carnal do outro" (SAINT-AUBERT, 2013, p.355), como facilitador e animador do esquema corporal, articulação deste como inerência com a vida e com o mundo anunciado desde a Fenomenologia da Percepção. Refere-se a um desejo sexuado e ontológico, desejo enquanto experiência do ser que dá sentido à existência, possibilitando entrelaçamento e indivisão. Trata-se de uma estrutura que se propaga, se estende e se prolonga ao outro e ao mundo, processo que o autor chama de "aventuras

quiasmáticas do desejo" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.373), possível somente pela existência de um corpo: "O desejo apresenta o mesmo problema que a percepção = um espírito não desejaria, assim como não perceberia. Qual é o Eu do desejo? É o corpo, evidentemente" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.339,340).

Merleau-Ponty progride, assim, no ponto de vista do autor, à uma metafísica da sexualidade, necessária para compreender como uma vida pode entrar em outra vida através da corporeidade, da relação carnal com o outro. Não se pode reduzir a sexualidade à consciência, a sexualidade tem uma significação metafísica, mas uma metafísica que não está além do corpo (SAINT-AUBERT, 2013, p.356,357).

O corpo estesiológico deixa de lado o corpo objetivo sendo o corpo como esquema corporal, da carne, capaz de sensação ao fazer-se circuito com o mundo e com o outro. Trata-se de um corpo que está aberto ao mundo e que é atingido por suas ações, "corpo como órgão para-outrem" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.352): O corpo como sensível exemplar é aberto, transformável; ser de pregnancy, coisa que participa com as outras coisas do circuito do mundo porque é carne desse mundo. Sujeito intercorporal, o corpo não está fechado sobre si mesmo, é com ele que desfruto o mundo e os outros (MERLEAU-PONTY, 2006, p.357):

A estesiologia ocupa-se dos vínculos corporais. A arquitetônica da corporeidade une esquema corporal e imagem do corpo, o corpo próprio, o corpo do outro e o corpo do mundo em um mundo de sensações, sentimentos e significados (NÓBREGA, 2018, p.384).

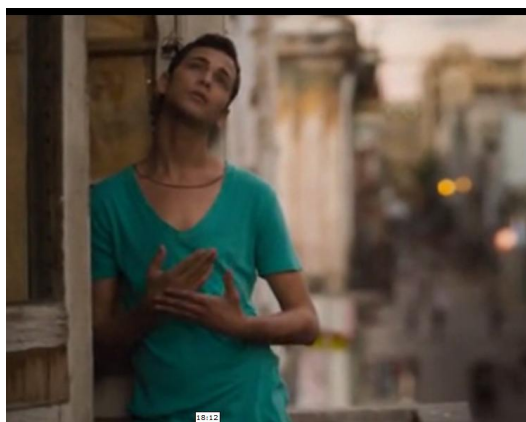
É esse corpo marcado pelo desejo, pela estesia das sensações e pela intercorporeidade que nos deparamos ao apreciarmos a película *Viva* (2015). É em busca dos sentidos que emergem da percepção de outrem que nos endereçaremos à experiência de *Viva*, personagem que dá nome à película e que ao conhecer o corpo de seu pai Ángel e vice-versa transformam-se mutuamente, educam-se. Trata-se da história de corporeidades que se

entrelaçam em uma vida carnal e em uma comunicação sensível e intensa que se estabelece a partir desse encontro.

VIVA: *"Assim como sou, eu te ofereço meu amor, não tenho mais, peça, o que eu possa te dar e não me importa entregar-me a ti sem condições"*.

Em VIVA (2015) tem-se uma narrativa envolta por sentimentos fortes representados nos corpos, nos olhares, nas fisionomias, experiências estesiológicas marcadas pela sensibilidade humana encarnada na superfície do corpo. A experiência do desejo move Jesus a encarnar Viva, um personagem que sonha em ser transformista e começa a se apresentar em palcos de casas noturnas. A transformação ou encarnação de Viva com paixão não acontece logo na primeira aparição e Mama, o chefe do estabelecimento o adverte de que é preciso fazer as apresentações com mais sentimento tendo em vista que as canções interpretadas dizem coisas. Por sua vez, Cindy também diz que Jesus tem que se envolver, se entregar àquela experiência. Posteriormente, as apresentações tornam-se experiências catárticas para Viva, do desejo, da dor, da libertação, da transformação, que não se opera apenas pela mudança da vestimenta, trata-se de uma outra postura operada e expressa para com o mundo que emana do corpo.

Imagem 56 - A expressão de Jesus



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Jesus é um menino magro, alto, afeminado, filho de um lutador de boxe agressivo, talvez por isso o personagem Javier tenha dito que jamais imaginou que Jesus fosse filho de Àngel ao olhar uma foto do lutador pregada na parede da casa do rapaz. O lutador foi preso quando Jesus ainda era muito pequeno, e desde então não mais se viram, de modo que não se estabeleceu uma relação afetiva entre eles.

Sem uma família biológica, Jesus encontra nos laços de amizade com personagens como Cecília, Nita e Mama (que é dono do bar onde acontecem os shows de transformismo) o estabelecimento de relações afetivas de cuidado e troca. Os personagens ajudam Jesus com trabalho e comida, tendo em vista que o garoto vive na extrema pobreza e, por vezes, lhe falta o básico. Nita, avó de Cecília, diz a Jesus que ele é como se fosse da sua família e que prometeu à sua falecida mãe que iria cuidar dele.

Jesus vive numa casa muito simples, é um homem extremamente sensível e completamente avesso à violência e à agressividade. Não sabemos qual o nível de escolaridade do personagem, mas a película deixa claro que o mesmo frequentou a escola a partir de uma cena na qual Cecília pede um favor a Jesus, que inicialmente nega, é quando Cecília o questiona: "Te recorda a quantidade de vezes que tive que brigar na escola por sua causa?". Tal questionamento nos leva a crer que Jesus não teve uma vida fácil no âmbito escolar, talvez por ser um rapaz sensível, afeminado, diferente do padrão de masculinidade tradicional, viril e agressivo.

Viva se prepara para mais uma oportunidade de mostrar seu trabalho, a última depois do desastre da primeira apresentação sem energia vibrante e sem a estesia das sensações, seu olhar está apreensivo. Suas colegas notam alguém novo na plateia que chama a atenção das mesmas, em pé, o homem está a observar a apresentação de Mama. Cindy pergunta se Viva não vai olhar o público, ela diz que não gosta de ver a plateia antes das apresentações. Após as dicas de Cindy para se entregar, encantar e seduzir a plateia, Viva se prepara para adentrar o palco:

Imagem 57 - A apreensão de Viva



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Enquanto é apresentada ao público, Viva espera apreensiva. Os acordes da canção *Que te pedi* começam a emergir no ambiente, a personagem adentra de costas para o público, a câmera está focada em seu rosto, ao virar seu corpo para a plateia, a câmera nos mostra o próprio olhar de Viva que encontra o homem em pé no bar, o corpo ao centro iluminado por um foco de luz azul é por ela escolhido dentre todos os outros que ali estão para ser seduzido aquela noite.

Imagens 58 e 59 - A apresentação de Viva





Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Sua postura, respiração e desenvoltura no palco não são as mesmas, a transformista encarnou a personagem de maneira mais visceral. Com um vestido branco, colar de pérolas e paetê vermelho, Viva vai descendo do palco e caminhando em direção ao homem e sensualizando para aqueles que encontra durante o trajeto enquanto dubla a canção. A câmera caminha junto com a personagem, enfatizando seu corpo, seus seios, seu rosto performático. O homem está de costas, Viva senta ao seu lado, sem saber de quem se trata, ela toca seu rosto com a mão deslizante e o olha profundamente com desejo e sensualidade enquanto canta: "Não me importo me entregar a ti sem condições", o homem a olha. Ao se afastar e dar as costas para o mesmo, é surpreendida por um puxão e o deferimento de um soco que a faz cair. O homem que a socou grita enquanto é retirado do local por outras pessoas: Eu sou seu pai!

Imagens 60 e 61 - O reencontro entre pai e filho



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

A partir desse momento começa a se desenrolar uma relação complicada entre pai e filho. Jesus está confuso, não conhecia o pai e o reencontro foi violento, ele está atordoado se perguntando qual o motivo de seu pai ter reaparecido depois de tantos anos, enquanto Mama cuida do seu ferimento. Jesus volta para casa pelas ruas escuras de Havana e se depara com seu pai dormindo em sua cama. Os dois começam a travar uma relação marcada pela agressividade e pelo afeto que vai emergindo do encontro com outrem. Àngel, pai de Jesus, pergunta ao filho se foi muito duro ao lhe bater, se ele está com medo e como está o ferimento, colocando também a sua insatisfação para com sua performance como Viva tendo em vista que para

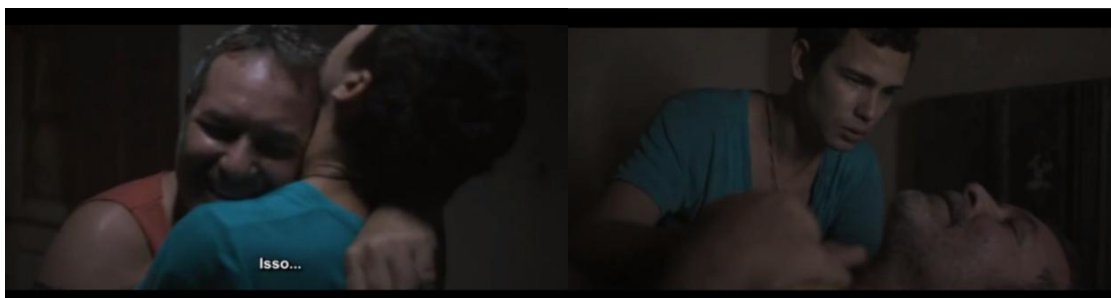
Ángel tal apresentação é risível para os demais. Jesus diz que faz aquele trabalho por dinheiro enquanto o pai afirma que ele não voltará mais a fazê-lo.

A película passa a focar na relação difícil dos dois sujeitos extremamente diferentes, um lutador de boxe agressivo e um menino gay, sensível e afeminado que gosta de trabalhar como transformista. Ángel afirma que eles precisam tentar ficar juntos, se respeitar, mas ele mesmo não respeita a decisão do filho ao proibi-lo de se apresentar. A aproximação inimaginável entre os dois vai acontecendo gradativamente, seja quando Ángel pede que Jesus corte seu cabelo ou ainda quando o leva ao antigo clube em que lutava para conhecer seus amigos.

A relação com o pai vai se reconstruindo de forma difícil, Ángel bebe muito e por vezes fica agressivo ou quebra as coisas dentro de casa, mas posteriormente acaba se arrependendo, dizendo para o filho: "Temos que ficar juntos ou tentar. Entendeu? Eu vou ser mais civilizado. Você vai me respeitar". A relação difícil com a família, especialmente com o pai, parece ser recorrente no mundo das transformistas tendo em vista que também é relatado na película pelas personagens Cindy e Lydia, esta última afirma: "Eu o envergonhava", em referência ao seu pai.

Nessa relação difícil, ambos vão se transformando, os silêncios entre os dois vão marcando esse conhecimento recíproco e lento, uma relação que vai se estreitando com o cuidado de Jesus com o pai alcoolizado, o toque sensível, o abraço, o sorriso, que vai transformando a agressividade em afeto. A relação sanguínea pouco importava, a verdadeira troca foi acontecendo a partir da convivência e das trocas com o outro.

Imagens 62 e 63 - O toque e a construção da relação com outrem



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Na sequência de cenas acima, tem-se pela primeira vez o toque corporal entre pai e filho. Jesus ia saindo de casa quando percebeu que seu pai estava caído próximo à janela, o garoto então retorna e pergunta como o pai está. Ángel bebeu muito, vomitou e admite que o rum está fazendo muito mal às suas entranhas. Jesus pergunta: - "Quer que eu te limpe? Você precisa ir pra cama". É então que levanta o pai e o carrega em seus braços até a cama. Jesus tira-lhe a camisa e os sapatos. Ángel sorri, segura a mão do filho e a leva até seu peito, Jesus acaricia os cabelos do pai, que adormece.

Essas relações que perpassam o toque sensível vão acontecendo de forma mais frequente tendo em vista que Ángel vai ficando cada vez mais enfermo e debilitado, precisando dos cuidados de Jesus. Para Nóbrega (2018, p.382), "A experiência do tocar em toda sua extensão, como sentido de contato e intimidade nuança uma experiência estesiológica capaz de criar vínculos com o corpo do outro". Somos anexados ao corpo de outrem por meio das experiências sensíveis, um toque, um olhar, um sorriso, um abraço, a escuta de outrem, assim como acontece com pai e filho.

Para Merleau-Ponty o corpo é o órgão para o outrem. Meu corpo próprio é feito do corpo do outrem, assim a sinergia como ocorre através do aperto de mãos, do olhar, da pele, da escuta, da voz e do silêncio são aberturas para uma existência geral que liga o corpo e o mundo. Essa sinergia entre os corpos é um fundamento da noção de intercorporeidade, compreendida como uma aderência carnal

do sensível, da linguagem, dos afetos, da história, da cultura (NÓBREGA, 2018, p.386).

Nessa aderência dos afetos, os corpos de Jesus e Ángel vão modificando suas experiências, transformando suas formas de olhar para si e para o outro, mas tal aproximação ainda não é suficiente para Ángel aceitar que seu filho trabalhe como transformista, ele ainda não consegue aceitar a expressão e o modo de existência de Viva.

Nesse interstício, Jesus mente para Mama dizendo que seu pai o aceitou e volta a dar corpo e vida à VIVA, enquanto a reaproximação entre pai e filho vai se consolidando, os dois jantam juntos e conversam. Mas certo dia Ángel chega em casa bêbado e coloca Jesus contra a parede, boxeando o ar com as mãos e dizendo que estava no ginásio, faz gestos de socos em direção ao filho, encostando-o na parede. Viva começa a se desesperar com a situação e Ángel questiona: *Quer ser duro?* Jesus responde: *Não!* E tenta tirar, afastar o pai de perto de si, se desesperando. Ángel pede que Jesus se acalme, e afirma fazer o que pode, mas que aquelas coisas são novas para ele. A relação complicada entre pai e filho obviamente se dá pelo afastamento de tantos anos, pelo reencontro marcado pela violência e também pelo fato de Jesus expressar uma outra maneira de ser corpo masculino no mundo que não era o esperado e com a qual Ángel vai aprendendo a lidar.

Jesus resolve contar a verdade para Mama de que seu pai não sabe que ele voltou a fazer Viva e resolve deixar o transformismo. Para sobreviver prostitui seu corpo, troca a vibração de Viva pela frieza e tristeza nos olhos enquanto é penetrado sem prazer por outros corpos. Mama se preocupa com o garoto, o procura em sua casa, enfrenta Ángel e propõe que Jesus vá morar com ela, comporta-se como se fosse realmente uma mãe, talvez por isso tal apelido. Há um verdadeiro embate entre Mama e Ángel, um de cada lado, Jesus está entre os dois personagens e a câmera oscila entre os dois lados do duelo.

- *Ainda tem trabalho para ti*, diz Mama para Jesus.

- *Ele não vai mais fazer aquela merda. Quer que eu o deixe andar por aí*

exibindo sua fraqueza?- Responde Ángel.

- *O que disse? Para você isso é fraqueza? Você não sabe que eu tenho minha própria luta.* Afirma Mama que manda Jesus pegar suas coisas, dizendo que o mesmo pode viver em sua casa. Jesus se recusa a pegar as coisas e ir com Mama, decidindo continuar com seu pai.

Na compreensão de Ángel, apresentar-se como transformista é um sinal de fraqueza, enquanto para Mama e Jesus é exatamente o contrário, ambos se sentem fortes e vivos ao performatizarem seus personagens. Contudo, Jesus escolhe permanecer ao lado do pai, talvez por entender que ambos estão tentando construir uma relação.

Destaca-se nessa construção a cena em que pai e filho conversam pela primeira vez sobre a sexualidade de Jesus, é quando seu pai pergunta se ele nunca gostou de mulheres, o mesmo responde que *não, nunca*. O pai então exprime sua dificuldade em entender esse outro *modo de desejo* e pergunta o que ele vê quando olha para as mulheres. Jesus prontamente responde que vê o mesmo que Ángel. Por fim, o menino questiona se o pai gostaria que ele fosse diferente, mais macho e mais forte, e Ángel responde com um questionamento: "Seria mais fácil, não?". Jesus confessa que não sabe.

Os dois permanecem em silêncio, se olham sem dizer nada, é quando uma moça chama Ángel para dançar e Jesus os observa. Ángel, nessa mesma noite, conta a Jesus que está muito doente dos pulmões. O filho fica triste e anda com um olhar perdido pelas ruas escuras de Havana, bebe sozinho na praia, perplexo ao descobrir que seu pai que acabara de retornar e com o qual estava construindo uma relação afetiva estava perto de morrer. Os dois tentam voltar à rotina, saem, tomam sorvete juntos, conversam, se relacionam. Contudo, Ángel vai piorando até ser hospitalizado e Jesus chora ao saber pelo médico que o pai não tem muito tempo de vida.

Jesus se sente perdido, se prostitui para conseguir comprar comida, vaga pelas ruas, bebe, anda pela praia, está bêbado e vai ao clube, encontra o homem com o qual se prostituiu que o acusa de havê-lo roubado. Inicia-se então uma briga entre os dois que é acalmada por Mama que vem cantando

em sua direção a seguinte canção: "Vivi à vida à minha maneira, à minha medida, como qualquer, sim, amei muito". Mama leva o microfone até Jesus, canta olhando para ele e partilha com o mesmo o microfone, os dois cantam olhando um para o outro, Mama o beija na testa, os dois se abraçam sob um foco de luz.

Imagem 64 - A sensibilidade de Mama



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

A película nos coloca dentro da realidade humana, demasiadamente humana, as canções são sensíveis e nos imergem nesse mundo humano de dores, amores, angústias, como na cena acima cuja canção nos diz que "não conheço ninguém perfeito" e que não nos damos conta que somos seres humanos como outro qualquer. Após esse reencontro emocionante os personagens conversam sobre a situação de Jesus. Mama se torna uma espécie de porto seguro importante para o jovem, o acolhe, cuida de suas feridas, dá trabalho e é quem lhe dá um conselho bastante significativo, durante essa conversa:

- *Isso é realmente o que você quer?* Pergunta Mama a Jesus em referência a

não mais se apresentar como Viva enquanto fica prostituindo seu corpo para ganhar a vida.

- *Só se ele estiver bem com isso.* Responde Jesus, fazendo menção ao seu pai.

- *Necessita de sua benção?* - Pergunta Mama enquanto completa: *"O tempo restante juntos, trate de ser você, de ser quem tu eres. Se não você vai se arrepender".*

Para Mama, Jesus deveria assumir a performance de transformista enquanto atitude do corpo e de sua existência para seu pai. E o personagem acaba por seguir o conselho. Jesus retorna para casa e conversa com seu pai. Ele resolve seguir o conselho de Mama e afirma:

- *Voltarei a atuar. Já decidi. Precisamos do dinheiro. E não só por isso.*

Angel - *Posso dizer uma coisa?*

Jesus- *Acho que não.*

Angel - *Explique então o que você quer dizer.*

Jesus - *Que a vida toda me senti culpado do que eu sou. Como se tivesse que sentir pena ou me desculpar. Frouxo [...] afeminado. Não sei. Olha, quando eu entro no palco me sinto forte, sincero, canto com a alma. Nunca antes eu me senti assim. É a música. É isso. Faço isso por mim.*

Para Jesus, encarnar Viva torna-se uma potência de agir, uma operação expressiva da existência, uma conduta de seu corpo no mundo, ao exprimir esse papel, exprime um outrem. Para Merleau-Ponty (2006a) há uma relação de circularidade entre a vida e a obra "[...] um modo de exprimir torna-se modo de sentir; não há oposição entre o natural e o cultural" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.556). Trata-se de um elo entre o expresso e o vivido pelo personagem, exprimir esse outro de si mesmo é uma experiência de libertação para Viva.

Posteriormente à essa conversa com o pai, as apresentações tornam-se experiências estesiológicas para Viva, do desejo, da dor, da libertação, da transformação, que não se opera apenas pela mudança da vestimenta, trata-

se de uma outra postura operada e expressa para com o mundo que emana do corpo marcado pelas sensações, de um corpo estesiológico. Trata-se da potência de subir ao palco e expressar a si mesmo, é nesse momento que o personagem assume realmente essa atitude do corpo enquanto outra forma de ser no mundo consigo e com o outro.

Larrosa (2010) nos ajuda a compreender essa modificação na qual o sujeito descobre-se e toma consciência de si mesmo a partir do momento em que vê um outro universo. Para o autor: "Um dos efeitos da tomada de consciência é que cada um sente a necessidade de reescrever, a partir desse momento de mudança, sua própria história" (LARROSA, 2010, p.32). Viva, ao tomar consciência de quem realmente era, traz novamente à tona esse outro que estava oculto, reconstruindo, recriando e fazendo emergir uma outra experiência de si. Desprende-se das amarras que impediam sua expressão no mundo pela tomada de consciência de si e do outro, estabelecendo uma nova relação com ele.

Viva se dá conta de que não poderia continuar se escondendo ou sendo daquela maneira e para tanto "Não só tem de conhecer-se a si mesmo, como conquistar-se a si mesmo, assumir-se a si mesmo, converter-se naquilo que de verdade ele é" (LARROSA, 2010, p.35), como também necessita pôr-se em movimento, ir além do que se é, recriar-se, refazer-se, metamorfosear-se e provocar também no outro (seu pai) esse movimento, como veremos a seguir.

Viva vai se apresentar certa noite e para surpresa de todos Ángel está novamente na plateia, o que preocupa Mama e Cindy que temem mais uma confusão no estabelecimento ou ainda que o mesmo seja novamente agressivo com Jesus. Mama então o aconselha a não descer do palco tendo em vista que Ángel está no bar afastado, Viva diz que está bem e que não quer mais se esconder. Ángel olha em direção ao palco quando escuta Viva sendo apresentada como a próxima atração:

Imagem 65 - O rosto observador de Ángel



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

"E agora nossa nova sensacional descoberta: Viva!", anuncia o narrador. A personagem entra no palco demonstrando uma força e confiança que não existiam na primeira vez em que encontrou o pai. Mama está observando pela cortina enquanto Viva a desobedece, descendo do palco e se aproximando de seu pai como na apresentação anterior na qual foi agredida. A câmera oscila entre o rosto atento e preocupado de Mama, o rosto observador de Ángel e a performance corporal e visceral de Viva, que, por sua vez, entra no cenário cantando a mesma música que interpretou quando seu pai a esmurrou, mas agora é diferente, já não são mais os mesmos. Viva desce do palco, na escuridão vê-se apenas as luzes enfatizando seu corpo que se endereça ao corpo de Ángel que se encontra no mesmo lugar. Ouvimos a canção que entoa seguinte letra: *"Assim como sou, eu te ofereço meu amor, não tenho mais, peça, o que eu possa te dar e não me importa entregar-me a ti sem condições"*.

Viva canta em frente ao seu pai que não se importa em entregar-se a ele sem condições e estende os braços em sua direção, apontando para ele. E continua: *"Que soubesse que não há para ti outro amor como meu amor"*, canta se aproximando dele, já está ao seu lado, eles se olham. A canção

termina e Ángel o olha e acaricia o queixo do filho enquanto diz: "Viva!". Diferentemente da primeira vez as palavras cantadas por Viva agora fazem sentido para Ángel, o mesmo viveu o amor doado por Jesus, seu cuidado, o afeto desse outro com o qual aprendeu a partir das diferenças, de fato a personagem se entregou ao pai sem condições.

Imagem 66 - O reaprender a ver o mundo de Ángel



Fonte: Cenas do filme VIVA (BREATHNACH, 2015).

Os dois vão embora do clube juntos nesta noite, a relação construída transformou ambos a partir de uma percepção de outrem diferenciada, da aproximação, da reversibilidade e das trocas estabelecidas por eles em circuito com o mundo que passaram a partilhar. Operou-se uma educação a partir das sensações que ocorre no corpo, uma transformação ontológica dos personagens a partir da percepção e do conhecimento de outrem: "Assim, a experiência do outrem é marcada pela diferença, pela diferenciação, pelo encontro e pela transformação dos olhares" (NÓBREGA, 2018, p.379).

[...] é porque percebo que outrem é possível para mim como um outro que percebe os mesmos sensíveis que eu percebo. Carne maciça da estesiologia, carne sutilizada da co-

percepção, isto é da identificação entre os esquemas corporais. O meu esquema corporal projeta-se nos outros e os introjeta, tem relações de ser com eles, procura a identificação, apresenta-se como indiviso com eles, deseja-os (MERLEAU-PONTY, 2006, p.361).

Nessa direção, é a percepção enquanto centro comum das minhas experiências e das experiências do outro (MERLEAU-PONTY, 2006), que possibilita esse conhecimento, é a abertura ao outro que promove essa intersubjetividade ou troca sensorial entre os corpos, que abandona, nessa perspectiva, a noção de corpo objetivo em direção a um corpo marcado pela estesia, capaz de afetar e de ser afetado. "Eu vejo pelos olhos de outrem - o mundo", nos diz Merleau-Ponty (2006, p.440), trata-se de uma lógica corporal dialética que impulsiona o corpo ao mundo no sistema intersensorial no qual "[...] o mundo e os outros tornam-se nossa carne" (ibidem, p.341).

Imbricação, simultaneidade, corpo como esquema corporal, intercorporeidade, desejo, capaz de ser percebido por outros corpos enquanto estrutura estesiológica, visto que a percepção também é *um modo de desejo*, uma possibilidade de movimento de um corpo em direção a outro, de conhecimento para além do mundo objetivo e intelectual, perpassando as sensações, operações, processos esses que seriam impossíveis sem o corpo que é o eu do desejo, da percepção e das relações.

Para Merleau-Ponty (2006a) para perceber e conhecer outrem é preciso decifrar sua linguagem, sua conduta na relação com o mundo. Não somos puros espectadores do mundo, há sempre uma raiz subjetiva nesse contato, como por exemplo na percepção do cubo. Nessa experiência não conseguimos ver todas as partes de uma só vez tendo em vista que olhamos o cubo em perspectiva. A partir disso, o filósofo aponta que a nossa percepção não é pura ou única, trata-se de um horizonte de possibilidades abertas que é passível de mudança a cada metamorfose de ponto de vista, bem como certifica a relação entre percepção e movimento: "A percepção é a síntese de todas as percepções possíveis; essa síntese é realizada pelo poder que possuo de me deslocar" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.541). E essa

capacidade de movimento do corpo proporciona um sistema de experiências possibilitado por essa corporeidade que se move em um mundo relacionando-se com ele.

Viva e Ángel, nesse sentido, enquanto esquemas corporais em contato com o mundo, relacionam-se com outrem, e em tal relação outras coisas aparecem à percepção, inaugurando outras formas de experiência e de conhecimento. A experiência do outro transformou ambos a partir da possibilidade de se frequentarem mutuamente enquanto existências diversas e aprenderem com esse movimento em direção ao outro.

"Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira", nos adverte Larrosa (2010, p.41). Ángel parece ter ouvido esse conselho, o personagem conseguiu estabelecer uma nova relação consigo e com o seu filho. Aquilo que ele era foi desestabilizado e posto em questão pelo encontro com esse outrem, metamorfoseando sua maneira de ser e de compreender as diferentes formas de amar, pensar, viver, expressar e se relacionar afetivamente no mundo. Nessa dialética viva e prenhe de sensibilidade, o personagem se desfez de seus preconceitos.

É com o corpo que experimento a mim, o outro e o mundo, é no entrelaçamento entre percepção e movimento que o corpo se transforma, se alarga no mundo, movidos pela intencionalidade. Viva/Jesus não poderia chegar a si sem apropriar-se também desse outro (o pai), relacionar-se e mover-se em direção a ele, experimentando o contato. Nessa possibilidade de movimento de um corpo em direção a outro, Ángel, seu pai, ao criar sentidos e experiências afetivas outras para a sua existência a partir do contato com Jesus/VIVA, acaba por compreender o filho como um menino afeminado, homossexual e transformista, algo complicado até então para um ex-lutador de boxe extremamente forte e agressivo. É nesse sentido que Merleau-Ponty afirma que "Minha corporeidade torna-se potência de compreensão da corporeidade alheia" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.33).

Jesus também desconhecia esse tipo de relação afetiva, o que nos leva a pensar que aprender a conviver com o seu pai foi também um processo

de conhecimento do outro e de educação a partir das relações que foram se estabelecendo. Relações essas que perpassam o toque sensível e o aprender a conviver com outra expressão da sexualidade. Há uma transformação recíproca em Ángel que o leva a aceitar que Jesus interprete Viva, ao mesmo tempo em que Jesus, após ter se relacionado com Ángel também já não é a mesma pessoa, tornou-se mais forte e visceral em suas apresentações.

Nóbrega (2018) aponta essa possibilidade de uma educação como experiência do outrem a partir da diferença, do encontro e da transformação de olhares. Para ela é preciso sentir a si e sentir com o outro:

São experiências do corpo no mundo que nos educam, na presença do outro, na companhia do mundo e em atos nos quais o sentir, o sentimento e o sentido se relacionam de modo íntimo e vibrante nas articulações do corpo e de seus sentidos (NÓBREGA, 2018, p.382,383).

Nesse filme pleno de sensibilidade percebemos essa educação que se faz vibrar a partir da experiência de outrem e de seus afetos e do corpo estesiológico em circuito com o mundo e com os outros corpos. Uma educação a partir das sensações e da vivência afetiva de um corpo em direção a outro, que cria sentidos e transforma a vida e a percepção dos sujeitos por meio dessa intercorporeidade enquanto traço fundador e possibilitador da experiência educativa. Ángel é colocado em questão em suas compreensões de mundo, de sexualidade, de afetividade e de corpo, reconfigurando sua maneira de estar no mundo e de entender a relação com outrem.

Os filmes, narrativas e personagens colocados em cena nos convidam a pensar uma outra educação que considere "[...] a experiência do corpo como modo de ser e estar no mundo, de sentir, perceber, conhecer" (NÓBREGA, 2018, p.386). O corpo como espaço de experiência e de uma dialética sem síntese para com o outro e o mundo a partir da sexualidade, dos afetos, relações e movimento. Uma educação que privilegie o corpo do outro também como espaço e experiência de aprendizagem, como possibilidade de criação

de vínculos corporais e ampliação dos sentidos e olhares para a existência.

As experiências vividas pelos personagens em tela nesse capítulo evocam outras formas de pensar a educação ou uma formação na qual se chega a ser o que se é, como nos diz Larrosa (2010), por meio das transformações e metamorfoses do caminho. O autor supracitado traz algumas possibilidades de entendimento para a ideia de formação através da literatura e de diversas narrativas, justamente no intuito de apontar que não se tem um modelo unívoco de formação, homogêneo e linear, padronizador, mas que se pode considerar "[...] a formação do indivíduo como um desenvolvimento integral e continuado de suas inclinações e possibilidades [...]" (LARROSA, 2010, p.9).

Larrosa (2010), ao trazer a ideia de uma viagem de formação na qual o sujeito se metamorfoseia, afirma que nesse processo "[...] o mundo aparece aberto e disposto para ser lido de outra maneira" (LARROSA, 2010, p.9). Dessa forma, a partir de uma ruptura das maneiras corriqueiras de percepção para além dos esquemas já edificadas e lidos, se aprende a olhar o mundo diferentemente, como acontece com Ángel, Jesus, João Francisco, Arlindo e os espectadores do grupo *Dzi Croquettes*, que questionam sua existência e a do outro por meio da percepção de mundos diferentes dos quais estavam habituados.

A experiência de formação trazida por Larrosa (2010) coloca a educação na relação com o mundo, na qual o ser encontra o sentido de sua existência e a possibilidade de mudança, de ir além para que se chegue a ser aquilo que se é para além dos dogmatismos e tradicionalismos frequentes na área, trata-se de "[...] um convite para romper com os sistemas de educação que dão o mundo já interpretado, já configurado de uma determinada maneira (LARROSA, 2010, p.10,11). O autor relaciona a experiência da leitura como possibilidade de formação e transformação daquilo que se é. Se transportamos essa experiência da leitura para a da visibilidade dos corpos e sexualidades em tela nesse trabalho também vamos encontrar as metamorfoses e questionamentos daquilo que se é e do que se pode ser, transformações que requerem, por vezes, o abandono de algumas

compreensões e o surgimento de outras que fundam uma experiência educativa de reaprender a ver o mundo com outros olhos.

O cinema, ao nos possibilitar a experiência do corpo e da percepção como um modo de desejo que nos leva à outrem, pode nos ajudar a pensar uma educação que leve nosso olhar para passear em outros mundos, nos auxiliando a perceber-nos como seres desejantes, convocando e estimulando a nossa percepção a ver de forma diferente: "[...] há vezes em que um livro, ou um filme, ou uma música nos faz olhar pela janela e, aí, na paisagem, tudo parece novo [...]" (LARROSA, 2010, p. 49). Podemos aprender, pela experiência do contato com outrem e suas visibilidades, uma nova forma de ver as coisas. Trata-se de uma educação que:

Abre o mundo: que chama a atenção sobre a paisagem, que estimula o olhar, que dá corpo e perfis novos à experiência, que faz com que as coisas e as pessoas intensifiquem suas próprias cores. O leitor não olha o autor, nem sequer o livro, mas a paisagem, o mundo aberto e sempre por ser lido de uma maneira renovada (LARROSA, 2010, p.50).

Quando lemos, escutamos ou vemos, as coisas que experienciamos através dessas sensações ressoam em nós, se fazem fecundas (LARROSA, 2010). Quando somos levados a outros tempos e espaços, nos transformamos, nos reinventamos, é uma educação enquanto transformação e como possibilitadora do desabrochar outros sentidos, da descoberta e do desafio, da experiência reflexiva de si e do outro que buscamos traçar neste trabalho. Uma educação que proporcione uma experiência vibrante do corpo e uma leitura renovada dos afetos, dos desejos, da sexualidade, do outro e de si mesmo. Uma educação aberta aos encontros e às sensações, que faz os sujeitos interrogarem suas possibilidades no encontro com o mundo, produzindo outros e novos conhecimentos a partir dessa experiência, que rompe e recria modos de olhar, ser, estar, sentir, experimentar e viver no mundo com o outro.

Os filmes mobilizam a percepção de uma maneira nova, erótica e

afetiva, possibilitando outras experiências e maneiras de ver, sentir e se relacionar com o corpo e seus desejos, com sua experiência sexual e relacional, operando uma educação do sujeito e de sua experiência corporal. A percepção do corpo e do desejo, partícipe de nossa estrutura carnal, provoca e anima a abertura do corpo em direção ao outro e ao mundo. Nesse movimento sempre inacabado em direção a outrem, inauguramos outros sentidos para a existência, possibilitando a educação do ser, de suas relações, de sua experiência com o seu corpo e com a sexualidade.

TRAMA FINAL

A trama final desse ciclo entrelaça todas as telas vistas e percebidas durante o trajeto, bem como abre horizontes para outras telas que estão por vir, horizontes abertos pelo próprio processo fenomenológico e pela própria característica imaginativa do cinema. Induzidos por essa perspectiva das possibilidades futuras que se entrelaçam nas experiências passadas e presentes dos objetos, apontada por Martins e Bicudo (1989) e entendendo a partir desses autores que "[...] a percepção presente é capaz de ser complementada pela imaginação que aquele que experiencia tem das possibilidades do objeto" (MARTINS e BICUDO, 1989, p.83,84), indicaremos possíveis desdobramentos desse processo de pesquisa a partir da ideia de agenda, que ao mesmo tempo em que contém o registro das atividades já realizadas, inclui também compromissos, lembretes, desdobramentos e anotações para o futuro.

Nessa direção da agenda, iniciamos recuperando um pouco dos registros do processo experienciado e vivido para apontarmos as possibilidades vindouras desse movimento inacabado de experiência e conhecimento. Ao acionarmos as imagens e enredos dos personagens do nosso *corpus*, encontramos a percepção do corpo e do desejo enquanto operadores de um fenômeno educativo pautado na experiência sensível e transformadora do olhar que se realiza a partir do encontro com o outro, dessa relação de troca que caracteriza a intercorporeidade, ou seja, o existir com o outro no mundo.

O apreciar dos filmes nos faz experimentar a percepção como um *modo de desejo*, como uma possibilidade educativa que se dá no corpo e pelo corpo, no qual educo-me enquanto espectador que reaprende a ver o mundo a partir da visibilidade e da experiência de outrem como presença inalienável de minha própria experiência de mundo. Transformo-me assim como acontece nos enredos com os personagens que ao experimentarem uma relação sensível com o outro não são mais os mesmos nem tampouco veem o mundo da mesma forma.

Pesquisadora e espectadora dos filmes, por meio da atitude fenomenológica, experimentei sensações e sentimentos diversos, senti, chorei, sorri, me emocionei profundamente com os encontros e desencontros, vínculos e partidas dos filmes, senti raiva, a dor do outro ecoou em mim, bem como seus espantos. Me transformei também durante esse processo marcado pela percepção de outros mundos, eduquei-me ao assistir aos filmes, analisá-los, modifiquei a minha maneira de *ver* ao colocar os filmes sob o olhar dos outros e sentir junto com os personagens. No entrelaçamento entre as experiências de ver os filmes e das leituras de Merleau-Ponty e seus interlocutores, transformei meu modo de olhar para o corpo e meu modo de ser docente, de ver e sentir com o outro.

Como aponta Merleau-Ponty nos cursos sobre a natureza (1956-1960/2006), "[...] O corpo exige algo diferente do corpo-coisa ou das relações consigo mesmo. Está em circuito com os outros" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.362), sendo o desejo um dos elementos ligantes entre esse mundo do eu e do outrem. É essa experiência do desejo, do corpo e do outro no cinema que faz emergir uma outra aprendizagem operada pelo sentir mesmo, pelo encontro, pelo sentir com o outro.

Trata-se de pensar uma educação que está para além de uma operação mental ou intelectual, mas que abarca o movimento dialético em direção aos outros seres e ao mundo que transformam a nossa própria existência, uma educação sensível atravessada pelos afetos, pela sexualidade, pelo desejo, pela existência corporal. Uma educação que coloque o corpo em movimento a partir do desejo no processo de experimentação e habitação do mundo: "O desejo não precisa da razão, e a razão não pode fazer nada por ele nem contra ele. A luz do desejo não é a do entendimento, mas a de um movimento" (POURRIOL, 2012, p.140), movimento esse proporcionado pelo cinema.

Os filmes e o outro mobilizam o corpo diferentemente, concebendo uma educação que se opera pelo reaprender a ver o mundo e pelo conhecer para além de uma perspectiva objetiva, englobando a experiência vivida convocada

pelos enredos em tela. Uma educação que está para além da razão, mas que emerge da sensibilidade, do encontro, da história, das memórias e dos afetos.

Destacamos que as reflexões construídas durante o processo de pesquisa figuraram através do meu olhar e das percepções e sensações que emergiram a partir de minha experiência vivida em diálogo com as imagens e enredos em tela, bem como pelo exercício de feitura das fichas de análise que demandaram assistir aos filmes várias vezes e de forma demorada, atentando aos detalhes. A cada experiência de ver o filme, apareciam à minha percepção outros elementos de falas, gestos e expressões que ficavam na ordem do impensado e do invisível nas apreciações anteriores, configurando o inacabamento e o deslocamento nesse movimento do olhar. Para além dessas experiências vividas de pesquisadora/espectadora citadas acima, destaco também as discussões dos filmes no Projeto Cinestesia e no Festival Corpo, Cinema e Educação como maneiras de construir reflexões para a pesquisa a partir dos olhares de outrem. A dinâmica de apresentação dos filmes no Projeto também contribuiu para a construção e reconstrução das fichas de análise.

Dessa maneira vislumbramos um fenômeno educativo que não possui uma receita para a sua realização, mas que se dá por meio de possibilidades que emergem e se relacionam com as diversas paisagens existenciais dos espectadores ou de cada sujeito encarnado e com suas experiências. Nessa partilha sensível, nós experimentamos, junto com os outros, maneiras de ser, de sentir, de aprender, de conhecer, de transformar-se, de olhar.

As pistas desse fenômeno educativo estão dilatadas ao longo da tese, nas descrições de cenas e enredos e nos processos de transformação dos personagens. Elas se fazem também presentes nos anexos e desvios, nas fichas de análise dos filmes e nos relatos das experiências que marcaram meu mundo-vida nesse processo de tese, materiais que configuram-se enquanto horizontes de possibilidades para experiências educativas. Neles, tem-se elementos que podem ser acionados na perspectiva da formação de professores, da educação formal, bem como em pesquisas e investigações.

Destacamos dentre esses materiais, o relato da experiência pedagógica com os filmes da tese no Festival Corpo, Cinema e Educação, que deu a pensar, a ver e a (re)ver, reverberando saberes e aprendizagens nos alunos no IFRN de Nova Cruz, bem como destacamos a listagem de sugestões de filmes que perpassam o contexto da tese e que não fazem parte do *corpus*. Elencamos essas possíveis estratégias desencadeadoras de uma aprendizagem do corpo e do desejo, pautada na sensibilidade e na estesiologia. Trata-se da gestação e da criação de outras experiências e práticas em educação, uma outra configuração para o conhecimento e para o aprender que perpassasse e atravessasse as telas do outro, que nos mova a ele como faz o desejo e que nos transforme nessa viagem inacabada de formação que se chama existência.

O que se aprende nessas telas da intercorporeidade e do desejo a partir do cinema? Se aprende as singularidades sensíveis de cada corpo e de cada existência, o respeito às diferentes formas de ser e sentir no mundo, outras maneiras de viver os afetos, como percebido nos enredos fílmicos e nos enredos da vida de quem os assiste. A intercorporeidade possibilita a troca de experiências, de saberes sensíveis por meio do corpo e das relações que estabelece, uma relação que se dá pelo sentir, consigo e com o outro, com as experiências vividas que se entrelaçam e modificam-se.

Ao fechamento de um ciclo para a abertura de outros no inacabamento do conhecimento e da própria vida, a pesquisa carrega inúmeras possibilidades futuras de desdobramentos após o descanso e a maturação necessária. O processo nos deu a pensar em horizontes que não puderam ser explorados ou percorridos agora diante dos prazos e das limitações da pesquisa.

Nessa direção, deixo registrado tais possibilidades como uma agenda de pesquisa para momentos e experiências futuras no entrelaçamento de minhas atividades de pesquisa e de docência. A primeira delas refere-se ao aprofundamento de outras "figuras" para além da criança discutida na tela II, pensando mais especificamente as experiências dos adolescentes nesse

mundo/universo da sexualidade, do desejo, dos encontros e do fenômeno educativo. A segunda se entrelaça com a primeira no sentido de ser uma possibilidade de desvelá-la. Tal agenda diz respeito à continuidade do trabalho com o cinema e sua relação com o corpo e a educação em suas diversas nuances, inclusive do afeto, dos encontros com outrem e da sexualidade, por meio da operacionalização de outros festivais, bem como de projetos de pesquisa e de extensão dentro do âmbito de minha atividade docente no IFRN. Atividades que possibilitem o alargamento dessas experiências de reaprender a ver o mundo pelas lentes e telas do cinema dos alunos da instituição e de outros sujeitos, adolescente/adultos que compõem a comunidade escolar do IFRN *campus* Nova Cruz.

Uma agenda para pesquisas e experiências que entrelacem corpo, desejo, educação e cinema se mostra inesgotável e preñe de novas significações e sentidos pois nos coloca sempre em movimento, nos impulsiona em direção ao outro, ao mundo e a nós mesmos, e nesses deslocamentos novas questões e horizontes surgem, emergem desse processo inacabado da existência mundana e intercorporal, deixando sempre elementos a pensar, a ver, a descobrir, a experimentar, a transformar.

REFERÊNCIAS

- A GAROTA Dinamarquesa. Direção: Tom Hooper. Produção: Tim Bevan e outros. Intérpretes: Eddie Redmayne, Alicia Vikander e outros. Roteiro: Lucinda Coxon. Música: Alexandre Desplat. EUA, Reino Unido e Alemanha: [s.n.], 2015. 1 DVD (119 minutos), son., color.
- ANDRIEU, B. **La Peur de l'orgasme**. Paris: Le mumure, 2013.
- ANDRIEU, B. **A Nova Filosofia do Corpo**. Tradução de Elsa Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 2014.
- ASSMANN, H. **Metáforas para reencantar a educação**: epistemologia e didática. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1996, 263p.
- AUMONT, J. [et al]. **A estética do filme**. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2017.
- BAECQUE, A. Telas: o corpo no cinema. In: COURTINE, J-J. **História do corpo, as mutações do olhar**: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BARBARAS, R. Percepção e movimento: o desejo como condição de possibilidade de experiência. In: BARBARAS, R. (Org.). **Investigações fenomenológicas**: Em direção a uma fenomenologia da vida. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- BRAGANÇA, M.; TEDESCO, M. C. **Corpos em projeção**: gênero e sexualidade no cinema latino americano. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARBONE, M. **La chair des images**: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma. Paris: VRIN, 2011.
- _____. **L'empreinte du Visuel**: Merleau-Ponty et les images aujourd'hui. Genebra: MetisPresses, 2013.
- CHAUI, M. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHAVES, P.N.. **Corpos queer e a experiência da sexualidade**: Notas para o conhecimento da Educação Física. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Departamento de Educação Física - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016, 213f.
- COELHO JÚNIOR, N. E. Inconsciente, Corpo e Sexualidade no diálogo de Merleau-Ponty com a Psicanálise. In: **Merleau-Ponty e a Psicologia**, CAMINHA, I. O.; ABATH, A. J. (Org.). São Paulo: LiberArs, 2017.
- DALMASSO, A. C. Voir selon l'écran: autour d'une rencontre entre visibilité et théorie filmique. In: CARBONE, M. (org.). **L'empreinte du Visuel**: Merleau-

Ponty et les images aujourd'hui. Genebra: MetisPresses, 2013.

DUPOND, P. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DZI Croquettes. Direção: Raphael Alvarez, Tatiana Issa. Produção: Raphael Alvarez, Tatiana Issa e outros. Intérpretes: Ciro Barcelos; Lennie Dale; Cláudio Tovar e outros. Roteiro: Tatiana Issa. Música: Aurélio Dias. BRA: [s.n.], 2009. 1 DVD (110 min), son., color.

FERNANDES, A. L. S. Cinema e Psicanálise. **Estudos de psicanálise**. n.28, Belo Horizonte, set. 2005.

FIDELIS, G. **QUEERMUSEU**: Cartografias da diferença na arte brasileira. Catálogo, Rio de Janeiro, 2018.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 1**: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **História da Sexualidade 2**: O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREUD, S. **Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FURLAN, R. Da existência ao desejo da carne: Ontologia em Merleau-Ponty. In: **Merleau-Ponty em João Pessoa**, CAMINHA, I. O. (Org.). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GERACE, R. **Cinema Explícito**: Representações Cinematográficas do Sexo. São Paulo: Sesc, 2015.

GREEN, J. N. **A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LACERDA, C. New Queer Cinema e o cinema brasileiro. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Orgs). **New Queer Cinema**: Cinema, Sexualidade e Política. Luzes da Cidade, 2015.

LARROSA, J. **Pedagogia Profana**: Danças, piruetas e mascaradas. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LIMA NETO, A. A. NÓBREGA, T. P. A inteligibilidade do olhar: Considerações sobre o corpo, o cinema e a educação. In: LIMA NETO, A. A; SILVA, L. L. D; SANTIAGO, M. B. N. (Orgs). **Filosofia, Educação e Subjetividades**: outros sentidos para o educativo. São Paulo: LiberArs, 2018.

LIMA NETO, A. A. **O cinema como educação do olhar**. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015, 289f.

LIMA NETO, A. A. A percepção é um modo de desejo: notas sobre a estesiologia de Merleau-Ponty. **Cocar**, N.4 p. 185 a 211 – Jul./Dez. 2017.

LIMA NETO, A. A.; NÓBREGA, T. P. Corpo, Cinema e Educação: Cartografias do Ver. **Holos**, ano 30, v.5, p.81-96, 2014.

LIMA NETO, A. A. LIMA, A. T. P. Um novo modo de sentir: A fenomenologia de Merleau-Ponty, a pesquisa qualitativa e o desassossego da estesiologia. In: NÓBREGA, T. P. (Org.). **Estesia: Corpo, Fenomenologia e Movimento**. São Paulo: Editora LiberArs, 2018.

LIMA, A. T. P. **Somos todos canibais: antropofagia, corpo e educação sensível**. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

LOPES, R. R. O. **Corpo, Percepção e Cultura de Movimento no cinema**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Departamento de Educação Física - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015, 230f.

LOPES, D. NAGIME, M. New Queer cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Orgs). **New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política**. Luzes da Cidade, 2015.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

_____. Cinema e Sexualidade. **Educação e realidade**: Porto Alegre, v.33, n., p.81-98, jan/jun, 2008.

LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Marc Beauchamps e outros. Intérpretes: Lázaro Ramos; Marcelia Cartaxo; Flavio Bauraqui e outros. Roteiro: Karim Aïnouz. Música: Sacha Amback; Marcos Suzano. BRA: [s.n.], 2002. 1 DVD (105 min), son., color.

MARTINS, J. **Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como póiesis**. São Paulo: Cortez, 1992.142p.

MARTINS, J. BICUDO, M. A. V. O mundo-vida: A imaginação e o desenvolvimento da experiência. In: MARTINS, J. BICUDO, M. A. V. **A**

pesquisa qualitativa em Psicologia: Fundamentos e recursos básicos. São Paulo: Editora Moraes, 1ªed., 1989.

MEDEIROS, R. M. N. **Uma Educação tecida no corpo.** São Paulo: Editora Annablume, 2010.

MENEL, B. **Le cinema queer.** Paris: L'Arche, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. A. **Experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MERLEAU-PONTY, M. **Sens et non-sens.** Paris: Gallimard, 1966.

_____. **Parcours deux 1951-1961.** São Paulo: Verdier, 2000.

_____. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A natureza.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Conversas – 1948.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Signos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. La guerre a eu lieu. In: MERLEAU-PONTY, M. **Sens et non-sens.** Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Psicologia e Pedagogia da criança.** São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

MORENO, A. O filme de gênero em *Como esquecer*. In: BRAGANÇA, M.; TEDESCO, M. C. (Org.). **Corpos em projeção:** gênero e sexualidade no cinema latino americano. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário.** Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MURARI, L.; NAGIME, M. **New Queer Cinema:** Cinema, Sexualidade e Política. Luzes da Cidade, 2015.

NAZARIO, L. O outro cinema. **Aletria**, v.16, p.94-109, jul-dez. 2007.

NÓBREGA, T. P., LIMA NETO, A. A. e MOKADDEM, S. L'esthétique du sexe dans Salò, de Pasolini : l'hybridité du corps sexué. **Figures de l'art - Revue d'Études Esthétiques**, v. 35, p. 157-168, 2018.

NÓBREGA, T. P., LIMA NETO, A. A. e CHAVES, P. N. Corps et esthétique queer au Brésil. **Revue Corps**. v. 14, 2016, p. 89-98.

NÓBREGA, T. P. **Merleau-Ponty:** o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade. Revista Cronos, Natal/RN, v. 9, n. 2, p. 333-403, jul./dez., 2008.

NÓBREGA, T. P. **Fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Livraria da física, 2010.

_____. A educação como experiência de outrem: notas fenomenológicas sobre a noção de intercorporeidade. In: RODRIGUES, A. C. S. e SEVERO, J. L. R. L. (Orgs). **Diálogos interdisciplinares e temas emergentes na produção do conhecimento em educação**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2018, p.375-397.

_____. O corpo e o movimento expressivo no cinema. In: NÓBREGA, T. P. **Aspectos sociofilosóficos da Educação Física**. Material didático da Sedis. Natal: SEDIS, 2013.

_____. **Corporeidades**: Inspirações Merleau-Pontianas. Natal: Editora do IFRN, 2016.

_____. Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento Urbana (Relatório de Pesquisa). 2011

ORLANDO, a mulher imortal. Direção: Sally Potter. Produção: Anna Vronskaya, Linda Bruce e outros. Intérpretes: Tilda Swinton, Billy Zane, Quentin Crisp e outros. Roteiro: Sally Potter. Música: Jean-Louis Ducarme. Inglaterra: [s.n.], 1992. 1 DVD (93 minutos), son., color.

PAÍN, S. **Subjetividade e Objetividade**: Relação entre Desejo e Conhecimento. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

PORPINO, K. O. **Dança é Educação**: Interfaces entre corporeidade e estética. Natal: Editora da UFRN, 2006.

POURRIOL, O. **Filosofando no cinema**: 25 filmes para entender o desejo. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RAMOS, T. A. M. S. **Corpos do afeto**: Ensaio sobre dança, estesiologia e educação. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017, 251f.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2009.

REVEL, J. **Foucault avec Merleau-Ponty**: ontologie politique, présentisme et histoire. Paris: Vrin, 2015, 226p.

RICH, B. R. New Queer Cinema: versão da diretora. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Orgs.). **New Queer Cinema**: Cinema, Sexualidade e Política. Luzes da Cidade, 2015, p.18-29..

SAINT-AUBERT, E. **Etre et chair. Du corps au désir: l'habilitation ontologique de la chair.** Paris: Vrin, 2013.

SEBASTIÃO, M, L. **Corpo e expressividade no cinema de Charles Chaplin:** Notas sobre o conhecimento da Educação Física. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Departamento de Educação Física - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016, 115f.

SERVOIS, J. **Le cinéma pornographique.** Paris: VRIN, 2009.

SILVA, L. A. N. **No caminho dos pés e das mãos:** a experiência do corpo como fenômeno educativo no Taekwondo. 2018. 197f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SOBCHACK, V. Le visuel e le visible: vers une phénoménologie de l'expérience filmique. In: CARBONE, M. (org.). **L'empreinte du Visuel:** Merleau-Ponty et les images aujourd'hui. Genebra: MetisPresses, 2013.

SZWARCWALD, F. QueerMuseu, QueerEscola. In: FIDELIS, G. (Org.). **QUEERMUSEU:** Cartografias da diferença na arte brasileira. Catálogo, Rio de Janeiro, p. 8-10, 2018.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr.; Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. Intérpretes: Jesuíta Barbosa; Irandhir Santos; Rodrigo García e outros. Roteiro: Hilton Lacerda. Música: DJ Dolores; Johnny Hooker. BRA: [s.n.], 2013. 1 DVD (110 min), son., color.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso:** A homossexualidade no Brasil: da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

VIVA. Direção: Paddy Breathnach. Produção: Benicio Del Toro e outros. Intérpretes: Héctor Medina; Jorge Perugorría; Luis Alberto García e outros. Roteiro: Mark O'Halloran. Música: Stephen Rennicks. Cuba: [s.n.], 2015. 1 DVD (100 min), son., color.

VIANA, R. N. **O Bumba Meu Boi como Fenômeno Estético:** Corpo, Estética e Educação. São Luís: Editora da UFMA, 2013.

VIEIRA, M. S. **Pastoril:** uma educação celebrada no corpo e no riso. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

WILLER, C. **Geração beat.** Porto Alegre: L&PM, 2010.

WOOLF, V. **Orlando: a biography.** Tradução e notas Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2013.

ANEXOS

ANEXO I - Modelo de Ficha de Apreciação Fílmica

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



Ficha para análise de filmes

- Título Original e em Português: - Ano e País de Produção: - Direção: - Gênero: - Duração: - Idioma: - Suporte:
1. Sobre a técnica cinematográfica
Argumento: Foco narrativo: Cenário e Figurino: Trilha sonora/sonorização: Fotografia e Câmera:
2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:
Corpo e desejo: Corpo e sexualidade: Corpo e Educação:
Descrição de cenas emblemáticas:
Pesquisador:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



ANEXO II - Ficha de análise do filme *Tatuagem*

Aqui no reino do espetáculo, todo mundo faz parte dessa alegria. Por isso nossa arma é o deboche. Olhe, hoje vamos ter muita coisa. Vamos ter Paulete Beirinha, Suzana Estylo de Gata, a apresentação de Marquinho Odara e o sensacional concurso Membro de Ouro. Gostam, não é? E eu! Com as mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife. A noite que abala o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade. O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Stúdio 54 da Favela. Bem-vindos ao Chão de Estrelas (Transcrição da cena de introdução do filme Tatuagem).

- Título Original e em Português: Tatuagem - Ano e País de Produção: Brasil, 2013 - Direção: Hilton Lacerda - Gênero: Drama - Duração: 110 minutos - Idioma: Português (Brasil) - Suporte: Digital
1. Sobre a técnica cinematográfica
Argumento: A história se passa no Recife no ano de 1978, no período da ditadura militar e narra a produção e as apresentações dos espetáculos do grupo de teatro Chão de Estrelas, grupo irreverente e ousado em suas expressões artístico/estéticas/sexuais que incomodam e satirizam algumas instituições tradicionais como a família, a igreja e próprio Estado. À medida em que vamos conhecendo o grupo dirigido pelo personagem Clécio Wanderley e que tem Paulete Beirinha como ator principal somos também colocados em contato com o romance que se desenvolve entre Clécio e o jovem soldado Arlindo (também chamado de fininha devido à sua voz). Foco narrativo: Objetivo. Contudo na elaboração de um filme que acontece dentro da própria história, tem-se elementos de uma narração subjetiva. Cenário e Figurino: O cenário é marcado pelo contraponto entre espaços, tem-se, por um lado, o cenário normativo do quartel e, pelo outro, a casa em que vivem o

grupo Chão de Estrelas bem como seu local de apresentação cheios de cores, luzes e formas que contrastam com as grades do quartel (referência à cena inicial em que Fininha está acordado sentado na cama cercado por outras camas que dão a ideia de grades à espera de um novo dia de trabalho). No tocante ao figurino, tem-se também o contraste dos uniformes militares e as vestimentas e adereços extravagantes usados pelos personagens do Chão de Estrelas tanto em suas apresentações quanto em suas rotinas cotidianas, vestes que remetem ao sol, à lua, aos animais, corpos de homens que se travestem de signos do universo feminino, ou ainda, cenas marcadas pela completa nudez dos corpos.

Trilha sonora/sonorização: Caracterizada por sons fortes como as palmas que marcam o início do filme acompanhadas pela voz marcante de Clécio, pela sonorização das apresentações feitas pelo grupo, sempre acompanhada de poesias, efeitos, sons variados, ruídos e pela fala dos personagens. Destaca-se também a trilha sonora, composta por músicas como "A noite do meu bem" que tocada na vitrola embala a primeira dança de Arlindo com um homem e a primeira dança de Clécio com um soldado, a canção "Esse cara" de Caetano Veloso interpretada por Clécio travestido no palco ao trocar olhares profundos com Fininha. Tem-se ainda a participação de Johnny Hooker com a música "Volta" e a apresentação de "Álcool" (bolero filosófico). Tais canções dão o tom intenso da paixão e do desejo entre Clécio e Arlindo.

Fotografia e Câmera: Tem-se um contraste marcante de cores e tons entre os dois cenários predominantes (quartel e espetáculo), bem como uma velocidade no passar de algumas imagens que se tornam inexatas assim como os corpos dos filmes. Tem-se a presença bastante forte de planos que dão ênfase às expressões e aos rostos dos personagens como o primeiro plano e o plano americano, como por exemplo, na cena em que Clécio e Arlindo dançam. Nas apresentações do grupo ou nos ensaios o foco da câmera se encontra no corpo dos personagens e, principalmente, em seus sexos/suas genitálias desnudos e nos seios à mostra. Há também o uso do *travelling* na primeira cena, na qual ouvimos a voz de Clécio e somos transportados pela câmera pelo cenário composto por luzes, penumbra e estrelas que compõem a casa de espetáculos do grupo. Destaca-se também o uso da câmera dentro do próprio filme pelo professor que capta imagens do grupo para produzir seu próprio filme "ficção e filosofia" que é exibido nas partes finais da narrativa. Na estreia de seu filme, o professor aparece segurando a câmera como se fosse uma arma, como uma forma de resistência, na cena uma voz dispara: "Uma porta para o futuro que foi escancarada pelas experiências", nesse momento, temos a imagem do filho de Clécio (Tuca) de braços abertos.

2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:

"Nós somos chão de estrelas, nós somos perigosas, bem gostosinhas e amorosas [...] venha aqui e entre nessa dança"

Corpo e desejo: o desejo é escancarado na película do início ao fim, um desejo fluído, permitido e também reprimido (como no caso do soldado que faz *bullying* no quartel com o personagem Fininha). Em geral, Trata-se de um desejo expresso pelos corpos e seus gestos, e pela própria linguagem verbal nas expressões usadas durante a película, a saber: "comboio do desejo", "estacar o desejo", "meu corpo pira, coça de tesão" (fala de Paulete) ou ainda na definição de Clécio de epifania, que seria "dar vazão ao desejo, corpo à alma". Tem-se, portanto, a ligação de coexistência entre corpo e desejo, desejo que é expressão da carne e que nos leva em direção ao outro e ao mundo, a partir de uma leitura merleauPontiana.

Corpo e sexualidade: Ao final do livro Manifesto Contrassexual de Paul Preciado tem-se uma entrevista com o autor, na qual o mesmo dispara: "Se sou homem ou mulher? Esta pergunta reflete uma obsessão ansiosa do ocidente. Qual? A de querer reduzir a verdade do sexo a um binômio. Eu dedico minha vida a dinamitar esse binômio. Afirmo a multiplicidade infinita do sexo!" (PRECIADO, 2014, p.223). No filme, também se tenta dinamitar esse binarismo/binômio, a sexualidade é colocada como algo fluído, plástico, sem categorizações. Clécio, por exemplo, é pai de um menino que teve com a personagem Deusa, tem relações afetivas e sexuais com homens e provoca os espectadores com suas expressões fluidas, sensualizantes e sexualizantes nos espetáculos. No filme, a visibilidade do sexo, da sexualidade e suas expressões também chocam, provocam, perturbam, como percebemos na expressão de surpresa de Arlindo ao conhecer Paulete (Paulo Batista).

Destacamos ainda nessa categoria, o romance entre Clécio e Fininha/Arlindo, notadamente, a cena em que Clécio canta *Esse cara* de Caetano Veloso com roupas e maquiagem do universo tradicional feminino, de barba, olhando para Fininha e nos dando a visibilidade de um corpo que rompe as normas binárias e que é pura expressão do desejo por outro corpo encarnado no olhar, na fisionomia, no gesto. Posteriormente, ao som de *Para enfeitar a noite no meu bem* na vitrola, os dois personagens dançam, Fininha então afirma: "Nunca tinha dançando assim com um homem antes", e Clécio responde: "E eu nunca tinha dançado assim com um soldado", e revela que serviu ao exército: "Meu pai achava que servindo ao exército eu ia virar homem". Na sequência temos corpos nus que se beijam, trocam carícias e fazem sexo, algo extremamente subversivo e perturbador da ordem se pensamos na história do sexo no cinema e no cinema brasileiro. Fininha tatua o "C" de Clécio em seu peito nos lembrando que somos seres feitos de carne e de desejo. Trata-se, portanto, de uma sexualidade que não é somente o ato sexual em si, mas que engloba os afetos, as relações com o outro, com o mundo.

Na película, o sexo está em toda parte, na linguagem verbal, nos gestos, nos atos, nos nomes dos personagens, na visibilidade dos corpos nus tanto nos espetáculos quanto no quartel, nos afetos, nas relações, no despudor ao corpo. Trata-se de uma sexualidade que está atada ao corpo, como nos fala Merleau-Ponty já que "o sexual é a nossa maneira, carnal já que somos carne, de viver a relação com o outro" (1991, p.260)", relacionando-se a esse modo de estar no mundo com o outro. A película se contrapõe à história de repressão do corpo, do desejo e do sexo no cinema, dos tabus e do pudor de sempre cobrir ou esconder o sexo, a nudez está no quartel, nos espetáculos, nas cenas de sexo, ela aflora enquanto realidade do corpo, reconfigurando seus limites erógenos e as consequências políticas dessas

expressões.

Corpo e Educação: Destaca-se nesta categoria a cena em que a personagem Deusa (mãe de Tuca) fala que: "Não tem ambiente adequado, tem educação adequada", quando Clécio reclama que ela levou o filho deles para um ensaio do grupo e que esse não seria um lugar adequado. Em outro momento Deusa relata um problema que ocorreu na escola com o filho, em suas palavras: "A briga é porque ele é filho de mãe solteira e pai viado", aproveita também para dizer que: "Não quero filho meu andando com gente que sai pra reprimir", em referência ao relacionamento de Clécio e o soldado Fininha, pois não é isso que eles ensinam para o menino (repressão). Tuca, para além dos espaços da escola e da família, tem o grupo Chão de Estrelas, como outro espaço formativo, é espectador de alguns ensaios e apresentações e é também educado por eles na ambiência e nas relações que estabelece com o grupo.

Destacamos também o processo de transformação do personagem Fininha que acaba entrando efetivamente para as apresentações do grupo ao longo da película. No livro um enfoque fenomenológico do currículo, Martins (1992, p.21) traz que educação "[...] indica sair de um estado ou condição para outro. Refere-se, portanto, a uma possibilidade que tem o humano de se colocar num determinado caminho", apontando uma concepção de educação que envolve a transformação da experiência pessoal e, conseqüentemente, da consciência. Nesta percepção, "Os filósofos de Educação que se fundamentam na fenomenologia têm buscado recursos e fontes que os habilitem a um conhecimento melhor dos mundos-vida, vistos aqui como algo que se evidencia por si mesmo, a partir das próprias vivências [...]" (MARTINS, 1992, p.28). Para ele cada sujeito está engajado no processo de educação para que possa assumir sua própria existência no mundo. Nessa direção, Fininha interroga suas possibilidades no encontro e na experiência com outro mundo, fazendo desabrochar outros sentidos para a sua existência.

Descrição de cenas emblemáticas:



Fonte: Cena do filme Tatuagem (LACERDA, 2013).

Destaca-se a primeira cena em que o personagem Tuca, filho de Clécio aparece. Seus pais estão conversando, Clécio está se arrumando para o espetáculo com a ajuda de Deusa, maquiando-se. Paulete surge e pergunta a Tuca que está sentado perto dos pais o que ele achou de sua roupa, depois de ter recebido elogios por parte de Diva. O menino está mexendo numa máscara do espetáculo, envolto por seus cenários. É quando Clécio diz para Deusa - "Você sabe que eu não gosto quando

você traz o Tuca pra cá, Deusa! Isso aqui não é lugar pra criança". Deusa então lhe responde que "[...] Não tem ambiente adequado não, tem educação adequada, viu!"

Pesquisador: Paula Nunes Chaves

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



ANEXO III - Ficha de análise do filme *Dzi Croquettes*

"Porque nós não passamos de croquettes, porque nós somos feitos de carne"
- Benedicto Lacerda, em entrevista no documentário *Dzi Croquettes*

- Título Original e em Português: Dzi Croquettes - Ano e País de Produção: Brasil, 2009 - Direção: Raphael Alvarez e Tatiana Issa - Gênero: Documentário - Duração: 110 minutos - Idioma: Português (Brasil) - Suporte: Digital
1. Sobre a técnica cinematográfica
Argumento: O documentário narra a formação, o auge e o declínio do grupo de teatro brasileiro <i>Dzi Croquettes</i> que roubou a cena com seus espetáculos subversivos e seus corpos masculinos, femininos, andróginos, estranhos que ousaram se expressar em plena ditadura militar nos anos 1970. Na narrativa tem-se trechos das histórias pessoais dos 13 componentes do grupo, das apresentações realizadas e de entrevistas com atores, produtores, cenógrafos e outras pessoas que conviveram com os <i>Dzi Croquettes</i>, além de falas dos cinco componentes do grupo que ainda estavam vivos na época de produção do documentário. Trata-se de um material que versa sobre os cerceamentos da ditadura e do AI5 (Ato Institucional 5) para o cenário artístico brasileiro (no que diz respeito à censura de músicas, peças, filmes, poesias, entre outras coisas), ao mesmo tempo em que nos dá a visibilidade dos corpos inventivos e viscerais que expressavam uma linguagem corporal subversiva, homens que dançavam, cantavam e moviam-se nos palcos travestidos de mulher. Foco narrativo: Objetivo. Contudo em algumas partes há a narração subjetiva de Tatiana Issa, uma das diretoras do documentário. Cenário e Figurino: Os cenários do documentário em questão são diversos, a cada entrevista tem-se um local diferente, uma casa, uma sala, um teatro. Tem-se também os cenários dos espetáculos <i>Croquettes</i> que aparecem no documentário. No tocante ao figurino destaca-se a extravagância dos mesmos nas apresentações, homens que

usavam maquiagem em todo o rosto, salto alto, brilho por todo corpo, adereços, perucas, chapéus de todos os tipos, plumas, paetês, botas, luvas. Enfim, todo um figurino não tradicional e de difícil descrição, peças esquisitas que não formavam uma combinação lógica, vestidos, curtos e longos, saias, tecidos que se abriam formando asas fazendo aparecer corpos quase nus e, por vezes, um figurino marcado apenas por uma pequena cueca que cobria o sexo e deixava à mostra o restante do corpo.

Trilha sonora/sonorização: O documentário se inicia com o ator Ciro Barcellos (componente dos *Dzi Croquettes*) dançando no teatro já nos anos 2000, ao mesmo tempo essa cena de dança é sobreposta por imagens e vídeos do período da ditadura, cenas que contrastam em cores e vestes com a apresentação de Ciro. A própria trilha sonora/sonoridade muda, da música *Goodnight Ladies* que ouvimos quando aparece Ciro se expressando para as sirenes dos carros de polícia quando são colocadas as cenas de luta e violência da ditadura, som que acompanha também as imagens em que os Dzi se maquiavam e se produzem para os espetáculos, sons de alarde que mostram que algo está a acontecer. Tem-se uma trilha sonora composta por músicas como "Roda Viva" de Chico Buarque; "Amor até o fim" e "Dois pra lá e dois pra cá" cantadas por Elis Regina. Essa última canção embala uma cena de dança do espetáculo *Dzi*, nela dois homens se movem, um em direção ao outro, ardentes de desejo e expressam em seus olhares, bocas, respirações e movimentos esse desejo não vivido.

Fotografia e Câmera: A fotografia é marcada por muitas luzes e cores ao mostrar o grupo *Dzi* em cena ou fora dela, bem como pelo contraste com as imagens que aparecem da ditadura sempre em preto e branco, dando o tom sombrio da época. As imagens dos espetáculos do teatro *Dzi* e da ditadura se justapõem rapidamente uma a outra, nos dando a ideia de movimento, soldados reprimindo e pessoas sendo agredidas vão desaparecendo e dando lugar as cores e expressões dos corpos *Croquettes* e vice-versa, sempre no contraste entre preto/branco e colorido.

2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:

" Life is cabare "

Corpo e desejo: Nesta categoria, gostaria de destacar inicialmente a escolha do nome do grupo de teatro *Dzi Croquettes*. Benecedito Lacerda, que foi integrante do grupo e um dos entrevistados no documentário, explica a escolha por esse nome afirmando: "Porque nós não passamos de *croquettes*, porque nós somos feitos de carne", corroborando com o pensamento de Merleau-Ponty segundo o qual nosso corpo é carne do mundo, elemento que constitui nosso modo de ser corpóreo e que nos liga ao desejo. Ressalta-se também a cena do espetáculo *Dzi* colocada no documentário na qual, ao som da música *Dois pra lá e dois pra cá*, Wagner Ribeiro e Lennie Dale dançam esse bolero, um de vestido vermelho, maquiado e de salto alto, o outro de calça branca e chapéu. Essa cena que também foi apresentada por Cláudio

Tovar e Claudio Gaya e recebeu muitos elogios dos entrevistados do documentário. Para Rogério de Poly, integrante do Dzi, essa cena "*Era de colocar água nos olhos. Eles levavam para a cena o amor dos dois e o público aceitava isso de uma maneira muito delicada*".

Corpo e sexualidade: A sexualidade perpassa todo o documentário e a própria história do grupo *Dzi Croquettes*, tendo em vista que eles *balançaram as estruturas sexuais*, segundo Amir Haddad, ou ainda *mexeram com a sexualidade das pessoas* nas palavras de Beth Faria. Destaca-se nessa categoria a cena do espetáculo em que alguns dos atores *Croquettes* dialogam com a plateia afirmando que eles não são homens, nem tampouco mulheres, são gente. Essa frase também é colocada por Rogério de Poly em sua entrevista ao descrever os *Dzi Croquettes*: "Nem homem, nem mulher, gente!". É nessa direção que Marília Pêra afirma que eles "tentaram mostrar ao mundo que o ser humano é feito de masculino e feminino". Com seus corpos ambíguos, musculosos, barbudos e cheios de pelo, dançavam com virilidade, visceralidade e ao mesmo tempo com delicadeza, travestidos com vestimentas e adornos do universo tradicional feminino, não se definiam como travestis ou transexuais, alargando as possibilidades de expressão da masculinidade e da feminilidade. Em seus espetáculos "Havia uma possibilidade absoluta do exercício da sexualidade" nas palavras de Pedro Cardoso, o que provocou e contribuiu para uma revolução sexual, comportamental e corporal nas pessoas que assistiam aos espetáculos, transformações que serão melhor exploradas na categoria corpo e educação.

Corpo e Educação: Destaca-se nesta categoria as falas dos entrevistados que reforçam as transformações e revoluções provocadas pelos *Dzi Croquettes*. Os discursos de Claudio Tovar e Ciro Barcelos coadunam na perspectiva de que o grupo provocou uma outra maneira de pensar e de agir. Para Lidoka "[...] o espetáculo foi criando um movimento em volta dele, então as pessoas, os fãs começavam a se vestir como eles, a se amar como eles". A ex-frenética acima citada afirma que os *Dzi Croquettes* possibilitaram outra forma de ver o mundo. Eles inauguraram maneiras de ser para além do instituído na época, mostrando outras possibilidades de ser no mundo a partir da expressão do corpo, do desejo, da sexualidade. Nessa direção, o figurinista Marcos Jatobá afirma que após assistir pela primeira vez o espetáculo dos *Dzi Croquettes*, chegou em sua casa e afirmou para si mesmo "Vai ser minha maneira de ser, foi como se alguém tivesse dito oh, a vida é isso, ser humano é isso! [...] Mudou a cabeça de muita gente".

Para além dessa dimensão de transformação individual, os entrevistados também apontam uma mudança provocada na cultura e na vida das pessoas como um todo, tendo em vista que o Dzi se tornou um movimento: "As pessoas vão modificando suas atitudes, suas roupas, seus modos de ser e de pensar" (Ciro Barcellos), e esse movimento acabou por influenciar e contribuir para o próprio movimento gay brasileiro a partir desse teatro vivo e político, deixando um legado revolucionário para as gerações seguintes. Nessa direção, Elke Maravilha afirma que "Isso não pode ficar sem ser visto. Sem ser aprendido", coadunando com essa possibilidade educativa e formativa que aflorava a partir desse movimento, expressões e espetáculos. Por fim, destacamos a relação de aprendizagem que se sucedeu com a diretora e produtora do

documentário, Tatiana Issa, que é filha do cenógrafo e fotógrafo Américo Issa que acompanhou o grupo *Dzi Croquettes* por um tempo, este levava Tatiana ainda criança para partilhar essa ambiência libertária, para ela, os *Dzi* "Eram tudo que eu conhecia, minha referência, meu exemplo, minha família", fala que marca o início do documentário por ela produzido.

Descrição de cenas emblemáticas: Destaca-se a cena que acontece dentro do próprio espetáculo *Dzi Croquettes* em que dois dos artistas dançam um bolero ao som da música *Dois pra lá, dois pra cá*. Há uma estesia do corpo na dança entre os dois homens, sensações e sentidos emergem para além da codificação técnica, há paixão, amor, entrega, entrelaçamento e quiasma entre os dois corpos.



Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA; ALVAREZ, 2009)

Destacamos também as falas de algumas entrevistadas, ao relatarem as transformações desencadeadas pelas experiências e visibilidades do grupo. Lidoka (imagem à direita), por exemplo, afirma que ficou vivendo aquela "cultura" dos Dzi : "Eu vi um outro mundo, completamente diferente". Enquanto Regina Muller (imagem à esquerda) sustenta que os *Dzi Croquettes*: "Foi algo que mudou a vida de pessoas e mudou a cultura, eu acho, que de um país".



Fonte: Cenas do documentário *Dzi Croquettes* (ISSA E ALVAREZ, 2009).

Pesquisador: Paula Nunes Chaves

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



ANEXO IV - Ficha de análise do filme *Madame Satã*

*"Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso
não!"*

- Título Original e em Português: Madame Satã - Ano e País de Produção: Brasil, 2002 - Direção: Karim Aïnouz - Gênero: Drama - Duração: 105 minutos - Idioma: Português (Brasil) - Suporte: Digital
1. Sobre a técnica cinematográfica
Argumento: O filme conta a história de João Francisco dos Santos, homem, negro, homossexual, morador e frequentador dos bares da Lapa no Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940. A partir da narrativa do filme, João ganhava a vida através da prostituição de seu corpo bem como agenciando seus amigos (Tabu e Laureta), ao mesmo tempo em que sonhava em ser artista. O filme nos dá a visibilidade desse homem, suas agressividades, delicadezas, amores, histórias, crimes, uma vida subversiva e desconstrutiva contada a partir da narração de fatos reais que ajudaram a marcar a história do corpo e da sexualidade no Brasil do século XX. João vive num universo paradoxal, ao mesmo tempo em que se traveste de signos do feminino para viver seu personagem <i>Madame Satã</i>, que entoa canções lânguidas e dança nos bares e cabarés da Lapa, vive em um entorno machista, sendo-o ele mesmo, e se fazendo respeitar pela expressão da agressividade e da violência. Foco narrativo: Objetivo. Cenário e Figurino: Os cenários do filme se resumem aos bares e cabarés da Lapa no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, bem como a casa de João Francisco na qual vivem os personagens principais, trata-se de um lugar escuro e muito simples. Tem-se também, com menos frequência, a prisão e a praia. No tocante ao figurino, destaca-se o personagem João Francisco que vestia roupas do universo masculino em seu cotidiano, mas ao dar vida à Madame Satã, faz uso de saias,

cordões, colares, brincos, maquiagem, brilho e adereços do universo feminino, contudo, deixando seu peitoral musculoso à mostra. O personagem Tabu, por sua vez usa vestidos, saias e blusas em sua vida cotidiana.

Trilha sonora/sonorização: O filme começa com barulho de plateia, gritos e palmas, depois temos a imagem silenciosa do personagem principal e seu rosto machucado em primeiro plano, o único barulho que se escuta é a voz da polícia a descrever aquele sujeito. De fato, durante toda a película, os sons que são enfatizados são as vozes dos personagens, fortes, graves, finas, não importa, o foco parece estar no que eles tem a dizer. A trilha sonora é composta por canções românticas como *Noite cheia de estrela*, *Nuits d'alger* de Joséphine Baker e *Ao romper da aurora*.

Fotografia e Câmera: O filme é majoritariamente noturno, e sua fotografia é marcada pela escuridão, seja nas ruas, nos bares, na casa de João Francisco, em seu quarto. As luzes e o colorido aparecem poucas vezes em cenas que acontecem durante o dia no passeio da família (João, Laureta e a filha) no parque e na praia, bem como na saída de João da prisão. As cores aparecem também mais fortemente ao final do filme com as apresentações de Madame Satã, principalmente as cores escuras e o vermelho presente em suas vestimentas. No que concerne à câmera, tem-se um foco nos rostos e expressões dos personagens durante toda a película a partir do plano americano, com ênfase nos corpos nas cenas de sexo. Nos espetáculos de Madame Satã, a câmera vai passeando pelo corpo musculoso e adornado de João, por seu rosto e por suas expressões, pelos adereços, com ênfase na boca, nos olhos, nos movimentos do personagem, ela acompanha o mesmo, percorre seu corpo e o público que assiste à sua expressão.

2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:

Corpo e desejo: João deixa claro desde o início do filme o seu desejo por outros homens, um desejo que é por vezes violento, afetuoso, impetuoso, agressivo. Trata-se de um desejo que se explicita nos olhares, bocas, movimentos, cenas de sexo. Destaca-se também o desejo de João de virar artista e a estesia que sente nos palcos, em suas palavras: *Quando fiz meu espetáculo eu senti uma felicidade estasiante*.

Corpo e sexualidade: O sexo aparece na película de várias formas, primeiramente ele é uma maneira de ganhar a vida em termos financeiros para João, Tabu e Laureta através da prostituição. É também uma forma de gozar a vida, contudo, na maioria das vezes aparece de forma interdita na linguagem falada e as cenas de sexo são sempre marcadas pela escuridão, nos dando uma percepção de algo escondido, marginal. Destaca-se também que o personagem João se trata frequentemente no feminino, fato evidente quando faz sexo com um policial e também com Renato, proferindo as seguintes frases: *"Sente aqui os coxão da preta"* (para Renato); *Quer dizer que tu tá querendo uma garota assim da minha altura, morena? Tu sabia que eu tenho uma irmã assim como tu quer que eu te apresente?* Nesses diálogos fica claro que a

linguagem pretende esconder que se tratam de dois homens a fazer sexo.

Tem-se logo no início do filme uma definição de João a partir de sua sexualidade: *É pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz*. Nesse discurso, o personagem é colocado como nocivo à sociedade, alguém de baixo nível por se aproximar de prostitutas e pederastas, o discurso também enfatiza as alterações que João faz em suas performances de voz e de fala ao representar Madame Satã. João gosta de dançar, cantar e performatizar o feminino, mas o faz inicialmente de forma escondida imitando Vitória, que se apresenta nos palcos e para quem João trabalha como camareiro. Contudo, sua expressão corporal mostra o quanto ele deseja estar naquele lugar, se mostrando sempre apaixonado pelos números. Contudo, o personagem só começa a se apresentar efetivamente quando sai da prisão pela segunda vez, tendo o bar Danúbio azul como palco, faz sua performance como a princesa Jaci. O homem musculoso, agressivo e violento e, por vezes, afetuoso, se adorna de brilho, maquiagem e purpurina, expressando pelo seu corpo, gestos, olhares e falas os poemas e canções que ganham vida na sua expressão.

Corpo e Educação: A educação aparece na película logo em seu início, quando João está preso e um policial o descreve como alguém de *instrução rudimentar* que *Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados seus vícios*. Nesse discurso inicial existe uma ênfase em uma noção de educação e instrução a partir da inteligência, que nesse caso, não estaria atrelada a um sujeito como João, negro, pobre, homossexual. Destaca-se também a relação entre João e a filha de Laureta, para com a qual ele exerce a função de pai, cuidando da menina, dando comida, colocando para dormir e levando para passear. João se preocupa com a educação da criança, fato esse notório em algumas falas do personagem, como *Vou colocar minha princesa num internato de freiras francesas* ou *Isso lá é jeito de criar uma moça* fazendo referência ao fato da criança estar com lêndeas. O personagem também repreende Tabu por ter feito sexo na casa deles com a porta aberta: *Tu imaginou se minha princesa acorda?*, questiona.

Descrição de cenas emblemáticas:



Fonte: Cenas do filme Madame Satã (AÏNOUZ, 2002).

Destacam-se as cenas em que João Francisco se encontra com a sua família, com a filha de Laureta, criança que ele pegou para criar, segundo a mesma. João está sempre preocupado com a criança bem como com a sua educação. Ele revela o desejo de colocar a menina em um colégio de freiras quando estiver recebendo mais dinheiro com seus trabalhos artísticos. João encontra nesses laços que não são sanguíneos uma forma de conter sua agressividade e sua raiva, quando está com sua família, e, especialmente ao lado da criança. João transforma-se em outra pessoa, por meio da sensibilidade do corpo e da relação com esse outro, é capaz de cuidar, dar carinho e educar.

Pesquisador: Paula Nunes Chaves

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



ANEXO V - Ficha de análise do filme Viva

"A vida toda me senti culpado do que eu sou. Como se tivesse que sentir pena ou me desculpar. Frouxo [...] afeminado. Não sei. Olha, quando eu entro no palco me sinto forte, sincero, canto com a alma. Nunca antes eu me senti assim. É a música. É isso. Faço isso por mim"

- **Título Original e em Português:** Viva
- **Ano e País de Produção:** Cuba, 2015
- **Direção:** Paddy Breathnach
- **Gênero:** Drama
- **Duração:** 100 minutos
- **Idioma:** Espanhol
- **Suporte:** Digital

1. Sobre a técnica cinematográfica

Argumento: Viva (2015) é filme que se passa em Havana, Cuba e narra a história do reencontro entre pai e filho, que acaba por transformar ambos. Jesus vive sozinho, sua mãe já é falecida e seu pai os abandonou quando criança e há muito tempo está encarcerado. O jovem sensível, afeminado, delicado e de olhar terno tenta sobreviver na inóspita Havana cortando cabelos e arrumando as perucas de apresentação de um grupo de transformistas. Até que um dia surge a oportunidade de uma audição e Jesus começa apresentar-se como Viva junto com as mesmas. É quando Ángel, seu pai ressurgente e ambos tentam construir uma relação até então inexistente e que agora é marcada pelo preconceito, pelo amor, pela paixão, pelo desejo de poder ser o que se é e pela nostalgia do que se poderia ter sido. Trata-se da tessitura de um drama visceral, potencializado pelas músicas e boleros cubanos.

Foco narrativo: Objetivo.

Cenário e Figurino: Os cenários principais são as próprias ruas da cidade de Havana nas quais Jesus caminha com frequência, a casa do personagem e sua janela a partir da qual temos acesso à rua através do olhar frequente de Jesus. Por fim, tem-se o clube onde acontecem as apresentações de Viva e das demais transformistas. No quesito figurino destaca-se a transformação de Jesus em Viva a partir da

transfiguração de suas vestimentas, do uso da maquiagem, de adornos como luvas, perucas e colares que dão vida à Viva.

Trilha sonora/sonorização: Trata-se de uma trilha sonora visceral composta por vários boleros cubanos com letras que falam do amor, da paixão, das sensações e que são interpretadas pelos personagens transformistas da película com muito sentimento. Logo no início do filme somos apresentados aos personagens Jesus e Mama, esta última está a performatizar e incorporar a dramaticidade da canção *Ojala que no puedas*. Além desta, destacam-se outras canções que são apresentadas pelos personagens, a saber: *Como cualquiera*, *Que te pedí* que embala a cena do reencontro entre pai e filho e a canção *El amor* incorporada por Viva em sua apresentação final da película ao mesmo tempo em que é o fundo da despedida do corpo morto de seu pai.

Fotografia e Câmera: A fotografia se intercala entre as cores claras da vida rotineira de Jesus e Ángel nas ruas de Havana e em seu apartamento e a escuridão e luzes da noite de Havana e do clube onde acontecem as apresentações. Nestas tem-se um foco de luz no corpo dos personagens ao interpretar as canções. No que concerne à câmera, tem-se uma centralidade nos corpos e expressões dos personagens, notadamente durante os shows, bem como o aparecimento com frequência do plano americano, com ênfase nos corpos nas cenas das apresentações, nestas também se tem o acompanhamento do movimento dos personagens por meio da câmera.

2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:

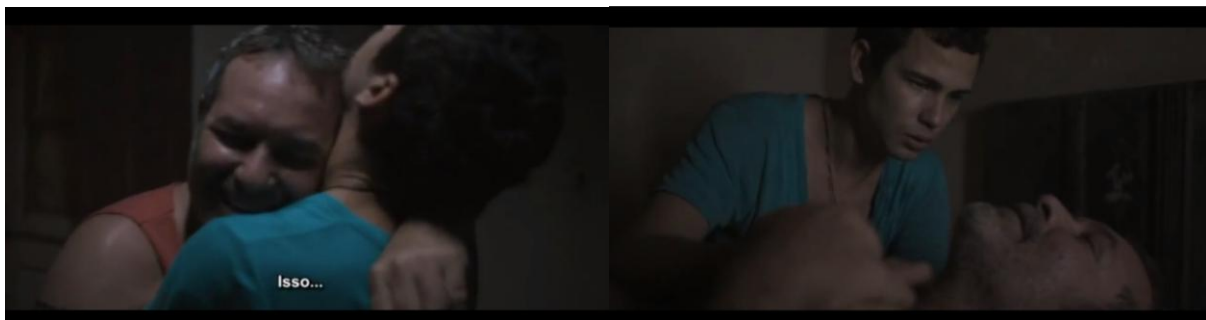
Corpo e desejo: Trata-se de uma película envolta por sentimentos fortes representados nos corpos, nos olhares, nas fisionomias. A experiência do desejo move Jesus a encarnar VIVA, contudo tal encarnação com paixão não acontece logo na primeira aparição e Mama o adverte de que é preciso fazer as apresentações com sentimento tendo em vista que as canções interpretadas dizem coisas, bem como por Cindy que diz que Jesus tem que se envolver, se entregar àquela experiência. Posteriormente, as apresentações tornam-se experiências catárticas para Viva, do desejo, da dor, da libertação, da transformação, que não se opera apenas pela mudança da vestimenta, trata-se de uma outra postura operada e expressa para com o mundo que emana do corpo.

Corpo e sexualidade: Jesus é um menino magro, alto, afeminado, filho de um lutador de boxe agressivo, talvez por isso o personagem Javier tenha dito que jamais imaginou que Jesus fosse filho de Ángel ao olhar uma foto do lutador pregada na parede da casa do rapaz. Destaca-se a cena em que pai e filho conversam pela primeira vez sobre a sexualidade de Jesus, é quando seu pai pergunta se ele nunca gostou de mulheres, o mesmo responde que *não, nunca*. O pai então exprime sua dificuldade em entender esse outro *modo de desejo* e pergunta o que ele vê quando olha para as mulheres. Jesus prontamente responde que vê o mesmo que Ángel. Por

fim, o menino questiona se o pai gostaria que ele fosse diferente, mais macho e mais forte, e Ángel responde como um questionamento "Seria mais fácil, não?", Jesus confessa que não sabe.

Corpo e Educação: Destaca-se a cena em que a personagem Cecília pede um favor a Jesus e o questiona "Te recorda a quantidade de vezes que tive que brigar na escola por sua causa?". Tal questionamento nos leva a crer que Jesus não teve uma vida fácil no âmbito escolar talvez por ser um rapaz sensível, afeminado, diferente do padrão de masculinidade tradicional, viril e agressivo. Sublinha-se também o movimento de reaproximação entre pai e filho como um processo de educação mútuo que operou uma transformação em ambos na forma de se relacionar com o outro e com o mundo. Em uma das cenas, posteriormente a uma discussão entre os dois, Ángel confessa que faz o que pode tendo em vista que aquelas coisas são novas para ele. Na cena em que sobem juntos ao telhado do apartamento para ver as ruas de Havana, Ángel questiona Jesus querendo saber se ele estava melhor sozinho antes de seu retorno. Jesus, por sua vez, responde que, até então, não conhecia outra coisa, o que nos leva a pensar que aprender a conviver com o seu pai foi um processo de conhecimento do outro e de educação a partir das relações que foram se estabelecendo. Relações essas que perpassam o toque sensível quando Jesus ajuda o pai alcoolizado a deitar na cama, colocando-o em seus braços e esse pela primeira vez o abraça sorrindo e pega na mão do filho levando-a ao peito, ou até mesmo quando cuida de seu pai já enfermo. Há uma transformação em Ángel que o leva a aceitar que Jesus interprete Viva, ao mesmo tempo em que Jesus, após ter se relacionado com Ángel também já não é a mesma pessoa, tornou-se mais forte e visceral em suas apresentações.

Descrição de cenas emblemáticas:



Jesus ia sair quando percebe que seu pai não está bem. Ele então volta e pergunta como o pai estava e Ángel responde: "Vomitei, o rum fodeu com minhas entranhas". - "Quer que eu te limpe?", responde Jesus que levanta o pai que estava caído ao chão e com dificuldade o carrega nos braços até a cama. Ángel está muito bêbado e Jesus tira-lhe a camisa e os sapatos. - *Jesus?*, pergunta Ángel enquanto segura a mão do filho e a leva até seu peito. Jesus acaricia os cabelos do pai, que adormece. É a primeira vez que os dois tem um contato corporal de tocar, de cuidado e de carinho.

Pesquisador: Paula Nunes Chaves

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



ANEXO VI - Ficha de análise do filme *Orlando, a mulher imortal*

"A mesma pessoa. Nenhuma diferença. Apenas um sexo diferente"

- Título Original e em Português: Orlando / Orlando, a mulher imortal - Ano e País de Produção: Itália, 1992 - Direção: Sally Potter - Gênero: Drama, Romance - Duração: 94 minutos - Idioma: Inglês - Suporte: Digital
1. Sobre a técnica cinematográfica
Argumento: Orlando consiste em uma narrativa épica e biográfica baseada e adaptada do livro homônimo de Virgínia Woolf, publicado em 1928. O filme é um relato sensível, complexo e profundo sobre a sexualidade humana. Ao contar a história de um lorde inglês de nome Orlando, personagem imune ao tempo por ter sido amaldiçoado por uma rainha ao não envelhecimento, a obra nos brinda com a experiência deste ser transversalizado por grandes e intensas paixões. Orlando vive a experiência da poesia, da feminilidade e da masculinidade tendo em vista, que nasceu homem e se transformou em mulher ao dormir durante sete dias quando de uma viagem à Turquia. O filme vai nos mostrando as nuances corporais, existenciais, culturais e sociais de tais transformações. Foco narrativo: Existe uma narradora que observa e, conhecendo a história de Orlando, por vezes, interage com o personagem e vice-versa. Cenário e Figurino: O figurino modifica-se ao longo da narrativa e de suas passagens temporais durante os 400 anos de vida de Orlando que são retratados. Nessa direção, tem-se roupas do século XVII do universo da nobreza até vestimentas próprias do século XX. Destaca-se as metamorfoses das roupas do personagem principal, não somente com relação à passagem do tempo, mas também pela sua transformação em mulher. No tocante ao cenário, tem-se tal metamorfose temporal no que concerne à cidade de Londres. Destaca-se além da capital inglesa, o cenário da casa do Lorde

Orlando rodeada pela natureza.

Trilha sonora/sonorização: A sonorização do filme é marcada por músicas instrumentais que soam em momentos decisivos, críticos e tensos da película, tem-se também a presença de cantores de ópera em algumas cenas representativas dos encontros da nobreza, bem como o momento pomposo de chegada da rainha.

Fotografia e Câmera: A película joga com o claro e escuro o tempo inteiro, e com a dualidade noite e dia. Tem-se como uma característica forte a lentidão das cenas, o uso do plano americano e a ênfase em detalhes nos rostos, nos movimentos e nos olhares profundos entre os amantes. A câmera desliza de acordo com as falas, de rosto em rosto, escorre pelos corpos lentamente nos dando essa percepção erótica da existência. Há momentos em que Orlando conversa com a câmera, dando a impressão de falar com o espectador.

2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:

Corpo e desejo: Orlando se apaixona perdidamente por Sasha, tem desejos por homens e mulheres, tal desejo encontra sua expressão maior no olhar profundo do personagem endereçado aos seus amantes e captados pela câmera. Por outro lado, Orlando também era objeto de desejo como nos confidencia a narradora: "Não havia dúvida sobre seu sexo. Apesar do ligeiro aspecto andrógino que os homens da época desejavam".

Corpo e sexualidade: Orlando ultrapassa os tempos, os séculos e as fronteiras sexuais por meio de experiências complexas. A narrativa nos ajuda a confirmar a sexualidade como formas de habitar o mundo em direções não previamente impostas, seja pela biologia, pela cultura ou pelos discursos. Orlando, em seus 400 anos de vida não conseguiu encontrar a "verdade" sobre seu sexo, este estava sempre em construção ou metamorfose, na ambiguidade e na mistura do homem e da mulher. Seu "ligeiro aspecto andrógino" colocado pela narradora também é apontado pelo Arqueduke Harry ao afirmar que "com sua sexualidade ambígua, que estou disposto a tolerar, esta é a sua única oportunidade de respeitabilidade" referindo-se a possibilidade do casamento entre os dois. Suas metamorfoses e mudanças do sexo masculino para o feminino e seu estado de "incógnita", colocam a personagem em situações delicadas socialmente. Ela correu o risco de perder sua casa, seus bens e títulos por agora ser uma mulher. Os oficiais de justiça chegaram a alegar que Orlando havia morrido, que agora ela era uma mulher, o que dava no mesmo. A personagem vai se transformando a partir das épocas em que vive, chegando a engravidar e ter um filho, nesse momento, a sociedade não era mais a mesma que afirmava que as mulheres não possuíam desejos, nem tampouco intelecto, apenas afetações ou ainda que a mulher está perdida se não tem um marido, discursos esses colocados por personagens nobres e poetas em uma das cenas do filme. Esses discursos sobre o sexo feminino incomodavam Orlando que reclamava do desrespeito à feminilidade e às mulheres em geral. Ao transformar-se anatomicamente em mulher, a personagem

opera também uma mudança em seu esquema corporal, em seus gestos, adornos e vestimentas, aprendendo a lidar com essa nova forma de habitação do mundo.

Corpo e Educação: A educação de Orlando é colocada em pauta algumas vezes pela narradora do filme apontando que não havia dúvida sobre sua educação, provavelmente em referência à sua origem nobre e aos seus 400 anos de existência nos quais aprendeu a tornar-se homem e depois uma mulher. O personagem "viveu 400 anos mas não envelheceu um dia sequer", mas ela mudou, ao atravessar os séculos, Orlando se metamorfoseou, se transformou através das experiências diferentes vividas ao longo do tempo. Na cena final do filme, Orlando está embaixo de uma árvore, igualmente como no início, ela fita a câmera profundamente, seu olhar penetra o espectador, percebemos que tem a mesma aparência mas não é a mesma pessoa.

Descrição de cenas emblemáticas:



Fonte: Cenas do filme Orlando: a mulher imortal (POTTER, 1992).

Orlando abre os olhos, ainda imóvel na cama, começa a despertar e levanta-se retirando a grande peruca branca típica dos nobres da época, desnuda-se e banha-se com água, pega-a com sua mão e leva-a do recipiente ao rosto. A água vai deslizando em seu corpo, vemos as gotas a descer pelo seu rosto. Orlando parece fazê-lo como uma forma de reconhecimento de seu corpo, trata-se da mesma pele, mas algo se modificou, há ainda uma sensualidade na cena, tendo em vista a sua nudez. Trata-se da cena de sua transformação em uma mulher após 7 dias de um sono profundo em seu quarto. Ao som de uma música instrumental, Orlando vai virando o seu rosto lentamente na direção da câmera, a música de tensão aumenta e somos

surpreendidos pelo reflexo de seu corpo e sua nova anatomia no espelho, pensativo, o personagem olha sua imagem de corpo inteiro refletida. Nós, espectadores temos a mesma visão de Orlando, somos colocados a experimentar a sua percepção e a compartilhamos com o personagem, a câmera, então, se volta totalmente para o corpo desnudo de uma mulher com seios e genitália à mostra. Orlando, neste instante, fita-se no espelho e dispara: "A mesma pessoa. Nenhuma diferença", olha calmamente e lentamente para a câmera e de frente para ela com um rosto sereno diz "Apenas um sexo diferente", um sorriso de tranquilidade emana de si e do seu rosto igual.

Pesquisador: Paula Nunes Chaves

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE/ GRUPO DE
PESQUISA ESTESIA- corpo, fenomenologia, movimento
LABORATÓRIO VER- VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE
MOVIMENTO/ COORDENAÇÃO: PETRUCIA NÓBREGA



ANEXO VII - Ficha de análise do filme *A garota Dinamarquesa*

"Não importa o que eu vista. Quando eu sonho, são os sonhos de Lili"

- Título Original e em Português: <i>The Danish Girl</i> / A garota dinamarquesa - Ano e País de Produção: EUA, Reino Unido, Alemanha, 2015 - Direção: Tom Hooper - Gênero: Drama, Biografia - Duração: 119 minutos - Idioma: Inglês - Suporte: Digital
1. Sobre a técnica cinematográfica
Argumento: O filme, baseado em fatos reais, narra a história de dois jovens pintores dinamarqueses que vivem em Copenhague nos anos 1920. Einar e Gerda são casados, ele pinta paisagens naturais da Dinamarca, ela ainda não encontrou seu elemento de pintura. Um certo dia, com o objetivo de terminar a pintura de um quadro, Gerda pede que seu marido se vista de mulher. Tal fato desperta em Einar sensações e percepções até então desconhecidas que desencadeiam um processo conturbado de transformações e descobertas corporais que o levam a se tornar uma mulher chamada Lili Elbe, a primeira transexual da história a submeter-se aos procedimentos de redesignação sexual. Lili, vira também sujeito e objeto das pinturas de Gerda. A narrativa se move no sentido da transformação do personagem principal, bem como da relação estabelecida com Gerda durante tal processo. Foco narrativo: Objetivo. Cenário e Figurino: O cenário é composto de paisagens bucólicas e naturais da Dinamarca transformadas em quadro por Einar, bem como pela cidade de Copenhague. Podemos elencar também a casa onde vivem o jovem casal de pintores repleta com suas obras de arte, quadros e tintas. O cenário médico-hospitalar também faz parte da narrativa a partir do momento da descoberta da transexualidade de Einar. No tocante ao figurino, tratam-se de vestimentas tradicionais da época. Destaca-se o uso, pelo personagem principal, de roupas e adornos do universo feminino como

meias, sapatos, vestidos, dentre outros.

Trilha sonora/sonorização: a trilha sonora do filme é composta unicamente por músicas instrumentais, tendo destaque o som do piano e as canções com um toque de suspense que é potencializado em cenas emblemáticas das descobertas e transformações de Einar, bem como em seus momentos tristes, depressivos e de desespero.

Fotografia e Câmera: Trata-se de um filme de coloridos fortes, as cores e tons estão nos quadros, nas roupas, nos corpos. A câmera acompanha os movimentos dos personagens em diversas cenas, movimenta-se seguindo os olhares trocados por Gerda e Einar, ou ainda percorrem o corpo desse último em suas descobertas e percepções. Tem-se a presença marcante também do plano americano com ênfase no rosto de Lili Elbe.

2. Análise do corpo em movimento no filme - Visibilidade dos corpos e desejos no filme:

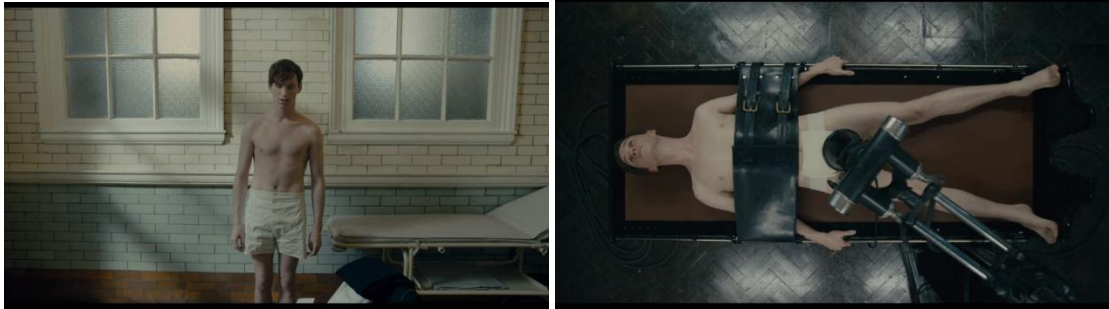
Corpo e desejo: O desejo de tornar-se outro, leva Einar por um caminho doloroso de transformação e conhecimento de si, expressões como "Esse não é o meu corpo, professor", ou ainda a cama dividida por uma cortina que separa o antes casal Einar e Gerda são testemunhas desse processo de transformação que está para além de uma forma física ou anatômica, mas que engloba os afetos, o esquema corporal e a habitação afetiva desse corpo no mundo, trata-se agora de Lili e Gerda e não mais Einar e Gerda. No início de sua transformação, Einar dizia que era Lili que se apaixonava por rapazes mas que ele, Einar, amava Gerda. Contudo, ao longo do tempo, Einar vai desaparecendo gradativamente e dando lugar a Lili e aos seus desejos.

Corpo e sexualidade: Destaca-se a relação entre Einar e Gerda que trocam olhares apaixonados que se comunicam sem a necessidade de verbalização no início da película demonstrando a cumplicidade do casal. Na cama, olha sua mulher despir-se à sua frente, enquanto tira as meias Gerda é observada pelo olhar atento de Einar. Os dois têm uma vida sexual ativa. Certo dia, na cama, nua, ela espera seu marido que está a apagar as chamas que iluminam o ambiente, começa a despí-lo e percebe que ele se encontra com um vestido por baixo de sua camisa, surpresa, continua a tocá-lo e a acariciar seu corpo como se nada tivesse acontecido. Depois de fazerem amor, ela o desenha de várias formas enquanto o amado dorme, os desenhos de seu rosto não têm um gênero definido, assim como Orlando pode ser um homem ou uma mulher. Após começar a dar lugar a Lili em seu corpo, a relação sexual do casal vai desaparecendo, restando apenas a ligação afetiva entre os corpos.

Corpo e Educação: destacamos o processo de transformação de Einar em Lili e seu reaprender a ver o mundo a partir desse outro esquema corporal. Tal reaprender é visto em cenas em que ele percebe seu corpo a partir do toque, quando esconde o pênis e olha-se nu no espelho, deslizando sua mão sobre seu corpo, ou ainda quando

desliza suas mãos sobre roupas femininas penduradas e quando perturba-se ao usar sapatos, meias e ao colocar um vestido em seu corpo para ajudar sua mulher a pintar um quadro. Pela primeira vez, Einar tem uma percepção diferente de seu corpo, algo se transforma, trata-se de uma outra percepção erótica e afetiva da existência.

Descrição de cenas emblemáticas:



Fonte: Cenas do filme *A garota dinamarquesa* (HOOPER, 2015).

As imagens acima retratam uma sequência de cenas nas quais o personagem Einar é submetido a um olhar medicalizante para com a sua condição sexual e de gênero. Após conversar com a esposa e contar que Lili já havia aparecido uma vez quando ele era criança e beijado seu amigo Hans, o personagem é perturbado de tal modo por essa memória que sua respiração vai tornando-se cada vez mais ofegante, sua voz engasga, ele sente-se mal e cai ao chão de dor, nos causando uma sensação de impotência e angústia. Gerda então o leva a um médico. Ao som de uma música instrumental temos a visibilidade de um portão com grades de ferro que protegem um grande edifício de cores opacas com vários andares. As cores da construção mostradas sob o céu nublado dão o tom pálido e nebuloso do local. Esse tom obscuro e tenso permanece e prevalece enquanto a câmera adentra os portões do edifício levando consigo os espectadores. Ouve-se apenas o barulho dos sapatos de Einar e Gerda pisarem no chão daquele silencioso corredor até que cessam. Abre-se então uma porta na qual Einar adentra enquanto Gerda é impedida de acompanhá-lo, o médico faz um sinal negativo com cabeça e vai fechando a porta enquanto Einar emana um olhar apreensivo ao ver Gerda ser deixada do lado de fora, sentindo-se sozinho. Em uma sala de tom claro e opaco, Einar começa a se despir enquanto ouvimos o homem em vestes formais falando sintomas em uma espécie de histórico que cita sangramentos de nariz e cólicas estomacais mensais sofridas pelo *doente*. A câmera se desloca entre o médico sentado lendo o histórico e o paciente despindo-se nesse lugar desacolhedor. O médico sentado, olha para Einar que está em pé e agora veste apenas uma cueca, pronto para ser analisado, ele começa, então, a ser interpelado: "Há quanto tempo está casado?". Seis anos, responde. Filhos? Não. A câmera foca o rosto de Einar mostrando seu nervosismo. O médico continua seu interrogatório: "Copulam regularmente?". Einar se demora na resposta, mas afirma que sim. Contudo, faz uma ressalva de que menos agora do que antes. "Antes de se vestir como mulher?", Interrompe o médico com suas faces frias e inexpressivas, e continua: "Sou um especialista, você pode estar constrangido, mas eu não estou."

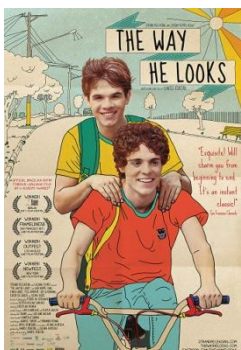
Conte-me sobre Lili, de onde ela vem?". De dentro de mim, responde Einar. Após ouvir tal resposta, um riso contido em tom quase de deboche emana do rosto do médico que não concorda com a percepção de Einar, afirmando que a melhor explicação para aquilo é a de que trata-se de um desequilíbrio químico. O corpo magro, seminu, constrangido e perdido de Einar parece não se convencer com tal explicação para o que sente. O médico manda-o sentar na maca enquanto diz que esse estado de desequilíbrio químico explicaria a dor e o estado confuso em que se encontra a sua masculinidade bem como sua infertilidade e ao se aproximar do paciente dispara: "Tomara que seja isso, porque podemos curar."

A cena é cortada e ouvimos o som de amarras a serem arrochadas, começamos a vê-las apertando o corpo de Einar contra a maca, prendendo-o sob a mesma sem possibilidade fuga. Einar está com medo e parece insatisfeito com aquele tratamento, é segurado pela esposa que está ao seu lado enquanto preparam o procedimento. Trata-se de uma sala com pouca luz e com um maquinário de radiação. "Não tem nada de errado comigo", afirma em tom temeroso. Em contraposição, ouvimos o especialista disparar: "A radiação é um milagre, senhor Weneger, destrói o mal e salva o bem". Logo deixam-no sozinho na sala após os preparativos, a câmera mostra seu olhar apavorado e tenso que se direciona, assim como o nosso através da câmera, para o marcador de radiação a se mover. Do lado de fora, o médico aperta um botão. Einar imobilizado respira agitadamente e Gerda tenta acalmá-lo por detrás dos vidros. Enquanto isso, ouvimos o ruído da radiação a se misturar com uma música tensa, Einar comprime os olhos voluntariamente, a câmera agora nos mostra o rosto tenso e sobrevoa seu corpo inteiro, temos a visão de um homem amarrado em uma maca apenas com o seu sexo coberto por uma espécie de pano. O sexo está sob a mira de um aparelho de radiação que emanará em breve substâncias danosas endereçadas especificamente e diretamente ao seu pênis no intuito de tratar sua masculinidade, trata-se de um corpo branco, pálido, apavorado e frágil que contrasta com as amarras fortes de cor preta. Após o procedimento radioativo, o médico percebe que a radiação não teve êxito e Einar continua a falar sobre Lili tendo um "pensamento desatinado". Parece não se tratar somente de um desequilíbrio químico curável por um procedimento radioativo. Lili continua lá: "Não importa o que eu vista. Quando eu sonho, são os sonhos de Lili", nos confidencia Einar. Nos parece então que as questões que envolvem a sexualidade humana são mais complexas e estão para além dos órgãos genitais, como já apontava Merleau-Ponty desde a Fenomenologia da Percepção.

Pesquisador: Paula Nunes Chaves

ANEXO VIII - Sugestões de filmes para apreciação

Hoje eu Quero Voltar Sozinho



Título Original e em Português:

Hoje eu Quero Voltar Sozinho

Ano e País de Produção: Brasil, 2014

Direção: Daniel Ribeiro

Gênero: Drama, Romance

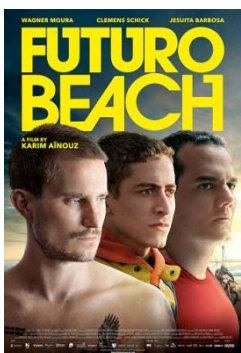
Duração: 96 min

Idioma: Português

Sinopse:

A película conta a história de Leonardo, um jovem cego que tem como melhor amiga e confidente a personagem Giovana. A vida de Leonardo se transforma com a chegada de um novo aluno em sua escola chamado Gabriel. A partir desse momento, novas relações e sentimentos surgem fazendo com que Leonardo redescubra seu corpo, suas sensações e sua sexualidade.

Praia do Futuro



Título Original e em Português:

Praia do Futuro

Ano e País de Produção: Brasil, Espanha, 2014

Direção: Karim Ainouz

Gênero: Drama, Romance

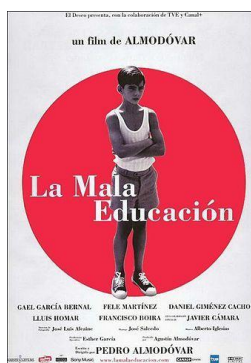
Duração: 106 min

Idioma: Português, Espanhol, Inglês

Sinopse:

Donato trabalha como salva-vidas na Praia do Futuro, Ceará. Ayrton, seu irmão mais novo, tem uma enorme admiração pelo seu trabalho corajoso de resgatar pessoas. A vida de Donato se modifica completamente quando ele salva a vida do alemão Konrad, partindo com o mesmo para Berlim. Passados alguns anos, Ayrton sai em busca de reencontrar o irmão.

Má Educação



Título Original e em Português:

La Mala Educación/Má Educação

Ano e País de Produção: Espanha, 2004

Direção: Pedro Almodóvar

Gênero: Drama

Duração: 106 min

Idioma: Espanhol, Latim

Sinopse:

O filme se passa em Madrid nos anos 1980 e narra a história do cineasta Enrique Goded que ao passar por um momento criativo ruim acaba por se aproximar de um ator que se identifica como Ignacio Rodriguez. Este último foi o primeiro amor da vida de Enrique quando eram crianças e estudavam na mesma escola. Goded recebe de Rodriguez um roteiro chamado "A Visita" que contém experiências vividas dos dois na época do colégio, bem como traz à tona a predisposição pedófila de um de seus professores, o padre Manolo. O padre era apaixonado por Ignacio, ele o molesta e também decide expulsar Enrique ao vê-los juntos. Ao ler o roteiro, Enrique resolve utilizá-lo como base para produzir uma película. Contudo, ao precisar ir à casa de Ignacio, acaba por constatar algo que muda os rumos da história.

De Gravata e Unha Vermelha



Título Original e em Português:

De Gravata e Unha Vermelha

Ano e País de Produção: Brasil, 2015

Direção: Miriam Chnaiderman

Gênero: Documentário

Duração: 85 min

Idioma: Português

Sinopse:

Trata-se de um documentário que coloca em cena a sexualidade no mundo contemporâneo, brincando com os modos de construção e modificação do corpo, com as roupas e as aparências que tentam desconstruir os binarismos de gênero. Os entrevistados discutem a construção de seus corpos transformados e nos colocam inúmeras possibilidades para a existência corporal. Assim, são entrevistados: Rogéria, Ney Matogrosso, Laerte, Bayard, Letícia Lanz, Johnny Luxo, Walério Araújo, dentre outros.

O Segredo de Brokeback Mountain



Título Original e em Português:

Brokeback Mountain/O Segredo de Brokeback Mountain

Ano e País de Produção: Estados Unidos, Canadá, 2005

Direção: Ang Lee

Gênero: Drama, Romance

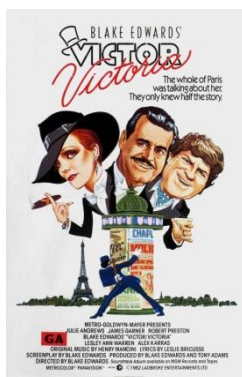
Duração: 134 min

Idioma: Inglês, Espanhol

Sinopse:

O filme narra o encontro entre Jack Twist e Ennie Del Mar, dois homens que se conhecem no verão de 1963 ao irem trabalhar cuidando de ovelhas em montanhas isoladas. Nesse ambiente solitário, os dois acabam por se aproximar e viver uma experiência sexual e amorosa. Ao final do verão, ambos retornam para suas respectivas vidas e casas, carregando consigo as marcas dessa experiência do desejo e da sexualidade.

Victor Victoria



Título Original e em Português:

Victor Victoria/Vítor ou Vitória?

Ano e País de Produção: Estados Unidos, 1982

Direção: Blake Edwards

Gênero: Comédia, Musical, Romance

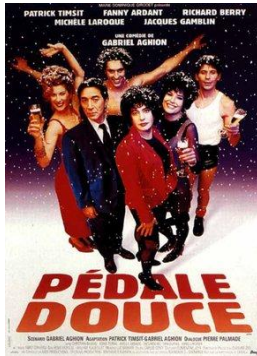
Duração: 134 min

Idioma: Inglês, Francês

Sinopse:

O filme se passa em Paris na década de 1930 e conta a história de uma cantora chamada Victoria Grant que está sem emprego e acaba por encontrar um cantor homossexual, Carroll Todd, que está passando pela mesma situação de falta de trabalho. Os cantores armam um plano no qual Victoria começa a se passar por homem, o Conde Victor Grezhinski, fazendo apresentações transformistas. Contudo, as coisas se complicam quando ela se apaixona por King Marchand, um gangster.

Loucas Noites de Batom



Título Original e em Português:

Pédale Douce/Loucas Noites de Batom

Ano e País de Produção: França, 1996

Direção: Gabriel Aghion

Gênero: Comédia

Duração: 100 min

Idioma: Francês

Sinopse:

O filme narra a história de Adrien, que ocupa um alto cargo trabalhando em um banco. O personagem precisa esconder a sua homossexualidade no ambiente de trabalho e, para tanto, pede que sua amiga Eva se passe por sua companheira em um jantar de negócios. Contudo, a mentira corre perigo tendo em vista que seu patrão acaba por se interessar por Eva, passando a frequentar a sua boate.

Tudo sobre minha Mãe



Título Original e em Português:

Todo sobre mi Madre/Tudo sobre minha Mãe

Ano e País de Produção: Espanha, França, 1999

Direção: Pedro Almodóvar

Gênero: Drama

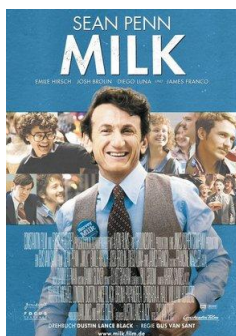
Duração: 101 min

Idioma: Espanhol, Catalão

Sinopse:

Manuela vê seu filho único, Esteban, ser atropelado e morrer aos 17 anos após tentar conseguir um autógrafa da atriz Huma Rojo. Após a tragédia, ela vai à Barcelona em busca do pai do garoto, a travesti Lola, que por sua vez, não sabia da existência do filho. Nessa busca, Manuela reencontra sua amiga, a travesti Agrado, conhece a freira Rosa e acaba por virar assistente de Huma Rojo.

Milk: A Voz da Igualdade



Título Original e em Português:

Milk/Milk: A Voz da Igualdade

Ano e País de Produção: Estados Unidos, 2009

Direção: Gus Van Sant

Gênero: Drama

Duração: 128 min

Idioma: Inglês

Sinopse:

O filme se passa nos anos 70 em San Francisco, EUA. Trata-se de uma época marcada pelo preconceito e violência para com os homossexuais. É nessa atmosfera que Harvey Milk se muda com seu namorado Scott para a cidade. Inicialmente eles abrem uma loja de câmeras e fotografia, mas logo Harvey se envolve no quadro político da região lutando pela equidade de direitos e pelo fim da discriminação sexual. Milk se torna o primeiro homossexual, abertamente assumido, eleito para um cargo público no Conselho de Supervisores da cidade.

Flores Raras



Título Original e em Português:

Flores Raras

Ano e País de Produção: Brasil, 2013

Direção: Bruno Barreto

Gênero: Romance

Duração: 118 min

Idioma: Inglês, Português

Sinopse:

A película se passa em Petrópolis/RJ nos anos de 1950 e narra a história de amor entre Elizabeth Bishop, uma poetisa norte-americana, e Lota de Macedo Soares, uma arquiteta brasileira. O romance entre as duas se desenvolve quando Elizabeth vem ao Rio de Janeiro e se hospeda na casa de sua amiga de faculdade Mary, então casada com Lota.

Desejo Proibido



Título Original e em Português:

If These Walls Could Talk 2/Desejo Proibido

Ano e País de Produção: Estados Unidos, 2000

Direção: Jane Anderson, Martha Coolidge

Gênero: Drama

Duração: 1h 36min

Idioma: Inglês

Sinopse:

O filme retrata três histórias sobre lésbicas que acontecem em épocas distintas. Primeiramente, na década de 60 tem-se o relato do casal Edith e Abby, juntas há 50 anos. Após a morte repentina de Abby, Edith tem que lidar com a dor da perda e enfrentar os herdeiros de sua companheira bem como a sociedade que não a reconhece como parte da família de Abby. A segunda história se passa em 1972 e traz quatro amigas que são expulsas do grupo da faculdade por serem lésbicas, bem como narra o romance entre Linda e Amy, desaprovado pelas demais. Por fim, nos anos 2000, tem-se a narrativa do casal lésbico Fran e Kal que desejam ter um filho e buscam um doador no banco de esperma.

A Gaiola das Loucas



Título Original e em Português:

The Birdcage/A Gaiola das Loucas

Ano e País de Produção:

Direção: Mike Nichols

Gênero: Comédia

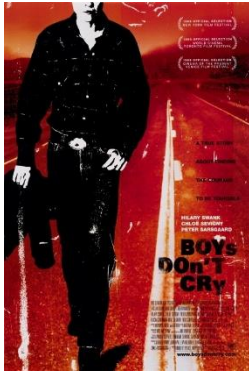
Duração: 117 min

Idioma: Inglês

Sinopse:

Renato e Zaza são um casal homossexual que administram a boate gay "Gaiola das Loucas", na qual Zaza também se apresenta como Drag Queen. Contudo, o casal vai precisar esconder a sua sexualidade e a sua relação quando o filho deles resolve levar o pai de sua noiva, um político extremamente conservador, para conhecê-los.

Meninos Não Choram



Título Original e em Português:

Boys Don't Cry/Meninos não choram

Ano e País de Produção: EUA, 2000

Direção: Kimberly Peirce

Gênero: Drama

Duração: 1h 58min

Idioma: Inglês

Sinopse:

O filme conta a história de Teena Brandon, um transexual que passa a expressar uma identidade masculina na zona rural de Falls City, Nebraska. Brandon se apaixona por Lana, passando a se relacionar com a mesma e sair com seus amigos. Contudo, quando sua transexualidade é descoberta, tem-se consequências violentas para o jovem.

Laerte-se



Título Original e em Português:

Laerte-se

Ano e País de Produção: Brasil, 2017

Direção: Lygia Barbosa, Eliane Brum

Gênero: Documentário

Duração: 1h 40min

Idioma: Português

Sinopse:

Trata-se de um documentário que relata a trajetória de Laerte, cartunista brasileira que após viver 57 anos como homem, casar e ter filhos, começa a expressar-se como uma mulher transexual. O documentário acompanha o cotidiano de Laerte em seus questionamentos e indagações sobre o universo feminino e sobre o ser mulher.

Azul é a Cor Mais Quente



Título Original e em Português:

La vie d'Adèle/Azul é a Cor mais Quente

Ano e País de Produção: França, 2013

Direção: Abdellatif Kechiche

Duração: 3h

Idioma: Inglês, Francês

Sinopse:

O filme é centrado no romance entre a jovem Adèle e uma garota dos cabelos azuis chamada Emma. Adèle ao se entregar e viver sua primeira paixão por uma mulher enfrenta preconceitos da sociedade e de sua família, ao mesmo tempo em que redescobre seu corpo, seus desejos e seus prazeres.

Divinas Divas



Título Original e em Português:

Divinas Divas

Ano e País de Produção: Brasil, 2017

Direção: Leandra Leal

Gênero: Documentário/Musical

Duração: 1h 50min

Idioma: Inglês, Português

Sinopse:

O documentário coloca em cena a trajetória de oito artistas travestis consideradas ícones desde a década de 60 na cena artística brasileira, dentre elas podemos citar Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, dentre outras. As protagonistas carregam a história de uma geração subversiva que rompeu e desafiou normas relacionadas à expressão do gênero e da sexualidade.



Abrindo o Armário

Título Original e em Português:

Abrindo o armário

Ano e País de Produção: Brasil, 2018

Direção: Luís Abramo, Darío Menezes

Gênero: Documentário

Duração: 1h 30min

Idioma: Português

Sinopse:

O documentário traz o relato de pessoas gays, transexuais, Drag Queens, não binários em suas lutas, conquistas e resistências nas últimas décadas. São histórias e experiências vividas de sujeitos de várias idades e que ocupam diversos espaços sociais, trazendo um panorama dos processos e do próprio movimento LGBT no Brasil. Entre os entrevistados estão personalidades como o escritor João Silvério Trevisan, a artista Linn da Quebrada e o ator Ciro Barcelos.

DESVIOS

"O desvio é sempre a possibilidade de um encontro com outro do qual nosso corpo, muitas vezes trêmulo e titubeante, aproxima-se quando de si mesmo se afasta" (FIDELIS, 2018, p.11).

DESVIO

A ideia do desvio surge a partir do momento em que foi preciso me colocar em movimento para a escrita da tese. O trajeto estava confuso e árduo, na confusão dos caminhos e das trajetórias caminhei por alguns desvios que se tornaram potencialidades para a escrita do trabalho, como, as experiências de visita ao *Queermuseu* e do Festival Corpo, Cinema e Educação do IFRN Nova Cruz, que me fizeram ampliar os olhares a respeito da experiência do corpo, da sexualidade e do desejo. Experiências as quais descrevo a seguir.

Nos desvios, pude entrar em contato com outros e com outrem, confrontei a mim mesma. No catálogo do *Queermuseu*, seu curador coloca a possibilidade do desvio como um movimento em direção ao outro a partir das relações estabelecidas com os objetos do caminho (FIDELIS, 2018). O desvio tem uma natureza insubordinada enquanto possibilidade e forma de apreender o mundo para além do que está estabelecido nos caminhos tradicionais. Transgressor, o desvio se abre enquanto campo de possibilidades de conhecimento, de experiência e de pulsação para o pensamento por trazer à percepção um caminho antes não traçado ou não institucionalizado, daí sua capacidade e caráter criativo, um caminho outro para além do instituído.

O caminho tem sempre seus entraves e suas surpresas, que podem proporcionar transformações e reviravoltas:

O desvio é um caminho de difícil sustentabilidade. Ele implica guinadas e surpresas que se chocam com a realidade do caminhante a cada minuto do percurso. Se pensarmos esse caminho como uma forma de aprendizado, veremos que ele é como um labirinto, que a cada virada de uma esquina pode aguardar uma surpresa. Mas os labirintos são de fato essencialmente caminhos de aprendizado. Suas bifurcações estão relacionadas a decisões que precisam ser constantemente tomadas a cada passo da jornada. Não por outra razão, ele se configura como um dispositivo localizado entre o espaço e o pensamento, configurando a cada segundo uma trajetória em direção ao conhecimento (FIDELIS, 2018, p.15).

O desvio nos perturba, nos tira da rota traçada e, portanto, nos coloca em contato com o novo e com o diferente, o não tradicional, a vertigem que desestabiliza um corpo que caminha, seu conhecimento e seu pensamento. Os desvios me colocaram possibilidades de *desver*, rever ou reaprender a ver algumas coisas.

DESVIO I

Exposição *QueerMuseu* - Uma arte erótica

A exposição *QueerMuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira* esteve aberta à visitação pública entre 18 de agosto e 16 de setembro de 2018 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Com a curadoria de Gaudêncio Fidelis, a exposição reuniu 264 obras, cuja temporalidade remete da metade do século XX até a atualidade, de 85 artistas, dentre os quais, destacamos: Cândido Portinari, Lygia Clark, Adriana Varejão, Pedro Américo e Fernando Baril. Tratou-se da reunião de obras significativas da diversidade da produção artística brasileira, que tinha como objetivo, segundo o curador, criar um campo de investigação, uma plataforma de experiência e exercício do pensamento a partir de uma perspectiva antinormativa.

No catálogo da exposição é possível ter acesso a alguns textos estéticos e políticos, bem como à narrativa de sua breve e polêmica história. No texto *QueerMuseu, QueerEscola*, escrito pelo diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage Fabio Szwarcwald, o autor enfatiza que a escola foi fundada em plena ditadura militar por uma artista, e desde então reafirma seu compromisso com a liberdade de expressão, com o exercício irrestrito da criatividade e com a produção de conhecimento a partir da arte, por isso anunciaram o desejo em recepcionar a exposição (SZWARC WALD, 2018). Para tanto, organizaram uma campanha de financiamento coletivo que arrecadou pouco mais de um milhão de reais. O Parque Lage também organizou um movimento anterior à abertura da exposição, eventos como o *Levante queremos Queer* e um show de Caetano Veloso para arrecadação de fundos, reuniram diversos artistas, cantores, jornalistas, militantes.

É preciso salientar que a exposição foi fechada antes do tempo previsto em sua primeira abertura no ano de 2017 na cidade de Porto Alegre, devido a uma onda difamatória que se espalhou pelas redes sociais, acusando a exposição de instigar a pedofilia, zoofilia e desrespeito religioso. Após as pressões, o banco responsável financeiro pela exposição, fechou as portas da mesma. Embora o Ministério Público Federal tenha afirmado que não houve crime algum e recomendado a reabertura da exposição, isso não se sucedeu.

Após esse acontecimento, o Museu de Arte do Rio de Janeiro convidou a exposição para se alojar em seu espaço, mas a Prefeitura do Rio não concordou, foi então que entrou em cena o Parque Lage e sua Escola de Artes Visuais. É nesse contexto que Szwarcwald (2018) afirma a reabertura da exposição como um ato político e pedagógico no sentido de uma "cartografia da diferença" *desejada* para além de tolerada:

Frente a uma onda totalitária, fascista e moralizante que se abateu sobre a sociedade brasileira, é indispensável reiterar o espaço público e pedagógico como espaço de emergência e resistência que sempre constituiu a vocação desta escola (SZWARCWALD, 2018, p.8).

Corroboramos com a compreensão da arte como espaço de resistência, como desestabilizadora dos padrões, provocativa de outra experiência e de outra visão de mundo. É a partir desse entendimento e da percepção enquanto modo de experiência que relato a seguir a minha visita ao *QueerMuseu*.

Percepções do desvio

É com o corpo que experimento a mim, ao outro e ao mundo, enquanto presenças radicais. No entrelaçamento entre percepção e movimento, o corpo se transforma, se alarga no mundo, movido por uma intencionalidade. A percepção nos abre para um campo de experiência, cujas cores e signos afetam e desestabilizam.

É ainda na vertigem do retorno que inicio a escrita desse texto. O avião está prestes a decolar e a sensação de tensão já toma conta do meu corpo, como sempre acontece. Há quase um ano não sentia tal sensação, a última viagem de avião havia sido em outubro de 2017 para participação no Colóquio de Fenomenologia, Arte e Educação em São João del Rei/MG. De lá para cá, senti me estagnada não somente em termos geográficos ou territoriais mas também de escrita da tese, um estacionamento, uma parada nos deslocamentos que vinham acontecendo. A viagem tem seus percalços e o medo às vezes paraliza, assim como o frio na barriga quando o avião balança. Mas era preciso balançar, movimentar novamente as ideias, voltar a caminhar.

Ao realizar o seminário de formação doutoral I em 30 de agosto de 2018 surge a necessidade de *sujar as mãos* como fez Merleau-Ponty ao experimentar a guerra, pois sua filosofia opera-se a partir de um engajamento na própria vida e na experiência. Era preciso adentrar e viver mais intensamente meu objeto de pesquisa, mais do que isso, era preciso reencontrar o desejo, aquilo que nos move em direção ao mundo e ao outro. Quinze dias após o seminário arrumava a mochila e partia para o Rio de Janeiro, era preciso ver os corpos, sexos, desejos e o Eros na exposição *QueerMuseu* instalada no Parque Lage, sair do estável, do cotidiano, do controlável, lançar-se em vertigem e assim o fiz nos altos relevos do Rio de Janeiro e nas mais de 200 obras de arte do museu. Obras perigosas por balançarem e movimentarem a sexualidade humana, fazendo brotar outros sentidos para essa experiência erótica no mundo.

Esse deslocamento para ver uma exposição artística não acontece ao acaso. O cinema, a literatura, a pintura, a arte como um todo tem lugar central no pensamento e na filosofia de Merleau-Ponty, trata-se para ele de uma ontologia indireta, uma linguagem que não é apenas uma operação do pensamento, mas uma expressão do ser no mundo: “A arte não é nem uma imitação, nem uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.137). O filósofo, para refletir sobre o corpo e sua experiência existencial, recorre ao universo da arte, enquanto inspiração e mais do que isso, como uma outra forma de ver e

pensar o mundo. Merleau-Ponty encontra na arte, e, principalmente na pintura, o inacabamento, o quiasma sujeito-mundo, a possibilidade de criação e as sensações que precisava para pintar em forma de palavras sua fenomenologia. A arte e a pintura expressam também o próprio inacabamento do corpo e do mundo, enigmáticos e figurados por uma gama interminável de significados, formas e sentidos. A partir da pintura contemporânea e da inseparabilidade dos aspectos objetivos e subjetivos, Merleau-Ponty afirma que "[...] a obra de arte não é algo que existe em si ao modo de estátua, o conteúdo do quadro só existe para o sujeito, para o espectador" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.545). Para o curador da exposição:

Obras de arte não são apenas imagens. Elas são também mecanismos de conhecimento e, portanto, de aprendizado [...] Nós projetamos o olhar em direção à obra, ou seja, fazemos um movimento em direção a ela, e esta nos responde ativando nesse processo a manifestação projecional de nossos sentimentos, nossas crenças, nossas experiências, nossas perspectivas, nosso mundo e assim sucessivamente. A arte não responde, ela ativa questionamentos (FIDELIS, 2018, p.22).

A arte faz vibrar o corpo, o imaginário e o desejo, é um testemunho do sensível que nos habita. Através dessa visibilidade ou dessa operação de ver temos acesso a um ser de latência, nos diz Merleau-Ponty no prefácio de *Signos* (1991). Olhares, ao se cruzarem diante de uma obra, podem ultrapassar a ordem do visível e do conhecimento objetivo, nos colocando em contato com símbolos, com a sexualidade, com a imaginação, com o sonho, o devaneio, o desejo, nos oferecendo novas possibilidades de pensamento e interpretação, auxiliando na reflexão sobre os paradoxos e complexidades da existência encarnada no mundo: “A obra de arte amplifica o enigma da visibilidade e apresenta elementos significativos para compreender a relação do sujeito e do objeto, pois a visão depende do movimento [...]” (NÓBREGA, 2008, p. 397).

É na busca desses elementos e desse movimento do ver que acompanha a percepção das obras enquanto experiência do corpo em direção ao mundo, que é possível a vivência de outros espaços, tempos e sensações que nos transformam, nos educam. A essa altura (literalmente), do avião já não vejo mais o Rio, carrego apenas os visíveis e o vivido dessa experiência da viagem.

Saí de Natal ao entardecer do dia 13 de setembro, vi o crepúsculo, o sol se esconder e as luzes acesas da cidade maravilhosa. No dia seguinte, após sentir a vertigem do bondinho do Pão de açúcar, segui para a exposição do *QueerMuseu* disponível aos olhares no Parque Lage. Levei o olhar para passear e lá fiquei o restante do dia e parte da noite. Havia logo na entrada uma placa colorida com a programação do Museu, percebo que não se trata apenas de uma exposição, é um movimento maior que circunda a sua realização. Durante os 30 dias de sua duração, o museu *Queer* promoveu shows, debates, rodas de conversa e fóruns que acompanharam o movimento de pensamento e de corpos naquele espaço. Antes de entrar na exposição, vou ao banheiro do parque e me deparo com uma placa, na qual está escrito "feminino auto identificação: sinta-se à vontade para usar o banheiro correspondente à sua identificação de gênero", placa assinada pela escola de artes visuais do Parque Lage, reafirmando-o enquanto espaço que respira e respeita a diversidade.

Percebo que há em cada cavalaria uma placa vermelha com o seguinte aviso: "Esta exposição contém obras de arte com representações de nudez, sexo e simbologia religiosa. Recomendamos levar isso em consideração antes de entrar na sala de exposição. O conteúdo desta exposição não é recomendado para menores de 14 anos desacompanhados de seus pais." Provavelmente trata-se de uma ação para tentar evitar mais uma corrente difamatória, como a acontecida em Porto Alegre. Portanto, as pessoas são avisadas logo na entrada que se tratam de obras que provocam e desestabilizam forças moralizantes, nos colocando em contato com a experiência sexual e erótica.

Sem saber ao certo o que lá me esperava, adentro o espaço tomado pelo verde das árvores, onde natureza e cultura encontram-se imbricadas, e logo vejo três casinhas cor de rosa chamadas de cavalariças onde se encontram instaladas as obras, as mesmas nos convidam a entrar, saboreá-las, desejá-las. Na ânsia de entrar mal percebo o sinal do guarda para esperar um pouco, as cavalariças estão lotadas de gente.

Entro na primeira cavalariça, sou surpreendida por uma voz forte, grave a ecoar pelas paredes brancas e pequenas do espaço, voz que se sobressai ao silêncio inaudível dos quadros que dizem muitas coisas, é a voz de um corpo *queer* responsável pela sala, um corpo negro, transformado que nos fala das obras e as mistura com sua própria vida, sua experiência se confunde com os quadros. E ao expressá-las, critica o adestramento sofrido por todos nas salas de aula, e fala da importância daquele espaço, das histórias que ali estão sendo contadas, narradas, percebidas sobre o corpo, seu gênero e sua sexualidade. Afirmando-se preta e travesti diz que consegue falar de sua condição com muita força, pois não conseguiram silenciá-la, nem tampouco as opiniões, que, por sua vez, são colocadas em obras de arte. Ela pede então que observemos ao nosso redor e que morramos de espanto. Tento seguir seu conselho...

Minha percepção está agitada com tanta informação visual e auditiva, não sei por onde começar, o espaço é pequeno, paredes brancas que contrastam com os coloridos da maioria das obras, pessoas de todos os tipos e cores circulam, convocam meu olhar, expressam suas leituras e percepções a partir da visibilidade dos corpos e dos desejos. Há bocas, línguas, desejo, sexo por toda parte. A primeira obra que me olha é o canibal (imagem 67), ela nos dá as boas vindas, os pensamentos afloram literalmente, emergem do vermelho de um fundo imemorial, feixes de ferro saem da cabeça do canibal, como ramificações de seu cérebro que tomam conta do espaço e do tempo, pensamentos que se desenrolam, ganham o mundo, se alimentando dele e sendo por ele alimentado, pensamentos que devoram um mundo.

Imagem 67 – Obra *O Canibal* (ANA NOROGRANDO, 2000)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Logo após, tem-se a exibição de um vídeo de Lígia Clark (imagem 68), intitulado *baba antropofágica*, cuja sonoridade é composta por ruídos de vento, trata-se da tecitura de um homem, pessoas tecendo um outro. Linhas saem da boca de várias pessoas e formam um emaranhado de cores sobre um corpo deitado ao chão apenas de cueca, que recebe a baba dos demais e nos mostra que somos também tecidos pelo outro.

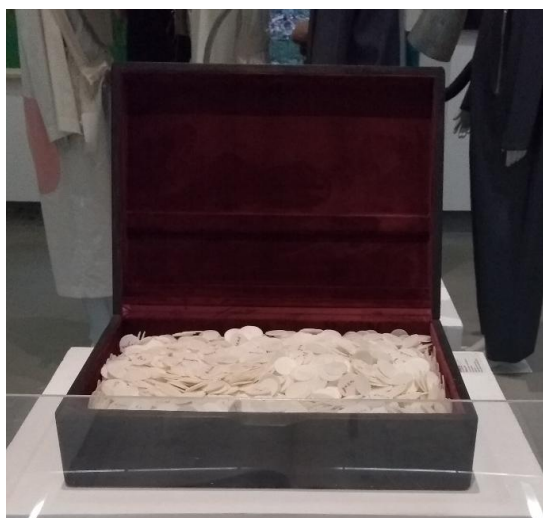
Imagem 68 – Obra *Baba antropofágica* (LYGIA CLARK, 1973)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Ao centro, a obra *Et verbum* (imagem 69) de Antônio Obá (2011) nos dá uma caixa vermelha repleta de hóstias nas quais estão escritas na branquidão das mesmas e em cor vermelha partes constituintes do corpo sexuado que as religiões jamais ousaram pronunciar. O verbo que se fez carne é também corpo, língua, vulva, pênis, bunda, oral, suor, sangue, lábios, todo um vocabulário erótico.

Imagem 69 – Obra *Et Verbum* (ANTONIO OBÁ, 2011)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Logo, percebo que o corpo e sua experiência do desejo se encontra nos holofotes. Me identifico com aquela mulher de olhar perdido, de cabelos longos, sem rosto, com uma espécie de luneta que foca em seus seios, trata-se da obra *Poluída até certo ponto* (imagem 70), na qual tem-se um corpo que vai sendo poluído pelo mundo, ele vai tomando conta da sua geografia e dos seus contornos. Olhada pelo mundo, a mulher o incorpora, em seu próprio corpo de contornos geográficos. Ao seu lado, tem-se o quadro *Mulher tomando chimarrão* (imagem 71) em 1925, o olhar da moça a tomar chimarrão me toma, olhar de desejo, talvez por me trazer do fundo da memória aquela sensação esquecida de saborear aquela bebida, certa lembrança emerge de meu corpo que vem acompanhada das memórias dos corpos com os quais partilhei tal bebida.

Imagem 70 – Obra *Poluída até certo ponto* (SUZANA LOBO, 1971)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Imagem 71 – Obra *Mulher tomando chimarrão* (GUTTMANN BICHO, 1925)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Após andar um pouco pelo espaço externo, retorno à essa cavaliária, devagar, olho quadro a quadro, obra a obra, me perco nelas, nas sensações, recortes do vivido emergem. Percebo corpos nus, sem rosto, pedaços e dobras de corpo, contornos que se movimentam no quadro sem uma forma física determinada, línguas, bocas, pensamentos, olhares que não tinham sido vistos antes, cores invadem minha retina. Ouço muitas vozes, ruídos, comentários, interpretações, perguntas, questões sem resposta, trata-se de uma exposição que faz barulho. Várias formas que brincam com as cores, linhas e contornos e com a percepção de mães, filhos, pais, senhoras, senhores, casais, homossexuais, heterossexuais, pansexuais, trans, travestis, por fim, de pessoas que visitam a exposição. Percebo que a maioria das obras não possui título, talvez seja intencional, por deixar ao espectador a liberdade da interpretação.

Me deparo ao fundo da sala com a obra de Ligya Clark (imagem 72) *O eu e o tu*, dois corpos inanimados um de frente para o outro, com seus sexos cobertos, parecem semelhantes, estão separados, mas algo os liga, uma espécie de tubo, porque de fato algo nos conecta, nos leva ao corpo do outro, e esse algo é o desejo.

Imagem 72 – Obra *O eu e o tu* (LYGIA CLARK, 1967)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Olho o quadro *Travessia difícil* (imagem 73), me recordo das minhas travessias, e, por fim, me espanto com a pintura feita com o próprio sangue do autor (imagem 74), é a realidade do corpo vivo que pulsa nas telas, um corpo que vive, sente e deseja. Na impossibilidade de doar seu sangue objetivamente ao outro por ser homossexual, ele doa seu sangue ao mundo por meio de uma obra de arte. Um artista que pinta os desenhos e formas com seu próprio sangue, o doa para o mundo, transforma literalmente seu corpo em pintura, já que não pode doar sangue para os outros corpos, o faz metaforicamente.

Imagem 73 – Obra *A Travessia Difícil* (SANDRA CINTO, 2007)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Imagem 74 – Obra *Sudário* (CHRISTUS NÓBREGA, 2013)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Ao sair da primeira cavalaria me deparo com um roda de conversa, provavelmente uma turma discutindo sobre a exposição, reafirmando-a enquanto local de aprendizagem. Me dirijo à segunda galeria, é nela que se encontram duas das obras que causaram mais controvérsia na abertura da exposição em 2017, a primeira delas é *Criança viada travesti da lambada*, da obra *Travesti da lambada e deusa das águas* de Bia Leite do ano de 2013 (imagem 75), que nos fala dessas existências desviantes e da possibilidade de uma sexualidade infantil como já apontando por Freud em seus estudos. A

outra obra é *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* de Fernando Baril, 1996 (imagem 76).

Imagem 75 – Obra *Travesti da lambada e deusa das águas* (BIA LEITE, 2013)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

É a obra de Baril (1996) que nos recebe logo na entrada da segunda cavalaria, de braços abertos, numa moldura antiga, um Deus que tem em seu altar coisas do mundo (bebida, refrigerante, arma, computador), um mundo que se oferece ao Cristo e o corpo de Cristo se oferecendo ao mundo, sendo transformado, incorporado e consagrado por ele. De um de seus braços brota um pedaço de árvore com frutos. Terá o Cristo provado da maçã proibida? Será ele também natureza? O Cristo mundano de vários braços é um quase humano que usa sapatos, tem as várias faces e possibilidades de um corpo vivo, em seu altar estão coisas do mundo, um peixe, um cachorro quente, uma luva de boxe, pés que calçam sapatos, tênis, saltos, mãos que seguram pedaços e recortes de rostos. Trata-se de um Cristo com sexo indefinido, vivo, que tem em seu altar uma foto de Marilyn Monroe. É dele, do corpo de Cristo, que emanam outros corpos, mostrando que somos sagrados e profanos, somos de carne, osso, pele e desejo, falta. Corpo sagrado mas também entregue ao mundo, que ramifica-se em direção a ele. Um Deus que come, fuma, luta, um Deus humano, sagrado e profano.

Imagem 76 – Obra *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (FERNANDO BARIL, 1996)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

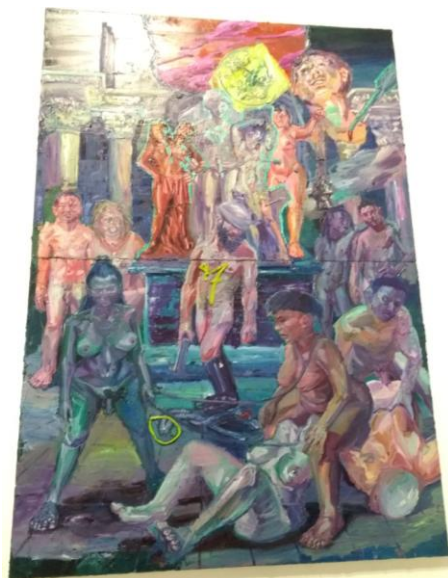
A obra *O buraco* (imagem 77), por sua vez, traz vários tons de vermelho que se assemelham à vísceras que pulsam, nos remete ao desejo, nos leva para dentro dele, toma nosso olhar e o chama para o abismo sem fim, sempre inacabado, há sempre uma falta, uma lacuna, um desejo que nos devora. Nessa mesma sala ainda encontramos uma tela com um vaqueiro barbudo sentado com uma arma, de pernas passadas e com botas vermelhas de salto, fumando e com chapéu na cabeça, e também a obra *Tirésias* (imagem 78) com corpos indefinidos, seios e pênis à mostra.

Imagem 77 – Obra *O buraco* (TELMO LANES, 2004)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Imagem 78 – Obra *Tirésias* (THIAGO MARTINS DE MELO, 2016)



Fonte: Obra fotografada em visita ao *QueerMuseu* (Acervo pessoal).

Tratam-se de obras que causam estranheza em algumas pessoas, por colocarem em cena realidades do corpo por vezes escondidas, contornos corporais tidos como indecentes, eróticos. Os desejos parecem se movimentar

nos quadros, nas aberturas, dobras, contorcionismos e nudez do corpo. Ora aparecem pernas, ora braços, orifícios, corpos sem sexo definido, sem rosto, com peitos, pênis e vaginas, corpos que se ligam, se desejam, se lançam e se enlaçam, se amparam nessa contínua necessidade do outro e do seu toque.

Na terceira e última cavaleriça, encontramos outro corpo *queer* a nos dar boas vindas, a travesti diz que estar ali é um ato político e explica que as obras ali presentes aguçam e mexem com os sentidos, queremos tocar, sentir, algumas causam estranheza, incômodo. Enquanto isso, ouço um dos visitantes da exposição exprimir "*Se a arte não fizer isso não é arte, né!*", em referência à fala da travesti. Dentre as obras que mais provocam estão a que foi acusada de zoofilia, *Cena de interior* de Adriana Varejão, produzida em 1994.

Por fim, me dirijo ao palacete do Parque Lage, onde encontro outras manifestações artísticas que não fazem parte oficialmente do Museu, mas que nos falam da violência sofrida pelas pessoas que divergem do padrão e da necessidade do agir em face a isso, bem como traz um pouco da história da questão da sexualidade no Brasil a partir da revista *Lampião*, e o contexto da chegada do *Queermuseu* até o parque Lage. Alguns vídeos expressam a importância da liberdade de pensamento e a não censura do mesmo, tal qual a gravidade de exposições sendo censuradas em 2018, pois para além da censura de obras artísticas, trata-se de uma censura do próprio pensamento.

Já é noite, está chovendo, mas meu desejo me impele a ficar naquele espaço, sabendo que haverá uma mesa discutindo arte, ativismo e suas poéticas. Nela, falava-se das potências do corpo, seus recortes e da força de uma poética do corpo no mundo. Quando uma das convidadas da mesa vai falar, tratava-se de uma mulher gorda, obesa, a declarar que sua grande forma de se expressar é pelo seu corpo, por isso tornou-o uma obra de arte em performances de nudez em vários lugares do mundo. Enquanto falava de sua experiência existencial e corporal, a mulher tirava também toda a sua roupa, deixando seu corpo completamente nu e mostrando a sua realidade mais visível, cuja presença gera incômodos e provoca reflexões, parece que a

liberdade de expressão não é dada a todos os corpos. Ao tomar a palavra, o mediador da mesa fala que a presença desses corpos e poéticas do *QueerMuseu* tem feito a escola de artes visuais do Parque Lage aprender. Que possamos aprender com esses corpos e desejos!

DESVIO II

Festival Corpo, Cinema e Educação do *Campus* Nova Cruz

O cinema vem perpassando o meu trabalho e fazer pedagógico como professora de Educação Física desde as primeiras experiências na Escola Estadual Walter Duarte Pereira, na qual lecionei a referida disciplina para turmas do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental II e do 1º ao 3º ano do Ensino Médio no ano de 2017, quando então me encontrava no segundo ano do processo de doutoramento. Lembro-me de ter trabalhado e discutido com os alunos filmes como *Billy Elliot* e *Beautiful Boxer* a partir do conteúdo esporte e de sua interface com o corpo, o gênero e a sexualidade.

Ao adentrar no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte *Campus* Nova Cruz ainda no ano de 2017 e começar a ministrar as disciplinas de Educação Física e "Qualidade de Vida e Trabalho" para turmas do Ensino Médio Integrado, continuei a utilizar o cinema enquanto estratégia pedagógica para acionar discussões relacionadas aos conteúdos das disciplinas. Desde então, apreciamos filmes como *Menina de Ouro*, *Pequena Miss Sunshine*, *Billy Elliot* e *Elsa e Fred*, esse último especialmente acionado na disciplina de "Qualidade de Vida e Trabalho" que possui um caráter semestral e perpassa as questões relacionadas ao corpo e à saúde.

Ao desenhar a tese em torno do cinema, da sexualidade e da educação surgiram, ao longo do processo, inquietações e possíveis ideias para aproximar os filmes que pertencem ao *corpus* de análise da tese do meu fazer pedagógico docente. Na última orientação que antecedeu a feitura do seminário doutoral II, professora Petrucia, ao ler o trabalho, me fez a proposta e o desafio de organizar enquanto um outro desvio para a tese um festival de

cinema no IFRN Nova Cruz, que me ajudaria também no processo de redução fenomenológica extremamente caro no aspecto metodológico da tese, me trazendo outros olhares para os filmes.

Aceitei o desafio por saber de sua importância para esse momento de finalização da tese e por acreditar no potencial educativo do cinema enquanto dilatador de olhares e percepções. A partir da orientação de Petrucia, organizei junto com a outra professora de educação física do *campus*, Ingrid Patrícia, o I Festival Corpo, Cinema e Educação no *Campus* Nova Cruz, realizado no dia 28 de maio de 2019. Tratou-se de uma experiência pedagógica com o cinema em meu local de trabalho, cuja programação se estendeu durante o dia inteiro no auditório da escola.

No turno matutino obtivemos praticamente a lotação máxima do auditório (em torno de 150 alunos), contando com duas turmas do primeiro ano e duas do segundo ano que pagam a disciplina educação física que apreciaram o filme *A garota Dinamarquesa*, dentre outros alunos de outras turmas.

No turno vespertino, compareceram uma turma do primeiro ano e outra do segundo para assistir e discutir o documentário *Dzi Croquettes*. E, por fim, no turno noturno, finalizando o dia de festival, tivemos uma turma de um curso técnico subsequente apreciando a película VIVA. Além das turmas completas, outros alunos da instituição que se encontravam no turno reverso de suas aulas também participaram dos momentos. Destacamos que as classificações indicativas dos filmes foram respeitadas na sua relação com o público. Segue abaixo o cartaz com a programação do festival produzido para divulgação do evento nas redes sociais.

Imagem 79 - Cartaz do I Festival Corpo, Cinema e Educação do IFRN Nova Cruz



Fonte: Acervo Pessoal

A cada início de sessão, era feito uma breve apresentação do evento pensando na relação entre corpo, sexualidade, cinema e educação e apresentando a atividade como um desdobramento do processo da tese. Bem como, anunciava-se a dinâmica de discussão posterior ao filme e a atividade referente ao mesmo para as turmas da disciplina de Educação Física. A atividade consistia no envio de um formulário na plataforma *Google Docs*, na qual os alunos responderiam como foi a experiência do filme. Primeiramente, colocariam a idade e a turma a qual pertencem, posteriormente diriam a qual filme assistiram e se gostaram da atividade do festival. Para finalizar, poderiam deixar sugestões de filmes para atividades posteriores e na última questão deveriam escrever suas leituras, olhares, impressões, percepções e sensações advindas a partir da experiência do filme ou ainda poderiam destacar alguma cena marcante.

O formulário criado na plataforma digital foi baseado no questionário utilizado pelo projeto de extensão CINEDUC (Corpo, Cinema e Educação) que

leva alunos de escolas públicas Estaduais de Natal para apreciar e discutir filmes com a temática do corpo no auditório VER do Departamento de Educação Física da UFRN. Tal projeto é um desmembramento do CINESTESIA e configura-se enquanto objeto de análise de outra tese que se desenvolve no âmbito do grupo ESTESIA e do PPGED, que está sendo escrita por Raphael Ramos também orientado pela professora Terezinha Petrucia. Tive a oportunidade de participar de algumas sessões do CINEDUC, bem como de uma das atividades do festival de cinema realizado também no mês de maio de 2019 na UFRN, o que me ajudou na feitura metodológica do Festival no IFRN Nova Cruz no que diz respeito à condução da discussão posterior à apreciação do filme bem como no que concerne à adaptação do formulário utilizado com os alunos de Natal.

Ao todo, obtivemos 148 respostas ao formulário disponibilizada na plataforma *online* do Google, dos alunos que responderam 62% eram mulheres (92 alunas) e 38% eram do sexo masculino, o que corresponde 56 alunos. As idades dos participantes variam entre 14 e 40 anos, sendo que a maioria se encontra na faixa etária entre 15 e 17 anos tendo em vista que a grande parte das turmas participantes da atividade eram do nível técnico médio integrado. A pequena parcela de alunos entre 25 e 40 anos se deu com a participação da turma de nível técnico subsequente composta por pessoas que já terminaram o Ensino Médio e que geralmente já trabalham durante o dia e estudam no Instituto no turno noturno.

Imagem 80 - Plataforma *online* do formulário



Fonte: Acervo Pessoal

Dos alunos que responderam ao formulário, 69 assistiram ao filme *A garota Dinamarquesa*, 50 alunos assistiram ao documentário *Dzi Croquettes* e 32 ao filme *VIVA*. Somando temos 151, o número ultrapassa as 148 repostas porque alguns alunos assistiram a mais de um filme. Do total de alunos, 136 (92%) afirmaram que gostaram da atividade, enquanto 12 alunos afirmaram que não gostaram.

No tocante às sugestões deixadas, é preciso considerar que tal questão era opcional, contudo, muitos alunos deixaram propostas de filmes para futuras atividades no *campus*. Para ser mais precisa, 85 alunos responderam a essa questão e alguns colocaram mais de um filme. Destacamos a seguir alguns desse filmes sugeridos pelos estudantes: O mínimo para viver (cinco vezes), As sufragistas, Mãos talentosas, Forest Gump, O terminal, Sonhadora, O menino do pijama listrado (seis vezes), Orações para Bobby, Cisne Negro, Jogo de Imitação, Billy Elliot, Hoje eu quero voltar sozinho, As vantagens de ser invisível, Preciosa, Extraordinário, Estrelas além do tempo, Intocáveis, Ela, A menina que roubava livros, Histórias Cruzadas, dentre outros.

Percebemos que as sugestões foram amplas e variadas, mas a maioria perpassa as questões do corpo em suas nuances da sexualidade, da negritude, da deficiência, da diversidade, da repressão, dos distúrbios alimentares e dos padrões estéticos, temáticas caras à escola e aos

adolescentes que precisam discuti-las, ativando a criticidade como coloca um dos alunos em sua resposta. Uma outra resposta sugere filmes com fins educativos e outro aluno põe em pauta a questão do machismo e do feminismo. Algumas respostas sugeriram mais atividades desse tipo com mais filmes, nessa direção um dos alunos propõe "Filmes que nos incentive a amar o nosso corpo do jeito que ele é, seria bom filme de época ou atual contanto que trate sobre essa temática", enquanto outro pede filmes que abordem temas atuais. Percebemos com tais colocações a necessidade de se discutir mais efetivamente e fortemente as questões relacionadas ao corpo na escola, seja na infância, na adolescência ou com os adultos.

Reitero a importância do cinema para ativar tais discussões críticas e sensíveis considerando também o contexto de vida dos alunos, de suas cidades e do próprio IFRN Nova Cruz. A grande maioria dos alunos matriculados no instituto são adolescentes de baixa renda e moram na cidade de Nova Cruz, nas cidades circunvizinhas do Rio Grande do Norte e também da Paraíba (Santo Antônio do Salto da Onça, Passa e Fica, Serra de São Bento, Jacaraú, Várzea, Serrinha, Montanhas, Espírito Santo, dentre outras), ou ainda alunos que vivem nas zonas rurais desses municípios. Alguns deles nunca tiveram a experiência de ir ao cinema, daí também a importância de aproximar essa linguagem desse espaço escolar.

Dentro desse contexto, em minha percepção enquanto docente do *campus*, tem-se muito fortemente enraizados tabus, repressões, estereótipos e preconceitos relacionados ao corpo e notadamente ao desejo e a sexualidade, bem como às suas expressões. Compreensões entrelaçadas à contextos sociais, familiares, políticos e religiosos. De modo que trazer à tona outras visibilidades, corpos e expressões causou alguns estranhamentos como foi possível perceber nas respostas da última questão do formulário, bem como a mudança de entendimento ou a abertura dos olhares de alguns estudantes diante das diversas realidades do corpo e das suas expressões e experiências da sexualidade apresentadas nas películas apreciadas.

Nos direcionaremos agora às percepções dos estudantes ao apreciarem os filmes, atravessados pela noção de empatia cinestésica que permite pensar a diversidade de sensações e leituras subjetivas e intersubjetivas que emergem do corpo ao assistir um filme a partir da vivência dessa experiência estética e sensível.

Percepções dos estudantes em *DZI CROQUETTES*:

O documentário "Dzi Croquettes" exhibe os espetáculos feitos por transexuais ao mesmo tempo em que estava ocorrendo a ditadura militar. Eu me senti impressionada, por que eu não fazia ideia de que isso havia acontecido, eu sabia da ditadura militar, mas não dos espetáculos, não até ver o documentário. Eles passaram por muitas dificuldades, porque eles eram alvo da censura. É aí que surgem questões: por que censurar esses espetáculos? Só porque eles eram "diferentes"? Qual o problema deles serem divulgados? Não faz sentido determinadas coisas serem aceitas com tanta facilidade e esses espetáculos não. Eles falam desses espetáculos como se fossem a vida deles, é ali que eles se sentem livres pra serem quem são. Então censurar esses espetáculos não só tirar a liberdade dessas pessoas como também é ferir a identidade delas, machucar o "eu" delas, porque o "eu" delas tá ali, elas mostram ali. Algumas cenas também causavam estranhamento como as roupas e maquiagens, pois é muito diferente do "normal", mas se a sociedade não ficasse impondo padrões toda hora e de todas as maneiras possíveis, talvez seria mais fácil perceber, entender e aceitar que o normal é ser diferente e isso não é ruim.

Na leitura dos adolescentes do Ensino Médio Integrado sobre o documentário *Dzi Croquettes*, algumas respostas foram bastante recorrentes na última questão que solicitava a expressão dos alunos sobre o que acharam do filme, as sensações e percepções que emergiram durante a apreciação. Dentre essas recorrências destacamos algumas que estão sintetizadas na resposta colocada acima, a saber: a questão da fuga dos padrões do grupo de teatro em plena ditadura militar no Brasil, essa crítica e esse enfrentamento junto ao questionamento da realidade chamou a atenção dos alunos a partir da liberdade de expressão em plena ditadura, bem como as transformações advindas desse processo. Outro ponto que se destacou foi a importância do documentário no sentido de resgatar essa história que era desconhecida por

eles, a maioria nunca tinha ouvido falar desse grupo de teatro que marcou a cena brasileira nas décadas de 70 e 80 do século XX.

Alguns poucos alunos disseram não ter gostado do documentário por ele ser extenso e chato, contudo a maioria achou interessante pelos motivos citados no parágrafo anterior. Eles também apontaram essa quebra dos tabus por meio da arte e pela expressão, bem como a ousadia dessa liberdade de expressão da sexualidade e dos sentimentos em meio à ditadura, trazendo a possibilidade de ser diferente. Outras falas fizeram pontes com a sociedade contemporânea e com a realidade em que vivem no sentido de apontar que os preconceitos e estereótipos ainda se encontram muito presentes. Além disso, chamou a atenção dos alunos a questão da família, da coletividade do grupo e do outro, bem como a frase expressa pelos *Dzi* de que não eram homens, nem mulheres, eram gente. Nessa direção, um dos estudantes afirma que "Independente das escolhas sexuais, somos seres humanos".

Destacamos também a questão do estranhamento que foi elencado como uma das percepções e sensações que emergiram com a apreciação da película, um dos alunos afirma que: "As primeiras cenas geraram um certo estranhamento e desconforto, ao ver aquelas danças e comportamentos", enquanto outra aponta que "Algumas cenas foram desconfortáveis de assistir, pois não são coisas que estou acostumada a ver, ou que gosto". Essa falta de "costume" em ver determinadas expressões corporais pode ser atrelada ao contexto apontado acima das características socioculturais da própria região, e mostra a importância de possibilitar outros olhares para o corpo e a sexualidade. Nessa direção, tem-se a seguinte resposta:

Um filme bastante interessante que abordava uma temática que de início gerou bastante estranhamento, mas que ao longo do filme fez com que muitas "ideias" preconceituosas fossem dissipadas através do debate e do reconhecimento da sociedade que muitas vezes dita o que devemos fazer, ser, criar, etc.

Tem-se exposta nessa fala a dimensão educativa do cinema, no sentido colocado na tese, enquanto um objeto possibilitador do processo de *reaprender a ver* o mundo, do alargamento e da transformação de olhares para com determinada experiência, um outro olhar desponta para além do existente. Essa dimensão da reflexão a partir da apreciação dos filmes aparece em outras respostas:

Eu gostei bastante. Me deu uma nova ideia, um novo ponto de vista sobre esse tipo de arte, esse tipo de espetáculo. De início houve um pequeno preconceito de minha parte, mas ao longo do filme vi que era uma percepção errada e que o que o filme estava mostrando não tinha nada a ver com o que eu tinha pensado.

Além do estranhamento, alguns alunos se disseram impressionados com a história, com os movimentos corporais e artísticos. Nessa direção, uma das respostas afirma que o filme foi essencial para os adolescentes daquela faixa etária por estarem formando seus pensamentos e opiniões e por abrir mentes fazendo com que as pessoas saiam do seu próprio mundo. Refletindo sobre essas percepções e sensações dos alunos provocadas pelo filme, destaco a seguinte resposta:

Particularmente, achei um documentário interessante. E com assuntos bastante amplos. Porém, como católica, não gostei das cenas em que eles se vestem de freira e começam a tirar a roupa. Então, isso foi uma das coisas que me fez sentir um certo incômodo. Acho que se deveria ter mais filmes aqui no if, e com temas diferenciados. Que puxassem pra mais lados, que fossem educativos e ao mesmo tempo divertido. Esse tipo de documentário mostrado foge do tipo de filmes que eu assisto. Porque prefiro mais filmes relacionados a ação, aventura ou romance. Porém, até que eu achei algumas partes interessantes.

Tem-se que as visibilidades dos corpos e sexualidades postas em tela mexeram com os alunos, incomodaram e provocaram reflexões a partir de suas experiências e valores no mundo que partilham, de situações do cotidiano e de coisas que acontecem ao redor como a imposição de padrões pela sociedade.

Mesmo se sentindo incomodada, a aluna afirma que deveriam ser exibidos mais filmes e que esses fossem educativos. Nessa direção, como apontado na tese, cada espectador tem um olhar e uma percepção lançada sobre o filme a partir de sua experiência, bem como uma sensação e/ou percepção lançada pelo filme sobre ele, há uma comunicação e, por vezes, uma reflexão e uma modificação da forma de compreender o mundo e o corpo e, por vezes, não. Contudo, o fato de estranhar e de incomodar nos mostram essa comunicação sensível das imagens para com as experiências vividas de cada sujeito.

Nessa direção, outra fala aponta que de fato haviam coisas desconfortáveis no documentário, mas que também há coisas que servem de aprendizado, citando a questão de que eles, os *Dzi Croquettes*, eram primeiramente gente. Essa frase chamou fortemente a atenção dos espectadores tanto no momento da discussão quanto nas respostas dos formulários, nesses últimos, um aluno escreve: "Uma frase muito importante foi 'Nem homem, nem mulher, gente', precisamos colocar em primeiro lugar que somos gente, independentemente da opção sexual". Outra afirma que "Gostei de uma parte que falava sobre o que eles eram pois não importava se eles eram homens ou mulheres, eles queria apenas apresentar e sentir a arte, vivê-la...Muito interessante!". Em outra visão, tem-se:

Um documentário que trata de questões que estão na sociedade há muito tempo. No documentário os dzi, não representa o homem, a mulher, gay, trans etc, mas sim a arte. O ser humano, isso é o que nos chama a atenção! O jeito como eles interagem entre si, como uma família unida, e passava essa imagem de união e respeito um pelo outro é extremamente essencial.

Nessa escrita, tem-se fortemente a questão primeira do humano para além das identidades que ele carrega, colocada de forma emblemática no documentário que nos dá a visibilidade de corpos humanos, que sentem, choram, riem, expressam, criam, independente de sua condição sexual ou de gênero, como comenta outro estudante: "O filme é bom, o mais importante foi

como nele trata a sexualidade, dizendo que todos são gente e não distinguindo como acontece na sociedade". Em outra resposta, tem-se que:

Gostei. Expressa a oposição dos Dzi Croquetes ao movimento (ditadura) e suas manifestações através da arte, usando os movimentos corporais. O filme transmite diversas mensagens, uma delas, retrata que não somos homens, nem mulheres, somos gente! Isso muda toda percepção e "modelo" imposto pela sociedade [...].

Tal mudança na percepção é justamente o que o filme pode nos causar, deslocando nosso modo de ver as coisas, através das sensações que provoca de estranheza ou deslumbramento, o filme nos ensina a ver de outra forma:

Eu simplesmente fiquei deslumbrada com a variação de movimentos corporais, com a igualdade sexual sem preconceito, a liberdade a beleza, as apresentações que eram tão esquisitas ao ponto de se tornarem belas, maravilhosas e deslumbrantes, é impossível alguém falar que não gostou, pois é tanta variação corporais, musicais, e sexuais [...].

Outro aluno coloca que o filme foi interessante pelo fato de ter despertado um lado sensível nele, além de ter trazido à tona a arte em uma época assustadora e finaliza: "Foi muito educativo por mostrar que não devemos julgar as pessoas só por suas aparências, porque além de homens ou mulheres nós somos seres humanos e precisamos de respeito". Essa dimensão perceptiva, das sensações e da educação é também encontrada nas repostas referentes ao filme *VIVA* e *A garota Dinamarquesa*, como veremos a seguir.

Percepções dos estudantes em VIVA:

A película VIVA foi apreciada no turno noturno no qual funciona apenas cursos técnicos subsequentes e cursos superiores com um público de alunos já adultos. A história de reencontro entre pai e filho conquistou a turma pela sua sensibilidade, contudo também gerou incômodos pelas suas nuances da sexualidade que reverberou nos alunos principalmente através do aspecto religioso.

Os estudantes destacaram em suas percepções sobre o filme que vivemos em mundo marcado pelos preconceitos, e deixamos de lado o humano, os sentimentos, lado esse que é retomado pelo filme. Nessa direção, a maioria dos relatos expressam que os alunos gostaram do filme, alguns acharam intenso e lindo:

Eu gostei do filme, é um filme intenso, mostrando o drama humano quebrando os tabus, um filme que retrata a história de garoto passando por um processo de transição, vencendo o preconceito, admirei muito Jesus, um garoto que não teve muito amor de seus familiares, mas, mesmo assim não deixou que isso o destruísse, foi forte, e teve coragem pra assumir sua sexualidade diante de tanto preconceito.

Outro formulário afirma que "Dentre as cenas que mais gostei foi o final, pois nele há um misto de sentimentos tão fortes, que não tem como o telespectador não se emocionar". A cena destacada nessa resposta é justamente o final e ápice de expressão de Viva no palco após despedir-se de seu pai morto, uma cena forte com diversos elementos sensíveis que nos tocam, nos provocam e perturbam nossos modos de sentir.

O filme gerou um certo incômodo com as cenas de sexo entre homens e também pela questão da religião e ao mesmo tempo inquietou os estudantes com a problemática do outro, mas ainda muito fortemente na dimensão da "aceitação" e não do aprendizado e troca com esse outrem. Nessa direção, destacamos a seguinte resposta:

[...] Achei interessante ver a persistência do personagem Jesus em lutar para realizar seu sonho, contudo, achei desnecessário o personagem principal usar este nome "Jesus". Essa foi a parte que não gostei porque todo mundo sabe que o homossexual, a ideologia de gênero não é aceita entre os cristãos, então um filme desse com o nome de Jesus como ator principal mostra de forma indireta e desnecessária uma certa afronta e falta de respeito a um nome sagrado. Para quem guarda respeito e honra a este nome se sente desconfortável ao ver uma pessoa com o nome Jesus fazendo trabalho de prostituição, isso sinceramente foi muito desagradável. Enfim, foi isso o que achei do filme [...].

Percebemos no relato acima o quanto a película se entrelaça e se relaciona com a experiência vivida do sujeito que a assiste e percebe, nesse caso específico, com sua vivência subjetiva religiosa do sagrado a ponto de incomodar que um personagem homossexual se chame Jesus, mesmo o filme não fazendo nenhuma referência religiosa em momento algum. Não é o fato de um ser humano chamar-se Jesus que incomoda a estudante, mas do mesmo expressar uma outra vivência da sexualidade que segundo ela não é aceita entre os cristãos, expressando mais uma generalização a respeito. Percebemos também que alguns alunos possuem, por vezes, um conhecimento muito superficial e de senso comum sobre essas questões da sexualidade como podemos perceber com o próprio uso da nomenclatura "ideologia de gênero" sem um maior aprofundamento.

Outros alunos também apontaram que algumas cenas foram um pouco chocantes referindo-se às cenas de agressão, de sofrimento do personagem por sua "opção sexual", ou ainda as cenas de prostituição que fazem o mundo do personagem cruel. Um dos alunos coloca que "[...] pra falar a verdade muitas cenas eu não queria ter visto, realidades que não me agrada, sexo com pessoas do mesmo gênero". Mas é justamente nesses choques e incômodos, nesses impactos de realidade que aprendemos também a ver de uma outra forma, repensamos nossas atitudes e nossos modos de olhar para determinada experiência.

Além disso, os estudantes fizeram conexões com a sociedade atual em que vivem e com seus problemas, como a homofobia, machismo, prostituição,

pobreza bem como com a realidade profissional das pessoas LGBT e suas relações familiares:

O filme toca nas feridas da sociedade. Trazendo a tona fatos que acontecem e que muitas vezes passam despercebidos. O tema central do filme gira em torno de um rapaz Jesus, órfão de mãe e abandonado pelo pai, e que se encontra dentro da homossexualidade, tanto pelo dinheiro pra sobreviver quanto pelo seu gosto. Indaga o aborto, abandono dos filhos, machismo, homossexualidade, pobreza, violência contra a mulher e homossexuais e mantém a ideia do que seria certo perante as indagações. São situações do cotidiano que chocam ao olhar mas que permanece no oculto da vida em sociedade.

Daí a importância de trazer esses fatos mais "ocultos" à tona, refletindo sobre os mesmos e aprendendo com eles, como coloca outra estudante ao relatar que é muito comum crianças serem abandonadas pelos pais. Em sua leitura, o conhecimento e o encontro entre pai e filho é uma oportunidade para Jesus que havia sido abandonado e vivia sozinho, em suas palavras: "Ali eles aprenderam a se amar um ao outro, mesmo logo no início o pai não aceitando a escolha do filho, mas o que importa é que eles tiveram esse afeto tão importante".

Essa relação entre pai e filho chamou bastante a atenção dos alunos, grande parte deles citaram esse processo nos formulários, a questão do afeto, do abandono, da agressão foram recorrentes bem como o fato de Jesus cuidar de Ángel mesmo ele sendo agressivo e preconceituoso. Essa reaproximação foi marcante na percepção dos estudantes e os fizeram refletir sobre esses processos de relação com o outro, processos que também ensinam, como podemos ver na percepção de um aluno: "Gostei bastante, foi um filme bem interessante que faz nossos pensamentos sobre determinadas coisas mudarem", ele completa afirmando que o filme faz refletir sobre a aceitação de si e do outro. Nessa direção, tem-se outro relato:

Gostei bastante, foi um filme intenso do começo ao fim. Algo me chamou mais atenção foi em relação ao pai aparecer na vida dele novamente, após ter sumido por anos, no começo eles não se davam muito bem, ao decorrer, foi se criando um laço entre os dois, até chegando o momento da aceitação de ambos. Muito forte a cena final em que é dito para o Viva não descer do palco, pois seria agredido pelo pai novamente, entretanto ele desceu, e mostrou para o pai que era aquilo que o fazia sentir-se livre, mesmo correndo o risco de agressão, eu senti confiança na postura dele, até que o pai substitui a agressão por um gesto de carinho: "viva!". Confesso que chorei, pois é uma grande lição que nos mostra que lutar por aquilo que gostamos sempre valerá a pena, independente da opinião contrária das pessoas. Essa força de vontade, de lutar, de mostrar resiliência, se exala no nosso corpo, nos transforma e transforma o próximo também, de alguma maneira.

Dentro dessa dimensão da transformação de si e do outro nas relações que se estabelecem, outro aluno diz que o filme trouxe um aprendizado para a vida, enquanto outro aponta que chamou sua atenção o fato de Jesus não abandonar o pai mesmo tendo sido abandonado por ele e complementa que: "Outra coisa que me chamou a atenção foi o amadurecimento do pai em relação à sexualidade do filho [...] ", mesmo ele sendo um homem bruto e forte.

Em mais uma resposta que contempla a dimensão educativa do filme, a aluna comenta que:

O filme foi bem escolhido, eu gostei bastante, pois nos ensina a lutar contra a privatização dos nossos gostos e sentimentos. Precisamos buscar nossa felicidade, independentemente se ela é aceita ou não por algo ou alguém, precisamos colocar nossos sentimentos pra fora e ser feliz. O filme faz nos refletir bastante, na questão de nos libertar e ter certeza do que queremos, principalmente os jovens que crescem com várias dúvidas e questionamentos, onde fica difícil de se encontrar em uma sociedade egocêntrica e preconceituosa. Tenho certeza que esse filme, mudou a forma de pensar de todos os que o assistiram.

O discurso acima é bem emblemático para refletir sobre a repressão das sensações e sentimentos na educação, é nessa dobra que o cinema pode

entrar enquanto uma experiência educativa sensível, enquanto possibilidade de expressão, de conhecimento e de transformação. Essa leitura nos faz pensar sobre a importância dessas experiências de ampliação do olhar para os jovens e adolescentes, como aponta a estudante, tendo em vista esse momento crucial de descobertas do corpo, de outros desejos e relações que despontam com os outros, consigo e com o mundo.

Percepções dos estudantes no filme *A GAROTA DINAMARQUESA*

A sessão do filme *A Garota Dinamarquesa* aconteceu no turno matutino e foi a que reuniu mais alunos deixando o auditório praticamente em sua lotação máxima. A maioria dos alunos era composta por adolescentes do Ensino Médio integrado e alguns poucos dos cursos superiores. O filme provocou muitas reações corporais de surpresa durante sua exibição, os alunos estavam vidrados na história e trocando com a mesma e com os outros presentes, essas reações chegaram no seu ápice ao final da película acompanhada por aplausos da plateia.

Além da sessão mais lotada, foi também a que uma maior quantidade de alunos se expressaram no momento da discussão, sendo também o filme que mais recebeu respostas no formulário. Neste, os alunos confirmaram, como havia notado durante a sessão, que se trata de uma história que envolve muita emoção, sendo surpreendente em alguns momentos. Um dos alunos coloca que o filme "Trata o tema da transexualidade de um modo sensível e esclarecedor ao mesmo tempo, trata-se não apenas de uma história de coragem, mas de amor e amizade." Em outra resposta tem-se que:

O filme é apresentado com sentimentos, majoritariamente, delicados e, ao mesmo tempo, crus. A personagem nos traz o máximo da humanidade através de sua própria jornada. Nós a acompanhamos em todas as suas fases: confusão, negação, medo, aceitação. E, em todas elas, somos levados ao limite da compaixão com a questão. O filme vai muito além da apresentação de uma história sobre coragem em ser quem você realmente é, mostra a batalha que acontece na nossa própria mente, como o certo e o errado perdem a validade

quando se trata de sentimentos. É um filme com uma história real e sentimentos que foram além da tela.

Outro estudante afirma que a luta do personagem e sua coragem juntamente com o amor e apoio de Gerda o emocionou. Enquanto outra resposta chama a atenção para o fato de que mesmo com a transformação, Einar continua tendo sentimentos e afeto por sua esposa, que por sua vez está com ele em todos os momentos, o aluno finaliza dizendo que a cena final da morte de Lili o tocou, trouxe à tona o seu emocional e o fez refletir sobre o respeito para com todos.

Além disso, grande parte dos estudantes fizeram relação da película que se passa na década de 1920 com os dias atuais, destacando o preconceito que existe até hoje, os padrões da sociedade e a quebra de paradigma representado na película, bem como dando ênfase à consideração da transexualidade como uma doença, relacionando o tratamento da medicina da época do filme com a cura gay que ainda é pauta na atualidade. Nessa direção, para um dos alunos hoje não é tão diferente da época na qual o filme se passa, o filme retrata algo real vivenciado nos dias atuais:

Bom, apesar do filme retratar um fato do século passado, a nossa realidade em pleno século XXI ainda é praticamente a mesma. A sociedade tenta padronizar as pessoas, e quando não se segue esse padrão você é ridicularizado, ignorado [...] Acho que ninguém escolheria se encaixar nesta minoria por vários motivos (agressões que pode-se sofrer, medo, humilhações...). Einar lutou até o fim para ser quem ele realmente era, ela, acho que muitas pessoas escondem seu verdadeiro eu por medo, medo de não serem aceitas por essa sociedade sem empatia em vivemos, as pessoas não respeitam as outras por elas serem "diferentes". O filme foi bem interessante.

Outro estudante, seguindo essa linha da falta de empatia para com o outro, afirma que o filme para além de uma história de coragem e enfrentamento da realidade, narra uma história sobre amor, amizade e apoio

colocando como exemplo a relação entre Gerda e Einar e fazendo o contraponto de que:

Vivemos, atualmente em uma sociedade que apresenta crescentes casos de homofobia, e o filme nos mostra a aceitação por parte da esposa, a própria aceitação do personagem, a sua coragem. É uma linda história, que me emocionou muito, é que deixa uma incrível mensagem para cada um de nós que tivemos o prazer de assisti-la.

A questão da realidade de nossa sociedade para com os corpos transgressores foram pautas de outras respostas. Para um dos alunos o filme traz uma crítica aos tempos atuais, nos envolve, mexe com os sentimentos, nos deixa apreensivos, surpresos e emocionados e:

Mostra ainda o quão nossa sociedade ainda precisa evoluir em questões sociais, isso se evidencia quando, por exemplo, em algumas das cenas o protagonista é tratado como "doente", visto que o filme se passa em 1926 mas ainda hoje há uma polêmica acerca de uma suposta "cura gay", como se identidade sexual fosse, de fato, uma doença a ser tratada.

Dentro dessa perspectiva do preconceito com as pessoas que estão fora do padrão, chamou a atenção dos estudantes a cena da violência física contra o personagem Einar, essa reação agressiva da sociedade ao personagem e para com as pessoas que não se identificam com seus corpos foi bastante marcante na leitura deles, tanto no formulário quanto na discussão pós filme.

Outro destaque na percepção dos alunos foi o apoio incondicional e o companheirismo da personagem Gerda, esposa de Einar, tal postura teria sido admirável em sua mudança de esposa à amiga. Na visão de uma aluna o filme "[...] retratou o amor, o verdadeiro significado de amor. Fiquei totalmente surpresa com o fato de Gerda não abandonar Einar por ele aceitar a si mesmo. Foi muito lindo ver que ela continuou o amando e apoiando depois de tudo". Nessa direção, outro estudante aponta que:

O filme causa uma certa estranheza logo no começo, pois é o momento que o protagonista se descobre "mulher". Porém, ao longo do filme, vamos nos desprendendo e entendendo o que está se passando e, particularmente, gostei MUITÍSSIMO! Mas destaque do filme mesmo, é a esposa do protagonista. Ela dá a ele um apoio incrível, o que poucas fariam no lugar dela. Ela em nenhum momento o julgou, mas pelo contrário, o ajudou e foi até o fim junto com ele e isso, pra mim, é verdadeiramente o significado de amor. Ela o amava de tal forma que não importava a situação, ela estaria lá. Recomendo o filme, pois é um método de representatividade para nós, LGBTQs, mas claro, dando ênfase principalmente para os transgêneros.

Sobressai-se também nas respostas dos formulários a transformação do personagem principal, o seu desejo de mudança em busca de um outro corpo e de uma outra experiência, um processo de autoconhecimento, de modificação para se sentir bem consigo, segundo a ótica dos alunos. De fato, Einar se redescobre, muda suas atitudes, suas formas de ser e sentir com o seu corpo a partir de uma outra expressão:

Eu gostei bastante do filme. É bem interessante o processo de auto conhecimento da personagem principal e após isso a luta dela para que realmente fosse feliz do jeito que se sentia bem e tivesse o corpo que a melhor representasse. O corpo é uma forma de expressão, é o nosso meio mais forte de comunicação e interação com o mundo e através dele podemos representar nossos pensamentos e sentimentos. O corpo é a materialização da alma.

Na resposta acima de um estudante podemos perceber a consciência do corpo enquanto forma de expressão e de habitação do mundo. Por fim, os estudantes ressaltaram a questão do outro, do respeito à liberdade das pessoas se expressarem. Uma das respostas afirma que o filme ensina a questão do respeito ao outro, enquanto em outra tem-se a importância da educação nesse contexto do respeito ao outro e do se colocar no lugar desse outro.

A maioria dos presentes gostaram do filme, acharam marcante, incrível, um aluno afirma que a luta de Lili foi tocante, outro expressa que o filme

surpreende, enquanto outro achou estranho. Mais uma vez temos uma diversidade de sensações e percepções advindas da apreciação de uma mesma película por sujeitos e experiências subjetivas e diferentes:

O filme é muito bom. Ele te prende na dor do personagem de passar pelo processo de conhecimento de si mesmo, e até que ele aceite esse conhecimento existem alguns obstáculos que implicam no seu casamento, na sua personalidade e até na sua saúde mental.

Nessa resposta, por exemplo, é suscitada a questão da dor do personagem que também reverbera enquanto sensação no próprio aluno. Outro apreciador afirma que conseguiu sentir a dor dos conflitos pelo qual passa o personagem, "Senti uma angústia ao tentar me ver em cada cena", nos relata. Na resposta seguinte tem-se que as sensações foram diversas durante a apreciação do filme, sentido uma sensação diferente em cada cena, mas sem nomeá-las. Por fim, um dos alunos afirma que se trata de uma obra delicada e também perturbadora e inquietante.

Dentro dessa inquietação, alguns poucos alunos sentiram-se incomodados com a temática da sexualidade ou da transexualidade. Um deles afirma que o filme é interessante por falar sobre o respeito de gênero, mas ao mesmo tempo afirma que só assistiu para não levar falta porque "algumas pessoas tem sua religião proibindo". Outro aluno afirma que não é o tipo de filme que ele gosta e que deveríamos passar filmes que narram fatos históricos importantes, subentendendo que *A garota Dinamarquesa*, em sua visão, não traz ou não conta uma narrativa marcante do ponto de vista histórico. Posteriormente, um aluno expõe sua opinião:

Na minha opinião, compreendo que o filme tinha como um dos objetivos mostrar que as pessoas são livres para decidirem o que elas querem ser, e que outrora destacava a posição radical da sociedade em pleno século XX. Em que a sociedade se posicionava com um certo desprezo à essas pessoas que

fugissem do padrão imposto pela sociedade. Contudo, deixo exposto que sou contra à tais atos de mudança de sexo.

Enquanto isso, outro aluno discorda do posicionamento acima ao afirmar que o filme trouxe um assunto importante tendo em vista o ainda recorrente preconceito para com as pessoas transexuais. Para ele, é preciso superar esse preconceito a partir do respeito e finaliza: "Em alguns momentos achei que teve cenas desnecessárias no filme, mas achei que fosse normal que isso acontecesse uma vez que o tema é sexualidade". Nessa última parte de sua resposta fica evidente que a sexualidade é uma temática que incomoda alguns, que perturba e que inquieta, uma dimensão do corpo que ainda é tratada como tabu, que é interdita, de modo que a sua percepção e visibilidade traz essa sensação de "incômodo" para os adolescentes que assistem e que vivem esses tabus, alguns muito fortemente ligados à religião, outros à família e à própria educação.

Na apreciação do filme também repercutiu bastante a questão da reflexão sobre o tema ou ainda o passar a vê-lo de uma outra forma. Um dos alunos coloca que: "Passei a refletir mais como emitimos julgamentos das pessoas, sem respeitar seus desejos e vontades", citando que a cena que mais o marcou foi justamente a que Einar é espancado e que trata-se de uma triste realidade que continua acontecendo. Nessa dimensão da reflexão, tem-se a seguinte resposta emblemática:

O filme abre os nossos olhos para um impasse alheio, retrata bem assuntos que pra muitos são tabus. Filmes como esse são importantes também para que possamos ser mais tolerantes com as diferenças. Pois não somos iguais. E embora não concordemos com a diferença, é preciso respeitá-la. Não podemos querer impor nossas virtudes e princípios forçadamente em alguém.

É justamente nesse contexto da reflexão causada nos alunos pelo filme que surge também a questão do outro e também do próprio corpo. Nessa direção, uma das respostas coloca a importância de aceitar seu corpo em

detrimento dos padrões estabelecidos: "O filme é incrível e nos traz uma reflexão sobre o quanto é importante nos aceitar da forma que somos, e não viver tentando mudar algo em você ou no seu corpo, pra se encaixar dentro dos padrões estabelecidos pela nossa sociedade." Além dessa "aceitação", é importante que se questione também os próprios padrões. Outro aluno aponta que o filme é surpreendente e emocionante, nos fazendo refletir sobre nós mesmos e também sobre a questão do abandono do outro por suas condições sexuais, apontando que Gerda não abandonou Einar diferentemente de tantas outras famílias e pais que não apoiam seus filhos ou até mesmo os agredem. Complementando esse pensamento, uma aluna afirma que o filme mostra a importância da empatia:

É um ótimo filme bastante reflexivo, que mostra a importância da empatia, ou seja, de se colocar no lugar do outro. Fala sobre a própria aceitação, de ser feliz da maneira que você quer e não que o mundo quer que você seja. Relata também a importância da educação, relacionado ao respeito ao próximo. A homofobia também foi retratada, porque foi algo que o protagonista do filme passou. [...] E também serviu para nos alertar sobre a homofobia, sobre o impacto que ela causa na vida do outro.

Em outra resposta encontramos a experiência de um aluno que achou estranho no começo por nunca ter visto um filme desse tipo. O estudante afirma que o filme o fez refletir sobre os sentimentos horríveis que pessoas como Einar enfrentam: "A todo momento assistindo ele é como sentir o que ele está sentindo", finaliza apontando que a experiência desse outro, seja o filme ou seja o personagem, provoca sensações e reflexões no espectador. Nessa direção, outro aluno responde:

A princípio achei que não iria gostar já que nunca ouvi falar, mas quando eu assisti adorei e não me arrependo de ter ido assistir. Acho super importante ser passado filmes como esses pelo fato de ainda haver muito preconceito a respeito da sexualidade alheia e acho que com esses filmes muitos que

ainda tem esse preconceito comecem a ver como são as coisas e optem por respeitar a escolha de cada um.

Por fim, tem-se a leitura de que o filme proporciona uma melhor compreensão sobre a temática. Um aluno afirma que sentia os sentimentos do personagem e, por vezes, sofria junto com ele, bem como aponta que se sente triste por saber que esse sofrimento ainda é uma realidade para muitos nos dias de hoje. Outra apreciação do alunado aponta a necessidade de repensar as atitudes:

Achei bem legal toda a historia do filme, e o mais impressionante é que quase 100 anos depois o preconceito continua forte, onde vivemos em uma sociedade tão "evoluída" mas mesmo assim não sabem aceitar as diferenças e a forma como cada um quer se expressar, se sentir e viver, todo mundo deveria assistir a este filme e repensar suas atitudes como ser humano e como pode respeitar as diferenças dos outros, e mesmo que não aceite só respeite, pois é disso que o mundo está precisando, ninguém merece sofrer por uma atitude que toma ou uma coisa que faz.

A reflexão e o repensar se aproximam da atitude de *reaprender a ver* o mundo trabalhada na tese. As falas dos alunos apontam para essa necessidade especificamente relacionada à expressão do corpo e da sexualidade, uma delas afirma que "Os constantes choques de realidade enquanto a trama se desenvolve nos fazem pensar", percebemos que o filme dilata e amplia a percepção, proporciona outros modos de ver, de sentir e de ser do corpo no mundo com o outro.

Finalizando o desvio

A partir da experiência do festival, percebi que grande parte dos alunos não possuem uma compreensão aprofundada sobre a percepção do corpo e da sexualidade, algumas visões são superficiais e limitadas. Isso se deve talvez ao contexto no qual estão inseridos, como apontado no início desse desvio e

também a pouca atenção dada a essas temáticas nos processos educativos pelos quais passaram e passam.

Ao mesmo tempo, a maioria entende a necessidade de se pensar e repensar o corpo, a sexualidade e suas diferenças, bem como essas relações com os outros, pautada, na visão deles, majoritariamente pelo respeito à essas diferenças. Essa dimensão foi bastante evidenciada nos formulários e também nas discussões posteriores às apreciações das películas. As discussões no dia do festival foram amplas pois muitos alunos participaram dessa conversa final colocando suas impressões, a maioria das intervenções foram positivas no sentido de terem gostado dos filmes e por achá-los importantes para a discussão sobre o corpo e sexualidade. Contudo, as opiniões contrárias se expressaram unicamente nos formulários, foi lá que os alunos se sentiram mais à vontade para colocar suas inquietações a respeito das películas, talvez por receio de expor sua opinião contrária em um público que estava concordando majoritariamente com a perspectiva da importância da discussão e dos filmes para a ampliação dos olhares.

Destaco ainda as falas emblemáticas de alguns alunos apontando a mudança dos olhares para com essa experiência de ver o corpo, o desejo e a sexualidade no cinema, expressando as diversas sensações que emergiram ao assistirem aos filmes, sentimentos esses, por vezes, compartilhados com os personagens. Nessa direção, a experiência do festival confirma a "experiência estético-educativa" e empática do cinema refletida por Lima Neto e Nóbrega (2018). Ao envolver o espectador nesses outros mundos, o cinema faz nascer sentidos através das sensações, deformando e criando maneiras de olhar a partir da percepção das expressões em tela (LIMA NETO e NÓBREGA, 2018).

Por fim, avalio o evento como de extrema importância por possibilitar essas outras experiências, perturbações e inquietações da percepção nos alunos e também em mim enquanto docente e pesquisadora. Os filmes repercutiram bastante e a maioria dos estudantes avaliaram a atividade como positiva, alguns me abordaram nos corredores da escola perguntando quando seria o próximo. No próprio formulário um aluno apontou que "[...] foi uma ótima

maneira de sair do campo das aulas só na sala de aula com o professor falando e os alunos ouvindo para uma atividade diferente [...]". Trata-se de pensar uma outra epistemologia e outros investimentos em processos educativos perpassados pela sensibilidade e pela intercorporeidade que abram outros sentidos para as experiências e olhares dos sujeitos. Nessa direção, pretendo continuar com a realização desses festivais utilizando o cinema como um catalisador para discussões relacionadas ao corpo, bem como pensar a possibilidade de um projeto de extensão com o cinema após a defesa da tese.