

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
TERRITORIALIDADES

TADEU BARBUTO BOUSADA

O CINEMA COMO TERRITÓRIO DO ARMÁRIO:

Cidade, corpo e representações contemporâneas

VITÓRIA

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
TERRITORIALIDADES

TADEU BARBUTO BOUSADA

O CINEMA COMO TERRITÓRIO DO ARMÁRIO:

Cidade, corpo e representações contemporâneas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, sob a orientação do Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior.

VITÓRIA

2021

TADEU BARBUTO BOUSADA

“O CINEMA COMO TERRITÓRIO DO ARMÁRIO: cidade, corpo e representações contemporâneas”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha de pesquisa Estéticas e Linguagens Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Vitória, 29 de julho de 2021.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior
(orientador – POSCOM/UFES)

Profa. Dra. Gabriela Santos Alves
(membro interno – POSCOM/UFES)



Assinado de forma digital por MARIANA BALTAR
FREIRE marianabaltar@id.uff.br:90499905415
Dados: 2021.07.30 16:58:21 -03'00'

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire
(membro externo – PPGCINE/UFF)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR - SIAPE 2568163
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAR
Em 29/07/2021 às 13:34

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/239081?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
GABRIELA SANTOS ALVES - SIAPE 2479120
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAR
Em 02/08/2021 às 20:31

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/241292?tipoArquivo=O>

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

B777c Bousada, Tadeu, 1990-
O Cinema Como Território do Armário : cidade, corpo e
representações contemporâneas / Tadeu Bousada. - 2021.
115 f. : il.

Orientador: Erly Milton Vieira Jr..
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Ciências Humanas. 2. Estudos Culturais. 3. Comunicação.
4. Cinema e Audiovisual. 5. Cinema Brasileiro. 6. Cinema
Queer. I. Milton Vieira Jr., Erly. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

AGRADECIMENTOS

Dedico cada página deste projeto às pessoas que acompanharam esta etapa da minha trajetória na pesquisa, em tempos tão desafiadores para a ciência, a cultura e a afirmação dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil. À minha mãe, irmãs e ao meu pai, todo o afeto que posso oferecer, por terem concedido a base necessária para fazer minhas próprias escolhas. Agradeço aos professores do PÓSCOM-UFES pelos ensinamentos, em especial, ao meu orientador, professor Erly Vieira Jr., que me direcionou de forma incomensurável durante todo o processo, além da professora Gabriela Santos Alves, pelos encaminhamentos indispensáveis. Reconheço também a generosidade da professora Mariana Baltar, adjunta à PPGCINE-UFF, por receber este trabalho desde a sua fase inicial. Às/aos minhas/meus colegas de mestrado, não só agradeço, como gratulo pela perseverança. Às amigas e aos amigos, gratidão por se fazerem presentes. Espero ter a oportunidade de encontrar todas e todos um dia, fora dos pixels que tomaram conta de nossas vidas e relações. Dias melhores virão.

“Quando menos esperamos, a natureza tem maneiras inesperadas de localizar nosso ponto mais fraco. Lembre-se de uma coisa: estou aqui. Neste exato momento você talvez não esteja querendo sentir nada. Talvez você nunca quisesse ter sentido nada. E talvez não seja a mim que você vai querer falar dessas coisas um dia. Mas é óbvio que você sentiu alguma coisa, sim. Vocês tiveram uma amizade linda. Talvez mais que uma amizade. E eu invejo você. A maioria dos pais, se estivesse em meu lugar, torceria para isso tudo acabar, rezaria para seu filho acabar se endireitando. Mas eu não sou um pai assim. Em seu lugar, eu diria: se há uma dor, cuide dela com carinho. E, se há uma chama, não a apague. Não seja brutal com ela. Arrancamos tanta coisa de nós mesmos para nos curarmos mais rapidamente das coisas que aos 30 anos já estamos falidos e temos menos a oferecer cada vez que começamos com uma pessoa nova. Mas insensibilizar-se para evitar qualquer dor – que desperdício! Como você vive a sua vida é da sua conta. Só se lembre: nossos corações e nossos corpos nos são dados uma única vez.”

(Me Chame Pelo Seu Nome, 2017)

ANEXOS

Figura 1: pôster de Madame Satã, de Karim Aïnouz, 2002 (fonte: Adoro Cinema)	29
Figura 2: Figura 4: frame apresentação de Clécio (Tatuagem, 2013, 00:30:24)	43
Figura 3: frame apresentação de Clécio (Tatuagem, 2013, 00:31:36)	43
Figura 4: apresentação de Esse Cara, por Maria Bethânia (1972). Fonte: YouTube.....	44
Figura 5: frames de Arlindo no quartel (Tatuagem, 00:01:50 a 00:02:55)	68
Figura 6: frames de Arlindo e Soldado Gusmão (Tatuagem, 00:52:25 a 00:54:05).....	69
Figura 7: frame de Arlindo com sua mãe, irmã e tias (Tatuagem, 00:12:53).....	70
Figura 8: frame de Clécio com a ex-mulher e o filho (Tatuagem, 2013, 00: 16:00)	70
Figura 9: Soldado Gusmão (Tatuagem; 00:037:38).....	72
Figura 10: frame de Ayrton e Donato em Fortaleza (Praia do Futuro; 00:06:15)	74
Figura 11: frame de Donato e Ayrton em Berlin (Praia do Futuro; 01:12:23).....	74
Figura 12: frame de Donato em treinamento (Praia do Futuro, 00: 31:40).....	75
Figura 13: frame de Fininha em treinamento (Tatuagem; 00:02:55).....	75
Figura 14: Leonardo hostilizado por Guilherme e Fábio (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, 00:06:52)	77
Figura 15: Leonardo e Gabriel saem da escola de mãos dadas (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, 01:31:07)	79
Figura 16: revelação de Leonardo (Hoje eu Quero Voltar Sozinho, 1:20:50).....	82
Figura 17: Gabriel chega à sala de aula (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho; 00:07:50 à 00:07:52)	86
Figura 18: Gabriel e Leonardo em chuveiro coletivo (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho; 1:12:35 à 1:13:06).....	93
Figura 19: Leonardo se toca ao cheirar a jaqueta de Gabriel (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, 00:56:44)	94
Figura 20: Donato cheira o capacete de Konrad (Praia do Futuro, 00:44:39).....	94
Figura 21: a dança em Tatuagem, Praia do Futuro e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho ..	100
Figura 22: treinamento dos salva-vidas (Praia do Futuro, 00:30:33 à 00:31:28)	100
Figura 23: cena de sexo entre Donato e Konrad (Praia do Futuro, 00:12:08).....	101

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. ESCONDERIJOS SOCIAIS: O ARMÁRIO E O CINEMA.....	21
2.1 Heterotopias e culturas do desejo nas cidades brasileiras	32
2.2 O(s) armário(s) brasileiro(s): práticas sociais e cinema e audiovisual no Brasil.....	28
2.3 Heterotopias urbanas em <i>Tatuagem</i>	42
2.4 Cronologias, espaços e memória em <i>Praia do Futuro</i>	45
2.5 Cotidiano como estratégia de assimilação em <i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	48
3. O ARMÁRIO E OS ESTUDOS CULTURAIS: PARADIGMAS DA MASCULINIDADE E O CORPO QUEER.....	50
3.1 Casa-dos-homens e a heterossexualidade compulsória.....	50
3.2 Subversão queer: do corpo ao espaço	59
3.3 O sigilo do quartel em <i>Tatuagem</i>	67
3.4 A farsa do herói em <i>Praia do Futuro</i>	72
3.5 Representações e papéis sociais em <i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	75
4. O CORPO DENTRO E FORA DO ARMÁRIO: PARADIGMAS CARNAIS DO SEGREDO/REVELAÇÃO EM TATUAGEM, PRAIA DO FUTURO E HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO.....	80
4.1 Esconder ou revelar? A corporeidade do armário no cinema.....	80
4.2 A dança como enredo do corpo	96
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
6. BIBLIOGRAFIA	111

RESUMO

Esta pesquisa discorre sobre as relações possíveis entre cinema e armário, tendo como objeto de análise, três filmes brasileiros contemporâneos: *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda), *Praia do Futuro* (2014, Karim Aïnouz) e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014, Daniel Ribeiro). Em primeiro lugar, entendendo o cinema enquanto sala escura, condicionamos o seu território juntamente a outros espaços que fizeram parte da organização sexual entre homens nas cidades brasileiras. Ainda nesta secção, contextualizamos brevemente o cinema nacional LGBTQ, ao abordar a sua presença nos períodos da Chanchada, Pornochanchada e Retomada, apontando a crescente onda de filmes sobre saída de armário, a medida em que se consolidava uma *identidade gay* no reflexo da pandemia de HIV/AIDS. Posteriormente, explanamos conceitos interligados às epistemologias e fenomenologias *Queer*, Feministas e os Estudos Culturais das Masculinidades, tais quais *Casa-dos-homens* (WELZER-LANG, 2001), *Desorientação* (AHMED, 2006), *Heterossexualidade compulsória* (RICH, 2010), *Desidentificação* (MUÑOZ, 1999) e *Heteronormatividade* (Michael WARNER, 1991), que se aproximam das práticas sociais atreladas a experiência do corpo no armário. Ademais, esses conceitos serviram de categorias analíticas, onde foi possível identificar processos compatíveis nos títulos estudados. Por fim, observamos a conexão entre armário e cinema segundo a dinâmica filme/espectador, onde o corpo reterritorializa as imagens cinematográficas através de uma consciência carnal, que não deixa de estar vinculada aos mapas culturais de cada indivíduo. Através do recorte e *focalização* (PAASONEN, 2011) de algumas cenas presentes nas filmografias analisadas, evidenciamos como a materialidade do filme pode convocar seu público, sobretudo aqueles em que o armário condiciona novas práticas de subjetividade e afeto.

Palavras-chave: Armário; Cinema; Cidade; Corpo; Sigilo; Revelação.

ABSTRACT

This research discusses the relationships between cinema and the closet, having as object of analysis, three contemporary Brazilian films: *Tattoo* (Tatuagem, 2013, Hilton Lacerda), *Futuro Beach* (Praia do Futuro, 2014, Karim Aïnouz) and *The Way He Looks* (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, 2014, Daniel Ribeiro). First, understanding cinema as a dark room, we condition its territory together with other spaces that were part of the sexual organization between men in Brazilian cities. Also in this section, we contextualize the national Queer cinema, addressing its presence in the periods of Chanchada, Pornochanchada and Retomada, pointing out the growing wave of films about “coming out”, as a gay identity was consolidated in the reflection of HIV/AIDS pandemic. Subsequently, we explain concepts linked to Queer, Feminist epistemologies and phenomenologies and Cultural Studies of Masculinities, such as *Men's House* (WELZER-LANG, 2001), *Disorientation* (AHMED, 2006), *Compulsory Heterosexuality* (RICH, 2010), *Disidentification* (MUÑOZ, 1999) and *Heteronormativity* (Michael WARNER, 1991), which approach social practices linked to the experience of the body in the closet. Furthermore, these concepts served as analytical categories, where it was possible to identify compatible processes in the titles studied. Finally, we observe the connection between the closet and cinema according to the film/spectator experience, where the body reterritorializes cinematographic images through a carnal consciousness that is linked to each person's cultural maps. Through the clipping and *focalization* (PAASONEN, 2011) of some scenes present in the analyzed filmography, we show how the materiality of the film affects its audience, especially those in which the closet conditions new practices of subjectivity and affection.

Keywords: Closet; Cinema; City; Body; Secrecy; Revelation.

1. INTRODUÇÃO

Todo corpo empreende em si a dúvida de um desejo não admitido socialmente. Independentemente do quão aplicado for este corpo aos ordenamentos civilizatórios, somos muito mais que palavras e normas públicas. Podemos dizer, assiduamente, que agimos conforme determinada maneira, mas nem isso consegue representar a revelia do nosso corpo quando intercambiada pelo desejo. Desejo não acata ordens como as palavras, e talvez seja pela sua capacidade de fluir, pelos seus agenciamentos, que o mundo não permaneça estático. Ora, não é preciso recorrer a nenhum pensamento pré-determinado para reconhecer a nossa capacidade de se desenvolver e encontrar a melhor forma de organização social no espaço frente as barreiras culturais de cada tempo. O hábito de aprimorar o conhecimento requer a obstrução de mapas ideológicos que fundamentam as morais praticadas em comunidade. Antigamente, corpos eram queimados por validarem tal feito. Hoje, “evoluímos” a ponto de existirem outros mecanismos para se expurgar uma sabedoria indomável.

A sexualidade é um tabu social indiscutível. Inteirar-se sobre suas histórias e relações cotidianas é fazer da dúvida uma convivência habitual. Em primeiro lugar, pois, mapear as arestas da sexualidade sempre será uma tarefa indefinida, considerando que toda e qualquer identidade margeada pela experiência do sexo é inventaria (LOPES, 2007). Isso não traduz a insignificância das ciências que há muito procuram desvendar parte dos seus mistérios, mesmo sob os esforços das instituições catalisadoras de um conhecimento conveniente a manutenção de suas práticas. Essas condições explicam o fato da sexualidade sempre ter se desenrolado dinamicamente no fluxo das ruas, inversamente proporcional aos órgãos que regem as esferas públicas e privadas de nossa sociedade.

Ninguém duvida que ficar trancado em um armário é uma experiência claustrofóbica e agonizante. Em diversos contextos, tal ato constituiu-se até como medida “pedagógica”, ao servir de castigo aos menores que infringiam a ordem da família ou de professores. Não nos atrevemos a dizer se eventos como esse inspiraram a adequação do termo à expressão que é reflexo de muitas realidades. Fato é que o armário representa os efeitos sociais na vida pública e particular de indivíduos, cuja a sexualidade e/ou papéis de gênero não atendem aos requisitos

dominantes, levando-os a outras ambientações, muitas vezes análogas a experiências sufocantes de quem está trancafiado em si, ou melhor, suprime parte de sua identidade.

Sendo assim, é importante ressaltarmos que as opressões relativas a comportamento sexual mais incidem sobre as organizações dissidentes no espaço, do que exterminam sua prática por inteiro. Em outras palavras, pensamos o armário através dos esconderijos sociais criados ao longo de todos esses séculos; os artifícios próprios que determinam a entrada de pessoas a um universo sexual clandestino; os códigos e signos de conduta específicos, como nos filmes de agentes secretos, em que espiões se comunicam nos mínimos gestos para não chamar atenção. Em suma, enquanto houver um desconhecimento sexual generalizado, estamos sujeitos a percorrer labirintos sem saída: cada caminho nos leva à possibilidade de se cruzar com o prazer ou a violência, seja no ato de se esconder ou revelar-se.

Ter esse entendimento prévio é importante para se desviar de uma lógica que nos vende a ideia do “assumir-se” como emancipatória. Viver a plenitude de qualquer identidade que vá no contra reflexo de uma cultura dominante é estar em “liberdade condicional”, já que as contradições sociais que hegemonizam ideias, recaem sobre os indivíduos desviantes: são eles os responsáveis por carregar o fardo da ineficiência de tentar fazer do sexo uma norma. Assim, não há somente um armário a ser aberto, como a sua batalha se faz rotineiramente, em diversos ciclos sociais que estamos inseridos.

Há riscos em enfatizar a continuidade e centralidade do armário numa narrativa histórica que não tenha como fulcro a salvação [...] de sua ruptura apocalíptica. Uma reflexão que careça dessa organização utópica arriscará exaltar o próprio armário, ainda que apenas por omissão; arriscará apresentar como inevitáveis ou válidas, de alguma forma, suas exigências, deformações, a importância que causa a pura e simples dor. Se vale a pena correr riscos, é, em partes, porque as tradições utópicas da escrita, do pensamento e da cultura gays continuaram produtivas para os pensadores gays de forma inexaurível e esplendorosa, na falta de uma literatura racionalizante ou mesmo generosa de sua política. (SEDGWICK, 2007, p.22-23).

O cinema inegavelmente integra esse movimento “utópico”, que, em partes, anestesiou a cultura, na falta de uma teoria crítica à altura das complexidades do sexo, como aponta Sedgwick (2007). E não falamos somente em representação nas salas escuras, mas a sua reterritorialização apropriada ao encontro íntimo, principalmente, entre homens. No escurinho do cinema, várias possibilidades afetivas se desenrolavam, subvertendo a ideia de amor reproduzida pela tela bidimensional; até porque foram anos para que nossas histórias fossem contadas, e, quando contadas, assumissem nossas perspectivas.

No cinema brasileiro, por exemplo, só vimos mudanças significativas no final do século passado, com a pauta LGBTQ ganhando fôlego na agenda política e midiática nacional. Assim, os enredos se hibridizaram a medida em que iniciativas privadas e programas públicos de

promoção ao cinema ganhavam forma; sem contar o aumento de pessoas “do meio” à frente de filmes do gênero. As representações contemporâneas propõem novos contornos dados a sexualidade, no tocante as transformações sociais e as redefinições de grupos e identidades. E o armário? Qual o lugar ele passa a coexistir neste novo cenário? Com o título *O Cinema como território do armário*, buscamos justamente pensar nas salas escuras tanto como o confessionário erótico da homossexualidade masculina, além das novas configurações que ela passa a assumir nas representações fílmicas atuais, convergindo essas contextualizações a processos éticos e estéticos do cinema. Para tal, usamos como objeto, os filmes *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda), *Praia do Futuro* (2014, Karim Aïnouz) e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014, Daniel Ribeiro).

Poderíamos justificar que a escolha desses filmes diz respeito ao seu marco na filmografia contemporânea brasileira, seus respectivos desempenhos nas bilheterias, apesar do status de “cinema independente” e as premiações em festivais brasileiros e circuitos internacionais – segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro, realizado pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema) em 2013 e 2014, os filmes selecionados arrecadaram respectivamente uma renda bruta de R\$ 333. 789,08, R\$ 1. 727. 610,85 e R\$ 2. 394.355,50. *Tatuagem* pode não ter tido uma acumulação marcante comparado aos demais títulos, mas sua arrecadação ainda surpreende ao pensar que a estreia do filme se deu em apenas 19 salas de cinema. Ademais, o primeiro longa de Hilton Lacerda foi extremamente bem recepcionado pela crítica, conquistando três prêmios no 41º Festival de Gramado (Melhor Longa-metragem, Melhor Ator e Melhor Trilha Musical) e cinco láureas no Festival do Rio 2013 (Melhor Filme de Ficção pelo voto popular, Prêmio FIPRESCI, Prêmio Especial do Júri Ficção, Melhor Ator para Irandhir Santos e Melhor Ator Coadjuvante para Rodrigo Garcia). Não obstante, também figura na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)¹. *Praia do Futuro* obteve uma bilheteria maior, resultado já presumível, se tratando do prestígio de Karim Aïnouz no circuito cinematográfico brasileiro. O filme foi um dos representantes nacionais no festival de Berlim de 2014 e premiado com o Sebastiane Latino no Festival de Cinema de San Sebastián, realizada pela associação LGBT espanhola². Por fim, *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* foi uma das maiores surpresas dos últimos tempos: exibido em 38 salas de cinema em sua estreia, chegou a marca

1 <https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/tatuagem-de-hilton-lacerda-o-indicado-brasileiroao-pr-mio-goya>

2 <https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/tatuagem-de-hilton-lacerda-o-indicado-brasileiroao-pr-mio-goya>

de 71 telas na quarta semana em cartaz, percurso raro de ser alcançado por filmes do gênero. Essa ascensão pode ser explicada tanto pela ótima recepção que o curta de Daniel Ribeiro obteve ao ser disponibilizado nas plataformas digitais, inspirando a realização do longa, assim como a conquista do Teddy Award, premiação específica a filmes LGBTQ no Festival de Berlim. Ainda, foi delegado o concorrente brasileiro na disputa de uma indicação para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2015.

Independente das explicações acima, seria incongruente não mencionar que as trajetórias dos personagens Arlindo/Clécio, Donato/Konrad e Leonardo/Gabriel, de alguma forma, cruzam com a experiência deste pesquisador enquanto audiência – e aqui, abro um precedente para um pequeno depoimento em primeira pessoa. Esses filmes motivaram a minha ida ao cinema, marcando as primeiras vezes em que assisti trabalhos sobre a temática nas salas escuras. O mais interessante, para além das obras, era presenciar a atmosfera do espaço antes, durante e após a experiência do filme. Apesar de estar em um típico “cinema de nicho”, na cidade de Vitória, onde filmes do gênero constantemente entravam em cartaz, me sentia vagamente observado e até hoje não consigo decifrar se aqueles olhares, sejam de reciprocidade, flerte ou curiosidade, tendiam ao fato de estar ali sempre sozinho. Fato é que esse ar de vigilância me parecia recorrente em filmes LGBTQ, como se o estabelecimento realmente adquirisse outro significado. Aquela época, minha maturidade sexual ainda era ingênua para reconhecer a potencialidade, geografia e semantização homoerótica requisitada por certos ambientes, como o próprio cinema que frequentava, ao abrigar outros interesses em horários específicos e sessões estratégicas. Não cheguei a “flagrar” pessoas fazerem sexo ao assistir os filmes em questão, mas percebia a invalidade de alguns protocolos costumeiros. Em *Praia do Futuro*, por exemplo, lembro-me de escutar ruídos mais altos nas cenas de sexo, interrompendo o clima silencioso do ambiente, ou melhor, se juntando aos sons de prazer emitidos pelo contato dos corpos na tela; situações que hoje não enxergo como inanidade, mas algo que constitui a experiência do filme, deixando até algumas passagens mais intensas e prazerosas.

Portanto, além de investigar as representações que tangenciam a experiência de um armário brasileiro no cinema contemporâneo nacional, busca-se nos trabalhos selecionados, passagens que reproduzam um *realismo sensório* (VIEIRA JR., 2020), cenas que podem ser corporificadas pelos espectadores, ao acessar seus mapas culturais, principalmente, relacionados a momentos que intercambiam o armário em diversos contextos. Tomamos como algumas categorias a serem exploradas durante os capítulos, a organização social e sexual nas cidades, as relações que acometem as identidades homoeróticas e corpos das personagens

(*desorientação*) e suas formas de resignificação (*desidentificação*) concatenadas pelo texto e a materialidade do filme.

A problemática em questão gira em torno de entender quais as imbricações possíveis entre as teorias que versam sobre a homossexualidade (masculina) e o cinema brasileiro contemporâneo, através de longas do gênero que representam um ponto de virada na abordagem tradicional. Quais são as principais divergências ou fatores ainda reproduzidos pelas produções atuais? Esses apontamentos nos ajudam a observar variantes na construção dos filmes através de uma “consciência carnal”, ou seja, passagens que, independente de contextos distintos, atravessam os corpos dos espectadores proporcionando um encontro íntimo com o que se desdobra nas telas. Para tal, nos valem de uma bibliografia que intersecciona o armário masculino brasileiro através de pesquisas relacionadas a história social LGBTQ no Brasil e sua representação no cinema nacional, sem contar as aproximações do armário feitas com conceitos margeados pela teoria *Queer*, feminista e os estudos culturais masculinos. O pensamento de Eve K. Sedgwick (1990 [2007]) foi base para contextualizar o fenômeno social discutido durante todo o projeto, também útil na observação de algumas imbricações do armário a partir dos trabalhos realizados por Hilton Lacerda, Karim Aïnouz e Daniel Ribeiro, tais quais a antítese sigilo/revelação sintomáticas das relações homoeróticas. Richard G. Parker (2002), James N. Green (2000) e José Silvério Trevisan (2000) foram importantes para dimensionar a geografia sexual organizada por homens nas cidades brasileiras, enquanto Chico Lacerda (2015), nos ajudou a dimensionar esses movimentos às políticas de representações da homossexualidade masculina no cinema nacional.

Em um segundo momento, recorremos as considerações de Daniel Walzer-Lang sobre a formação cultural dos homens e suas instituições, inteirando-se também sobre teorias que se dedicam a referenciar corpos marcados por sexualidades e gêneros dissidentes da cultura heterossexual; obtidas nas literaturas de Sara Ahmed (2006), Adrienne Rich (2010), José Esteban Muñoz (1999), Michael Warner (1991), Jurandir Freire Costa (1992) e Denílson Lopes (2007). Por fim, visualidades, sínteses sonoras e coreografias dos corpos foram destacadas em *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, como potencialidades de engajamento subjetivo, ancoradas pelas ideias de Vivian Sobchack (2004), Susana Paasonen (2011), Mariana Baltar (2015; 2016), Erly Vieira Jr. (2018; 2020) e José Gil (2001).

Os percursos metodológicos adotados nesta pesquisa estão distribuídos em três etapas. No primeiro capítulo, requisitamos parte da bibliografia disposta acima para elucidar os trâmites das organizações sexuais dissidentes, desenvolvidas juntamente ao crescimento das metrópoles brasileiras. As noções de uma *economia política do corpo*, pensadas por Parker

(2002), é conveniente, já que nos coube investigar como homens reterritorializaram suas identidades homoeróticas nas cidades, à luz das opressões sociais, recaindo sobre possibilidades criativas de manutenção da sexualidade no campo do segredo, onde o espaço físico do cinema foi utilizado como um dos refúgios íntimos no espectro urbano. Não obstante, delineamos, segundo os escritos de Lacerda (2015), uma breve cronologia a respeito das representações homossexuais masculinas na filmografia nacional, principalmente, no que tange sua fase mais contemporânea, onde o cinema *coming out* despontou, conforme se consolidava uma “identidade gay”. Assim, iniciamos a contextualização dos três filmes, a partir da organização dos personagens no tempo-espaço narrativo e as possíveis relações com a topografia homoerótica masculina brasileira.

Na segunda seção desta pesquisa, elucidamos conceitos que margeiam a experiência do armário exclusivamente em contraste à cultura heterossexual e suas ressonâncias, recorrendo novamente a apontamentos bibliográficos. Estudos sobre a formação cultural masculina, a partir de fenômenos como a *casa-dos-homens* (WELZER-LANG, 2001), são importantes para refletirmos sobre a homossociabilidade nas instituições civis, cujo o ideal de masculinidade rescinde sobre a misoginia, homofobia e o patriarcado. Na linha tênue entre os estudos feministas e a teoria *Queer*, recuperamos algumas expressões alinhadas a desconformidade do sujeito social LGBTQ em relação ao meio, tais quais a *desorientação* (AHMED, 2006), a *heterossexualidade compulsória* (RICH, 2010), a *desidentificação* (MUÑOZ, 1999) e a *heteronormatividade* (Michael WARNER, 1991). Esses pontos foram observados nos enredos de *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, nos enfrentamentos de cada personagem frente as instituições (exército, corporação salva-vidas, escola e família) que determinam seus vínculos ou inadequações morais.

Por fim, no terceiro capítulo, nos apegamos à antítese segredo/revelação, proposta por Sedgwick (2007), a partir das considerações de Foucault (1969), ao desdobrar a experiência do armário em cenas específicas nos três longas, que podem ser facilmente assimiladas pela audiência LGBTQ, não só pela identificação, mas, sobretudo, devido ao engajamento afetivo das passagens, que torna a relação filme-espectador potencialmente sensória. Por essa ótica, foi possível elucidar consonâncias e dissonâncias entre os filmes, em passagens que abordam cenas de aproximação e intimidade, como o toque, o cheiro, a dança e o sexo. Aqui, foi apropriado trazer as discussões de Mariana Baltar (2015; 2016) que nos permitiu inteirar sobre o marco narrativo desses trabalhos, através da relação *pedagogia sociocultural/pedagogia dos prazeres*, sem contar os preceitos de Vivian Sobchack (2004) e Erly Vieira Jr. (2018, 2020), a respeito da consciência corpórea presente na materialidade fílmica, as noções de uma *ressonância carnal*

exprimidas por Susana Paasonen (2011), além das dimensões do corpo em movimento coreográfico na genealogia de José Gil (2001).

É válido dizer que as análises fílmicas empreendidas nos três capítulos propostos, acompanham as noções de análise de conteúdo discutidas por Manuela Penafria (2009), em sua pesquisa sobre ensaios e metodologias, com devidas considerações. O resumo da trama a partir da decomposição do filme aprimorou a percepção sobre como a saída do armário foi abordada nos títulos selecionados, levando-se em conta a descrição do enredo fílmico para “estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (PENAFRIA, 2009, p.1). Contudo, acreditamos que todo o percurso metodológico que se dedica a interpretação fílmica, recai sobre a maneira como o objeto atrai ou se distancia daquele que se presta a estudá-lo, descartando as possibilidades de um olhar suficientemente analítico. Assim, nos aproximamos novamente de Paasonen (2011), ao percebermos o interesse em observar as propriedades materiais e a sonoplastia das obras escolhidas, em conformidade com suas texturas e com as sensações que nos aguçam, afetam e propõem “fisicalidade”, para além do regime visual.

Justifica-se a importância da pesquisa em questão pois, em primeiro lugar, trata-se de analisar um comportamento que há muito tempo repercute na esfera social, sofrendo constantes atualizações, mudanças de conjuntura e quebras de paradigmas. Sair do armário requer um descolamento espacial: sua fase originária é mais delimitada por relações simbólicas que regem as estruturas da opressão, ao passo em que a revelação da identidade homoerótica necessariamente coloca o sujeito em estado de confronto direto com as instituições da vida civil. Também é significativo apontar como o cinema construiu parte do imaginário social sobre a temática desde o século passado, alterando a sua estrutura narrativa ao longo dos anos, até chegar às formas de abordagem assistidas atualmente. Fala-se de uma mudança que marca a cinematografia em geral, elencando também a materialidade fílmica como portadora de um regime de sensações essencialmente importante na consecução desses novos modelos fílmicos. Não obstante, a partir das obras selecionadas e seus aspectos comparativos e contrastantes, refletimos melhor sobre como a vigência do armário se desdobra nas territorialidades e temporalidades brasileiras, vestígios de um país culturalmente híbrido e socialmente desigual para as representações LGBTQ.

Em *Tatuagem*, por exemplo, há a oposição entre o dandismo dos movimentos artísticos e o homoerotismo sigiloso e opressor dos quartéis militares na época em que a censura e conservadorismo regiam subjetividades individuais e coletivas. *Praia do Futuro*, por conseguinte, traz não só a identidade homoerótica desdobrada a partir de uma drástica mudança

de país – dilemas de muitas pessoas que precisam deixar suas famílias para usufruírem da própria sexualidade em outros lugares – quanto das dificuldades culturais travadas por esse novo relacionamento. Por fim, em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* é possível presenciar um retrato da sexualidade na geração *millennial*, onde o armário é também pensado dentro de outras óticas e problemáticas sociais, como é o caso de sujeitos LGBTQ com deficiência. Se tratando do cinema e de suas associações com grupos dissidentes, o que importa é perceber como a “semantização” (HAESBAERT, 2004) de uma comunidade se estrutura através da presença entre os corpos dos espectadores, os corpos filmados e o corpo do filme (VIEIRA JR, 2018), consolidando um território onde a fonte de significados vai muito além de suas condições físicas e topológicas.

2. ESCONDERIJOS SOCIAIS: O ARMÁRIO E O CINEMA

2.1 Heterotopias e culturas do desejo nas cidades brasileiras

No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo. Do lugar em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no lugar onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste *momentum*: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá (FOUCAULT, 2013 [1969], pg. 80).

A citação acima é derivada de uma palestra dada por Michael Foucault, nomeada posteriormente *De Outros Espaços*, na qual o filósofo francês dá primazia às extensões ilimitadas, que poderiam ser pensadas não somente a partir das relações físicas que constituem as comunidades, mas também entendida nos territórios “que se relacionam com todos os outros lugares, de uma forma que neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas” (2013 [1969], pg. 80). Esse enfoque é destrinchado no que concerne as interconexões entre *utopia* e *heterotopia*: o primeiro conceito diz respeito a espaços que não são reais, porém podem estar atrelados a uma convenção analógica ou invertida da sociedade, enquanto o segundo fenômeno é pensado a partir de lugares materializados no plano físico que possuem a capacidade de acumular experiências culturais de outras realidades, ou apresentar modelos contrários das estruturas e instituições sociais dominantes.

O cinema, na visão de Foucault (1969), se enquadra na condição de heterotopia, já que em um só lugar se sobrepõem vários outros espaços projetados em uma tela bidimensional. Ao transitar entre os caminhos da arte e a tecnicidade dos aparatos midiáticos, tal fenômeno pode ser direcionado às discussões relativas as representações sociais, a dominação e o poder –

discutido por autores como Walter Benjamin³(1985), por exemplo – ou se desdobrar a partir das subjetividades de uma determinada comunidade interpretativa. Desse modo, ao se analisar as variáveis relacionadas ao território cinematográfico, procura-se pensar tanto nas salas escuras enquanto espaço físico e institucional, quanto na multiplicidade de lugares simbólicos que fazem parte da experiência filme/espectador.

As salas escuras também assumem a postura de lugares que são mais conhecidos por representarem “lugares-outros”, “sendo uma contestação do espaço que vivemos simultaneamente mítica e real” (FOUCAULT, pg. 80, 1969). Como no exemplo do espelho, o espectador recorre às imagens cinematográficas e reconhece a sua realidade, independente se o que está diante da tela seja imaterial. Desse modo, se o cinema pode ser considerado um território, as comunidades que o habitam (o público) estão em uma linha tênue demarcada pelas vivências que as constituem enquanto corpo comunitário e as aproximações imaginadas que configuram as relações simbólicas. Ora, é inimaginável compreender o senso de comunidade sem perceber também a sua confluência com processos que derivam de um comum sensível: as crenças, a fé ou os vínculos afetivos que fazem um grupo se distinguir de outras fronteiras comunitárias (SILVERSTONE, 2002).

Tendo em vista as análises acima, é possível pensar o cinema como espaço que empreende abstrações a partir da experiência travada entre filme e espectador, mas, não menos importante, também promove a reivindicação de comunidades interpretativas dissidentes que, em parte, depende de lugares como as salas escuras para afirmar a sua identidade através de valores culturais simbólicos do outro lado da tela. Por ser uma das culturas midiáticas mais antigas, e transitar em um território hibridizado pela comunicação e as belas artes, cabe ao cinema um vínculo afetivo importante com os grupos que se constituíram como forças opositoras aos aparatos hegemônicos e encontraram nos filmes, cineclubes e cinedebates, um mecanismo de conscientização, transformação social e formação de identidades (individuais e coletivas).

Para os grupos constituídos de identidades sexualmente não normativas, essa relação se perdurou por muito tempo, já que as questões relacionadas à homossexualidade/bissexualidade/transsexualidade estiveram trancafiadas no arcabouço da opinião pública por longos anos, cabendo aos sujeitos sociais envolvidos a busca de referências que fizessem o mínimo de sentido para as suas vidas. Na academia, campo onde as realidades sociais dissidentes são inicialmente publicitadas, os estudos sobre sexualidades e identidades

3 Ver Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

de gênero não convencionais só ganharam força em meados dos anos 60, com o advento das epistemologias feministas, *queer* e étnica/raciais (Kellner 2001). Trazer essas realidades para o discurso científico, potencializou as articulações dos círculos homossexuais na opinião pública, gerando a compreensão de setores progressistas e a repulsa das instituições conservadoras. Ao mesmo tempo, outros agentes marginalizados dessa relação, sobretudo as identidades não binárias, foram esquecidas da história social ou incorporadas erroneamente nas teorias da homossexualidade. Por isso, o que hoje se entende enquanto comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Trvestis, Queers, Intersexuais, Assexuais e etc.) também pode ser pensada tal qual um território de complexas negociações: todos os seus referentes de alguma forma fogem do padrão esperado pela cultura sexual dominante, fato que não exclui disputas de narrativas e relações de poder desiguais entre suas camadas internas. Nesse sentido, as pesquisas sobre sexualidade/gênero que se fortaleceram com os estudos culturais, foram responsáveis por creditar novos questionamentos e discussões aliados aos movimentos sociais que tomavam as ruas e redefiniam as políticas para as suas comunidades. As salas escuras, indubitavelmente, começaram a trazer os reflexos desses acontecimentos para as telas, a partir de vanguardas que reivindicavam uma perspectiva de “dentro para fora” (LACERDA, 2015). Em outras palavras, não só lutavam para que as pautas LGBTQ tivessem ampliação na mídia, como fossem ancoradas por intelectuais/realizadores gays, lésbicas, bissexuais e transexuais, etc.

No tocante aos estudos da homossexualidade, algumas de suas teorias procuraram refletir sobre os acontecimentos sociais em torno de indivíduos que tinham as suas vidas sexuais expostas publicamente. Para Sedgwick (2007), por exemplo, “o armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (2007, p.26). Em outras palavras, o termo é pensado no imaginário das comunidades sexualmente dissidentes, a partir de um território que renega as identidades homoeróticas de quem a pertence. Diante da problemática, os sujeitos sociais envolvidos teriam poucas alternativas, como esconder a própria sexualidade de si mesmo, ou levar uma vida sexual sigilosa ao lado de outras pessoas que também estão compreendidas nesse mesmo espaço superficialmente protegido dos olhos impetuosos da atenção pública.

O cinema dialoga diretamente com as práticas sociais do armário a serem discutidas por esta pesquisa, no plano simbólico e material. Isso porque, primeiramente, as salas escuras sempre foram o lugar em que os sujeitos de identidades não compreendidas buscavam o mínimo de representação social a partir das histórias que se desdobravam nas telas. Ao mesmo tempo, alguns cinemas também eram conhecidos pelos encontros íntimos de gays e lésbicas no armário,

assim como os banheiros públicos, parques, ruas soturnas e outros pontos das cidades com licença sigilosa para a ocorrência do afeto homoerótico (LACERDA, 2015).

Fato é que muitos desses espaços não eram tão secretos quanto parecem para algumas instituições reguladoras dos “bons costumes”. No Brasil, os encontros homoeróticos, sobretudo em cinemas alternativos das grandes cidades, por ora recebiam a visita da polícia militar, que aproveitava a clandestinidade dessas práticas para extorquirem os sujeitos envolvidos, sob constante ameaça de terem seus nomes expostos nos jornais sensacionalistas de grande circulação⁴. Saunas invadidas e ataques a bares LGBTQ por jovens neonazistas também eram recorrentes, mas quase nunca denunciados ou reportados pela mídia, já que a todos os referidos casos “se impõe uma outra característica desses reservatórios negativos da sociedade brasileira: o silêncio que os envolve” (TREVISAN, 2000, p. 23). E atrelado ao sigilo, têm-se a possibilidade de tirar vantagem, outra essência do *modus operandi* brasileiro que transexuais, travestis e moradores de rua acostumaram a lidar há tempos.

Mesmo diante de muitas agitações que tomaram as ruas desde os anos 60, bradando contra a opressão policial e o reconhecimento das identidades sexualmente dissidentes⁵, a atenção social em torno da revelação homoerótica – principalmente as que se desdobravam sem o consentimento dos envolvidos – ainda era motivo de rebuliço midiático, indo no sentido contrário das perspectivas projetadas pelas organizações da época, “do (e sobre o) amor que é famoso por não ousar dizer seu nome” (SEDGWICK, 2007, p. 21)⁶. Considerando que no contexto norte-americano a homossexualidade era “caso de polícia”, ou seja, judicialmente condenada pelo seu regime federativo, ao passo em que no Brasil tais práticas não eram proibitivas por si próprias, mas enquadradas em atos de “indecência no espaço público”⁷ (GREEN, 2000), a imprensa sensacionalista teve um papel semelhante nos dois países, ao

4 José Silvério Trevisan relata uma suposta invasão policial ao cinema *Windsor*, localizado no Centro de São Paulo, onde cerca de 50 pessoas tiveram de pagar propina para não ter seus nomes expostos publicamente. Ver Trevisan, 2000.

5 Destaca-se aqui a revolta de Stonewall, movimento de resistência LGBTQ em Nova York - junho de 1969 - contra a violência policial que costumeiramente oprimia esse público em bares e pontos LGBTQ no bairro de Greenwich Village. Na data em questão, homenagem a atriz Judy Garland – eterna Dorothy no filme *O Mágico de Oz* – gays, lésbicas e travestis saíram em defesa das drag queens que se apresentavam no bar Stonewall Inn, marcando um protesto que se repercutiria por três dias consecutivos. A data se tornou símbolo internacional a favor da não intolerância contra pessoas LGBTQ, comemorada em vários países pelo mundo

6Nessa passagem Sedgwick faz referência ao pronunciamento de Oscar Wild no tribunal, ao ser julgado por “sodomia” em 30 de abril de 1895.

7 Além dessa prerrogativa, sujeitos sociais LGBTQ poderiam ser enquadrados coercitivamente em normas que se opunham à “vadiagem”, à “travestilidade” (a não ser pelos quatro dias de Carnaval, onde a prática era vista com um moderado consentimento) e ao que se considerava um “atentado ao pudor público”. Ver Green, 2000.

funcionar como um risco eminente de escracho social, muito utilizada como ameaça difamatória por aqui – que por vezes, foi/é relatada nos estudos gays e lésbicos e literaturas confessionais (diários), como pode-se ver nas experiências descritas pelo dramaturgo argentino Túlio Carella, ao perambular pela cidade Recife-PE entre as décadas de 60 e 70:

É estudante, chama-se João, mora em Casa Amarela. Diz que no parque 13 de Maio há lugares solitários e cômodos. Pelo menos nos poderemos abraçar ali. Está excitadíssimo, como eu. No parque há muita gente passando. Caminhamos até uma rua escura e de repente ele me abraça e me beija; sua ansiedade é compartilhada e seus movimentos correspondidos. Há uma cegueira total, uma entrega sem perguntas. Nesse momento, parece-me ver gente que vem em nossa direção. Separo-me dele ascendo um cigarro. João corre e desaparece com a velocidade dum gamo. Os dois indivíduos dizem ser polícias. Eu não me altero. Falam de levar-me preso e procuram assustar-me com a ameaça de que meu nome será publicado em todos os jornais. Compreendo que estão tentando tirar vantagem. Deixo-os falar, para tomar a palavra quando for oportuno. Um deles insiste dizendo que eu estava com um homem. Nego. Nega que um homem saiu correndo? Não, eu o vi correr. Por que correu? Talvez fosse um ladrão com medo da polícia. Não tem provas contra mim ou talvez não sejam polícias. Se fossem usariam o uniforme caqui. Apalpa-me, eu compreendo que procura minha carteira. É isto? O tom da voz vibra com satisfação que imediatamente se apaga: é um lenço que levo no bolso traseiro. O mais baixo decide que é melhor deixar-me livre. O outro resmunga e concorda, mas só depois que prometo convidá-los para um trago quando nos encontrarmos no centro. Volto para as luzes, sem pressa. Durante todo o incidente permaneci sereno e tranquilo, como se o fato acontecesse com outra pessoa. Depois também não sinto nada, salvo certa leveza por me haver salvo de um perigo. Não voltarei a repetir estas façanhas na rua. [...]. Para que recordemos os momentos de prazer dão-nos a dor. Sem a dor esquecemos as alegrias. Descubro que me tiraram 250 cruzeiros (CARELLA, 2011, p. 116-117).

Por mais que a ideia de “uma identidade” gay só irá se consolidar entre as décadas de 80 e 90, é impossível não olhar para as subculturas sexualmente organizadas entre pessoas do mesmo sexo, que se formam nas cidades brasileiras desde o início do século XX, massificando-se cada vez mais conforme a industrialização emergente e desmedida tomava conta dos centros urbanos, como no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir dos anos 50. É importante considerar que a organização sexual brasileira sempre esteve condicionada a economia política historicamente desenvolvida neste território, a partir de um sistema produtivo que também se envolve na ordenação da sexualidade, ou aquilo que Parker (2002) considera como uma *economia política do corpo*. Assim, desde o *plantation* – modelo de desenvolvimento agrícola explorado nas Américas – as interações entre pessoas do mesmo sexo acompanhavam os papéis de gênero tradicionalizados pela cultura popular na antítese atividade/passividade, sendo o primeiro termo dirigido às performances masculinas, que deveriam ser dotadas de dominância, ação e controle – não à toa, são os homens que “comem” - enquanto o segundo vocábulo referia-se a um capital de atitudes complacente às mulheres, prezando-se pela obediência, aceitação e entrega – ou seja, as responsáveis por “dar”. Nesta concepção patriarcal, as práticas

homoeróticas eram recorrentes e até mesmo aceitáveis, quando o homem continuava a ocupar a sua posição de poder (penetrante) no ato sexual. Com o êxodo rural, essas relações sexualmente dissidentes passam a não coexistir somente através dos papéis sociais de gênero. Ao contrário, se estruturam cada vez mais em torno de categorias e práticas variadas do desejo homoerótico e da performance de gênero, uma estratégia de também resistir coletivamente contra as opressões e estigmas do sistema sexual reinante.

Dentro deste imenso, quase sempre pessoal e extraordinariamente complexo sistema urbano, foi, em geral, por meio dos seus desejos e práticas sexuais compartilhados, e da geografia sexual complexa presente no relativo anonimato da vida urbana, que diversos tipos de homens que fazem sexo com homens foram capazes de encontrar um ao outro e estabelecer um mundo social compartilhado. O centro simbólico desta subcultura urbana tem sido, portanto, menos psicológico do que social – os cafés e bares, as praças e ruas, onde indivíduos que procuram estes contatos sexuais sabem que podem encontrá-los (PARKER, 2002, p. 73).

As subculturas homoeróticas, anônimas em certas circunstâncias, surgiam com mais frequência no espaço urbano a medida em que a ideia etimológica da “homossexualidade” começava a ser racionalizada pelos setores abastados. Concomitantemente, a erotização dos pontos públicos da cidade passa a ser a subcultura predominante, não se valendo tanto de uma organização sexual pautada pelos discursos científicos/medicinais que protagonizavam o debate intelectual em torno da homossexualidade, muito menos dos papéis de gênero que marcaram as interações entre pessoas do mesmo sexo em outrora. Na lógica urbana, qualquer lócus estratégico, com aspecto aparentemente sigiloso à homossociabilidade (banhos e banheiros públicos, parques e similares), assumia potencialidade homoerótica e poderia ser ocupado por essa subcultura, cuja as relações se desencadeavam tal qual um jogo constante de prazer e tensão: de um lado a “caça” lasciva, proporcionada pela procura de encontros sexuais, de outro, o eminente perigo de ter a sua identidade revelada, sofrer ameaças, extorsão, agressão, ou parar na delegacia.

Para alguns, esses espaços públicos alternativos se tornaram necessários para a realização sexual. Para outros, o desafio da caça, o erotismo inerente à sedução, a emoção do encontro fugaz, do perigo sempre presente aumentavam o prazer do parque. O que os escritos de João do Rio tinham de genial era a sua capacidade de descrever esse submundo obscuro e o que, hoje em dia, a gíria conhece por “caçação” ou “pegação”, de tal maneira que o típico leitor burguês da virada do século provavelmente não entendia o subtexto, que, no entanto, era óbvio para aqueles com um conhecimento mais profundo do mundo alternativo que operava nesses espaços públicos (GREEN, 2000, p. 99)

Em meados dos anos 70, tais ocorrências vão ser atenuadas aos poucos pelos estabelecimentos comerciais que começaram a despontar nos grandes centros, proporcionando à clientela gay um pouco mais de segurança e privacidade em relação aos espaços públicos. Segundo Parker, essa mudança se deu na medida em que as subculturas sexualmente

organizadas entre pessoas do mesmo sexo começaram a ocupar alguns locais de intimidade heterossexual, como é o caso dos cinemas pornográficos costumeiramente localizados no centro das principais metrópoles brasileiras. Sendo assim, os lugares privativos baseavam-se sobretudo nas experiências LGBTQ públicas, aproveitando-se das características “rústicas” desses pontos (as alas mais escuras das boates, os banhos públicos, dentre outras possibilidades) reconfigurados em estabelecimentos exclusivos à homossexualidade (casas noturnas “GLS”, saunas gays e etc). O modelo de negócio em torno do “desejo proibido” também foi responsável pela estruturação de uma comunidade que passava a se orientar nas áreas urbanas a partir de possibilidades sexuais enigmáticas, a oportunidade que algumas pessoas encontraram para desenvolver um estilo de vida oculto (PARKER, 2002).

Se até a década de 70 essas experimentações se desenrolavam isoladamente das concepções que formalizavam a identidade gay em torno da categoria “homossexual”, a partir dos anos 80 e 90, com o surto da Aids, há a confluência entre as comunidades espontaneamente organizadas através da cultura do desejo e os grupos mais ativos e racionalizados na defesa da vida social LGBTQ. O cruzamento de ambas as partes em um mesmo lócus físico e afetivo, ligado às (in)constantes transformações da geografia urbana, fez com que tal integração reformulasse, o que, até a última década do século XX, era entendida (em algumas cidades) enquanto “comunidade gay”, fenômeno que ia se arquitetando com seus próprios dispositivos e regras de sociabilidade conforme se davam os processos culturais de cada região brasileira. Inclusive, concorda-se com Parker quando o autor considera o grande papel das tradições regionalistas na inscrição das subculturas homoeróticas, em relação a influência dos países industrializados (sem desconsiderar a importância desses). Não à toa, as possibilidades categóricas disponíveis entre pessoas do mesmo sexo no Brasil são um diferencial comparado a forma com que a homossexualidade foi e é experienciada em outros territórios. No que diz respeito as representações masculinas, é possível se deparar com as “bichas” (mesmo que essa categoria também esteja vinculada a realidade de pessoas não binárias) ou o gay “padrão”, dentre as vastas identificações que podem ser compreendidas a partir dessas duas figuras – “barbie”, “viado”, “michê”, “poc”, “entendido”, “bofe”, “urso”, “fresco”, “fanchono”, “bicha preta”, etc.

É importante considerar que a relação entre essas variadas categorias e o espaço social que costumeiramente se apropriavam, era muitas vezes associada a pontos de prostituição, como se a organização homoerótica recaísse em sexo e pelas vias do dinheiro. Desde a virada do século XIX, lugares públicos como o então largo do Rocio – atual praça Tiradentes na capital carioca – foi estigmatizado pelo meretrício masculino, assim como a noção dessa prática esteve

condicionada a figura de homens afeminados, os dândis, que trajavam ternos mais justos, usavam pó no rosto e gravatas de cores expressivas; não à toa, eram conhecidos como “putos” (GREEN, 2000). Assim, aos olhares da elite emergente brasileira, a relação homossexualidade/dandismo/praias públicas poderia ser análoga a prostituição, quando na verdade o que está verdadeiramente exposto é a territorialidade mapeada em locais disponíveis à sociabilidade das subculturas dispostas pelo encontro íntimo entre homens e as performances de gênero traduzidas pelas vestimentas da época que sugeriam certa feminilidade. Mesmo emulando o papel de “fresco”, esses sujeitos tinham liberdade, enquanto homens, de frequentar as ruas livremente e participarem do jogo de sedução que envolvia sinais e linguagem próprias de reconhecimento entre si – o lenço aveludado ou as próprias gravatas borboletas avermelhadas que chamavam a atenção de possíveis parceiros. Dentre as opções que cartografam as topografias do desejo homoerótico nos centros urbanos brasileiros, o cinema, desde seus primórdios, esteve envolvido nessas atividades sexuais furtivas de putos, frescos e demais grupos que buscavam fugir do sistema moral vigente, imperante desde a monarquia até a atualidade, salvo as devidas remodelações.

Pode se dizer que as formações culturais homoeróticas também são regidas pelas *heterotopias* urbanas, quando elas se apropriam de determinados espaços, propondo novos significados que fortalecem a subjetividade coletiva, criando um mundo interno no sentido oposto da realidade que inconstitucionaliza esses corpos. Até no universo da linguagem, a homocultura soube adaptar expressões usadas para estigmatizar sexualidades e gêneros inadmissíveis às convenções sociais – como é o caso da expressão “viado”- de tal forma que muitas se tornaram os nomes das próprias categorias usadas para “definir ou redefinir a si mesmo com base nas preferências sexuais e eróticas e dentro da comunidade que se é membro” (PARKER, 2002, p. 79). As variáveis interpretativas que habitam o universo homossexual coexistem no imaginário da cultura LGBTQ, e, de uma maneira mais ampla, faz parte dos regimes de sociabilidade do Brasil contemporâneo. A convivência entre essas subculturas não é perfeitamente amistosa; pensando nos próprios contrastes da cidade, é de se esperar que haja disputa de narrativas, quando muitas experiências homoeróticas também são entrecruzadas pela classe social e etnia – fatores indissociáveis do retrato de um país que não se desata de suas estruturas coloniais. Entretanto, as conflitualidades em voga são menos insolúveis quanto parecem; com seus territórios físicos e simbólicos bem delimitados, correspondem mais a processos culturais em constante transmutação junto das metrópoles do terceiro mundo, que um mero estereótipo das comunidades latinas.

É essa justaposição de diferenças – na economia política como na economia política do corpo – que representa realmente o marco que define a vida brasileira contemporânea (e talvez do sistema contemporâneo global como um todo). Os fulgurantes centros financeiros, capitalistas, de cidades como o Rio e São Paulo, ligados como são a cada canto do planeta pela velocidade das transmissões telefônicas e a natureza contrátil do tempo e espaço [...], continuam a coexistir lado a lado com as fábricas de um capitalismo industrial relativamente primitivo e ainda (pelo menos no Brasil) em expansão, como também com os barracos das favelas – a produção predominante doméstica e os vendedores de rua daquilo que em geral é descrito como a economia ‘informal’. Estéticas e ideologias tradicionais, modernas e pós-modernas competem por espaço não só na paisagem das cidades, mas também nas imagens da mídia de massa. As culturas locais são necessariamente situadas em contextos globais, e a interação entre os dois cada vez mais ocorre não por imposição, mas pelo diálogo (PARKER, 2002, p.84)

Volta-se aqui em Trevisan, já que nada é mais brasileiro que a tendência à dissimulação, ou, em outras palavras, evitar o envolvimento em realidades conflituosas na preservação da autoimagem frente a opinião pública. A complexidade travada pelo pluralismo sexual humano, fez surgir aqueles que negassem o armário, ao passo em que se opunham a qualquer política do “assumir-se”. Esse segmento partiu de sociedades ocidentalizadas, como o Brasil, cujo os grupos tinham aversão a uma categoria fixa de homossexual ou qualquer outro tipo de classificação que estigmatizasse suas sexualidades. Mesmo assim, concorda-se com o referido autor quando afirma ser preciso um “terreno para nos referenciarmos” (2000, p. 37), adverso a um pensamento fluído enquanto a sociedade se mantiver reticente a qualquer comportamento que tencione a cultura heterossexual.

Se as objeções à ‘construção de uma identidade ‘guei’ (sic.) fazem sentido, também é verdade que não se pode negar um denominação qualquer ao desejo, ainda que por mera questão de método. Recusar radicalmente o assumir-se me parece uma posição irrealista, porque a sociedade está toda baseada em definições – verdadeiras ou falas, não importa, mas que são parte de ‘um jogo de linguagem possível’, como observa ainda Jurandir Freire. Pelo simples fato de existir o desejo entre pessoas do mesmo sexo, é necessário referir-se a ele sob algum tipo de denominação; caso contrário, no limite acabaríamos voltando aos tempos da sufocante e hipócrita invisibilidade [...], que só reforçava os mecanismos repressivos (TREVISAN, 2000, p. 37).

Não obstante, o escritor aponta muito bem o aparecimento dessa postura ‘antiidentidade’ justamente no período em que o Brasil revivia a ascensão de discursos conservadores em decorrência do surto do HIV. Tal procedência, estendida além dos grupos de estudos universitários, representou um retrocesso, na medida em que reafirmou uma identidade gay masculina totalmente contrária às figuras afeminadas das bichas, transexuais e travestis, exemplo clássico de como a misoginia está incrustada no modelo social hegemônico. Por mais libertários que esses posicionamentos pareçam, por fim acabam por disfarçar ou repreender a homossexualidade, enquanto a cultura heterossexual segue com demarcações muito bem definidas. Outros conceitos de afeto entre pessoas do mesmo sexo continuaram sendo emulados na contramão do próprio discurso desprendido de amarras sociais – o homoternurismo, por

exemplo (TREVISAN, 2000, p. 38) – dissociando até as noções primárias freudianas de que ternura e a atração sexual partem de um mesmo princípio afetivo. A condição paradoxal evocada ao desejo, quando pensada em termos linguísticos, não se faz com finalidades estáticas, como prender o pluralismo sexual em caixinhas semânticas, mas, entendendo que a linguagem é empreendida na compreensão de seu tempo e espaço, é importante utilizá-la, sobretudo por iniciativas dissidentes, tendo em vista que através dela se pode pensar políticas de reafirmação desses objetos a margem do campo social normativo.

Nesse sentindo, a crise da Aids no fim do século passado escancarou a vida de muitos pais de família, tirando do armário a face clandestina de suas sexualidades. Em um espaço de constantes disputas – inclusive epistêmicas – sobre os limites que definem a atração pelo mesmo sexo, precisou-se refletir sobre a existência de um vírus que devastou milhares de pessoas, mas ao mesmo tempo conseguiu deflagrar relações homoeróticas muito melhor que diversos embates acadêmicos e perspectivas culturais. Não à toa, a tensão gerada pela doença revelava, em alguns casos, mais o temor de ser associado a homossexualidade, do que o próprio contágio pelo HIV⁸. Isso porque, quando pensada através do desejo, a sexualidade (dissidente ou não) instaura sua característica eminente: a vulnerabilidade, onde todos estão sujeitos às incertezas.

Em meio a uma série de dispositivos que tensionam as identidades homoeróticas e/ou performances de gêneros não normativas nas principais cidades brasileiras durante o século XX, ressalta-se a criatividade desses grupos ao usufruírem dos espaços públicos hostis, transformando-os em novos fins que também atendessem suas demandas estéticas e eróticas, juntos de outras figuras que representavam a “vadiagem” urbana, como as prostitutas, os moradores de rua e os boêmios. Parte das comunidades em questão, afirmavam seu comportamento sexual através do vestuário como sinal indicativo da preferência por outros homens. A emulação da feminilidade de muitos rapazes não condizia necessariamente com o papel sexual desempenhado por eles na intimidade, já que o cruzamento com outros perfis da homossexualidade – identidades masculinizadas, por exemplo – recaía em uma dinâmica fluída sobre o sexo, onde se podia gozar tanto na posição de penetrador como penetrante. As divisões de classes e etnias visivelmente contrastadas entre o centro e a periferia, admitem certa confluência nessas interações sexuais, pois os códigos organizados (linguagem, roupas e etc) muitas vezes transpassam as barreiras físicas e sociais que demarcam muito bem as metrópoles latinas. Como já diria Parker, “em poucos casos as complexidades da geografia sexual são tão

8 Segundo José Silvério Trevisan, alguns farmacêuticos brasileiros se recusavam a aplicar a injeção nas bichas, travestis ou transexuais, temendo mais do que o contágio, a associação com a homossexualidade. Ver Trevisan, 2000, p. 42.

elaboradas quanto na homossexualidade masculina, onde a territorialização (bem como a desterritorialização) do espaço sexual é quase sempre excepcionalmente complexa” (PARKER, 2002, p. 89).

“Alvo de desprezo pelos profissionais de saúde e pela sociedade de forma geral, ainda assim demonstravam uma resistência surpreendente ao manter múltiplas formas de se socializarem, enquanto desafiavam o comportamento normativo da sociedade brasileira “ (GREEN, 2000, p. 106).

O filme *Madame Satã* (2002), consegue retratar bem essas culturas do desejo presentes no universo urbano emergente aliado a um processo de desconformidade social típico da realidade brasileira, ao se voltar para o cenário carioca – a Lapa dos anos 1900 – habitado pela marginalidade, prostituição, intelectualidade, e opressão sistemática dos aparatos institucionais. O diretor Karim Aïnouz traz para a sua película um pouco da periferia gay – muito explorada em filmes dos anos 70 – e ao mesmo tempo consegue proporcionar uma reflexão crua sobre a homossexualidade, o *cross-dressing*, o debate étnico e classista (quase inseparáveis quando se pensa a formação sociocultural no Brasil). A perplexidade do protagonista é construída sobretudo pelo jogo de cenas que evidencia um corpo visceral em constante afirmação da sua negritude e fluidez “no filão em que o romance *O Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, tinha um papel precursor” (LOPES, 2016, p.127), sem necessariamente recorrer a manobras narrativas: tudo é mostrado ao espectador deixando o juízo de valor por sua conta.



Figura 1: pôster de *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, 2002 (fonte: Adoro Cinema).

Se há a presença de um armário em *Madame Satã*, esse está externalizado nos papéis institucionais que incriminam José Francisco do Santos (Lázaro Ramos) – fato que é perceptível logo na primeira cena do filme onde o protagonista já é apresentado ao público como um detento. A afirmação da homossexualidade de longe assume uma preocupação diante das câmeras de Karim Aïnouz; o que se busca retratar na trama é a reivindicação de uma identidade

não linear que se faz pelas performances artísticas nos bares mundanos da Lapa ou no cotidiano de uma família nada convencional, e, é claro, que se assume *Madame Satã* em pleno carnaval; o melhor desfecho para uma obra cuja a moral é mostrar o que a sociedade teme em reconhecer. Recorre-se as considerações de Lopes (2016), quando o autor argumenta que:

A crueldade de Madame Satã não é fascínio erótico pela humilhação como em Genet, mas estratégia de sobrevivência, sem glamorização da opressão, nem estetização da violência. O poder circula pelos espaços e pelos personagens. Não há vilões nem bandidos, há aqueles que conseguem sobreviver um pouco mais, um pouco menos, com a coragem de ser o que se são (LOPES, 2016, p.127).

2.2 O(s) armário(s) brasileiro(s): práticas sociais e cinema e audiovisual no Brasil

Desde o século passado, o armário tem sido considerado um “produtor incansável da história e cultura do ocidente como um todo” (SEDGWICK, 2007, p.23). Isso significa dizer que a identidade gay não se constituiu apenas pela questão da homossexualidade, mas também esteve imbricada à dicotomia do segredo/revelação. Era presumível que histórias e acontecimentos sociais sobre o armário repercutissem exaustivamente em jornais, revistas, televisão e rádio, tornando-se enredo das telas de cinema (mesmo que a temática já fosse retratada no século XIX, em filmes experimentais como *The Gay Brothers*, de Thomas Edison, 1895). Hollywood deu o pontapé inicial para que personagens LGBT fossem apresentados ao grande público, precursor do primeiro beijo gay nas telas (*Wings*, de William A. Wellman e Harry d'Abbadie d'Arrast, 1927).

Durante grande parte do séc. XX, as questões LGBTQ no cinema americano conviveram com a censura institucionalizada pelo Código de Hays, documento que ditava o que era visivelmente “saudável” de ser assistido pelas famílias estadunidenses. Assim, questões ligadas à homossexualidade, dentre outras temáticas (aborto, prostituição, nudez e etc), tiveram que sofrer drásticos ajustes, cabendo a esses papéis o lugar do antagonismo, da comédia ou do final trágico. Muitas realizações encontraram uma forma de burlar esse protocolo, ao recorrerem a uma abordagem da erotização e/ou performance de gênero “nas entrelinhas”, como a figura e personagem de Marlene Dietrich no filme *Marocco* (Josef Von Sternberg, 1939), que irrompe a audiência ao trajar terno e dar um beijo em outra mulher. Desse modo, até o final dos anos 60 a homossexualidade no cinema americano também esteve no armário, e as representações toleráveis construíram erroneamente o imaginário de muitos sujeitos sociais por mais de 30 anos.

No Brasil, tal panorama não foi muito diferente em relação às produções internacionais. O cinema LGBTQ nacional, proposta a ser aprofundada no decorrer deste capítulo, praticamente começou a ascender em um dos períodos políticos mais conturbados da história brasileira: década de cinquenta à época em que se deu a ditadura militar (até o final dos anos 80), sendo quase inexistente na primeira metade do século XX⁹. Nesse contexto, as personagens homossexuais só sobreviviam se atreladas a estereótipos exageradamente caricatos com tendências cômicas na era das chanchadas, representações que pesquisadores como Antônio Moreno (2001) e Chico Lacerda (2015) consideram enquanto o “tipo efeminado”. Segundo o último autor, a primeira representação da homossexualidade “plenamente desenvolvida” foi retratada em *Bahia de Todos os Santos* (1960, Trigueiro Neto), produção recebida com muitas vaias em sua noite de estreia, sendo extremamente criticada por grande parte da mídia, que não só fez pouco caso da obra, como debochou de Neto ao insinuar jocosamente a sua sexualidade¹⁰. Entre os anos 70, 80 e 90, período compreendido pelas pornochanchadas, o cinema novo e o cinema de retomada¹¹, a homossexualidade masculina sofreu uma leve amplificação em seu quadro representativo, compreendendo figuras como a “bicha e o bofe”, o “entendido” e a “identidade gay”, respectivamente, em cada um dos movimentos cinematográficos brasileiros descritos acima (LACERDA, 2015)¹².

De imediato, é importante considerar que a filmografia do país, desde os anos 70, já trabalhava com representações dissidentes, casos de películas como *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974) e *República dos Assassinos* (1979, Miguel Faria Jr.), antes dos estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* ser amplamente empreendida (e reinterpretada) pela pesquisa acadêmica no Brasil. É uma pena que parte das primeiras análises cinematográficas

9 Essa dificuldade é constatada por Moreno (2001) e Lacerda (2015) em decorrência do controle moral que as produções culturais brasileiras estiveram submetidas durante tal período. Através dos estudos de Trevisan (2000), Chico Lacerda exemplifica o impacto que a obra *Bom Crioulo* (1895), primeiro romance explicitamente homoerótico escrito por Adolfo Caminha, causou à época, obtendo a recusa de diversas bibliotecas públicas, escolas, além da acusação feita pela Marinha brasileiro de que o livro feria os princípios dessa instituição.

10 Ainda segundo Lacerda (2015), o diretor foi retratado pelo *Jornal da Bahia* vestido de Carmem Miranda fugindo de uma multidão com pedras na mão. A partir disso, tem-se não só uma metáfora que especula de forma debochada a sexualidade de Trigueiro Neto, como a não aceitação de seu filme por grande parte da opinião pública baiana. Ver Lacerda (2015, p. 32).

11 As nomeações acima referem-se a três movimentos importantes da história do cinema brasileiro. As pornochanchadas eram conhecidas pelos filmes eróticos que despontaram na filmografia nacional durante os anos 70. Já o cinema novo corresponde a produções que promoviam reflexões sociais/políticas de engajamento intelectual entre as décadas de 60 e 70. E, por fim, o cinema de retomada, que será discutido com mais profundidade na consecução deste estudo, compreendem as obras marcadas pela volta do investimento estatal após a década perdida (anos 80), havendo um renascimento das produções fílmicas nacionais.

12 O armário esteve presente em grande parte de todas essas narrativas, aparecendo mais em certos contextos que em outros, mas, mesmo assim, recorrente nas obras brasileiras, como um reflexo dos acontecimentos sociais que se destacaram na história dos movimentos sociais LGBT.

responsáveis por tangenciar a homossexualidade/masculinidades apresentem uma inclinação crítica mais próxima a um pensamento normativo, com destaque para as impressões de Antônio Moreno em *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (2001), obra em que o autor consegue assimilar três recortes no cinema LGBTQ¹³ do país. Na primeira fase, entre a década de 20 e o início dos anos 60, a homossexualidade praticamente não aparecia explicitamente, sendo superficialmente representada por gestos afetados de alguns personagens que mais serviam de humor a audiência nas salas escuras. A partir dos anos 60, Moreno denota uma tímida mudança na abordagem das narrativas do cinema nacional, que aumentam em relação aos anos anteriores, mas continuam a prever a temática dentro de contextos maiores, com os mesmos estereótipos, e, sem, necessariamente, incitar um convite a reflexão sobre a homossexualidade. Já no terceiro momento, o autor prevê uma quantidade significativa de filmes retratando questões ligadas ao universo LGBTQ com acentuado protagonismo, porém mantendo os mesmos signos representativos das outras fases, o que será preponderante para que a mesma imagem do homossexual seja repercutida na televisão e rádio.

Apesar de trazer grandes levantamentos para a história da homossexualidade no nacional, os estudos de Antônio Moreno careceram de um olhar mais apurado para as identidades: faltou-lhe um entendimento em reconhecer o que pode ser considerado uma identidade homoerótica e o que é uma performance de gênero, reconhecendo-se as necessárias distinções entre os dois movimentos. Um exemplo disso é quando o pesquisador se refere às encenações de corpos travestis como caricatas e exageradas. Ora, em primeiro lugar já se tinha a compreensão que travestis e/ou transexuais correspondiam a uma outra categoria das relações travadas entre sexualidade e gênero, que não fossem precisamente enquadradas às identidades homoeróticas. Não obstante, é possível considerar que algumas encenações podem apresentar conotações jocosas de tão exacerbadas (geralmente personagens que representam o que hoje se reivindica enquanto “bicha”, de características afeminadas e mais presentes nas classes menos abastadas). Entretanto, deve ser considerado que elementos dessa cultura minoritária, tais quais a afetação no modo de falar e gesticular, a extravagância das vestimentas, o deboche e a ironia foram incorporadas por corpos não normativos enquanto forma de resistir e sobreviver a uma temporalidade que foge a sua natureza. Concorde-se aqui, com as mesmas considerações de Góis (2002), em sua resenha crítica sobre o livro de Moreno, principalmente pela descrição

13 Apesar de nominar as suas representações a partir das noções do que considera ser gay ou lésbica, é possível entender, com os estudos contemporâneos sobre os papéis de sexualidade e gênero, que Moreno compreendia como homossexuais travestis dentre outras figuras que não se comportavam no espectro binário da cultura heterossexual.

negativa em torno de algumas figuras homossexuais, que ao serem extremamente confrontadas devido a saturação de sua imagem, acaba por enaltecer um modelo da homossexualidade alinhado a organização sexual que já está postulada socialmente.

Ao opor-se à exposição de tipos afeminados e marginais, o autor não visualiza que esses não são somente criações de diretores e autores nem produtos de um olhar preconceituoso da nossa sociedade. São figuras reais que, com suas crises e histórias dramáticas, habitam a cultura homossexual brasileira e que, portanto, também têm direito a serem apresentadas e representadas. Até porque, ontem e hoje, aqui e alhures, são justamente os tipos mais ‘desviantes’ que normalmente assumem a linha de frente nos enfrentamentos mais duros pelos direitos gays (GÓIS, 2002, p.518).

Concomitante a essa tendência, Moreno destaca em alguns filmes o que considera uma abordagem mais “humanizada” da homossexualidade, perspectiva onde enredos sobre a saída de armário (ou ao menos o seu contexto) encontravam um certo destaque. Em *O menino e o vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966), temos uma metáfora do entendimento da homossexualidade a partir do encontro de um homem e um garoto que desaparece em meio a uma ventania. O protagonista, ao lembrar desse contato, era despertado por uma sensibilidade única, mesmo sendo o principal acusado pelo sumiço do menor. Em partes, o longa trabalha com representações “higienizadas” (a figura principal é um engenheiro civil sem trejeitos e bem-sucedido, que passaria despercebido pelo espectro da heterossexualidade), mas o olhar dissidente da história reside na metáfora do autoconhecimento, em que o prazer está na poética de uma relação misteriosa e envolvente.



Figura 2: poster de *O Menino e o Vento*, de Carlos Hugo Christensen, 1966 (fonte: Wikipédia).

Tal forma de retratar a homossexualidade era bem atípica durante os anos 60. No tocante a questão, Lacerda (2015) aponta em sua pesquisa sobre o cinema gay brasileiro, uma mudança significativa em relação as representações homossexuais nos filmes nacionais antes e após o

movimento conhecido como a *Retomada*¹⁴. Segundo o autor, nas décadas pré-90, as identidades homoeróticas se aproximavam de corpos transgressores e não binários, ligados as periferias urbanas e politicamente alienados. Já na última década do séc. XX, as representações multifacetadas do gay brasileiro introduziram personagens de classe média, sem trejeitos afeminados e conscientemente ativos sobre as questões sociais que o cercam, porém envolvidos em relacionamentos secretos ou desejos proibidos. Conforme as considerações do pensador:

No novo modelo igualitário [...] a orientação do desejo em direção ao mesmo sexo ou ao sexo oposto é que se tornou o traço definitivo das identidades, substituindo assim a dicotomia entre feminino e masculino (nas figuras da bicha e do bofe) pela oposição entre homo e heterossexual (LACERDA, 2015, p. 115-116).

Esse modelo igualitário, apesar de despontar com mais intensidade na última década do século XX, tem se desenvolvido desde os anos 70, incorporado pelos primeiros movimentos políticos homossexuais no Brasil. Influenciado pelo ativismo liberacionista norte-americano, tal identidade foi se construindo a partir do distanciamento da figura afeminada das bichas, e toda a transgressão de gênero que elas irrompiam, dando lugar a um homem orientado pelo debate marxista, “que identificava a heterossexualidade compulsória [...], o machismo e o patriarcalismo como ideologias opressoras responsáveis por marginalizar expressões dissidentes.” (LACERDA, 2015, p. 116). Era presumível que o estereotipo em questão se via facilmente em coletivos da época, como o *Somos – Grupo de Afirmação Homossexual* ou representado na revista *Lampião da Esquina*.

Através desses movimentos, o referido retrato dos homossexuais passou ser discutido entre participantes ativos de tais círculos, aquilo que o autor e cineasta pernambucano considera enquanto a “primeira onda do movimento homossexual”. A partir dos anos 80 e 90, período em que se presencia o aumento e consolidação das organizações LGBTQ, o modelo igualitário sai dos debates internos e passa a ter um foco social, ao questionar o tratamento dado aos personagens homossexuais na mídia e sua influência no imaginário da audiência brasileira. Porém, as perspectivas que propunham dismantelar a imagem da homossexualidade dos discursos científicos anômalos, contrastavam diretamente com o avanço da Aids, onde as investidas conservadoras – vindas sobretudo do discurso religioso – voltaram a ganhar força, e os sujeitos sociais LGBTQ se viram novamente associados a portadores de patologia (sobretudo, homens gays e travestis). Portanto, a militância homossexual no final de século XX

14 A Retomada ou Cinema de Retomada, foi o processo que marcou o retorno de investimentos públicos nas produções nacionais, tendo a Lei de Incentivo ao Audiovisual, sancionada pelo então presidente Itamar Franco em 1993, um importante papel para alavancar filmes brasileiros a partir de 1995.

não só reconheceu as particularidades entre a homo e a heterossexualidade, como as desmembraram a partir das identidades gay e lésbica, visando a dissociação dos sujeitos que se reconheciam enquanto tais de um desvio de caráter psicológico. Em decorrência desse movimento, também foram reconhecidas as identidades bissexuais e transexuais, dando um caráter distintivo a determinadas realidades, ao mesmo tempo em que se lutava conjuntamente para questionar os estereótipos propagados pela mídia de massa e reivindicar novas políticas de representação¹⁵.

No que diz respeito a homossexualidade masculina, Lacerda (2015) recorre aos estudos de Benshoff e Griffin (2016), ao elencar pontos que determinam se um filme pode se aproximar ou distanciar da temática LGBTQ. Em primeiro lugar, o mais óbvio por sinal, seria a abordagem do longa, ou seja, a sua interconexão com temáticas relativas a homossexualidade, abrindo precedente para se discutir alguns aspectos da transgeneridade. Esse fator relaciona-se diretamente aos primórdios do cinema – onde essas histórias corriam o risco de serem censuradas pelos códigos morais da época – até a diversa filmografia contemporânea que despontou a partir dos anos 70. Outra condição assimilada está na participação desses corpos na produção, seja no elenco principal ou funções técnicas importantes (roteiro, direção, etc.), mesmo que o conteúdo da obra não tenha um vínculo diretamente inclinado às vivências entre gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros. O terceiro e último ponto está voltado para a recepção do público (espectatorialidade) e sua relação afetiva com determinados filmes, independente se a temática ou autoria está atrelada a representação e participação das identidades acima. Lacerda cita, como exemplo, *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939), além dos musicais hollywoodianos que não só ganharam o gosto da audiência, como serviram de referência para tal comunidade.

Além disso, outro movimento no cinema impulsionou o imaginário LGBTQ sobre uma filmografia que pudesse sustentar esse rótulo: o surgimento de documentários, influenciados pelo ativismo liberacionista estadunidense, que tratavam as vivências homoeróticas a partir de uma perspectiva interna, projetadas pelos sujeitos sociais pertencentes a esses grupos, ao

15 Recorrendo aos trabalhos de Regina Fachini (2005), Lacerda acrescenta que parte desse empenho coletivo entre as identidades se deu também a partir de uma relação mais próxima com o Estado, que fomentou incentivos para atividades destinadas a públicos específicos da comunidade LGBT. Não obstante, a autonomia que começou a se integrar perante cada círculo identitário somado ao mercado que passou a destinar produtos e serviços de nicho, fez com essa mudança de perspectiva se disseminasse por outros setores da sociedade. De alguma forma, as especificidades de cada identidade foram demarcadas de tal maneira que é possível falar de um cinema gay sem incluir, necessariamente, outras figuras pertencentes a nomenclatura em questão.

contrário do que era propagado pela mídia, conduzia por impressões da heterossexualidade. No que diz respeito as estratégias de produção e exibição:

No caso dos documentários que de certa forma fundaram a categoria, foram os movimentos ativistas lésbicos e gays [...] que organizaram tanto um sistema de financiamento próprio (para obras que, além disso, contavam com valores modestos de produção) quanto espaços de exibição e público interessado nos filmes (LACERDA, 2015, p. 125).

No Brasil, esses eventos que envolviam cinema e militância foram possíveis graças a realizadores como André Fisher, que trouxe para a cena nacional o festival *Mix Brasil da Diversidade Sexual*, um dos primeiros a compreender longas e curtas que à época se enquadrariam no conceito de “cinema gay”. A partir das pesquisas de Lacerda, é possível ter uma dimensão da importância do encontro:

Em 1993, por exemplo, foram exibidos 76 curtas-metragens que tematizavam as identidades e a cultura LGBT, número que passou a crescer a cada edição do festival. Além disso, foi também recorrente uma sessão anual dedicada ao resgate de obras antigas. A edição de 1994, por exemplo, trouxe a abordagem pioneira do homoerotismo masculino de *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947) e *Un Chant d'Amour* (Jean Genet, 1950) e ícones do cinema independente lésbico como *Home Movie* (Jan Oxenberg, 1972) e *Dyketactics* (Barbara Hammer, 1974) (LACERDA, 2015, p. 125).

A perspectiva interna na produção fílmica homossexual - ou, em outras palavras, o aumento de realizadores LGBTQ na frente de projetos com narrativas do gênero - não esteve restrita aos documentários ativistas, passando a coabitar também longas, curtas, e movimentos cinematográficos internacionais, como o *New Queer Cinema*¹⁶. No Brasil, essa realidade ficou ainda mais evidente a partir da Retomada nos anos 90. Porém, ao contrário do que se passava nas produções independentes americanas e inglesas, as tramas nacionais destacaram histórias cujo teor principal era o despertar do desejo homoerótico masculino ou os dilemas da aceitação pessoal e social da homossexualidade; duas abordagens que recaem sobre a saída do armário.

Sargento Garcia (Tutti Gregianin, 2000), *A Vida Íntima de Cícero e Clóvis* (Thiago Villas Boas, 2002), *Verdade ou Consequência?* (Aleques Eiterer, 2002), *Capítulo Primeiro* (Roberto Maxwell, 2005), *Doce e Salgado* (Chico Lacerda, 2007), *Tá* (Felipe Scholl, 2008), *Depois da Curva* (Helton Paulino, 2009), *Suspeito* (Eduardo Mattos, 2009) *Eu Não Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2010), *Assunto de Família* (Caru Alves de Souza, 2011) e *O Melhor Amigo* (Allan Deberton, 2013). Além deste, outro tema recorrente diz respeito à experiência da homofobia – internalizada ou não – e a necessidade de se manter uma vida dupla, caso de *Vox Populi* (Marcelo Laffitte, 1998), *Homofobia* (Genésio Marcondes, 2005) e *Depois de Tudo* (Rafael Saar, 2008) (LACERDA, 2015, p. 129-130).

16 O *New Queer Cinema* - outro assunto a ser tratado com mais detalhes ao longo desta pesquisa – foi um movimento cinematográfico internacional cunhado em grande parte por realizadores e realizadoras LGBT, através de obras que reivindicavam uma nova política de representação para os personagens e filmes que compunham essa categoria (política essa que buscava se desassociar dos padrões normativos culturais da heterossexualidade) Ver Ruby Rich; (2013).

Tais enfoques narrativos – o primeiro mais direcionado ao homoerotismo entre homens, enquanto o segundo se aproximava de “enredos universais” – tinham em comum a reprodução do modelo homossexual igualitário, que se embasava em figuras masculinas cisgêneras, sem qualquer postura efeminada ou transgressão de gênero; estereótipo que vinha sendo moldado desde os anos 70, inspirado pelo gay ativista, até desembocar nas representações contemporâneas. Assim, fica evidente o rompimento da homossexualidade e as relações de transgeneridade, prova que a nomenclatura LGBTQ seguia à risca com uma eminente fragmentação dentro dos círculos ativistas e culturais. Não obstante, essas figuras que também apresentavam ligações aparentes com os valores da classe média (mantendo-se a branquitude e as relações conjugais normativas da heterossexualidade), se opunham diretamente às bichas que protagonizavam filmes antes da Retomada. O padrão vigente dos anos 90 continuou a perdurar na década seguinte, com o aumento significativo de produções do gênero.

Se há uma explicação para entender o destaque do modelo igualitário no cinema gay contemporâneo, faz-se necessário retomar a história das organizações sociais no Brasil a partir dos anos 90. A *terceira onda do movimento homossexual*, como ficaram conhecidos os principais grupos ativos da militância LGBTQ no final do séc. XX, estava mais pautada por uma lógica assimilacionista, construída a partir de propostas que defendiam a igualdade perante homo e heterossexuais através de reivindicações como a homoparentalidade e a união homoafetiva. De certa forma, as influências desse movimento construíram a imagem de um gay mais “higienizado” ao descartar outras vivências possíveis advindas da experiência homossexual. Tal efeito é problemático, quando se entende que a homossexualidade masculina só é tolerada ao condicionar-se com certo padrão de sociedade, ou seja, estar atrelado à classe média, apresentar fenótipos e práticas culturais da branquitude, não performar qualquer transgressão de gênero e reproduzir expressões da heteronorma, como a monogamia. Desse modo, essa inclinação à representatividade homossexual é amplamente maquiada e superficial, pois “apenas desloca a abjeção em direção a outros sujeitos e práticas que não se enquadram nesses requisitos, promovendo assim uma nova exclusão” (LACERDA, 2015, p. 142). Entretanto, mesmo atrelado a estratégias e movimentos assimilacionistas, o modelo igualitário contemporâneo conseguiu desmembrar a identidade gay dos discursos científicos que compreendiam a homossexualidade em um quadro anômalo. Através de parcerias com políticas públicas, a propagação de informações e serviços pela mídia, mercado e o trabalho incessante de grupos ativistas, notou-se uma mudança contextual no cenário brasileiro.

O New Queer Cinema proporcionou à filmografia contemporânea brasileira uma outra dimensão narrativa (sobre corpos e enredos), sem recorrer as fórmulas clássicas hollywoodianas sobre a homossexualidade, principalmente a partir do que Lacerda (2016) considera enquanto a segunda onda do NQC (p.121-122). A primeira leva de filmes do gênero foi importante para desconstruir a imagem LGBTQ saturada pelo mainstream midiático e combatida pelos movimentos sociais gays e lésbicos que se recusavam a adotar uma postura mais higienizada para serem socialmente aceitos. Mesmo sendo subversivas, tais películas, em sua maioria, ainda apresentavam ao público personagens facilmente assimilados pela normatividade – ou seja, gays e lésbicas cisgêneros. Na segunda onda de filmes do NQC, as identidades sexuais e os papéis de gênero ficaram cada vez mais fluídos, rejeitando-se qualquer proposta de “demandas por representações positivas, abraçando, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento” (LACERDA, 2016, p. 122). *Velvet Goldmine* (1998, Todd Haynes), *Meninos Não Choram* (*Boys Don't Cry*, 1999, Kimberly Peirce, 1999) e *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (*Hedwig and the Angry Inch*, 2001, John Cameron Mitchell), são exemplos de filmes que amplificam ainda mais o debate sobre as possibilidades de vida fora do padrão sexual que se está acostumado a presenciar, tendo a influência na produção cinematográfica brasileira a partir dos anos 2000. A própria obra *Madame Satã*, de Karim Ainouz, parece colher influências desse universo, já que o diretor trabalhou ao lado de Todd Haynes em *Veneno* (*Poison*, 1991), após se formar em cinema pela Universidade de Nova Iorque.

Sendo assim, esta década foi marcada pelo o que seria o começo de um *boom* do cinema LGBTQ nacional (65 filmes), já que desde os anos 70, filmes do gênero não conseguiam ultrapassar a estimativa de 60 longas-metragens (LOPES, 2016). A partir de 2010, essa escala foi ainda mais progressiva, com a inserção recorde no circuito internacional¹⁷ e a repercussão ampliada nas salas escuras de grande circulação; mesmo que a recepção dos espectadores não tenha sido positiva em todos os contextos. Nos primeiros anos que se seguiram, foi mais recorrente iniciativas para a consecução de produtos audiovisuais através de editais de financiamento por leis de incentivo à cultura, além do aumento e democratização do acesso ao mercado digital. Fala-se também de uma conjuntura onde o Brasil era palco de atenção mundial devido a eventos importantes, como a copa do mundo e as olimpíadas, enquanto a opinião pública nacional fervilhava em torno das eleições, sobretudo pelo “aumento de tensão entre discursos religiosos fundamentalistas e militantes LGBT” (LOPES, 2016, p. 126). Por isso, a

17 Em 2014 três filmes LGBT integraram o festival de cinema de Berlim. Ver Lopes, 2016.

maioria dos longas realizados nessa época não apresentavam a problemática da sexualidade de forma isolada, associando seu contexto a temas politicamente carregados.

Os filmes mais próximos à 2020 já não estavam obstinados em narrativas onde o armário estivesse calcado nas intimidades secretas das personagens, quase sempre guiadas pelo temor da humilhação pública. Isso porque, no quadro que se tem surgido, os enredos estão voltados para histórias onde o desejo encenado não está necessariamente compreendido pela homofobia, desvinculando-se também das categorias fixas de gêneros imperantes na organização de pessoas do mesmo sexo. Portanto, o armário naturalmente assume outra lógica ou aparece com uma frequência menos exaustiva nessas produções. Mesmo que parte dos recentes trabalhos ainda procurem por realidades que descrevam modos desviantes em identidades restritas, observa-se nos filmes em questão uma nova política dos corpos alocados nas relações públicas e momentos de privacidade. Assim, é possível entender a preferência por realizações fílmicas cujas as subjetividades se encaminham “numa mudança dos modos de pensar essas existências diante de temas como o cotidiano, a banalidade, a intimidade e a sexualidade” (DOMINGOS, 2015, p.34).

Ao sair das amarras da cultura heterossexual, filmes que investem em novas corporificações e sexualidades, recaem sobre outras afirmações do cotidiano. Nesse sentido, é praticamente irreconciliável questionar a padronização de gênero e não produzir diegeses que tratam de visibilizar corpos através de uma ótica articulada na organização das diferentes possibilidades do existir e dos prazeres sexuais reorganizados no território urbano. Dar ênfase aos eventos corriqueiros importa na produção de um efeito de realidade (DOMINGOS, 2015, p.39) que dimensiona personagens dissidentes em práticas sociais do comum. Essa proposta política e estética evoca sensibilidade às identidades disruptivas para além do sexo, pensando outros discursos afetivos como a amizade, o autocuidado, a relação com o trabalho ou a forma com que esses atores se dispõem no tempo e espaço das cidades. Fotografia e desenho sonoro são mecanismos fílmicos essenciais na emulação das atividades básicas da vida que naturalizam o cotidiano dos agentes em cena (acordar, tomar banho, caminhar pelas ruas). Essa paisagem audiovisual ajuda a construir a percepção sobre a confluência de ruídos e disposição de imagens que atravessam a jornada de quem vive a metrópole. Entretanto, Domingos observa a possibilidade de transição sonora dos ecos urbanos (barulhos de carros, buzinas, obras, vozes) para uma sonoplastia não natural que ajuda a espectralidade imergir no universo subjetivo das personagens.

2.3 Heterotopias urbanas em *Tatuagem*

O início de *Tatuagem* já apresenta ao público as características de um dos cenários mais importantes do filme. Através de uma narração em off, *Chão de Estrelas* é referenciada pelo locutor-protagonista enquanto “a noite que abala o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade, o *Moulin Rouge* do subúrbio; a Broadway dos pobres, o Estúdio 54 da favela” (*Tatuagem*, 2013, 00:01:36). Segundo o site oficial do longa, esse ambiente foi inspirado na companhia *Vivencial Diversiones*, grupo de teatro conhecido por espetáculos subversivos nas cidades de Recife e Olinda durante os anos 70, ao tratar de tabus sociais como a sexualidade, o uso de drogas, a censura e os abusos de poder. Nas considerações do diretor, havia ali atitudes que o interessavam, seja pelo tom anárquico das performances, ou pela forma que a liberdade era construída nas disputas de liderança.

Na obra, ambientada na mesma época (mais precisamente em 1978, onde a capital pernambucana, assim como outras regiões brasileiras já sentiam o desgaste e os efeitos econômicos, políticos e sociais da ditadura militar), a casa de shows comandada por Clécio (Irândhir Santos) também é fruto de existências sociais que se agrupam em tribos metropolitanas acostumadas a interpelar aspectos contraditórios dos centros urbanos, ao criar novas tradições populares movidas à celebração e espontaneidade (LOPES, 2002, p.65). Desse modo, a sexualidade não só é naturalizada nas cenas do protagonista com Paulete (Rodrigo Garcia) e os outros artistas, como encontra uma dimensão estética a partir de posturas mais afetadas, performáticas, excêntricas, irônicas, compreendidas em um espaço social reinventado para ser o avesso do que era propagado pelo sistema vigente. Não à toa, ao longo da narrativa esses corpos são confrontados por diferentes dispositivos institucionais da cidade quando saem dos limites físicos e simbólicos da *Chão de Estrelas*. Em um primeiro momento, há a ridicularização da mídia quando a trupe sai às ruas para divulgar a peça *Ponta de Lança*. A cena do ato é entrecruzada pela voz do protagonista, ao ler uma resenha jornalística sobre o fato em questão, onde o próprio é citado como uma figura “extravagante”. ‘Recorrendo à apelação da sensualidade, provocaram algumas poucas risadas, [...], mas o clima geral era de constrangimento [...]’ (Riberiro & Ribeiro & Fernandes, 2017, pg. 207 apud. *Tatuagem*, 2013, 00: 01: 09). Posteriormente se dá a interposição jurídica do espetáculo através da censura, e, por fim, a violência coercitiva quando o estabelecimento é invadido pelo exército.

Não muito distante da realidade, as representações acima evidenciam a comunhão entre as instituições públicas brasileiras, na tentativa de ceifar qualquer papel social que não comungava à lógica da família patriarcal, nacionalista, consumista e cristianizada. Para se ter

uma ideia, no mesmo ano em que a narrativa é ambientada (1978), o Jornal do Brasil recebia uma notificação de repúdio a figura de Ney Matogrosso, cujas performances eram constrangedoras aos olhos da mesma sociedade que se silenciava diante da violência incomensurável do regime militar.

Formulo a presente para manifestar de público, através desse conceituado Jornal, o meu mais veemente protesto contra o escandaloso, aviltante e afrontoso programa de televisão posto no ar pela T.V. Globo, no dia 19 do mês em curso, no horário nobre das 21.00 horas, no qual foi exibido um infeliz rapaz de maneiras afeminadas, cognominado de “Ney Mato Grosso”, cuja triste e deplorável coreografia eivada de deboches e sandices despudoradas, chocou, creio eu, a grande maioria do público que teve a desventura de vê-lo (CUNHA, 1978, p. 2 [fac. sim.], apud. Riberiro & Ribeiro & Fernandes, 2017).

Planos da cidade, filmados por uma câmera Super 8, intercalam uma cena e outra. As imagens foscas, semelhantes a vídeos de arquivo, exibem uma Recife atravessada por contrastes que marcam o velho e o novo, da arquitetura aos discursos. Essa ambivalência é um dos recursos principais no primeiro ato do filme, ao revezar os cotidianos da casa de espetáculos com o quartel que abriga o soldado Arlindo (Jesuíta Barbosa). Voltando-se à literatura confessional de Túlio Carella, é possível identificar a dicotomia do espaço urbano latino quando o autor descreve a metrópole pernambucana tal qual duas cidades (a dos pobres e a dos ricos) que não convivem entre si em grande parte do tempo-espaço civil, a não ser pelo desejo. Na perspectiva da organização sexual, as diferenças de classe se embaralham, permitindo também uma vida dupla, como a levada pelo próprio autor, ao percorrer ruas, praças e pontos estratégicos da noite recifense em busca de intimidade com outros homens. A capacidade de evasão das necessidades eróticas é o que aproxima, muitas vezes em discrição, personas e objetos sociais aparentemente adversos, como na própria relação entre o artista e o soldado, clássica antítese da bicha e do bofe, inspirada nas pornochanchadas do século XX.

O segundo ato do filme marca o encontro dos protagonistas. A pedido de sua namorada Jandira (Bruna Barros), Arlindo vai à casa de shows comandada por Clécio, entregar uma carta para o cunhado, Paulete. O jovem cadete acaba permanecendo para assistir ao espetáculo, que coincide com um número musical do artista. A cena em questão é introduzida por um poema, recitado pelo ator antes de entoar a composição de Caetano Veloso, mais conhecida pela interpretação de Maria Bethânia, “Esse cara”. No plano sequência, a câmera está inteiramente voltada para a performance de Clécio, até o momento em que seu olhar se surpreende e é direcionado a um ponto fixo presente na plateia, o que faz a imagem se distanciar e percorrer lentamente pelo público até encontrar Arlindo nos últimos versos da canção.



Figura 2: Figura 4: frame apresentação de Clécio (*Tatuagem*, 2013, 00:30:24)

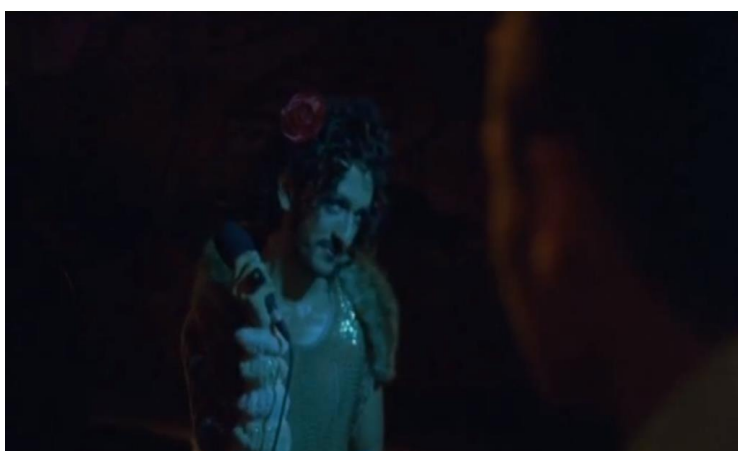


Figura 3: frame apresentação de Clécio (*Tatuagem*, 2013, 00:31:36)

Outra característica importante que pode ser atribuída a esses grupos, pensando mais a geração “desbunde” dos anos 70, é a forma como a homossexualidade poderia ser corporificada nas performances de cantoras da MPB; muitas consideradas ícones subversivas, ao denunciarem a censura, a violência e os valores morais da ditadura através de uma linguagem contestadora presente no corpo, gestos, vestuário, coreografias e músicas, capital de atitudes assimilado por seus admiradores nas práticas cotidianas. Tais imbricações sugerem novas percepções sobre as masculinidades, através desses comportamentos espelhados. No caso de artistas como Clécio, é possível pensar tanto em *performance*, no sentido da encenação e teatralidade, discutida por Goffman (2003), segundo Rafael Noletto (2012), ou mesmo a questão da *performatividade de gênero*, que em Butler (2010), assume conotação discursiva, incrustada nas relações de poder que retraem as noções culturais do masculino e feminino no mesmo sentido do sexo originário, relações que o protagonista transgride na arte e na vida prosaica. Não à toa, é considerado “extravagante” aos olhos da sociedade, pois quando intercambia o feminino em si, corre o risco da abjeção social que é enfrentada por corpos menos normativos.



Figura 4: apresentação de *Esse Cara*, por Maria Bethânia (1972). Fonte: YouTube

Parte de Recife é apresentada aos espectadores em *Tatuagem*, através do olhar imaginado dessa classe artística que conduz a obra. No desfecho do filme, é possível depreender que as imagens gravadas em câmera Super 8 também são trechos de um projeto fílmico apresentado no último ato, sob a direção do professor Joubert (Sílvio Restiffe) e a companhia *Chão de Estrelas*. A paisagem pretérita do vídeo – imagens de fábricas desativadas, que representam os resquícios coloniais – contrasta com o discurso poético futurista, segundo o qual “toda arraiga da pobreza será varrida para baixo”, assim como as “ideias mesquinhas das divisões comuns”. Nesse manifesto, obviamente o sexo passa por uma reconfiguração que elimina a sua principal problemática diante do espectro urbano: a vigilância. Não distante dos diversos agenciamentos que atravessam a comunidade *queer* recifense (cor, classe, a luta pela cultura), os dois filmes se encerram ao som de *Bandeira Branca* (de Dalva de Oliveira, Max Nunes e Laércio Alves [1922]), anunciando a promessa da construção de uma não história das várias figuras brasileiras que ainda cicatrizam suas dores neste território.

2.4 Cronologias, espaços e memória em *Praia do Futuro*

- Hein, deixa eu perguntar uma coisa?
- Fala...

- O que tu ia fazer se um dia eu sumisse no meio desse mar?

(Praia do Futuro, 2014, 00:05:50)

Um dos primeiros diálogos em *Praia do Futuro* (2014), pode apresentar uma duplicidade: estaria o salva-vidas Donato se lamentando diante de um afogamento que não conseguira salvar ou premeditando aos espectadores a sua partida para o outro lado do oceano? O que é possível depreender exatamente sobre o filme se trata da sua passagem, dividida em três atos e cronologias e ambientado em dois países: Brasil e Alemanha. Na primeira parte, a direção de Aïnouz opta por ampliar a vista da cidade, através de planos alongados do litoral

cearense. Dos imensos geradores de energia eólica até as bravas águas da famosa praia que intitula a obra, acompanha-se logo de início o acidente que simboliza um ponto de virada na história do protagonista. O primeiro homem que ele perde para o mar, custa caro as suas próprias incertezas diante de um cenário paradisíaco e tropical, hipervalorizado pela fotografia saturada de Ali Olcay Gozkaya.

Ao mesmo tempo em que Donato é uma referência fraterna para o irmão mais novo, Ayrton (nesta passagem representado por Sávio Ygor Ramos), também se passa a conhecer outro lado afetivo seu, através do envolvimento homoerótico com o resgatado Konrad (Clemens Schick). Assim, a primeira seção da obra se encarrega de abordar justamente esses dois espaços que permeiam o salva-vidas. A relação familiar preenchida por momentos de cumplicidade entre os irmãos no cotidiano, onde o primogênito é idealizado tal qual a figura do Aquaman, herói responsável por trazer a paz para o mundo das águas, que no mais íntimo significado pode representar a insegurança que o próprio caçula assume em relação ao mar. Ao mesmo tempo, há o desencadear da aproximação com o enigmático motoqueiro alemão, algo que parece-lhe despertar anseios e questionamentos pessoais.

- Isso aqui tudo é aterro...onde a gente tá agora. Esse mar ia até ali ó, quase aonde tá a pista. Aí aterraram. É como se a gente tivesse no meio do mar agora. Quando eu era menino, aqui era mar. Esses prédio (sic.) aqui não tinham nenhum; era tudo casa. Quem nem é a Praia do Futuro agora. Só que lá não tem prédio por causa da maresia, do salitre, né? Que só perde pro Mar Morto. Não dá para construir prédio lá, que o sal é tão violento que ele entra dentro do concreto pra comer os ferro (sic.). A pessoa não pode ter uma geladeira, não pode ter uma televisão.

- Você ir treinando, acha tudo normal (sic).

- Hum?

-Você se acostuma com as pessoas morrendo (*PRAIA DO FUTURO*, 2014, 00:21:10).

O primeiro ato sexual dos protagonistas, dentro de um carro as margens da estrada à paisana na noite cearense, representa a resignificação do espaço público já sintomatizada na vida erótica desses corpos. No sol escaldante de Fortaleza, a consciência sobre a intimidade e aproximação é outra, como se o dia reservasse uma reconfiguração da politização do papel social para o afeto homoerótico. Não à toa, as peles marcadamente bronzeadas de Donato e Konrad, ao andarem pela costa da cidade, tendem a um movimento de olhares como parte de um entendimento afetivo, que não necessariamente recai sobre contatos táteis. Daí a importância do filme em preservar o “silêncio” para além das barreiras culturais de cada personagem, através de um design sonoro que valoriza os sons urbanos e o ritmo das ondas enquanto esses homens se entendem ao se observarem.

Na segunda parte da narrativa, o contexto de distanciamento entre os dois protagonistas muda significativamente, quando em Berlim. Com a intimidade já amadurecida em um espaço

longe dos olhares que lhe causam desconforto, o salva-vidas está mais à vontade para usufruir da sua sexualidade ao lado do parceiro. A *mise-en-scène* neste contexto, traz os atores visualmente diferenciados em relação ao primeiro ato do filme, fruto da aclimação geográfica europeia e outra temporalidade, onde os personagens se sentem mais aprazíveis em relação a si no lugar público. Obviamente, nada se compara aos momentos de intimidade que podem usufruir juntos na privacidade do lar ou em locais que acolhem essas presenças. Além da dimensão sexual, as performances estão mais desmunhecadas, quando os atores dançam e se tocam sozinhos em casa ou em boates que parecem ser mais apropriadas a este tipo de contato, perceptivo de que o efeminar-se ainda é condicionado a um fenômeno de abjeção, e muitas vezes encontra regimentos sociais que asseguram a sua performatividade em espaços físicos protegidos (NOLETO, 2012). Mesmo diante dessa virada, Donato não consegue se sentir pertencente a capital alemã em sua totalidade. A discussão entra menos nas divergências culturais que habitam os dois mundos do protagonista, em relação aos aspectos cotidianos de Berlim que ativam a memória afetiva desse personagem, o fazendo lembrar do seu recente passado, um misto de falta e culpabilidade.

No ato seguinte, esse passado vem à tona, com a ida de Ayrton (agora vivido por Jesuíta Barbosa) para a Alemanha a procura do irmão. O reencontro é mais uma experiência conflitiva, já que a presença do caçula materializa em Donato os medos que tanto tentou se livrar ao deixar a vida em Fortaleza. A construção desse relacionamento interrompido reconecta-se com passagens conflituosas do irmão pela cidade, recaindo também sobre Konrad. Nas últimas cenas do longa, os três estão de volta ao percurso do mar; uma paisagem oposta à Praia do Futuro. Águas que ao invés de tomar conta da cidade, pela sua bravura, se recolhem, deixando um grande vazio de sal e terra, a melhor opção para o Ayrton da infância, que sempre temeu a força das ondas, mas dispôs-se a atravessar o oceano em busca do primogênito. Este, por sua vez, parece nunca ter se desvinculado das memórias que constituíram a sua partida do Brasil. Ao contrário, elas parecem anuviar o seu presente, sendo a própria imersão nas águas – que agora tomam forma de um aquário espelhado ou piscina olímpica – uma velha tática de afogar todos os seus tormentos. Já o personagem alemão se encontra mais uma vez em uma jornada semelhante a que iniciou o filme, rendendo-lhe a perda de um amigo para oceano e ao mesmo tempo o ganho que o mar lhe trouxe com a chegada do salva-vidas responsável por dar continuidade a sua vida, assim como trazer um outro sentido a ela.

2.5 Cotidiano como estratégia de assimilação em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*

O filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), dirigido por Daniel Ribeiro, retrata a história de um adolescente cego no despertar da sexualidade. Subentendendo que Leonardo (Guilherme Lobo) não tem a visão como aliada no processo de identificar os papéis sociais de gênero da cultura heterossexual, presente nos símbolos e signos visuais da cidade, muito menos os códigos de interação das subculturas homoeróticas, o jovem desenvolve suas percepções através de um processo sensorial, onde o toque, o cheiro e o falar ao pé do ouvido ganham uma dimensão afetiva amplificada (OLIVEIRA & MAIOR 2015). Isso porque o longa trata não somente do desenvolvimento de uma identidade homossexual, mas da própria dificuldade que o protagonista tem ao reivindicar a sua autonomia enquanto pessoa com deficiência diante de uma sociedade capacitista.

Assim, a obra não explora, intencionalmente, os espaços eróticos da homossexualidade, se tratando de um protagonista que não consegue percebê-los. Entretanto, a medida que a amizade com o estudante Gabriel (Fábio Audi) se intensifica, os momentos de maior sensibilidade para Leonardo decorrem em lugares possivelmente apropriados para encontros íntimos entre pessoas do mesmo sexo. Além do quarto, cenário onde os dois passam grande parte do tempo sozinhos, a intimidade também se aflora em uma tarde no cinema vazio, na madrugada em um parque aberto de São Paulo ou no banho coletivo durante uma excursão da escola. Pensando a capital paulista como uma cidade percussora em muitas políticas e atividades progressistas para a comunidade LGBTQ no Brasil (FACHINNI, 2015) – incluindo a consecução do próprio filme – há de se compreender que a temporalidade do enredo, que casa com o seu ano de realização (2014), contextualiza uma megalópole onde as culturas dissidentes estão mais definidas e delimitadas por recortes de identidade, corpo e classe no tempo-espço urbano, sendo alguns desses locais redefinidos ou apropriados pela iniciativa privada, com vista às camadas médias paulistanas.

Isso explica o fato do filme não se preocupar tanto com os espaços institucionais de opressão e resignificação da homossexualidade. Ademais, existe um propósito de confeccionar a independência do corpo de Leonardo na construção da sua subjetividade a partir do cotidiano. O caminhar da escola para casa se repete em algumas cenas, só que ao contrário das tomadas anteriores, mostram o protagonista cada vez mais ávido em tomar suas próprias decisões, não à toa, são esses atos que constituem a metáfora que dá nome a obra. Ele requisita a chave a amiga Giovanna (Tess Amorim) para abrir a porta da sua residência; ele quer caminhar sozinho até a casa da avó (Selma Egrei). E essa construção se dá mesmo com a presença de Gabriel, com quem se sente confortável para andar apoiado em seu braço, sem a bengala que usualmente lhe acompanha para sentir os obstáculos da superfície. Inclusive, a afetividade em relação ao

amigo cresce à medida em que este interpela a sua individualidade, como sair de casa escondido, por exemplo, algo que o desafia para além das relações de cuidado extremo demonstradas no filme através de figuras femininas: a melhor amiga e a mãe (Lúcia Romano).

3. O ARMÁRIO E OS ESTUDOS CULTURAIS: PARADIGMAS DA MASCULINIDADE E O CORPO QUEER

3.1 Casa-dos-homens e a heterossexualidade compulsória

Na busca de aprofundar mais sobre os processos que podem estar compreendidos *dentro e fora* do armário, referentes à sexualidade masculina, esta pesquisa volta-se para os estudos contemporâneos que buscaram delinear a história social e formação cultural do homem no ocidente. Pensando nessa construção a partir das relações sexo/gênero, recorre-se às pesquisas contemporâneas do sociólogo francês Daniel Welzer-Lang (2001), que vê a defesa do domínio masculino – tanto no contexto homens/mulheres quanto homens/homens – a partir de uma perspectiva naturalista: o superficial discurso da superioridade do macho e as irremovíveis barreiras que existem entre gêneros por um lado, e a visão da heterossexualidade como conduta social instintivamente natural, ao contrário de outras identidades.

A determinação masculina estruturada a partir desse parâmetro é significativa para se compreender como as noções de homofobia (dentre outras opressões) são construídas socialmente na disciplina do caráter másculo. Welzer-Lang (2001) analisa que a formação social do homem, sobretudo nos espaços “monossexuados”, ou seja, as instituições particulares do convívio masculino, necessita de eliminar toda e qualquer postura que se relaciona com a figura feminina, processo nomeado pelo autor de casa-dos-homens (p. 462). Nas sociedades contemporâneas ocidentais/ocidentalizadas, quando uma criança se desvincula das mulheres e começa a frequentar grupos especificamente de meninos, há um processo de homosociabilidade¹⁸ que induz esses indivíduos a práticas ou momentos de homossexualidade tais quais:

Competições de pintos, maratonas de punhetas (masturbação), brincar de quem mija (urina) o mais longe, excitações sexuais coletivas a partir de pornografia olhada em grupo, ou mesmo atualmente em frente às strip-poker eletrônicas, em que o jogo consiste em tirar a roupa das mulheres... Escondidos do olhar das mulheres e dos homens de outras gerações, os pequenos homens se iniciam mutuamente nos jogos do erotismo. Eles utilizam para isso estratégias e perguntas (o tamanho do pênis, as capacidades sexuais) legadas pelas gerações precedentes. Eles aprendem e reproduzem os mesmos modelos sexuais, tanto pela forma de aproximação quanto pela forma de expressão do desejo (WELZER-LANG, 2001, p. 462).

18 Definida por relações entre pessoas do mesmo gênero.

Enfrentar essa espécie de “rito de passagem”, requer cumprir as regras e obedecer às figuras que modelizam a virilidade dos iniciantes. Predileções por esportes “para meninos”, como é o caso do futebol no Brasil, já é um indício de inclinação à casa-dos-homens, atitude de quem quer se desvincular da infância e dos aspectos femininos que podem estar atrelados a ela. Aqueles que já vivenciaram todo o “trajeto da masculinidade”, sempre recorrem às lembranças de sua formação como um estágio necessário de sofrimento para romper as correntes da fragilidade e tornar-se homem por completo – psíquica e corporalmente. No esporte, por exemplo, os iniciados precisam aprender a lidar com as dores mentais de não possuir as mesmas habilidades que os outros, ao mesmo tempo em que é necessário suportar o rigor físico que a atividade esportiva requer para jogar corretamente – “Os pés, as mãos, os músculos [...] se formam, se modelam, se rigidificam por uma espécie de jogo sadomasoquista com a dor” (WELZER-LANG, 2001, p. 463). Assim começa a ser incorporado juntamente às mudanças de fisionomia, uma série de comportamentos, gestuais, reações e performances referentes a construção da virilidade.

O autor francês ressalta que os papéis sociais dos homens e mulheres são ensinados através de mimetismos. Então, no caso masculino, esses mimetismos são constituídos a partir da violência: primeiro o sujeito entra em conflito consigo mesmo, no empreendimento corpóreo e mental dos procedimentos necessários à masculinidade, garantindo assim o respeito e o convívio dos homens para posteriormente estar habilitado a guerrear com/contra eles. Nos anseios de fazer parte do grupo, agir tal qual “os outros homens” e distanciar-se de tudo que é feminino, a sexualidade também é formada. Na primeira fase de iniciação, o amadurecimento erótico pode estar acompanhado de um certo “risco de abuso”. Isso porque o espaço onde essa experiência pode ser concebida é frequentado tanto pelas “primeiras peças”, recrutas da iniciação sexual, quanto aqueles que estão uma etapa seguinte, mas já possuem ensinamentos a serem reproduzidos, além, é claro, da figura dominante. Esta personalidade seria o protótipo da virilidade a ser conquistada pelos menores, tendo a responsabilidade de passar seus valores e experiências, um lugar frequentemente ocupado pelo amigo mais velho, instrutores educacionais (professores, monitores), técnicos e capitães de times, generais e oficiais do exército, padres e outros personagens. Obviamente considera-se que a casa-dos-homens não possui estrutura e métodos fixos, dadas as diferenças culturais que distinguem as instituições masculinas e suas formas de dominância perante os respectivos territórios onde ela pode ser encontrada; “o conceito é constante, mas as formas são lábeis” (WELZER-LANG, 2001, p. 464).

Em muito dos casos, as lideranças se aproveitam da ingênua confiança depositada pelos homens em formação. Isso significa que além de sofrerem as dores do processo de virilidade, também podem ter as primeiras experiências sexuais através do contato com um homem adulto, ou, em outras palavras, serem violados.

Ser obrigado – sob obrigação ou ameaça – de acariciar... de chupar ou de ser penetrado de maneira anal por um sexo ou um objeto qualquer. Masturbar o outro. Deixar-se acariciar. Compreende-se que os homens a quem uma tal iniciação é imposta guardem seguidamente marcas indeléveis (WELZER-LANG, 2001, p. 464).

Estudos que tratam de associar esses abusos às noções de homofobia, consideram que violações sexuais cometidas em estruturas monossexuais, como as prisões e os quartéis, podem ser reproduzidas facilmente, desencadeando um efeito contínuo. Isso porque, para aquele que tem a intimidade do seu corpo invadida, passar à frente tal violência é uma forma de compensação social da dor causada em si. Estancar o desdor do abuso é uma das razões que explica a homofobia e a misoginia (ódio ao feminino), já que tais sentimentos repressivos podem derivar das mesmas relações presentes na formação cultural do homem. Nessas interações também são debatidas e salientadas formas de abusos preliminares que muitas vezes demonstram a superioridade do homem mais velho em relação aos demais. As “pseudobrigas”, petelecos, tapas, empurrões, ameaças, pressões psicológicas, são formas de violências que antecedem as violações de proporções maiores. A vantagem física do líder é fator preponderante para forçar os menores a realizarem seu desejo e impor a ordem de estigmatizar qualquer coisa que não seja a postura correta da masculinidade. Os mais novos não têm outra escolha que não seja integrar esses círculos, pois em grupo podem se resguardar da repressão que temem sofrer sozinhos. Além disso, a casa-dos-homens oferece-lhes o sentimento de fraternidade, pertencimento, transmissão de valores, solidariedade, a busca por uma demanda coletiva em detrimento das vontades individuais e a descoberta de prazeres, o que, em tese, anestesia os desafios e dificuldades perpassadas, já que fora dessas comunidades os perigos poderiam ser bem maiores.

Independente do estágio ou faixa etária, a máxima a ser respeitada pelos grupos masculinos é o distanciamento de qualquer coisa que represente o papel ocupado pelas mulheres na sociedade patriarcal. Mesmo passada a maioria das etapas da educação sexual do macho, essas figuras já amadurecidas (o homem casado que assume a função do provedor) ainda frequentam instituições para a sua geração onde a tal masculinidade pode ser colocada em cheque. Em clubes, bares, e até mesmo nas penitenciárias ser frágil é sinônimo de repressão. Enfatiza-se muito a questão das prisões, pois as relações de poder travadas entre os

encarcerados muitas vezes se constituem na distinção do “homem forte” para o “homem fraco” (o “veado”, o “não-homem”). Isso porque, as interações homosociais são construídas tais quais o regime homem/mulher, dando aos que possuem virilidade o poder de coordenar e dominar os demais. Os presidiários homossexuais, as travestis e identidades não binárias, muitas vezes cumprem os encargos sociais ocupados pelas mulheres na vida social, desde as tarefas domésticas (limpeza e cozinha) a prestação de serviços sexuais para aqueles que representam a autoridade masculina (geralmente os chefes de facções) no sistema carcerário.

Nesta perspectiva, a homofobia entendida por Welzer-Lang se dá a partir da “discriminação contra as pessoas que mostram, ou a quem se atribui, algumas qualidades (ou defeitos) atribuídos ao outro gênero” (WELZER-LANG, 2001, p. 465), transcendendo os estigmas binários da sexualidade ancorada no fundamento biológico. Pode-se argumentar que o preconceito em questão também provém de um profundo desconhecimento dos paradigmas da identidade. Ora, se o senso comum entende a homossexualidade a partir da performance de gênero que um sujeito social pode apresentar, isso demonstra que tal opressão está mais ancorada nos caracteres e gestuais físicos do que associada a identidade homoerótica de fato desses indivíduos. Em outras palavras, os homens que não transmitem virilidade estão na linha tênue entre o feminino e o homoerótico, ou seja, homossexuais.

Sendo assim, as relações de poder que marcam a estruturação da homofobia e a misoginia derivam dessa masculinidade hegemônica. O conceito “hegemonia” que muitas vezes é usado como referência ao domínio do macho, é extraído dos estudos de Gramsci, segundo Connel e Messerschmidt (2013). Tendo em vista uma análise sobre as distinções históricas que formam e distinguem as classes sociais, o termo foi posteriormente aplicado às problemáticas entre gêneros. O dinamismo da história é um recurso preponderante para análise crítica das estruturas de poder que regem tais grupos sociais, inviabilizando o seu reducionismo a “um modelo simples de controle cultural” (CONNEL E MESSERSCHMIDT, 2013, p.244). Assim tem caminhado muitas teorias sociais, onde a falta de um contexto sobre a afirmação de algumas instituições no tempo-espço e o seu reflexo no meio comunitário produzem reflexões minimalistas da imposição masculina e os seus desdobramentos sociais nas políticas sobre as sexualidades.

Em um sentido oposto, alguns dos movimentos LGBTQ embasaram-se no poder enquanto ordem constitutiva de uma política de diferenças, por problemáticas relativas a opressão masculina: em si e por si. Com isso, tal militância esboça uma hierarquia das masculinidades calcada no preconceito que determina a superioridade de homens heterossexuais em detrimento de outras identidades (homoeróticas e relativas ao gênero). Na

conjuntura dessas organizações, destacam-se conjuntos de homens gays que reivindicavam por direitos civis a parte do grupo padrão (contra a discriminação em espaço público, representatividade nos livros visando um entendimento social, invisibilidade de direitos e etc.), mas ao mesmo tempo reconheciam-se dominantes em relação às mulheres. Por outro lado, existiam levantes LGBTQ – mais concentrados nas pautas e figuras do homem gay branco e abastado – que não tinham o mesmo entendimento ou pouco discutiam tais questões, contrariando aquilo que Welzer-Lang entende como “a crítica do conjunto do modelo macho” (2013, p. 470). Esse comportamento explica como muitas vezes determinados grupos de homossexuais podem ser misóginos e ao mesmo tempo reproduzirem a homofobia através de sátiras e deboches destinados às categoriais “afeminadas”.

Teorias sociais e movimentos que se aproximam muito da cultura heterossexual para analisar seus respectivos objetos, tendem a reproduzir uma reflexão obsoleta, ainda mais se tratando das questões de gênero, que cada vez têm de buscar por novas ontologias ou observar outras vivências do cotidiano na descrição das possibilidades do existir que a problemática deve, no mínimo, considerar. A rua é muitas vezes o território da diversificação, seja nos espaços que já ficaram marcados pelos encontros íntimos entre gays e lésbicas, as esquinas e rodovias que servem de prostíbulos a muitos corpos, as casas noturnas que oferecem ao público performances alegóricas. Desses exemplos, é possível extrair sujeitos sociais que transgridem a masculinidade, como é o caso das transexuais, travestis e *drag queens*, figuras que desafiam os paradigmas binários - até mesmo os relativos à homossexualidade.

Dá mesma forma que a luta das mulheres a partir do século passado ocasionou uma conquista significativa para as reflexões dos papéis sociais de gênero, sobretudo, em países do ocidente, a identidade masculina também deixou de ser condensada somente pelo estereótipo do macho, admitindo perspectivas mais amplas e fluídas. Mesmo assim, Welzer-Lang (2001) considera que a condição hegemônica do homem nunca foi superada por completo; pode-se apresentar uma realidade menos opressiva em determinadas ocasiões, o que significa mais a sua capacidade de se pulverizar em instrumentos sociais menos extorsivos. O mesmo vale para hibridização das identidades masculinas: mesmo que conectadas a outras realidades e valores, não deixam de apresentar uma recomposição tendenciosa à cultura heterossexual, ou “que a colocação em dúvida da masculinidade seja linear ou que seja necessário esquecer a articulação entre relações sociais de sexo e estruturação em classes sociais” (WELZER-LANG, 2003, p. 471).

É importante salientar que a homossexualidade é uma categoria construída há pouco tempo – no que concerne a criação do termo e não à prática que representa. A sua origem

etimológica, significava um desvio de caráter que dava ao seu antônimo – a heterossexualidade – a condição de conduta normativa, associando-se diretamente a relação homem/mulher. Essa configuração é o que determina aquilo que o referido autor considera enquanto “heterossexismo”. O conceito se refere a uma violência fundada através das identidades eróticas e relativas ao gênero, repercutida pelas instituições e estruturas sociais que centralizam a heterossexualidade em detrimento de qualquer possibilidade que desequilibre esse sistema de forças. “O heterossexismo toma como dado que todo mundo é heterossexual, salvo opinião em contrário” (WELZER-LANG, 2001, p. 468).

A definição não se opõe somente a realidade de sujeitos homossexuais, sendo amplamente extorsiva em relação a outras formas de sexualidades excludentes na ótica heterossexual. Em suma, tudo que não é centrado na heterossexualidade “natural” do homem torna-se estigma social e/ou considera-se um comportamento feminino. Os que vivem fora deste círculo dominante, correm o risco de serem associados às mulheres, e, a partir disso, tratados como tais. Assim, a cultura do estupro entre homens encontra uma justificativa nefasta, pois a virilidade masculina resguarda aqueles que assumem o papel do macho “ativo” em qualquer função. Ser “penetrante”, dominador, supremo, e ditar as relações de poder nunca será associado a uma postura homossexual. Sobre isso, Welzer-Lang apresenta que:

Michäel Pollack menciona o mesmo na obra *Les homosexuels et le sida*. Ele evoca “a hierarquia tradicionalmente estabelecida [...] entre o “fodido” e o “fodedor”, o primeiro sendo recriminado socialmente pois ele transgride a ordem “natural” das coisas, organizada segundo a dualidade feminino (dominado) e masculino (dominante). De forma que, em algumas culturas, só é considerado um “verdadeiro veado” aquele que se deixa penetrar e não aquele que “penetra” (WELZER-LANG, 2001, p. 468).

Essa categoria “suprema” reivindica os privilégios de gênero que lhe são conferidos e resguardados pelo patriarcalismo, reservando às outras identidades o mesmo arcabouço descritivo, ou seja, o papel de dominados, “passivos”, características designadas às mulheres e crianças, por exemplo. Nesse sentido, o entendimento do heterossexismo dialoga com as noções de uma heterossexualidade compulsória (RICH, 2010), que legitima ao homem uma série de possibilidades, como o direito sobre o corpo feminino. Indubitavelmente, essa condição recai sobre as relações sexuais, pois é naturalizado ao homem o sexo enquanto uma pulsão desmedida, ou melhor, parte de sua posição hierárquica no seio da estrutura social, algo que lhe é ensinado desde cedo. Assim, quando o jovem adquire consciência sobre essa supremacia, a compreensão sobre o seu domínio passa a ser uma questão dificilmente reversível. Isso porque, segundo Rich (2010), a lei e a sua pressuposição racional estão a serviço do comportamento masculino, que se obstina sobre uma condição de desenvolvimento sexual obrigatória.

A heterossexualidade compulsória simplifica a tarefa do proxeneta e do cafetão nos círculos e “centros eróticos” mundiais da prostituição, enquanto, na privacidade da vida familiar, leva as filhas a “aceitarem” o incesto-estupro de seu pai, a mãe a negar que isso esteja acontecendo, a esposa agredida a continuar vivendo com seu marido abusivo. “Amizade ou amor” são a principal tática do proxeneta, cujo trabalho é dirigir a fugitiva ou a jovem confusa para o cafetão para dar algum tempero. A ideologia do romance heterossexual, irradiada na jovem desde sua mais tenra infância por meio dos contos de fada, da televisão, do cinema, da propaganda, das canções populares e da pompa dos casamentos, é um instrumento já pronto nas mãos do proxeneta, que não hesita mesmo em usá-los, tal como Barry registra. Em grande medida, a doutrinação prematura das mulheres pelo “amor” como emoção pode ser um conceito ocidental, mas uma ideologia mais universal subentende a primazia e o caráter incontrolável da pulsão sexual masculina (RICH, 2010, p.31).

É possível pensar como essa experiência tende a ser muito mais dolorosa para as lésbicas, ao se discutir as amarras sociais a que são submetidas pela imposição da cultura heterossexual masculina. Além das experiências compartilhadas de um armário comum a gays e lésbicas, a organização sexual de mulheres no sigilo de suas identidades homoeróticas muitas vezes prescinde em uma performance da heterossexualidade que seja aprazível ao olhar do homem. O mercado de trabalho, por exemplo, é um regime social em que homossexuais naturalmente reconsideram revelar a sua sexualidade de forma espontânea, temendo a reação de pessoas economicamente importantes para a subsistência de sua vida material (SEDGWICK, 2007). No caso das mulheres, o processo é agravado pela constância do assédio sexual que marca a relação de empregadores masculinos e trabalhadoras. Mostrar-se apresentável ao padrão do macho e tolerar abusos passa a ser parte da qualificação feminina na experiência profissional. Aquelas que resistem as investidas dos chefes, diretores de seção ou capacitados correlatos correm o risco de perderem prestígio laboral, ou serem consideradas apáticas e repulsivas sexualmente. Daí, reside o diferencial em contraposição a experiência homossexual masculina: o armário da lésbica não é reservado somente a opressão de sua vida sexual, mas a necessidade de desenvolver um papel social de feminilidade, do vestuário aos atributos, que na verdade fazem parte de esforços subservientes à heterossexualidade compulsória.

Por conseguinte, a homossexualidade feminina lida há anos com a invisibilidade histórica e social, muitas vezes considerada apenas uma experiência gay voltada para as mulheres. A vivência lésbica condensada nas práticas masculinas é recorrente, considerando as impossibilidades travadas pelo machismo na construção de grupos afetivos coerentes entre mulheres, que passam a agrupar-se juntamente aos homens gays e compartilhar seus costumes com eles. Entretanto, é impossível não considerar as diferenças entre essas categorias homoeróticas, como a desproporcionalidade das relações econômicas e sociais entre homens e mulheres, que de imediato já as colocam em desvantagem histórica, além das próprias

divergências nos padrões sexuais, já que à figura masculina sempre coube a liberdade de perambular pelas ruas das cidades e desenvolver uma intimidade anônima com outros rapazes. A cultura lésbica, segundo Rich, assemelha-se a imposição da maternidade, no sentido de suas opressões e peculiaridades exclusivamente condicionadas à existência feminina; algo que não deveria ser comparado a outras identidades desonradas do campo social. Se muitas vezes a expressão “meus pais” desprivilegia a existência materna, o termo “gay” também pode ser refratário, ao não interseccionar a experiência lésbica e o feminismo como instrumento social de emancipação e consolidação das mulheres enquanto grupo (RICH, 2010, p.37).

No tocante a heterossexualidade compulsória, os percalços da condição feminina heterossexual pode ser comparado ao armário lésbico, pois, de uma forma ou de outra, todas se encontram enclausuradas psicologicamente a um modelo que aprisiona suas sexualidades e conhecimentos dentro de um papel social prescrito. Juntamente as que possuem uma identidade homoerótica, compartilham os sentimentos ruminantes e precários de objetivos inalcançados, quando suas ideias escapam da normalidade instituída tal qual uma margem que obstrui o próprio desenvolvimento das subjetividades constitutivas de suas histórias livremente assumidas.

A suposição de que “a maioria das mulheres são heterossexuais de modo inato” coloca-se como um obstáculo teórico e político para o feminismo. Permanece como uma suposição defensável, em parte porque a existência lésbica tem sido apagada da história ou catalogada como doença, em parte porque tem sido tratada como algo excepcional, mais do que intrínseco. Mas, isso também se dá, em parte, porque ao reconhecer que para muitas mulheres a heterossexualidade pode não ser uma “preferência”, mas algo que tem sido imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, o que é um passo imenso a tomar se você se considera livremente heterossexual “de modo inato”. No entanto, o fracasso de examinar a heterossexualidade como uma instituição é o mesmo que fracassar ao admitir que o sistema econômico conhecido como capitalista ou o sistema de casta do racismo são mantidos por uma variedade de forças, incluindo tanto a violência física como a falsa consciência. Tomar passo a favor do questionamento da heterossexualidade como uma “preferência” ou “escolha” das mulheres – e, assim, fazer o trabalho intelectual e emocional que vem a seguir – irá exigir coragem de uma qualidade especial das feministas que se definem como heterossexuais, mas acho que a recompensa será grande: uma libertação do pensamento, a exploração de novos caminhos, a dissolução de outro grande silêncio, uma nova claridade nas relações interpessoais (RICH, 2010, p. 35).

Tal desproporcionalidade também foi protegida pelas ciências sociais há séculos, já que sempre apresentou um conformismo em relação a forma como os gêneros e as sexualidades são estruturadas no sistema hegemônico. Mais uma vez, nas considerações de Welzer-Lang, as ruas tiveram um legado importante para amenizar tal invisibilidade, pois foi com a “homossexualização da Aids” ganhando a opinião pública no ocidente, que o heterossexismo passou a apresentar em determinadas parcelas da sociedade uma flexibilidade progressista. Isso

significa dizer que determinadas reivindicações de sujeitos LGBTQ eram toleráveis, mesmo próximas ao que a cultura heterossexual pode abarcar, como é o caso da homoparentalidade e a união civil homoafetiva.

Obviamente, todas as questões aglutinadas pelo paradigma de uma masculinidade dominante, ainda influenciam o cotidiano de homens que lidam com a sua identidade homoerótica em segredo. Portanto, o armário se constitui como vivência básica para tais sujeitos, principalmente aqueles que “cultuam a masculinidade heterossexual e partilham com a cultura hegemônica a fobia com relação ao ‘efeminamento’” (MISKOLCI, 2013, p. 316). O problema não só persiste nos dias atuais, como é potencializado por ferramentas tecnológicas que supostamente ajudam a esconder tais identidades, ao mesmo tempo em que proporcionam encontros íntimos e sigilosos. Essa relação coloca o indivíduo em ambivalência, já que o prazer de desfrutar de um desejo as escondidas também evoca os riscos de ter a sua vida sexual “ilícita” exposta publicamente. Atentando as considerações de Miskolci, é possível depreender que:

[...] nascidos e criados dentro de uma cultura que valoriza e reconhece a masculinidade apenas em sua forma heterossexual e hierarquicamente superior à feminilidade, encontram na internet um local de socialização que lhes acena com a promessa tecnológica de que, on-line, sua autonomia pode se impor às regras sociais, permitindo que vivenciem seus desejos por outros homens sem colocar em risco seu status heterossexual. Marcados por sua formação tradicional e sintonizados com a tecnologia disponível, buscam criar, por meio do contato on-line, uma vida paralela em que vivenciariam seus desejos por outros homens, mantendo intocada a vida socialmente reconhecida e visível. Na prática, observei que as relações forjadas pela internet terminam por interferir na vida oficial, cruzando-a a todo momento. Assim, o procurado contato “real” termina por prover tanto prazer quanto tensão, pois a partir do momento em que passam a conviver com outro homem, também passam a vivenciar insegurança (MISKOLCI, 2013, p. 317).

Tendo em vista a análise acima, pode-se constatar que, em determinados casos, o armário tangencia tanto a homossexualidade como o gênero, pois a masculinidade hegemônica não é só valor a ser cultuado no parceiro, mas também incorporado na vida social. Esse movimento parece ser um indício de como alguns envolvimento homoeróticos são desprovidos de afetividade e até mesmo a constante tensão que vivenciam tais indivíduos, enclausurados pelos próprios princípios morais. Concorde-se com Miskolci ao perceber que muitas vezes o temor que esses homens sentem de serem associados a cultura homossexual, reside na perda de privilégios que só a masculinidade heterossexual possui. No contexto brasileiro, o envolvimento secreto entre dois homens no armário pode ser ainda mais alarmante, tamanha a proporção negativa que a homossexualidade tem nos círculos tradicionais, em detrimento de uma masculinidade padrão e estática, reforçada conforme avançam as políticas de grupos conservadores no país. A problemática em questão só dificulta a naturalização dos

relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, como também interfere na forma como eles se desenvolvem quando não são consentidos socialmente pelos próprios agentes envolvidos. Isso somado ao típico “jeitinho” brasileiro, ou seja, o *modus operandi* clássico que prefere se esquivar das polêmicas sociais, ao adotar uma persona anônima para realizar os desejos mais profundos que não podem ser revelados à luz da vida pública (TREVISAN, 2002).

[...]. Amedrontados, e possivelmente sem intenção consciente, buscam escapar da temida associação à homossexualidade, o que os obriga a lutar contra seus sentimentos e a desenvolver uma insensibilidade com relação ao parceiro quando ele se apaixona. O apaixonado é o que se expõe, o que revela como a homossexualidade para eles – e para a maior parte dos homens brasileiros – ainda é um termo de acusação e desprestígio do qual buscam se livrar, atribuindo-a ao outro. Nessas relações, o amor de um homem por outro é compreendido como perda de autocontrole e racionalidade. O apaixonado é emasculado, o que o torna gay e, na mente desses homens, perigosamente próximo do temido efeminamento, tornando-o – aos olhos daquele que antes o queria – progressivamente indesejável (MISKOLCI, 2013, p. 321).

As discussões referentes às masculinidades, entendidas por muito tempo como um paradigma naturalista, expõe a realidade sobre as políticas sexuais e os papéis de gênero no sistema dominante. Os movimentos feministas e LGBTQ, seja nas teorias sociais ou articulações públicas, denunciaram esse modelo, como também apresentaram um olhar renovado sobre as masculinidades, engajadas em práticas igualitárias e emancipatórias. Entretanto, são poucas as áreas do saber que propõem uma aliança entre cultura política e economia social, entendimento importante para ampliar o debate sobre a hegemonia masculina, e ao mesmo tempo dismantlar a ideia de que o heterossexismo deve possuir um fim em si mesmo, desprendido das análises críticas e históricas que engendraram o *ethos* masculino no centro das decisões políticas, econômicas, científicas, sexuais e identitárias. Procurar-se-á entender um pouco mais sobre as leituras transgressoras que não só ajudaram a romper o silêncio da heterossexualidade compulsória, como visibilizaram a perspectiva de outros corpos, embaralhando as representações higienizadas por esse regime ao influenciar o surgimento de vanguardas e movimentos culturais, da literatura para as telas de cinema.

3.2 Subversão queer: do corpo ao espaço

A Teoria *Queer* pode ser deduzida a partir de uma análise crítica da desordem (WELZER-LANG, 2001, p. 473) compreendida nos estudos das masculinidades e feministas. Ao buscar entender um pouco dessa fenomenologia, esta pesquisa se ampara nas considerações de Sara Ahmed (2002) sobre o propósito da “desorientação” (2006, p.157). A contragosto do senso comum, tal mecanismo nem sempre é relacionado às políticas ou processos de radicalidade. Pensar em um corpo desorientado em razão de um objeto no tempo-espaço,

pressupõe uma procura por outro tipo de orientação e suporte que reorganize as suas relações com o mundo. É presumível que muitas das ações que precedem momentos de desorientação corporal podem ser até conservadoras, a depender dos objetivos empreendidos por esse corpo na sua reorganização com a temporalidade/espacialidade em questão. Em outras palavras, as relações oblíquas entre um corpo e um objeto (um sujeito e uma cultura social) tendem a se reorientar no meio comunitário, apontando para novos direcionamentos que alimentam a esperança de quem vivencia uma relação desordenada comparada a uma “maioria social”.

Assim, a Teoria *queer* se envolve diretamente com as noções de desorientação argumentas por Ahmed, já que, na descrição da própria autora, a referida expressão representa um sentido ‘oblíquo’ ou ‘fora da margem’ (AHMED, 2006, p. 161), experiência que também é pensada nas relações do corpo negro em espaços dominados pela cultura branca, onde a sua presença, por si só, pode ser considerada adversa. No tópico anterior, foi discutido que a heterossexualidade vai além do seu sentido taxonômico, representando um mecanismo de reprodução cultural compulsória, respaldado pelas instituições, como a tradição familiar que passa seus valores de uma linhagem à outra. Tendo em vista tal raciocínio, as políticas que atravessam o corpo *queer* também dizem mais do que uma orientação sexual, levando-se em conta outros efeitos e ângulos assumidos no campo comunitário:

“Tornar as coisas queer é certamente perturbar a ordem dessas coisas. Como eu havia sugerido, os efeitos de tamanha perturbação são desiguais, dado preciso de que o mundo já está organizado em torno de certas formas de vida – certos tempos, espaços e direções. (AHMED, 2006, p. 161, tradução nossa)¹⁹.

Ahmed recupera os apontamentos de Michael Moon (1998) sobre as noções de “desorientação sexual”, conceito importante para se entender os caminhos e diálogos da fenomenologia *queer*. Neste contexto, a pensadora britânico-australiana faz uma importante reflexão embasada nas considerações do pensador: se a orientação sexual diz respeito às possibilidades (contingências) de contato entre dois corpos, então é necessário que a desorientação sexual recaia sobre um desconcerto socialmente postulado em relação a forma que os padrões de comportamento foram/são organizados. Por isso os efeitos de uma experiência *queer* parecem tão estranhos; uma vez que não são incorporados pelo filtro da familiaridade, tornam-se passíveis de repulsa.

Muitas vezes tal processo é analisado a partir das nuances que compreendem somente o sujeito, como se toda a “estranheza” inerente a questão tivesse começo e fim em si mesma.

19 Ver Sara Ahmed, 2016, p. 161. Tradução: “to make thing queer is certainly to disturb the order of things. As I have suggested, the effects of such a disturbance are uneven, precisely given that the world is already organized around certain forms of living – certain times, spaces, and directions”.

Acontece que essa desorientação do corpo não se constitui somente em torno das subjetividades. Como em um exemplo apresentado por Ahmed, se a mão é a parte “estranha” do todo, o que a torna diferente não está inteiramente focada nela mesma, mas nos seus gestos e ações que determinam vínculos com outras coisas e seres (o ato de gesticular, tocar, acenar e usar talheres). Assim, o que faz a teoria *Queer* ser tão desconcertante e atraente está na associação desses corpos desalinhados e a capacidade de se reconstituírem através de novos atributos, significados e interpretações advindas das relações com os seus objetos.

Tal apontamento pode ser importante para entender como muitas comunidades *queer* organizadas no Brasil propuseram/propõem novos sentidos aos territórios que estão vinculadas; uma forma de transferir a responsabilidade desta incongruência para os dispositivos sociais, pois se a esses corpos cabem a desorientação, não se trata de uma relação unilateral direcionada aos referidos grupos, mas através de suas perspectivas, a problematização do espaço heterossexista. Sendo assim, criar um mundo *queer* dentro dos limites impostos pela normalização vai além de desafiar um paradigma estético, já que a *desidentificação*²⁰ (MUÑOZ, 1999) assumida por essas identidades corresponde a um processo de sobrevivência cultural, material e psicológica diante de aparatos globais de repressão, que impõem, sistematicamente, relações de poder sobre raças, etnias, gêneros e sexualidades. Sujeitos sociais estratificados por esses estigmas, há muito negociam suas subjetividades dentro de regimes sexuais brancos, eurocêntricos e binários. Portanto, reconhecer-se a partir de uma política de desidentificação, é compreender mais profundamente que as categorias sociais, mesmo organizadas para visibilizar povos minoritários, devem se dar em contraposição a soluções simplistas de promoção à diversidade, representatividade por discursos corporativos e estratégias midiáticas de assimilação. O pensamento e a arte *queer* muitas vezes recebem olhares furtivos de círculos do saber mais clássicos, justamente por não recorrer a programas de visibilidades que podem ser facilmente normatizáveis, já que desidentificar é mais sobre “gerir e negociar traumas históricos e violências sistêmicas” (MUÑOZ, 1999, p.161, tradução minha) e refletir sobre o que cada corpo pode oferecer de abjeto a esse sistema, pois, nem mesmo a masculinidade hegemônica está insolúvel de apresentar as suas particularidades perversas à cristalização da cultura heterossexual.

²⁰ Desidentificação (*desidentification*) é um conceito proposto por Muñoz (1999), referente a estratégias complexas de subjetivação associadas à experiência de grupos minoritários, tendo como exemplo, a comunidade queer e latina nos EUA do século XX. São formas de reinterpretar os dispositivos que insistem em uma aparente universalização da sociedade (branca e cisnormativa); são maneiras de buscar significado na invisibilidade e fazer dela uma estética apropriada a partir das relações construídas em torno de objetos específicos no cotidiano. Ver Muñoz; 1999.

Muitas estratégias que constituem o entendimento de uma desidentificação, todavia, são elaboradas através do conhecimento crítico dos sistemas de representação, característica ambivalente, pois depreende um nível de acessibilidade que desprivilegia grupos periféricos duplamente excluídos (socialmente e economicamente) até mesmo em relação as condições materiais e simbólicas de resistência. Além dos entraves de uma economia política do corpo desigual, há de se compreender que os diversos territórios *queer*, do centro à periferia, se fazem dentro das barreiras da heterossexualidade. Basta pensar como alguns espaços podem ser inteiramente hostilizados pela presença de um corpo disforme. Quantas vezes já não se ouviu “esse lugar está muito gay”, ao se referir a locais em que a porcentagem de pessoas LGBTQ é inferior às demais? Do ponto de vista hegemônico, onde se fala e vê com suposta normalidade, frases como essa esboçam a forma delimitadora que a opressão assume no *status quo* do universo binário, já que mesmo em lugares majoritariamente heterossexuais, poucas figuras distintas são capazes de bagunçar a visão daquilo que deve ser preservado. Isso faz com que Muñoz veja na intersecnionalidade a ferramenta mais apropriada para entender a configuração das arbitrariedades sociais destinadas a grupos específicos, pois a revelia de um multiculturalismo que essencializa as identidades, pensa-se nas diferentes coordenadas que acometem minorias sociais e suas possíveis relações centradas historicamente no presente.

Cabe a compreensão de que parte dos regimes sociais influenciados (compulsoriamente ou não) pelo ocidente, atravessam paradigmas que estigmatizam sexualidades e gêneros na cultura das instituições sociais e suas normas prescritivas, formulando o que Warner (1991) entende enquanto vigência de uma heteronormatividade. Não isoladamente, pessoas que se identificam com uma identidade *queer*, provavelmente entendem que a abjeção em torno delas está intrincada a questões relativas ao gênero, à família, à determinadas práticas de liberdade individuais, à opinião pública, às políticas reprodutivas, ao direito a intimidade, aos dispositivos sociais de controle estatal, dentre outras possibilidades. Assumir essa identidade desviante implica em relutar contra todas as questões apontadas, seja no âmbito local ou em espaços fragmentados, acompanhados por severas consequências. Ir além das fronteiras heteronormativas é desafiar o senso comum não somente em torno das diferenças entre gêneros, mas interpelar a função do Estado, da justiça, do entendimento do que é saudável e enfermo na vida em sociedade, e o melhor caminho para o desenvolvimento humano neste planeta. “Em outras palavras, ser *queer* é refletir sobre práticas sociais *queers* no mundo” (WARNER; 1991, p.6, tradução minha).

O caminho proposto por Warner não deve ser confundido com a “Teoria do Arco-íris” (p.12), ou melhor, a maneira que muitas pesquisas nortistas tratam com essencialidade esses

corpos não identificáveis pelo *status quo* reinante, como se, por si e per si, elas representassem um termo de valor absoluto. Há uma estrita concordância com Muñoz sobre os perigos do pluriculturalismo, observados em slogans que apenas aglutinam termos, tais quais “gênero, raça e classe”. Longe de um olhar interseccional, esses mantras políticos alegorizam espaços onde todos os indivíduos, instantaneamente, pudessem conviver de forma harmônica e fossem igualmente representados (não muito distante dos discursos sobre democracia racial promulgados por certas instituições), promovendo a própria reificação dessas identidades.

A reflexão social realizada dessa maneira tende a ser reativa, fragmentária e defensiva, nos deixando em constante desvantagem. E pode ser fácil se enganar pelas afirmações utópicas que avançam no suporte às práticas particulares. Mas a extensão e a gravidade do problema continuamente levantadas pela prática *queer*, indica o trabalho que ainda deve ser feito. Isso porque a lógica da ordem sexual está tão tomada pelo agora, em uma indescritível gama de instituições e espalhadas em diversas circunstâncias ao redor do mundo, que a luta *queer* não objetiva somente políticas de tolerância e igualdade, mas quer desafiar essas instituições e circunstâncias. A descoberta de que problemáticas como a homofobia e o heterossexismo estão presentes em grande parte da nossa cultura, indica que estamos apenas começando a enxergar o quão disseminada essas instituições e circunstâncias podem ser (WARNER; 1991, p.6, tradução minha).²¹

Ademais, que categoria de análise poderia ser atribuída às pessoas *queer*? É recorrente em movimentos sociais progressistas inclinados à esquerda que se deve debater sobre sexualidade, pois os sujeitos sociais não heterossexuais ou não heteronormativos também fazem parte de uma classe. O feminismo há muito reflete a prerrogativa de que as mulheres pertencem a um grupo econômico específico no espectro da sociedade patriarcal. Mas para a Teoria *Queer* esse aspecto ainda parece ser uma discussão ininteligível. Segundo Warner, “status” seria o fenômeno analítico mais apropriado, ao mesmo tempo em que encontra carências, pois o termo não abarca grupos cuja a definição sexual, isoladamente, constitui um regime de sociabilidade. A discussão é árdua, já que na condição de um “*status queer*”, precisaria ser feito o esforço de compreender membros socialmente não agrupáveis em categorizações específicas, algo que vem sendo construído nas identidades gay e lésbica há um tempo considerável. Nesse sentido, até o próprio ato de sair do armário se torna critério para debulhar essas identidades sem

21 “ Social reflection carried out in such a manner tends to be reactive, fragmentary, and defensive, and leaves us perpetually at a disadvantage. And it is easy to be misled by the utopian claims advanced in support of particular tactics.”? But the range and seriousness of the problems that are continually raised by queer practice indicate how much work remains to be done. Because the logic of the sexual order is so deeply embedded by now in an indescribably wide range of social institutions, and is embedded in the most standard accounts of the world, queer struggles aim not just at toleration or equal status but at challenging those institutions and accounts. The dawning realization that themes of homophobia and heterosexism may be read in almost any document of our culture means that we are only beginning to have an idea of how widespread those institutions and accounts are. ”.

precedentes ou paralelos, política ambígua e contestável que contribui para debates infrutíferos, ora pensando tais categorias como algo a ser dado ou regidos por escolhas individuais.

Tratar as políticas sobre sexualidade com a mesma centralidade que outras problemáticas, pode ser resolutivo para além das questões sobre sexo, como aponta Warner, ao recorrer ao trabalho de Sedgwick (1990). Isso porque, do ponto de vista da experiência masculina, a homosociabilidade carrega uma conotação negativa, muito em vista do repúdio ao vínculo erótico entre homens, estigmatizando na figura do homossexual, responsável por influenciar os paradigmas modernos da homossexualidade nas identidades de classe e nas próprias formas de dominação masculina. Fala-se aqui de opressões ditadas em forma de saberes implícitos que não são redutíveis a outras marginalizações e criam os sentidos que aproximam o homossexual à experiência do armário.

As resoluções apontadas por Sedgwick, não meramente conclusivas, mas estruturadas em torno de uma consciência anti-homofóbica, deixam lastros em reflexões sobre os estudos gays e lésbicos brasileiros, considerando que a experiência do armário foi um dos grandes cerne da cultura ocidental no século passado. Muitas dessas adesões decorrem menos de uma influência compulsória ao culturalismo norte-americano em relação às possibilidades de ampliar os horizontes epistêmicos na contramão de práticas sociais isolacionistas (LOPES, 2007). Assim, há a propensão de redimensionar as noções sobre a homossexualidade no contemporâneo, como a própria organização heterossexual, além da geração outsider brasileira dos anos 70, que apesar das contribuições férteis ao denunciar o *modus operandi* enrustido do Estado, esteve longe de barrar todas as violências possíveis confeccionadas a esses grupos. De certa maneira, as categorizações que regimentam as experiências homoeróticas entre gêneros e as organizações políticas, éticas e estéticas que acompanham as comunidades *queer* de norte a sul do Brasil, estão sujeitas a rearranjos, pois como bem salientado por Lopes (2007), as identidades são relacionais e a tarefa de mapear todo e qualquer fenômeno social que se funde no desejo acaba por se tornar uma missão inconclusiva. Todo cuidado é pouco para não cristalizar identidades e ambiências *queer*, desconsiderando a forma como a sexualidade pode ser implementada pelos programas de políticas públicas e inclusão social, tal qual os esforços feitos por organizações LGBTQ durante o surto da HIV/Aids a partir dos anos 80. Ao recorrer a Santiago (2000), Lopes também manifesta preocupação à panfletagem do outing, que muitas vezes condiciona o assumir-se em um projeto de exibicionismo sem precedentes.

Se a subversão através do anonimato corajoso das subjetividades em jogo, processo mais lento da conscientização, não adiciona melhor ao futuro diálogo entre heterossexuais e homossexuais, do que o afrontamento aberto por parte de um grupo que se auto-marginaliza, processo dado pela cultura norte-

americana como mais rápido e eficiente? (LOPES; 2007, apud. SANTIAGO; 2000, p. 15-16).

Lopes se aproxima de Muñoz ao depreender sobre uma espécie de nova invisibilidade. O conceito em nada corresponde a se esquivar, se esconder ou fazer do armário um lugar seguro, mas resistir a um processo de sistematização de identidades diante de uma sociedade que se orienta cada vez mais por uma exposição exacerbada, onde até a visibilidade de grupos minoritários pode se tornar uma mera estratégia de marketing no *ethos* consumista contemporâneo. O desaparecer aqui está imbricado à busca de um outro pertencimento, no desvencilho dos signos e códigos que somente representam os simulacros dos dias atuais. É mais do que retratar a publicidade que se dá à imagem, ao se pensar nas possibilidades do existir atravessadas pelas conexões do mundo. Isso em nada dialoga com a repressão interna empreendida pelos próprios indivíduos em suas respectivas “fases de descoberta”. A proposta aqui direcionada seria refletir sobre outras práticas, além de apenas devolver com as mesmas imagens e discursos, a forma como grupos conservadores se utiliza das representações para demonizar hábitos, comportamentos e figuras que extrapolam os limites do seu imaginário.

A cultura do armário foi apropriada, nas entrelinhas, pelo dilema do segredo e da revelação, e associado a isso, a ideia que a quebra deste “silêncio” tem um poderoso efeito para além do espaço íntimo. Dizer que tal cenário é somente responsabilidade da indústria cultural, seria negar as grandes articulações ativistas que potencializaram a saída do armário como um bem maior ao grupo social. Nesse sentido, destaca-se aqui a trajetória do ativista Harvey Bernard Milk²², primeiro candidato assumidamente gay a ocupar um cargo público nos EUA dos anos 70. O político acreditava que assumir-se para familiares e amigos era um ato em prol de outros sujeitos que não conseguiam sair do armário, gerando assim, uma corrente de solidariedade contra a discriminação e a favor dos direitos civis gays e lésbicos. Essa proposição ancorou sua campanha na defesa de políticas igualitárias e inclusivas inspirada pelo lema “come out, come out! come out! wherever you are!” (“Saia! Saia! Onde quer que você esteja!”).

A figura do “gay ativista” não é uma essência do tempo de Milk. Tal imagem foi muito explorada pela literatura balzaquiana no século retrasado, uma das primeiras a construir um protótipo da homossexualidade associada àquele que contesta e subverte as regras do jogo,

22 Harvey Milk foi proclamado supervisor da Assembléia de São Francisco em 1977, tendo apoio do então prefeito George Moscone. Em sua breve trajetória política, se dedicou não somente aos direitos civis LGBTQ, mas ao combate às desigualdades que também afligiam imigrantes e negros, através de políticas de inclusão social e reformas urbanas. Um dos seus maiores feitos foi derrubar a agenda política conservadora proposta por John Briggs, através da proposição 6, que pretendia autorizar a demissão de indivíduos assumidamente LGBT de cargos educativos na Califórnia. Milk e Moscone foram assassinados em 1978 pelo opositor David White, que posteriormente teve sua absolvição concedida após alegar que sofria depressão.

incorporado pelas organizações dos anos 60 e 70. Não desconsiderando o fato que esse estereótipo foi muito importante para o imaginário coletivo dos movimentos sociais, é passível de análise o estigma que generalizou a muitas identidades, esquecendo-se de outros grupos inclinados à homossexualidade. Isso porque o termo acima herdou parte das referências culturais moldadas em torno do homossexual *outsider*; por se aproximar de políticas que dialogam com os interesses de classe e a consciência proletária, o imaginário gay brasileiro também se fincou em parte de uma tradição norte-americana enraizada nos levantes metropolitanos e púlpitos das minorias comunitárias, como o próprio surgimento do *Grupo de Afirmação Homossexual (Somos)* no Brasil ao final da década de 70, em um contexto de liberalização da política ditatorial (QUINALHA, 2019). Tais considerações não são pensadas por Costa (1992) para desmoralizar qualquer associação embasada por esses referenciais. Ao contrário, considera significativa a compreensão da história social que cunhou o termo “homossexualidade” mais perto de algumas referências do que de outras:

Mostrar a relatividade e localização político-cultural da "identidade gay" visa apenas defender a pluralidade de identidades possíveis de serem assumidas pelos indivíduos com inclinações homoeróticas. Além do que, exhibe o poder imaginário das metáforas oitocentistas na criação da noção de "homossexualismo" e do "homossexual" (COSTA, 1992, p. 42).

De uma maneira geral, as representações discutidas acima formam parte do quebra-cabeça que ajudou a delinear a imagem da identidade homoerótica masculina no final do século XX. Tais figuras, seja nas teorias sociais ou abordagens literárias e midiáticas, não aparecem desacompanhadas de seus desdobramentos repressivos simbolizados pelo desejo temeroso, a relação com o público e o privado, os cenários organizados para a afeição sexual, o prazer violento e culposos consumidos nas instituições reservadas à masculinidade. Em suma, o imaginário social do gay (masculino) é acompanhado das epistemologias do armário que lhe são convenientes, demonstrando possibilidades ínfimas de desdobramentos sociais. Entretanto, seu protagonismo não só relativiza outras identidades dos círculos LGBTQ, como estigmatiza diversos haveres da homossexualidade. “Se os amores não dizem seus nomes, não é só por falta de ousadia, mas porque, no fundo, nunca se deixam totalmente dizer” (COSTA, 1992, p. 55).

Pensar essa teoria nas práticas sociais, significa entender o movimento *queer* definido a partir das relações não conjugais entre sexualidade e gênero, ao englobar tanto as características que marcam os comportamentos eróticos não centrados na heterossexualidade, como as identidades que se sobrepõem ao papel social binário homem/mulher. Essa análise viabilizou teoricamente os paradigmas que já eram confrontados nas ruas, entendimento importante para que as pesquisas também possam se fazer fora dos laboratórios acadêmicos, na busca de

modelos sociais que são exemplos visíveis da ineficiência de algumas categorizações – “basta escutar os (sic.) transsexuais e o que eles/elas revelam de nossas classificações fixas, pesquisar em lugares de consumo sexual para se dar conta da ineficácia de nossas taxinomias” (WELZER-LANG, 2001, p. 473).

3.3 O sigilo do quartel em *Tatuagem*

No primeiro ato de *Tatuagem* as histórias dos protagonistas se revezam através da montagem fílmica, evidenciando os contrastes que marcam o cotidiano dessas personagens. A dicotomia não está somente na relação dos espaços (quartel/casa de shows) onde as histórias se reproduzem, mas na postura dos corpos em cena, obliterando as performatividades convenientes aos seus respectivos locais de ação. Ao contrário de todo o dandismo exclamado por Clécio e sua trupe de artistas, o militar Arlindo está diante de um regime que pressupõe rigidez, inflexibilidade, alinhamento; ou seja, todo o “capital de atitudes” que contribui para a formação de um homem (WELZER-LANG, 2001, p. 463). Não há espaço para qualquer performatividade que se materialize fora da masculinidade hegemônica, respaldado por um território monossexual, onde a homossociabilidade é permitida, mas altamente regulada (COSTA, 1992). Ao denotar esses aspectos, percebemos logo no segundo plano do filme a relação difusa do soldado em seu território. Em uma breve abertura de câmera, a atenção deixa de se concentrar na expressão apática de Arlindo, abrangendo o restante do dormitório escuro composto por uma série de beliches onde outros jovens militares permanecem deitados. Do plano-detalhe ao plano-geral, o protagonista não se perde de vista: é o único a estar sentado antes do comando para acordar, e o último a posicionar-se em “sentido” e se dirigir ao final do quarto para mais um dia de treinamento.





Figura 5: frames de Arlindo no quartel (*Tatuagem*, 00:01:50 a 00:02:55)

O desajuste da personagem vai além de suas próprias sensações com o espaço. Isso porque, ao não emular os comportamentos que determinam a presença de uma heterossexualidade compulsória, Arlindo é confrontado por outros membros do exército, como nas cenas em que sofre hostilizações de seu antagonista, soldado Gusmão (Arciclenes Barroso) - “soldado Araújo... Soldado Araújo... Toda vez que se fala em P.A (sic.) o homem sai correndo. Tem medo de aranha, é? [...] Queridinho do sargento! ” (*Tatuagem*, 2013, 00:06:08). As provocações do colega de corporação insinuam a posição privilegiada de Arlindo em relação ao comandante. Mais adiante é sabido que de fato houve um envolvimento entre o protagonista e seu superior, em uma confissão de Arlindo a Clécio. O filme deixa em aberto se a relação era consentida ou se tratava de um abuso de poder. Independente da resposta, intimidades como essa estão longe de ser fato isolado em corporações masculinistas, principalmente, incluindo a presença de uma patente mais alta. Não se deve esquecer que na *casa-dos-homens* a existência de um “líder” muitas vezes determina não só as coordenadas à virilidade do macho, como goza de certos privilégios que podem ser instituídos em forma de assédios contra os seus aprendizes.

Obviamente, tais violências são reproduzidas entre iguais, ilustradas no filme pela própria figura do militar Gusmão. Justamente por opor-se ao personagem principal, tem a intenção de dominá-lo no verbo e no sexo. Isso fica evidente na cena em que o adversário busca ter contato sexual com Fininha: em um primeiro momento ele provoca o protagonista, como já de costume. Ao perceber a resistência de Arlindo, o militar se aproxima do colega de corporação e tenta intimidá-lo ao acariciar a própria pélvis. “Vem cá. Eu sei que você gosta, pega aqui” (*Tatuagem*, 00:53:13). Fininha reluta às investidas de Gusmão até os dois personagens se atracarem violentamente. No ato em questão, não sabemos mais quem resiste e quem cede enquanto os corpos se esgrimem. A câmera passa a percorrer as mãos do protagonista, que chega a calça de seu oponente, sentindo a sua excitação. Nesse momento, Fininha se desvinctula de Gusmão, como quem já tivesse se contentado ao ver o antagonista entregue, deixando-o extremamente atordoado na mesma hora em que as luzes do quartel se ascendem.



Figura 6: frames de Arlindo e Soldado Gusmão (*Tatuagem*, 00:52:25 a 00:54:05)

A diferença entre os protagonistas também é demarcada a partir das relações familiares. Enquanto Arlindo parece ter sido educado por um núcleo de mulheres religiosas (mãe, irmã e tias), o artista cênico convive abertamente com a ex-mulher, Deusa, (Sylvia Prado) e o filho Tuca. Na sequência em que tais contextos são apresentados, é possível notar a divergência de relações e costumes: o jovem militar, apesar de não pertencer a uma família formada tradicionalmente por pai e mãe, é cercado pelo tradicionalismo dos ditames cristãos nordestinos e interioranos que regulam parte da rotina dos sujeitos sociais. Já Clécio, que parece ter vivido

a experiência de uma relação heterossexual, encontra-se em uma posição onde tais papéis são rearranjados em um novo modelo afetivo de sociabilidade.



Figura 7: frame de Arlindo com sua mãe, irmã e tias (*Tatuagem*, 00:12:53)



Figura 8: frame de Clécio com a ex-mulher e o filho (*Tatuagem*, 2013, 00: 16:00)

Mesmo ao demarcar as diferenciações na formação dos protagonistas, *Tatuagem* não deixa escapar as relações culturais interpostas sobre os corpos masculinos. Aqui, não se refere a heterossexualidade compulsória que poderia ser instrumentada na relação conjugal de Clécio e Deusa em outrora (mesmo que fosse o caso, o filme não traz precedentes necessários para se fazer tal inferência). Contudo, há uma passagem em que o artista confessa ao soldado a sua experiência como militar, o que insinua a imponência do exército enquanto instituição no senso comum familiar, principalmente arraigado através do seu caráter pedagógico aplicado aos homens, perceptível através do roteiro também assinado por Hilton Lacerda.

SEQ 40 – CUMPLICIDADES

(Casa de Clécio – inti – madrugada – cor)

[...]

Clécio Eu servi no Exército, mas nunca tinha sentido esse cheiro.

Fininha (espantado) Você serviu? (Clécio faz sinal afirmativo com a cabeça). Qual a sua idade?

Clécio Trinta e três.

Fininha _ sem parar de dançar, se afasta um pouco e fica observando o rosto de Clécio. Respira fundo e volta a alinhar-se na dança. _

Fininha Não parece. (pausa) Você Serviu?

Os dois ficam em silêncio. A música continua e vai tomando conta da cena.

Clécio (encarando Fininha) Meu pai é militar e achava que servindo ao Exército eu ia tomar jeito. Ia virar homem (pequena pausa) Você já beijou um homem?

Fininha nada responde. Encara Clécio e começa a beijá-lo (FOLHA DIGITAL, 2013).

Ao contrário das pornochanchadas dos anos 70, a relação entre o gay padrão e o afeminado em *Tatuagem* é reajustada, invertendo-se alguns papéis sociais enraizados pelos romances da época. A figura do bofe (Arlindo) se mostra muito mais ingênua em relação a bicha (Clécio) quando o artista não só conduz o relacionamento através de suas investidas iniciais no jovem militar, como também repreende as atitudes do soldado, chegando até a demonstrar um sentimento de posse questionável ao descobrir outros envolvimento do apelidado Fininha. Em suma, o ar liberal do artista é confrontado pela essência de um relacionamento romântico, que não só desperta ciúmes, mas também faz o protagonista assumir um comportamento paternalista diante de Arlindo. Essa imposição reverbera para além das intimidades com o militar, quando Clécio também se intimida e reage a presenças que afetam a convivência do grupo de teatro como um todo. Não à toa, é irredutível ao envolvimento de Paulete com um rapaz a quem sempre se refere como “traficante”, provando que mesmo assumindo uma postura flexível em diversas questões – inclusive em relação ao próprio corpo – não está isento de certos vícios que marginalizam outras masculinidades ou até mesmo das relações de poder e perspectiva de liderança que muitas vezes é incumbida ao papel do macho.

No último ato do filme, a heterotopia, assimilada à casa de espetáculos *Chão de Estrelas*, e a *casa-dos-homens*, representada pela organização militar, se colidem. Colisão seria o melhor termo, tamanha a violência que se poderia esperar de tal encontro. Hilton Lacerda não se preocupa em retratar os detalhes do choque, à medida que os soldados avançam para interromper abruptamente a peça *Ponta de Lança*, focando apenas nas imagens externas do estabelecimento invadido, ao reforçar a sonorização de estardalhaços e gritos, enquanto a imagem se desfoca quando as primeiras pessoas saem às pressas do local. A ambivalência do confronto também pode ser traduzida pelas dificuldades dessas performances coexistirem em um mesmo lócus, antecipando/atestando o rompimento/a impossibilidade da relação entre Clécio e Fininha. Mas algo também desperta curiosidade na cena: antes da truculência, a câmera volta-se para soldado Gusmão, que aparenta a mesma expressão atordoada da passagem em que é “descoberto” por Fininha. O jovem olha fixamente para o espaço a ser dominado como quem

demonstra certa insegurança em relação ao alvo antes de avançá-lo. O que representaria esse olhar? Será que já estivera ali antes? Essa personagem parece representar ao longo do filme, através de seu antagonismo, a metáfora de que a agressividade reside no medo da identificação, atravessamentos que exprimem muito bem o armário enquanto processo interno de culpabilidade e autovigilância, reforçados pelos signos de representações e formação dos papéis tradicionais de gênero, evidente em *Tatuagem* pela presença do quartel, e sua interposição cultural sobre as masculinidades.



Figura 9: Soldado Gusmão (*Tatuagem*; 00:37:38)

3.4 A farsa do herói em *Praia do Futuro*

O Longa-metragem realizado por Karim Aïnouz é mais sutil em seu propósito narrativo, explorando-se do silêncio na construção afetivo-sensorial dos eventos produzidos. Apesar disso, o filme não deixa de tocar em questões que podem ser debatidas ao margear masculinidades e experiências deslocadas da ordem sexual reinante. Em um primeiro momento, tem-se a relação dos irmãos Donato e Ayrton, que na ausência de uma figura paterna, é desenvolvida, onde o caçula tem no primogênito a referência de papel masculino a ser representado. Quando criança, ele ainda pode se apegar aos cuidados do protagonista e suprir alguns medos através da sua presença.

- (risos) Tu é doido, é? Você é o Aquaman, cara! Como é que o Aquaman vai sumir do mar, se ele já é do mar?

- Sim, mas se aquele tubarão me levasse?

- Tu só controlar ele. Com seus poderes. Só. Aí ele vai, e segue o rumo dele.

- E se falhasse meu poder?

- Aí eu ia lá, pegava meu kit de mergulhar, aí ia e pulava na água e iria salvar tu. Mesmo que eu tenho medo de água eu iria salvar (*PRAIA DO FUTURO*, 2014, 00:06:08 a 00:06:57)

Donato não representa somente aquele que ajuda a educar o irmão mais novo, mas através desta condição, torna-se o “líder” que passa os ensinamentos da formação masculina na experiência familiar. Todavia, o poder incumbido ao irmão mais velho realmente fracassa, quando o super-herói de Ayrton se perde de vista no oceano em busca de um refúgio para arregimentar seus desejos condenáveis. Na ausência do Aquaman, aparentemente indestrutível, o que fez Ayrton para vencer a força das águas? Qual papel masculino teve de incorporar durante todo esse tempo? Quais as responsabilidades (internas e externas) teve de assumir para suprir a falta física, social, cultural e econômica representada pelo salva-vidas? No segundo ato do longa, o personagem, dez anos mais velho, cumpre a promessa de salvar o irmão de seu próprio sumiço. O encontro está longe dos regastes nobres dignos de quadrinhos ou sagas mitológicas, já que a figura de herói representada por Donato desaparecera para Ayrton, que agora tem como missão apontar ao primogênito todas as suas vilanias, traduzidas pela falta e abandono. Por conta disso, todo o referencial masculino do primogênito parece ser descaracterizado, pois além de não corresponder ao papel social que lhe era esperado na ausência paterna, também se desvia pela não conformidade à heterossexualidade compulsória.

- A mãe morreu, eu cresci, a praia de Iracema tá cheia de italiano; de alemão. Não é porque tu deu as costas pro mundo, que a gente vai ficar parado te esperando, não. Não é porque tu foi embora, que a gente vai ficar plantado lá te esperando, não. Pensou que fosse assim, foi?

- Pensei não...

- Por que é que tu foi embora? Hein? Responde agora, pô. Por que é que tu sumiu? Tu é um viado egoísta, que gosta de dar o cu escondido na porra desse polo norte. (*PRAIA DO FUTURO*, 2014, 01:13:29 a 01:14:19).



Figura 10: frame de Ayrton e Donato em Fortaleza (*Praia do Futuro*; 00:06:15)



Figura 11: frame de Donato e Ayrton em Berlim (*Praia do Futuro*; 01:12:23)

São muitas as estratégias de sobrevivência e escape criadas por indivíduos diante de um quadro sexual não identificável pela maioria das pessoas. No caso de Donato, que passou grande parte de sua experiência deslocado em um regime produtor de subjetividades coletivas e compulsórias, também ocorrente no corpo de bombeiros, a válvula de fuga sempre foi recorrer as águas, até ter de lidar com o primeiro afogamento. A partir disso, suas questões internas ficam mais inconstantes, a ponto de o protagonista não assimilar a rotina que sempre lhe fora necessária à abstração dos problemas, como fazer do armário um processo suportável. A passagem que fecha o primeiro ato do filme revela o desconforto do salva-vidas ao entrar no mar, no que seria um dia de exercícios (cena a ser desbravada com mais detalhes no próximo capítulo). Tal qual a personagem de Jesuíta Barbosa em *Tatuagem*, o corpo do protagonista é filmado em plano aberto, registrando uma performance anacrônica comparada à dinâmica dos outros membros que correm incessantemente em direção as bravas ondas da Praia do Futuro.



Figura 12: frame de Donato em treinamento (*Praia do Futuro*, 00: 31:40)

Ao longo de *Praia do Futuro*, tem-se a impressão que a repentina mudança para Berlim representa mais uma necessidade social internalizada por Donato, que a própria relação homoerótica iniciada com Konrad em terras brasileiras, quanto mais se acessa a perspectiva da personagem. Na terceira parte da história, a chegada do irmão à Alemanha reverbera no reencontro entre os protagonistas, que, àquele momento, parecem ter seguido rumos diferentes em relação ao início do filme. Donato, aparentemente adaptado a vida germânica, é interpelado pelo ex-namorado sobre a fúria de Ayrton. “Você não pode continuar fugindo da sua família”.

Você sumiu completamente, o que esperava? ” (*Praia do Futuro*, 2014, 01:16:57). Em outras palavras, a decisão de romper com os laços deixados no Brasil não passa pela interferência direta do alemão. Isso só prova que quando não se conforma com a heterossexualidade compulsória, na busca de movimentos abruptos de fuga ou inscrições de performatividades no próprio corpo, as consequências ambivalentes geradas neste processo são responsabilidades inteiramente alocadas aos sujeitos que se desorientam das marcas de identidade convencionadas por esse sistema.

O personagem de Wagner Moura, ao ser confrontado pelo irmão e o motoqueiro por quem se apaixonou um dia, não busca se justificar diante dos apontamentos que lhe são feitos, internalizando a culpa pelas incongruências derivadas da heteronormatividade. Somente no final do filme, o herói, já desmascarado, dá o seu veredito ao caçula, como em uma carta de Aquaman a Speed Racer, onde, por trás das metáforas e referências que há muito constituíram a conexão entre os irmãos, existe a dureza de quem precisa mergulhar em novas possibilidades de morada e afeto, quando a superfície não é realmente segura àqueles que possuem jornadas tortuosas e distintas das sagas românticas preponderáveis no modelo social.

- [...] escrevo para dizer que eu não morri. Eu só voltei para casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo para mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar para me sentir em paz, nem preciso mergulhar para me sentir livre. E sempre que me perguntam como era aí, do lado de fora, eu conto de um menino que acha que não tem coragem, mas é o cabra mais corajoso que eu já vi. Magricela quando todo mundo é forte. Voz fina quando todo mundo é macho. Pés pequenos quando todo mundo é firme. Conto do menino e digo que ele é meu irmão. Que ele sou eu no dia que eu tive a coragem de aceitar o quanto que eu tenho medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e de coragem, Speed. O meu é de quem finge que nada é perigoso. O seu é de quem sabe que tudo é perigoso nesse mar imenso. (*PRAIA DO FUTURO*, 2014, 01:35:55).

3.5 Representações e papéis sociais em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*

Por tratar questões de gênero e sexualidade de forma mais sensível, é necessário se fazer um esforço para identificar como o filme de Daniel Ribeiro representa determinados papéis sociais diante das problemáticas evocadas. De antemão, já se pode depreender que a presença de Leonardo, por si só, caracteriza na obra uma masculinidade frágil, uma vez que a condição de pessoa com deficiência o põe no lugar de “homem menor”, em relação a muitos garotos de sua idade. Ademais, o protagonista não parece ter passado pela casa-dos-homens de forma tradicional, pois tem em Giovana sua principal amizade, recusando princípios de desvinculo com o feminino regularmente percebidos durante a puberdade. Assim, os aspectos mencionados fazem do jovem, alvo vulnerável a ataques e zombarias dos colegas de sala, pensando a escola enquanto instituição pedagógica da heteronormatividade. Mesmo não sendo um espaço

monossexual como as corporações ilustradas em Tatuagem e Praia do Futuro, os colégios atuais compreendem a homossociabilidade, quando não a incentivam, fortificando regimes de condutas morais convencionados e exprimindo comportamentos que se desalinham do todo. Não à toa, o ambiente escolar não consegue ser amplamente inclusivo à realidade de Leonardo ao passar por violências suavizadas socialmente (“brincadeiras” e deboches), que no mais íntimo escondem o estigma a tudo que não representa a figura masculina dominante. Não enturmado a nenhum grupo de meninos que brigam entre si e ao mesmo tempo lhes protegem de outras formações, Léo fica em uma condição duplamente suscetível às violações de clássicos exemplos masculinos, como Guilherme (Victor Figueroas) e Fábio (Pedro Carvalho). O último parece representar o típico líder do bando, se colocando em evidência em cenas onde o senso comum heteronormativo de um jovem adolescente é reproduzido ética e esteticamente.

(Professora Ana) - Posso saber qual é a piada, senhor Guilherme?

(Guilherme) - Nada não, professora.

(Professora Ana) - Olha Gente, vocês vão me desculpar, tá; mas essa duplinha aí não vai funcionar mais um ano não, viu? Fábio, por favor, senta nessa carteira atrás do Léo.

(Fábio) - Ah não, professora!

(Professora Ana) - Ah sim, Fábio!

(Guilherme) - Professora, você tá ligada que não dá para ficar sentado atrás do Léo, perto desse “tec-tec”²³ o dia inteiro.

(Giovana) - Você é muito trouxa, né seu idiota?

(Fábio) - Fica na sua, aí, ô bengala humana.

(Giovana) - Nossa Fábio, como você é escroto,

(Fábio) - É, eu vou te mostrar o que é escroto mais tarde...Cão-guia.

(Giovana) - Cala a boca, idiota!

(Professora Ana) - Que isso, gente! Vocês estão pensando que estão aonde?

(Fábio) - Professora, se eu sentar nessa carteira atrás do Léo, toda hora eu vou ter que ficar fazendo favorzinho pra ele. Pô, o cara não faz nada sozinho! [...]

(Hoje Eu Quero Voltar Sozinho; 2014, 00:06:55).



Figura 13: Leonardo hostilizado por Guilherme e Fábio (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, 00:06:52)

23 Aqui o personagem utiliza uma interjeição para se referenciar a máquina de escrever em libras usada por Leonardo.

A relação entre o protagonista e sua fiel confidente assume característica paradoxal ao longo da narrativa. Os cuidados excessivos de Giovana, repetitivamente evidenciados em várias situações, a colocam como uma espécie de “segunda mãe”, mesmo que as suas intenções com o protagonista vão além de uma amizade zelosa. Conforme o relacionamento de Leonardo e Gabriel se intensifica, sem necessariamente passar por sua interferência, a adolescente se enciuma, sendo mais uma a reivindicar certo controle dos passos do personagem. Em muitas situações do filme, a jovem quase ocupa a posição de antagonista, tal qual muitas personagens mulheres que nutrem sentimentos por homens gays não assumidos, nos clássicos filmes de saída de armário. Por retratar a homossexualidade em um quadro culturalmente dominado pela heterossexualidade compulsória na classe média paulistana, Giovana assume a responsabilidade pelo protagonista na ausência da mãe. Esta, por sua vez, só aparece na trama para retificar a dependência do jovem através de demasiada preocupação, enquanto o pai se torna a figura mais calma e compreensiva, responsável por transmitir “valores” masculinos ao adolescente.

Ao construir a própria narrativa no tocante à sexualidade, o armário para Leonardo transpassa certas convenções da heteronormatividade, uma vez que seu desejo homoerótico floresce na intimidade sensorial. A *desorientação* proposta por Ahmed (2004), seria mais apropriada para elucidar a sua conexão com o mundo sem o ponto de vista literal, constituindo movimentos que produzem efeitos sociais disparatados. Em contrapartida, Gabriel sente muito mais a imposição deste prazer desviante. A medida em que as provocações dos outros garotos aumentam, cada vez que presenciam momentos de cumplicidade entre os dois, o novato chega até a se desvencilhar de Léo por um tempo na trama, e aproximar-se de Karima (Isabela Guasco), personagem retratada a partir de estereótipos sexistas (inconveniente e desinibida), compartilhados, inclusive, nas falas preconceituosas do protagonista e Giovana.

Desidentificação (MUÑOZ,1999) também é um conceito coerente para descrever a jornada de Leonardo em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*. Pensando em todas as pressões sociais geralmente acometidas às/aos adolescentes de classe média, em uma fase de transição para a vida adulta (as primeiras preocupações com o universo do trabalho sob a intermediação do vestibular, o primeiro beijo, os conflitos da sexualidade, a interposição da independência frente ao domínio da família, etc.), o personagem lida com outras estratégias de assimilação para se reorganizar no mundo e reagir a todas essas responsabilidades. Distante da vitimização, o filme aborda seu crescimento ao também expor as suas contradições e defesas. As respostas de Léo a um universo saturado de representações que não lhe convém se tornam mais ávidas, sendo o desejo homoerótico apenas uma das questões que o margeiam. Neste ponto, a cena final do

longa diz muito sobre a sua subjetividade. A invisibilidade das relações homoeróticas não é assimilada por ele que sempre esteve acostumado a construir seu próprio caminho às cegas. Por isso, o simples gesto de dar as mãos a Gabriel, ao ser novamente provocado pelos colegas de sala, descaracteriza a ignorância sexual instituída no imaginário de quem insiste em enxergar o afeto entre dois homens com “maus olhos”. Léo não precisa de um braço para se ancorar, mas de mãos, que juntamente às suas, constroem possibilidades de afirmação sobre identidades apagadas no fluxo da vida social.

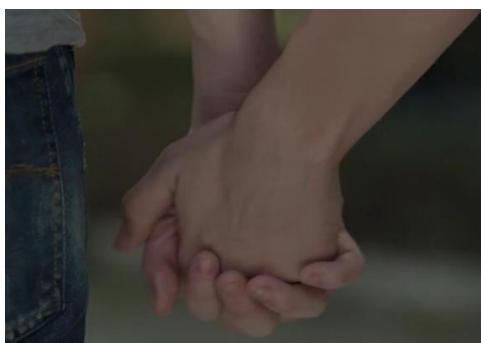


Figura 14: Leonardo e Gabriel saem da escola de mãos dadas (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, 01:31:07)

Em *Tatuagem*, durante parte considerável do longa é notável a desorientação (AHMED, 2004) de Arlindo em relação ao espaço representado pelo quartel. A pretensa utopia de um território que pressupõe masculinidades solidificadas ou a figura do “homem ideal” a ser alcançada, custa caro às suas afeições e subjetividades. São vários os momentos do filme que ilustram o descompasso do personagem, em situações de isolamento, assédios e ataques. O próprio apelido, “Fininha”, referência a voz do soldado, também pode ser um indicativo da descompostura entre a entonação natural do protagonista e a locução que se espera de um agente do exército.

Essas condições fazem com que Arlindo assimile a tropa militar como uma verdadeira distopia, ao passo em que a corporificação na casa de espetáculos comandada pelo amante assume outra postura. Sua passagem por *Chão de Estrelas* ou o casarão que os artistas dividem, simboliza uma mudança ética e estética da personagem, que pode ser entendida como um

estágio de desidentificação (MUÑOZ, 1999). O jovem cadete não só rejeita o armário, desfrutando da sua identidade homoerótica sem culpabilidades, mas também quer desprender-se das amarras que constitui as amalgamas da heteronormatividade em geral, como, por exemplo, a inflexibilidade do papel social masculino e a monogamia. Ao juntar-se a outros corpos na dança onde se atesta que a “utopia do cu é a única utopia possível”, Fininha se arma de alegria e deboche para desarmar as problemáticas que sempre estiveram apontadas ao seu corpo: das escopetas às bíblias, miras conformadoras que paralisam corpos na incessante busca criativa pela liberdade.

Já no título realizado por Karim Aïnouz, Donato é estrangeiro de si mesmo. No primeiro ato do filme, o peso simbólico do armário é intermediado por pausas e silêncios da personagem que internaliza sua desorientação (AHMED, 2004) em meio a uma Fortaleza de coloração viva e quente. O amarelo do sol que irradia sobre os corpos bronzeados, o vermelho que marca a forte presença e imposição dos salva-vidas na Praia do Futuro e a imensidão azul oceânica que o protagonista presumia dominar; que o assegurava e o compensava do “fracasso” de não corresponder a uma masculinidade insossa e dominante, até as ondas lhe trazerem o primeiro confronto com a morte.

Ao se aventurar em outro país, mais gélido e adverso a muitas identidades estrangeiras, o cearense se aproveita da cultural introspecção germânica e o aparente “não-lugar” como imigrante, para construir parte de um laço afetivo que só era consumido nas entrelinhas, quando em terras brasileiras. O que importa nesta segunda passagem é a conexão afetiva entre corpos e memória que transpassa fronteiras e estrangeirismos. Quando Donato caminha sozinho pelas ruas da capital alemã, a expressão de contentamento mais revela o apego ao corpo do amante Konrad, ao sexo do dia anterior, que uma real identificação com o novo território. Ao contrário, são estratégias de desidentificação (MUÑOZ, 1999), que o fazem assimilar o cotidiano em outro continente. No plano sequência em que dançam e cantam *Aline*, um clássico *camp* de Christophe repatriado por bares e boates LGBTQ em vários cantos do mundo, os amantes se galanteiam, interpretam os versos saudosos da canção, encenam uma briga. “Dança-se com corpos plenos, que gritam, por dentro, para esquecer, sobreviver. Dança-se como suporte, para suportar” (GONÇALO, 2014).

4. O CORPO DENTRO E FORA DO ARMÁRIO: PARADIGMAS CARNAIS DO SEGREDO/REVELAÇÃO EM TATUAGEM, PRAIA DO FUTURO E HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO.

4.1 Esconder ou revelar? A corporeidade do armário no cinema

– Ronnie, tenho 26 anos e estou solteiro no momento. Há algum tempo atrás fui a uma festa de um amigo de um amigo meu; que eu nem conhecia. Quando chegamos, meus amigos nos apresentaram e desde então não consigo tirar ele da minha cabeça. Estou muito confuso. Isto significa que sou gay?

– Significa
(S. l.: s. n. 2013).

A resposta curta e direta foi dada pelo apresentador e músico Ronnie Von (Rodrigo Nogueira), ao ler as confissões de um telespectador em seu programa de auditório; uma versão abasileirada dos *talk-shows* nortistas, quase sempre comandados por homens de terno, que, também trajados pelo típico humor masculinista, entrevistam personalidades da mídia sobre assuntos cotidianos. A objetividade do artista repercutiu rapidamente pelos amplos e variados canais intermediários, rendendo a situação o título de “meme”, além de alguns contratos publicitários firmados em sua conta. Independente dos fatores que fizeram desse acontecimento um eco, onde não importa se o retorno sem rodeios de Von diz respeito a sua personalidade ou a um programa já maquinado pela lógica de perguntas e respostas aceleradas; o caso em si também representa um regime de olhar que há muito estrutura o senso comum sobre a sexualidade, como se o assunto pudesse ser digerido prontamente, da mesma forma que é compreendido em caixas semânticas de relações ora proporcionais, ora opositivas, sempre dispostas em conjunturas de causa e efeito – logo, se determinada pessoa desperta interesse por outra do mesmo sexo e gênero, “significa” que ela já não se comporta dentro de uma categorial específica. A linguagem aqui é pensada não somente em seu aspecto de assimilar coisas, formas e objetos, mas também usada para retificar comportamentos dominantes, marginalizando a presença de outras experiências (BUTLER, 2003). Nesse sentido, o vocabulário pode estar a serviço de um regime instituído que deflagra relações sexuais como lícitas e ilícitas, afetando a organização dos corpos no espaço social.

Como já mencionado nos capítulos anteriores, Sedgwick traz importantes contribuições para o regime a que se propõe investigar nesta pesquisa. Grande parte de suas indagações,

expandem o pensamento de Foucault (1969) sobre sexualidade até chegar nas noções primárias a respeito do armário enquanto fenômeno epistemológico; ou seja, que permeia as práticas dos sujeitos sociais no campo das relações públicas e privadas.

Algo bastante exemplar nesta correlação está na forma como a autora se apropria da conjugação dos termos conhecimento e sexualidade, trabalhados pelo filósofo francês como agentes intransponíveis. Em outras palavras, ter conhecimento implica necessariamente em compreender as manifestações sexuais do corpo, ao passo em que a condição oposta ao processo colocado só poderia representar uma ignorância sexual sem precedentes. A gênese bíblica, por exemplo, foi uma das culturas responsáveis por instituir entendimentos limitantes no que diz respeito ao sexo, a maneira como ele deveria ser praticado (de que forma e com quem) e como essa performance condizia com os papéis dados às disposições de gênero. Ao pensar a experiência cristã como um braço da colonização, há de se esperar o impacto de suas ideias aos arranjos corpóreos no ideal civilizatório e sua escrita regendo a tessitura dos costumes sociais nos países ocidentais e ocidentalizados. Desse modo, tal estrutura ferramenta as categorias semânticas responsáveis por determinar corpos e relações a partir de um pensamento hegemonizado. As identidades homoeróticas e outras possibilidades de desobedecer a esse sistema ocupam o lugar da oposição às convenções do comum, noções que não só fundamentam os paradigmas da sexualidade, como vão influenciar uma série de outras condições impostas pela vida social.

No que concerne a identidade homoerótica e a sua relação entre o público e o privado, Sedgwick não desconsidera que o sair do armário, tão reafirmado pelos slogans políticos e/ou outras narrativas da cultura LGBTQ, tenha um potencial transformador, embora as razões que levam a sua centralidade sejam passíveis de questionamento. Primeiramente, há um enfoque exclusivo nas relações homosociais, principal problemática das condutas morais relacionadas a sexualidade no século XX, que negligenciam outras realidades e suas respectivas reivindicações. Outro apontamento está atrelado a situação da confissão da sexualidade no espaço íntimo. Para a pensadora, essa revelação em âmbito familiar estremece as estruturas convencionadas pela cultura heterossexual, embaralhando a representação do que é natural ou fora desse padrão. O “assumir-se” na privacidade do lar só deflagra um desconhecimento – ignorância sexual - ainda maior, que torna a epistemologia do armário mais carregada e consequente para aqueles que dela dependem. Isso porque muitas das respostas anti-homofóbicas acreditavam que se despir do medo e assumir publicamente a sua identidade homoerótica potencializava uma política coletiva de aceitação e pressionava as instituições sociais.

Nesse embate, a revelação se opõe diretamente a figura simbólica do armário, e “sua posição pública sem ambivalência pode ser contraposta como uma certeza epistemológica salvadora” (SEDGWICK, 2007, p. 27) em oposição a equívoca privacidade, que tinha seus dias contados na visão desses agentes deterministas. O sentimentalismo aplicado ao discurso do armário muitas vezes transborda sobre os reais apontamentos que devem ser feitos na análise mais profunda e complexa de sua problemática, pois é preciso compreender as implicações de uma revelação singular na emancipação de um grupo. Sabemos que o sair do armário representa uma quebra de vínculo primária com essa cultura opressiva, e a sua importância entre o “privado” e o “político” não deve ser descartada. Contudo, é preciso reconhecer as discrepâncias entre um ato singular para as instituições corporificadas pela homofobia. “Na exibição teatral de uma ignorância já institucionalizada, não se deve procurar potencial transformador” (SEDGWICK, 2007, p.36). A revelação é a fórmula narrativa conveniente do cinema que retrata a homossexualidade nas identidades masculinas. Até mesmo a filmografia LGBTQ contemporânea brasileira, cuja a essencialização do armário é atenuada, não consegue se desviar desse modelo repetitório. No último ato de *Hoje eu quero voltar sozinho*, por exemplo, o protagonista conta a Giovana sobre seus sentimentos em relação a Gabriel, informação que não só a surpreende como a faz evitar o amigo instantaneamente, como se estivesse responsabilizando-o pela sua inconformidade.



Figura 15: revelação de Leonardo (*Hoje eu Quero Voltar Sozinho*, 1:20:50)

Os pesquisadores mais frequentes em sexualidade no século passado tinham plena consciência das contradições presentes “dentro” e “fora” do armário. Sedgwick apresenta que tais estudos, por mais consistentes e esplendorosos que sejam, possuíam muitas vertentes e

aproximações às políticas que não só tratavam das identidades relacionadas ao sexo/gênero. Desse modo, a metáfora do armário se expandiu para outras possibilidades identitárias, sendo expressão recorrente de teorias abraçadas pelos estudos culturais, como os movimentos étnicos/raciais dos anos 60. Os desmembramentos que o armário sofreu ao longo desse século poderiam indicar que tal expressão, ao se aproximar de outras problemáticas da modernidade, esvaziasse a sua origem histórica que provém do contexto homossexual. Sedgwick arrisca dizer que tal premissa se desenvolveu de maneira inversa: a cultura LGBTQ, apoiada nas teorias direcionadas para a homossexualidade, a partir da antítese sigilo/revelação, impulsionou outros paradigmas do contexto social, não exclusivo, mas em grande parte centrada na experiência masculina. Paradigmas esses que são analisados em pares antitéticos, muitas vezes só são eficientes quando providos de um discurso anti-homofóbico:

Entre essas posições figuram [...] os pares segredo/revelação e privado/público. Ao lado desses pares epistemologicamente carregados, e às vezes através deles, condensados nas figuras do “armário” e do “assumir-se”, essa crise específica de definição marcou por sua vez outros pares tão básicos para a organização cultural moderna, como masculino/feminino, maioria/minoria inocência/iniciação, natural/artificial, novo/velho, crescimento/decadência, urbano/provinciano, saúde/doença, mesmo/diferente, cognição/paranoia, arte/kitsch, sinceridade/sentimentalidade e voluntariedade/dependência (SEDGWICK, 2007, p. 28-29).

A condição exposta inegavelmente influencia a forma como as identidades se disponibilizam na vida social, principalmente aquelas engendradas no lugar de oposição semântica ao “outro comum”. Entretanto, pensando as novas práticas que regem a sociabilidade contemporânea – as tecnologias de informação e as relações mais íntimas com as imagens – as interações públicas também são afetadas por outras questões além daquelas principiadas pela inteligibilidade da comunicação. As subjetividades dos agentes envolvidos em um diálogo, ou a relação individual com um determinado objeto também parte de um envolvimento experienciado pelas sensações do corpo, que constituem os afetos e são fatores presentes na forma como determinadas experiências íntimas e públicas são condicionadas (SODRÉ, 2016). Assim, os arranjos atuais intermediados pelas ferramentas de comunicação globalizadas, delegam aos indivíduos na cidade um novo olhar que é igualmente fundamentado pela ênfase afetiva com o território. Se tratando dos estímulos visuais a que todas as pessoas estão sujeitas em qualquer atividade cotidiana, seria possível continuar isolando as sensações intermitentes aos sujeitos dos aspectos racionais, como na síntese grega que separa o *logos* do *pathos*? Ora, se tem algo que os dispositivos eletrônicos instauram, e, por conseguinte, desafiam o conhecimento acadêmico moderno, são as manifestações presentes no “aqui” e “agora”, desprendidas de vínculos antecedidos de um conhecimento identificável e corporificados na

experiência do “viver” e “sentir”, algo que não pode ser facilmente mensurado pela sistematização do conceito e da dedução.

A experiência filme-espectador, por exemplo, é algo que move discussões desde sua invenção. Através dos estudos benjaminianos, Turcke (2010) é capaz de comparar a ação cinematográfica à velocidade de um projétil, onde as imagens sequenciadas pelo processo de edição atingem aqueles que as assistem, sendo praticamente indeterminável a distinção do corte de uma cena para a outra, o que faz das salas escuras uma câmara de reações quase sempre involuntárias e incógnitas, que acompanham a produção de sentido confeccionada pela audiência da abertura aos créditos finais. Isso não faz do cinema somente um espaço de subjetivação singular. Ao contrário, e em concordância com os estudos de Turcke, o processo fílmico pode ser considerado um postulado histórico socialmente decisivo para as comunidades interpretativas em geral, principalmente as que se desenvolvem na dissidência dos costumes hegemonizados. A mescla entre a inteligibilidade do discurso e os dispositivos sensíveis na tessitura do corpo fazem do cinema um espaço multidimensional, tanto do ponto de vista da experiência fílmica, como a sua própria área de conhecimento. Se assistir a um filme pressupõe a presença do sentido e do sensível conjugando-se sem polos ou extremos, o que seria uma análise cinematográfica suficientemente analítica?

A pergunta reflete o estado de grande parte dos estudos acadêmicos em cinema, que mesmo diante do reconhecimento de autores como Benjamin e Kracauer nos anos 30, sobre uma percepção sensorial, ‘apropriação táctica’ ou ‘faculdade mimética’ (SOBCHACK, 2004, p. 55) na relação filme e espectador, preferiram reduzir a corporificação dos sentidos aos altos e baixos da narrativa cinematográfica ou à cultura de distração contemporânea influenciada por “perversos” aparatos de mediação. Essas escolas, orientadas por uma primazia do conhecimento fílmico hierarquicamente estruturado no regime do “olhar” e “ouvir” (não à toa, são os aspectos que constituem a etimologia do termo “audiovisual”), relegaram por todo esse tempo a capacidade de confluência e responsabilidade dos outros sentidos nas salas escuras. O ato de assistir a algo permite que a visão e audição muitas vezes sejam os receptores mais requisitados nesse processo, mas colocá-los em lugar privilegiado sempre é um grande equívoco. Na verdade, é preferível entender que esses dois aparatos abram os caminhos para que os espectadores possam diluir outras experiências sensoriais através deles. Ter vontade de tocar, tatear, se arrepiar com a tessitura dos objetos, degustar, sentir o aroma do ambiente representado; são situações recorrentes da percepção fílmica e possíveis graças à capacidade do corpo ser convocado e exprimir seus pensamentos carnaais de forma mais consciente que a própria análise do discurso, da crítica e da linguagem em geral. Em outras palavras, “é possível

dizer que o corpo vivo proporciona e fornece uma comutatividade reversiva entre percepção subjetiva e conhecimento objetivo, entre os sentidos e seu significado consciente”²⁴ (SOBCHACK, 2004, p. 61, tradução minha).

Os corpos presentes na ação cinematográfica – dentro e fora da tela (considerando a própria materialidade do filme como um corpo) – possuem teor subversivo ou estão sujeitos a transformações, já que o cinema permite que eles operem tanto no sentido literal como figurativo. Através da reversão cognitiva e sensual presente no jogo entre imagem e espectador, tais corpos extrapolam suas próprias condições estáticas, onde o sensorio tecnológico e humano transfigura-se em uma relação não exclusivamente contida na espetatorialidade, mas intermediada por todos esses artefatos. Desse modo, é possível se engajar à forma como Leonardo constrói sua subjetividade em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, sem o auxílio da visão, que é tão característica da experiência cinematográfica. Neste caso, a materialidade do filme é agenciada – close-up nos outros sentidos do corpo e design sonoro ampliando os sons cotidianos – para que a audiência consiga se apropriar sensivelmente das relações desse corpo com os objetos ao seu redor, além de meramente assimilar ou não os comportamentos da personagem. A cena em que Gabriel adentra a sala de aula pela primeira vez é projetada a partir da perspectiva do protagonista. O plano detalhe do ouvido e a sonorização da porta entreabrindo-se lentamente marcam a chegada do aluno novato antes mesmo que a sua imagem seja apresentada ao público.

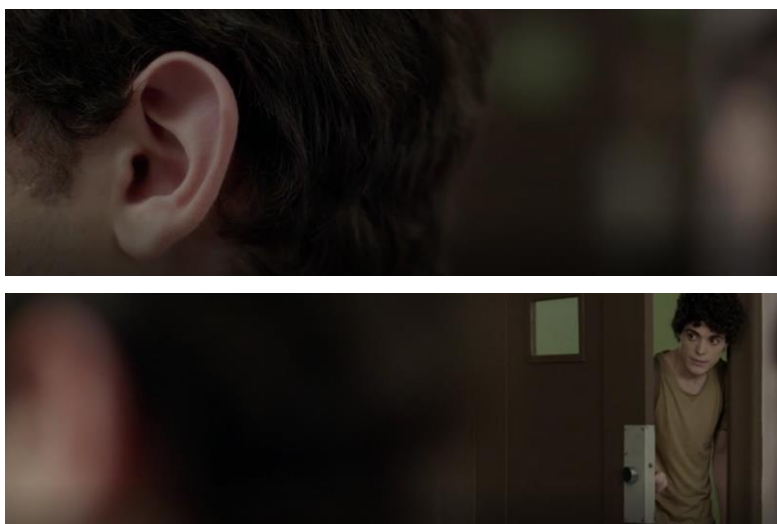


Figura 16: Gabriel chega à sala de aula (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*; 00:07:50 à 00:07:52)

24 “ Put another way, we could say that the lived body both provides and enacts a *commutative reversibility* between subjective feeling and objective knowledge, between the senses and their or conscius meaning. ”

Sobchack é capaz de condicionar a experiência do filme à conjunção dos processos sinestésicos, ou seja, o cruzamento entre várias sensações causadas por uma mesma impressão, e cenestésicos, onde há a hipertextensão ou declínio dos sentidos percebidos através dos movimentos musculares. Sendo assim, a proposição do termo *cinestesia* pela autora revela não somente o agrupamento dos estados descritos acima, pensando os efeitos sensoriais do cinema, mas também trata da sua ambivalência na reprodução de sensibilidades literais e figurativas. Essa aparente “confusão” ocasional dos regimes sensitivos encontra uma precisão fenomenológica entre “ter sentido” e “fazer sentido”, em que coexiste a corporeidade e a consciência inteligível das emoções. Em suma, corpo e linguagem se conjugam simultaneamente em um processo recíproco, em vez de apenas se oporem ou refletirem-se um sobre o outro. Essa relação não hierarquizada e sujeita a reversibilidade é o que muitas vezes determina a condição vacilante da experiência cinematográfica, quando se busca um dimensionamento entre o que é real ou figurativo.

O processo de *focalização* (PAASONEN, 2011), ou seja, a ênfase em aspectos subjetivos do objeto condicionada graças aos enquadramentos audiovisuais e planos de câmera que sugerem intimidade, são artifícios que torna ainda mais imbricada a relação entre as imagens e os espectadores. Apesar da homosociabilidade que ainda prevalece na realização cinematográfica e todas as problemáticas sexistas provenientes dessa realidade, como o regime de olhar masculinista discutido por Mulvey, a focalização pode interpelar a audiência para além de uma ordem ideológica propriamente dita, ao conduzir a espetatorialidade por vastos caminhos e relações específicas de cada corpo com as imagens. A objetificação é ocorrente na dinâmica de experienciar o filme, mas não deve ser tomada como condição totalizante ou exemplo exaustivo. “Talvez o objetivo não seja precisamente estar em controle constante ou exercer o domínio visual, mas desfrutar da textura e ritmo das imagens se desenrolando e se impressionar com elas”²⁵ (PAASONEN, 2011, p.176, tradução minha).

Esse envolvimento com o cinema está mais distante da ideia de *identificação* discutida enquanto forma de se assimilar a objetos e representações nas telas, do que as possibilidades de engajamento entre espectadores e as performances assistidas, que caracteriza o efeito de *ressonância* (PAASONEN, 2011). Mais precisamente, busca-se o entendimento de que a arte também pode ser discutida a partir das suas manifestações de intensidade, ou melhor, às conexões que afetam os nervos e seus impulsos elétricos ao percorrerem os tecidos internos até

25 “Perhaps the point is precisely not to be in constant control or to exercise visual mastery but to enjoy the texture and rhythm of the images unfolding and to be impressed by them.”

a superfície, intensificando as sensações do corpo. Tal compreensão pode ser importante quando associada a outros regimes analíticos em arte. Através dos estudos de Groz (2007), Paasonen conclui que:

De um lado, é uma questão a respeito das propriedades e recursos de diferentes objetos – os caminhos que eles ressoam, os tipos de encontros que eles convidam, os modos analíticos de engajamentos que eles facilitam. De outro, essa diferenciação do artístico para a sua materialidade fabricada envolve a reiteração das hierarquias culturais e premissas da crítica à cultura de massa em que determinados objetos são definidos como mais valiosos e intelectualmente engajados em relação a outros (PAASONEN; 2011, p. 187, tradução minha)²⁶.

A autora vai além ao discorrer sobre as dinâmicas desse encontro, sobretudo quando a ligação entre observador e os fragmentos fílmicos (a tessitura do cenário, elementos do figurino, aspectos da sonoplastia ou partes do corpo evidenciadas através da *mise-en-scène* e closes de câmera) é ainda mais íntima, aquilo que a pesquisadora entende como estado de *ressonância carnal* (p.189). A importância do termo não reflete somente sobre a forma como o filme pode tocar as pessoas, mas principalmente construir um envolvimento particular e contextual com cada uma delas, ao alcançar as profundezas de suas fantasias, medos e desejos ocultos. Sentir o filme é reconhecer a sua propriedade háptica (MARKS, 2002, apud. PAASONEN, 2011), ou seja, os aspectos “intrusivos” da imagem que faz o espectador perceber a sua falta de domínio sobre elas. Desse modo, a qualidade visual que se discute é menos direta que espontânea e também está distante das intenções de controle voyeurístico. Longe disso, a penetrabilidade dos frames passa por uma consciência autoral e criativa que valoriza os recursos materiais do filme, mas, indistintamente, ultrapassa as barreiras intencionais da produção quando conduz corpos a variadas experiências ou possibilidades de subjetivação.

No entanto, importa mais a esta pesquisa a capacidade de as imagens conectar sensivelmente diferentes corpos, identificando-os, em detrimento das vivências individualizadas. É necessário compreender o lugar que a corporeidade ocupa na dinâmica fílmica, onde os efeitos de localização e contextualidade são importantes para não se infringir os regimes éticos e políticos de suas próprias condições. Ao contrário, o afeto estaria somente implicado às interpretações que o corpo é capaz de produzir. Não à toa, este estudo tem como referência as contribuições de Sedgwick, em que a epistemologia do armário se direciona afetivamente as especificidades públicas/privadas de determinados corpos. Por conseguinte, a

26 “On the one hand, this is a question of the properties and affordances of different objects—the ways in which they resonate, the kinds of encounters they invite, and the modes of analytical engagement they facilitate. On the other hand, this marking apart of the artful from the prefabricated involves the reiteration of cultural hierarchies and the premises of mass culture critique in which some objects are marked as more worthy of intellectual engagement than others. ”

abordagem metodológica proposta para esta seção, acompanha alguns caminhos percorridos por Paasonen a luz dos estudos sobre pornografia, onde a observação e análise está mais pautada pela “sensibilidade (às propriedades materiais das imagens, textos e sons estudados) e atenção (às suas modalidades, suas ressonâncias – em termos de textura, sensação, assunto e estética – e a fisicalidade de sua produção e mediação)²⁷” (PAASONEN 2011, p. 196, tradução minha).

Assim, os registros visuais podem ser observados pela sua materialidade e modos de olhar, sentir e tocar, processo que acompanha a forma como os recursos de produção são revertidos em movimentos de ressonância e consumo. Ademais, discorrer sobre essa experiência sensorial das imagens em nada exclui ou impede que elas sejam analisadas conjuntamente ao seu contexto de produção e distribuição ou abordar sobre as tecnologias envolvidas, a narrativa e as performances ensaiadas. A sensibilidade na experiência fílmica muitas vezes é pensada no processo de realização, para construir uma atmosfera mais íntima com o espectador, ao evidenciar momentos de prazer, medo, angústia, repulsa, dentre outras sensações. Isso pode ser percebido até na forma como o armário foi introjetado no cinema LGBTQ ao longo de anos, assumindo diferentes conotações, linguagens e corpos (fílmicos e representacionais). Inegavelmente, essas representações não deixam de acompanhar os reflexos sociais fora das telas; acontecimentos que marcaram a história dos grupos mencionados, e, de alguma forma, resvalam nos enredos, performances ou em outros aspectos do filme.

Conforme a pandemia do HIV/aids estetizava uma política de tensões no final do século passado, por exemplo, as afirmações *queer* passaram a ser rejeitadas de certas óticas da homossexualidade, o que recai sobre um regime de visualidade higienizado nas representações sociais de gênero e sexualidade dissidentes. Corpos enrijecem acompanhando a postura binária dos papéis de gênero e construções toleráveis de gays e lésbicas são admitidas pela mídia. Essas identidades passam a se tornar hegemônicas perante a outras categorias não-heterossexuais. Nas telas brasileiras, as experiências homoeróticas formalizadas não podiam estar mais compactuadas com dramaturgias que trouxessem à tona questões como a culpabilidade, vergonha, e o sentimento anômalo num esforço de aceitação, “as quais não pouparam as heranças do melodrama heterossexual enquanto chave de identificação, que se pautou na tolerância e num discurso de igualdade heterocêntrico” (DOMINGOS, 2016, p. 26-27). A saturação desse modelo muitas vezes explica a dificuldade da audiência em assimilar novos padrões de gênero, performances, sexualidades, conflitos e linguagens audiovisuais, mesmo sob

27 “ [...] sensitivity (to the material properties of the images, texts, and sounds studied) and attentiveness (to their modalities, their resonances—in terms of texture, feel, subject matter, and aesthetics—and the physicality of their production and mediation) ”.

os esforços da contracultura vigente desde a videoarte dos anos 50, passando por movimentos culturais, como o *New Queer Cinema*, às produções mais recentes.

Enquanto parte singela da cultura LGBT se tornou alvo de representação no audiovisual *mainstream*, outras camadas *queer* não encontraram um lugar tão garantido nas grandes salas escuras, cenário que se reverteu timidamente a partir da década seguinte. Esses novos longas começaram a privilegiar um escopo múltiplo, acoplando-se a mecanismos da materialidade fílmica para além do roteiro, ao preferenciar o engajamento dos corpos espectatoriais.

O ímpeto maior presente em boa parte das produções audiovisuais dessa geração certamente estava na visibilidade performativa dos estilos de vida dissidentes e no desejo como elemento central das histórias. Diante disso, desfaziam-se as identidades no movimento instável, caótico e amoral das subjetividades e territorialidades dos indivíduos (DOMINGOS, 2016, p. 29).

Para ilustrar essa mudança, Baltar (2015) aplica a relação *pedagogia sociocultural/pedagogia dos desejos* na filmografia *Queer/LGBT* dos anos 90 até os longas contemporâneos, após a virada do século, mais especificamente a partir de 2010. É importante frisar que o termo “pedagogia” referenciado pela pesquisadora não concerne ao seu sentido normativo na aplicação de um conhecimento ou ideologia, habitualmente usado na linguagem padrão. Aqui, procura-se entender a expressão através de outras experiências e sentimentos possíveis de serem partilhados, assim como no cinema, onde a imagem e o som podem construir afetos e subjetividades que não se valem somente através da sua relação com a dramaturgia. É claro que não deixa de haver aspectos ideológicos vinculados a esses processos, mas sua interferência se dá de forma menos moralizadora e mais sensitiva “que, se de um lado nos ensinam a ver e sentir o mundo, de outro nos ensinam também, através e por causa desse ver e sentir, a ser e estar no mundo” (BALTAR, 2015, p. 43).

Fato é que realizadores contemporâneos souberam se apropriar da potência sensorial em seus filmes – em consonância com os gêneros fílmicos que já abusavam dessa “pedagogia das sensações”, como o horror e a pornografia – em projetos de abordagens mais amplas às sexualidades e identidades de gênero. Assim, a pedagogia empreendida por Baltar para analisar a trajetória do cinema LGBTQ, se configura de duas maneiras: a primeira está condicionada ao protagonismo dado às diferenças culturais e sociais no desenvolvimento da narrativa (pedagogia sociocultural), enquanto na segunda ocasião, o que prevalece são cenas que valorizam a intimidade e o prazer visual, uma forma de experiência sensorial com o espectador (pedagogia dos desejos). Mesmo havendo a transição de uma pedagogia para a outra na linha temporal estudada por Baltar, não significa a impossibilidade dos conceitos correlacionarem-se em um mesmo filme. Ao contrário, pensando a presença do armário desarticulada das

convenções simplificadas pelo cinema, facilidades que o torna praticamente um subgênero na filmografia LGBTQ, as produções contemporâneas exploram outras dimensões afetivas sem deixar de reconhecê-lo. Isso é assimilado quando a dinâmica segredo/revelação, que acompanha grande parte dos filmes *coming out*, é excedida ou associada a outros contextos, como a própria organização homoerótica na cidade e/ou o foco na “descoberta” enquanto prazer individual, a partir das sensações distendidas entre a performance das personagens, a materialidade fílmica e aqueles que as assistem.

As políticas de representação do armário dialogam com ambas as pedagogias, em contextos e fases distintas. Se no final do século passado importava a determinados longas que esse processo fosse centralizado pela dramatização dos conflitos culturais advindos da experiência *queer*, no contemporâneo as narrativas estão mais interessadas em exibir o encontro corpóreo entre filme e espectador a partir de experiências que se reverberam nas tramas onde a revelação da identidade homoerótica/gênero já tenha sido “superada” pelo público. Em outras palavras as políticas de representação relacionadas às sexualidades dissidentes podem se fazer de outras perspectivas, em que o armário não precise assumir o foco do filme.

Baltar considera importante que a procura de novas possibilidades e afirmações *queer*, não é reflexo de uma sociedade onde as questões suscitadas pelo armário foram findadas por definitivo, segurança utópica que pode estar associada à conquista de direitos civis e jurídicos pela população LGBTQ em alguns países. Isso não diminui o fato de que os longas mais recentes – apontamento mais percebido pela autora entre as obras do gênero nos EUA e Europa, comparado ao cinema latino-americano, por exemplo – preferem películas que dão menos atenção a esses conflitos na potencialização da intimidade e do desejo, processos do cotidiano que também são importantes para a asserção de qualquer identidade dissidente (*queer* ou não). Baltar e Sarment (2016) apresentam os estudos de Linda Williams (2014) para pensar o imaginário social em relação ao sexo no ocidente, que encontra influências explícitas na cultura pornográfica e midiática norte-americana. Ao recorrerem a pesquisadora, entendem o sexo no audiovisual a partir de duas conotações: um de caráter mais explícito, facilmente assimilado em vídeos de pornografia onde os close-ups nos órgãos genitais são excessivamente constantes; e outro dotado de uma dimensão estética que valoriza mais a afetividade entre os corpos, sem necessariamente ancorar-se em planos prolongados.

De *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) a *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2018), as películas do cinema *queer* contemporâneo se distanciaram de representações já datadas sobre a saída de armário e a luta contra um desejo proibido. Ao pensarem o escopo narrativo mais concentrado no prazer que os corpos em cena podem oferecer

– planos que muitas vezes retratam um sexo “relativamente explícito” (p.56) – imprimem novos conflitos e discussões entre as personagens, deixando ao armário um espaço menor na trama. Incitar o desejo através da expressão corporal requer uma presença fílmica que investe em técnicas audiovisuais para gerarem sentidos: close-ups e/ou câmera lenta, mixagem de som que destaca a respiração ofegante, planos fechados, dentre outras possibilidades.

Uma passagem entre uma certa forma de tratar o escopo do cinema queer (nas lógicas do falar sobre seus temas e questões) para uma forma de construção de cena que investe nesse gesto de centrar nas atrações dos corpos, seus desejos de modo a celebrar seus prazeres e desvios. Tal passagem não aparece à toa, mas é fruto de um contexto maior de mudanças no próprio jogo político das visibilidades dos sujeitos queer, que permite passar do regime do *falar sobre* para o regime do *mostrar* (BALTAR & SARMET; 2016 p. 63).

Tal estratégia permite que muitos longas LGBTQ sobre a saída do armário possam ser “enquadrados” no cinema *queer*, já que centralizam atos e gestos dissentes da cultura sexual binária, sobre pessoas que transcendem as convenções morais normalizadas, e por isso permeiam por espaços que requerem outras naturalizações. Compreender o armário dentro do escopo da teoria *queer* é pensar o cotidiano de seres que não se identificam com os paradigmas socioculturais burgueses: a reprodução; o casamento; a concepção normativa de família e a “determinação social do trabalho” (BALTAR E SARMET, 2016, p.64). Devido a tal fato, a pedagogia dos desejos é uma ferramenta analítica importante no cinema atual, pois admite um modelo fílmico marcado pelo engajamento com o público através do diálogo com as sensações mais íntimas do espectador, outra maneira de refletir sobre as sexualidades não cristalizadas pelos aparelhos históricos e institucionais da heterossexualidade.

A ressonância carnal pensada por Paasonen (2011), por exemplo, consegue ir além da dimensão do sexo ao interconectar o espectador a “decapitações” do filme; fragmentos, detalhes ou objetos do cenário assimilados pelos observadores, que os estimulam ou sugerem momentos particulares de prazer e afetação (p.201). Em *Hoje eu quero voltar sozinho*, o argumento acima pode ser exemplificado quando os atores compartilham o mesmo banheiro, situação em que o filme deixa de acompanhar as subjetividades de Leonardo e atrela-se a Gabriel. Por instantes, a câmera simula os olhos do adolescente que observa o corpo nu do amigo no banho. Ao contrário de como a passagem poderia ser construída, há a possibilidade de tensão através do prazer (em detrimento da culpa), quando a audiência é convidada a ser o corpo do coprotagonista e fitar o colega se despir no chuveiro, em planos detalhe e sonoplastia que evidenciam as camadas da pele em contato com a água.

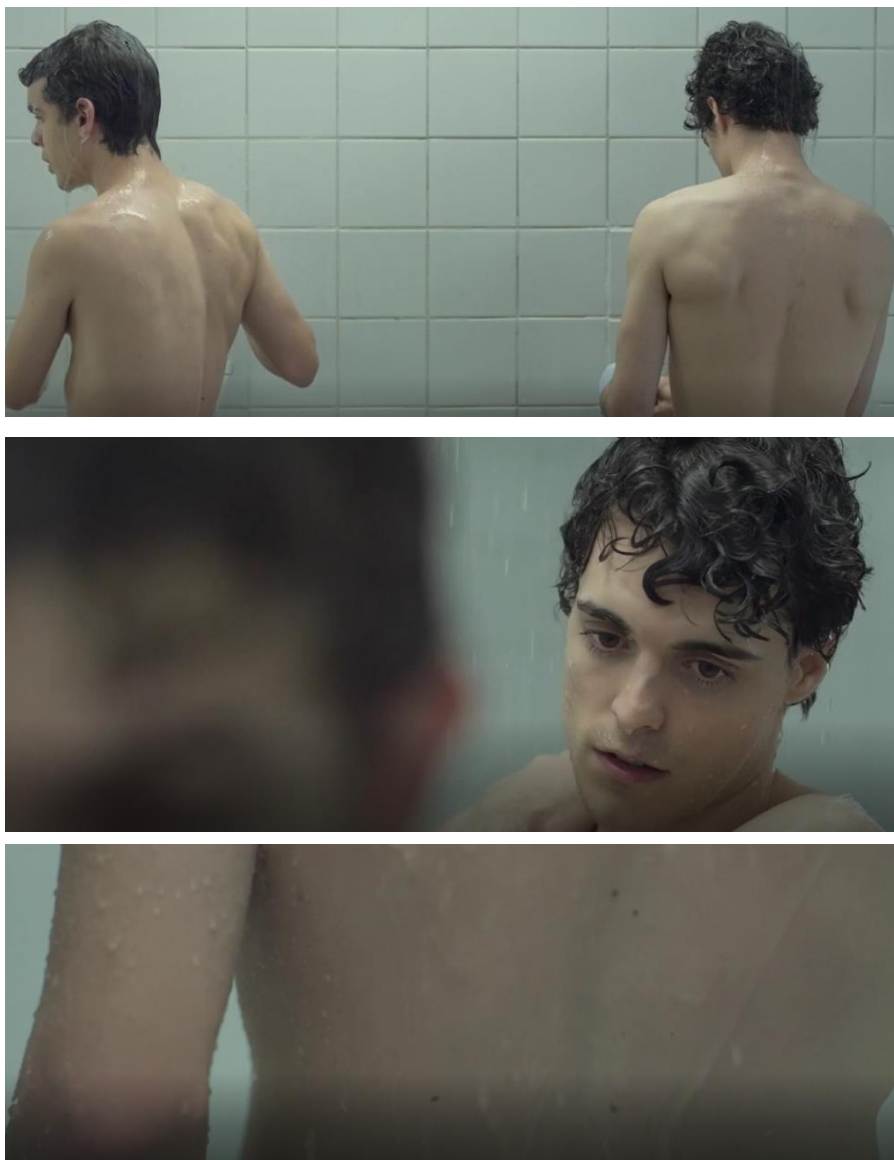


Figura 17: Gabriel e Leonardo em chuveiro coletivo (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*; 1:12:35 à 1:13:06)

O toque, gesto natural das relações humanas, que muitas vezes passa despercebido em diversos contextos, é potencializado nos filmes discutidos, pois aborda de forma íntima o prazer desviante nas entrelinhas, ao quebrar a tensão sobre os corpos em constante vigilância - “o carinho furtivo na sala de aula; as mãos que roçam uma na outra no cinema; os corpos que se esbarram em uma festa” (Baltar & Sarmet; 2016, p. 59). A direção de Daniel Ribeiro abusa desse recurso ao criar um clima de aproximação gradual entre os protagonistas. Outro artifício evocado nas películas atuais está ligado a percepção através do cheiro, utilizado na construção do gozo individual ou reconhecimento do “outro”. Leonardo se masturba enquanto respira ofegantemente sobre a jaqueta de Gabriel, ao passo em que Donato leva o capacete de Konrad ao rosto, como quem precisa assimilar o aroma de um novo território, dinâmica presente no título realizado por Karim Aïnouz.

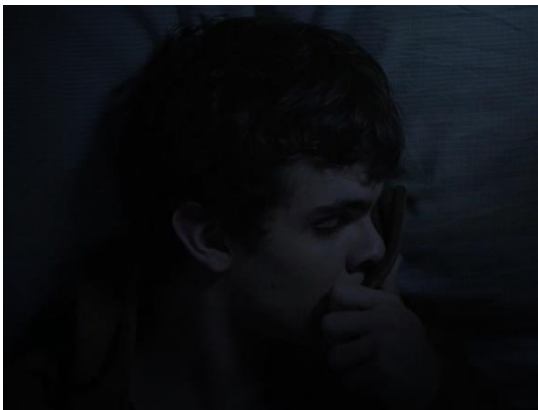


Figura 18: Leonardo se toca ao cheirar a jaqueta de Gabriel (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, 00:56:44)

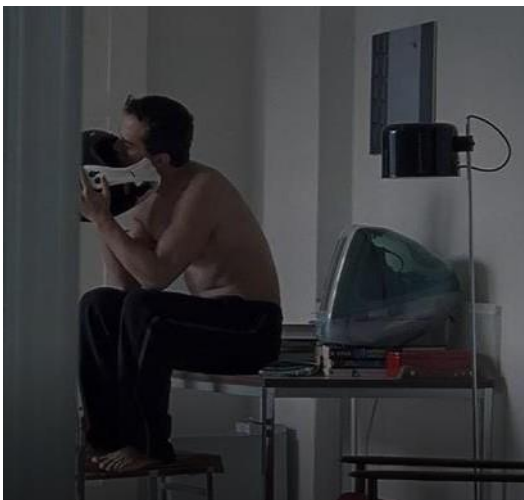


Figura 19: Donato cheira o capacete de Konrad (*Praia do Futuro*, 00:44:39)

Todos esses recursos são passíveis de serem identificados pelo público através de experiências carnis particulares que acompanham a vida social de pessoas cujo o armário condiciona outras táticas de aproximação e reconhecimento. O prazer pode não ser explícito tal qual os materiais pornográficos utilizados por Paasonen; referências em que a ressonância carnal se vale preferencialmente. Porém, é possível desenvolver uma conexão entre o termo e os objetos analisados, pensando o espectro de assimilação do espectador com momentos de intimidade reproduzidos nas telas. Situações de excitação e/ou ereção “indesejada”, encontros sigilosos e sexo no espaço público podem ser reavivados por essa ligação com as imagens, ainda mais quando assentidas pelo corpo, já que o processo de mediação das sensações pela linguagem escapa à conexão mais genuína com o filme.

A natureza entre o textual e o visual pode ser distinta, se tratando da experiência subjetiva com cada um desses objetos. Isso não impede que uma “descrição mais aproximada” não consiga reter alguma relação imagética. Caso contrário, o roteiro de qualquer filme poderia ser descartado, assim como o seu empenho de transformar o texto em imagem. A energia sensorial advinda da *mise-en-scène* é inicialmente concatenada na escrita, que por sua vez não

consegue reproduzir os afetos inerentes a um evento real. Nem mesmo as imagens (por mais prazerosas e tentadoras que possam parecer). De qualquer forma, há de se considerar que o processo de redigir, como em outros recursos, também se alimenta de um desejo, só que mais concentrado no envolvimento com as palavras, prazer decorrente do vão imprevisível que coloca de um lado a autoria, e de outro as possibilidades de recepção. “Não é a ‘pessoa’ que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 1987, p. 8-9).

Sendo assim, o roteiro obviamente não é capaz de reproduzir as nuances de uma cena, mas é de sua funcionalidade organizar a disposição do evento filmico, auxiliando outras categorias da realização a construir todo o arsenal imagético que compõe a obra. Em *Tatuagem*, por exemplo, sua utilização é importante, pois revela a naturalidade como o cortejo entre dois homens foi estruturado dialogicamente. A passagem abaixo é parte do roteiro disponibilizado pelo portal da *Folha* (2013), antes do filme fazer a sua estreia nos cinemas. A partir dela, é possível compreender como os primeiros sinais de afeto entre Clécio e Arlindo evoca uma sensibilidade perceptiva através do texto:

SEQ 39 – CONTATOS IMEDIATOS
(Chão de Estrelas – int – noite – cor)

Paulete (*Expansivo*) Meu povo, esse aqui é Arlindo. Meu cunhado. Então vamos evitando o ataque, pois eu conheço a minha manada e amo a minha irmã.

Clécio olha para Fininha, sorrindo. Joubert intervém, animadamente.

Joubert (*Animada e largamente*) Paulete, meu preferido Você sabia que o ciúme é a primeira forma de possessão capitalista enquanto ideia? É aí que o desejo se mistura com mercadoria e dá uma volta no juízo, uma confusão sem fim.

Clécio (*apertando a mão de Arlindo*) Clécio. Muito prazer.

Fininha (*sorrindo e falando muito baixo*) Prazer.

O grupo fica em silêncio, como se tivessem acabado uma rodada de assunto. Clécio toma a dianteira.

Clécio Peguem as cadeiras e sentem com a gente.

Paulete (fazendo cara de abuso) Posso? (pequena pausa) Não posso. Tenho que arrumar as coisas lá atrás. (Se voltando para Viveca) Vamos, Viveca, que a gente sai mais cedo para anarquia e o prazer.

[...]

Arlindo, sem jeito, senta-se à mesa. Os outros continuam suas conversas. Clécio puxa assunto com Fininha.

Clécio E aí, Arlindo, como é o nome de sua namorada? A irmã de Paulete.

Fininha (*tímido*) Jandira. (*silêncio*) Jandira.

Clécio (*simpático*) Eu ouvi. Sabia que Jandira é poema de Murilo Mendes? (*Fininha faz um sinal negativo com a cabeça enquanto se serve de cerveja*). Gostou?

Fininha De que?

Clécio Dos shows, da casa... de mim.

Fininha (*sorrindo*) é a primeira vez que venho em um lugar assim. (*pausa*) Gostei de você cantando. (*pequena pausa*) Essa roupa não deixa você com muito calor?

Clécio (*sorrindo*) Ou bem pensamos na elegância, ou bem pensamos no calor. (*pausa*) Que coincidência! Eu tinha certeza que um dia você ia aparecer aqui.

Fininha (*sem compreender*) Minha tia Zózima diz que a coincidência é uma das provas de Deus.

Clécio (*encarando-o e irônico*) Estamos feitos: tradição e família. Só falta a propriedade. (*pausa*) Onde você mora?

Fininha (*sorrindo*) No quartel.

Clécio (*falso espanto*) Então você é um infiltrado? Veio aqui para nos vigiar? (*pequena pausa*) Ou para nos prender?

Clécio e Fininha miram-se, mas já não dizem mais nada. Fininha se mostra seduzido. (FOLHA DIGITAL, 2013)

No filme, essa sequência se inicia com um plano médio da tímida conversa dos protagonistas. A medida que Arlindo vai cedendo as investidas do animador cultural, a câmera se aproxima, e é possível identificar as reações das personagens (respiração ofegante do soldado diante das provocações de Clécio). Na cena seguinte, Clécio e Arlindo estão sozinhos no que parece ser o apartamento do artista. Volta-se ao roteiro de Hilton Lacerda; agora em busca de investigar, através do diálogo dos agentes em cena, como a revelação da identidade homoerótica do soldado chega ao clímax (ao menos, para os espectadores) a partir da tensão sexual evocada pela estrutura e dispositivos do roteiro: a descrição dos diálogos, as reações de cada personagem, os códigos e signos que caracterizam esse texto.

SEQ 40 – CUMPLICIDADES **(Casa de Clécio – inti – madrugada – cor)**

[...]

Clécio (*quase tímido*) É essa a música que eu te falei. (*pequena pausa*) Conhece? (*Fininha faz sinal negativo com a cabeça*) Hum! Sua voz é tão agradável. Você não parece que tem essa voz, mas quando a gente ouve, não pode pensar em outra para você.

Fininha (*de olhar baixo*) No quartel me chamam de Fininha.

Clécio (*sorrindo*) Melhor que Arlindo. Não é que Arlindo é feio, mas Fininha parece com você, Arlindo não.

Fininha (*ainda olhar baixo*) Você também não parece com Clécio. Parece outro.

Clécio Qual? (*Fininha dá de ombros e olha para Clécio*) Quer dançar comigo? _ (*Fininha faz sinal afirmativo com a cabeça*) _Vamos?

Os dois se dirigem ao centro da sala. Atrapalham-se na hora de decidir quem 'leva' a dança, mas Fininha cede. No início parecem tímidos, mas Clécio vai insistindo, e Fininha cedendo. A respiração dos dois é profunda. Começam a conversar, quase que falando dentro da orelha do outro.

Fininha Eu nunca tinha dançado assim com um homem.

Clécio Eu nunca tinha dançado assim com um soldado. (*pausa*) Seu corpo tem cheiro doce.

Fininha (*sorrindo*) Doce? (*Clécio balança afirmativamente a cabeça*) Hum! Tá bem quente aqui.

[...] (FOLHA DIGITAL, 2013).

4.2 A Dança como enredo do corpo

Aproveitando o enredo acima, é possível inferir que a dança se faz presente nos três títulos analisados, ora desencadeando os primeiros sinais de aproximação entre os personagens, ou amplificando a intimidade após a revelação homoerótica no filme. Desse modo, sua representação não é circunstancial; ao contrário, os movimentos coreográficos em cada obra, seguido de suas estratégias de filmagem, transcendem os corpos dos atores e passa a constituir uma relação prolongada com o espaço, *espaços do corpo* (GIL, 2001), onde é possível sentir toda a atmosfera e subjetividade da *mise-en-scène* a partir da performance corporal em cena. Esses prolongamentos vão além da materialidade fílmica, e podem ser assimilados pelos espectadores, já que em vários momentos e movimentos da vida social a conexão afetiva e sensorial do corpo com o espaço constitui ambos em um único organismo, inclusive, a própria experiência convocada pelo cinema. Ora, a materialidade fílmica tem o dom de subjetivar cenários, interligando-os aos sentimentos e contextos das personagens, enquanto o envolvimento com a audiência nas salas escuras desterritorializa o corpo do espectador das tessituras da pele, ao contornar os espaços virtuais do filme.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tomar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. O espaço do corpo, como espaço exterior, satisfaz esta exigência. O

corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objectivo estranho, com os seus objectos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. No espaço do corpo, este cria os seus referentes aos quais as direcções exteriores devem submeter-se [...] (GIL, 2001, p.61).

A experiência cinematográfica convida o público a direcionar toda a sua atenção no corpo do filme. Ao acompanhar minuciosamente os eventos na tela, esses observadores também se enxergam nos acontecimentos virtuais, processo que muitas vezes denuncia a condição narcísica da arte: o foco nas performances projetadas recai sobre a condição reversa do espectador que se vislumbra nas imagens. É como assistir um espetáculo de dança, onde as relações espaciais entre o movimento dos bailarinos e aqueles que observam de um ponto externo, podem ser infinitas, se tratando dos prolongamentos afetivos alcançados pelo espaço do corpo. Ao mesmo tempo, toda essa infinitude é comprimida pelos aspectos objetivos do território; um paradoxo previsível de qualquer regime artístico que arrisca tratar o corpo em toda a sua profundidade intempestiva, sem deixar de prever as barreiras fixas e topológicas de qualquer experiência.

Essa profusão marca as diferenças entre o espaço do corpo e o espaço objetivo, mas não impede que acontecimentos, como a própria dança – mesmo a representada em uma narrativa – ecoem, transformando toda a energia transmitida em um estado de sentido. Oportunamente, é possível experimentar diversas formas de contato afetivo com o espaço. Ele pode ser arenoso, assimétrico, confortável, esponjoso, disforme ou assumir qualquer relação conforme se dá os agenciamentos (no sentido deleuziano) do corpo com o externo. Isso porque a profundidade recai sobre o desejo, que flui através da corporeidade com o mundo:

Enquanto máquina articulada e fluida o corpo é feito para se conectar com os objectos e com os outros corpos. A dança opera uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados. A dança não só põe o corpo em movimento agenciando os seus membros (que normalmente se articulam segundo funções), mas encadeia esse movimento sobre o puro movimento vital que se acoita no corpo (GIL, 2001, p. 71-72)

Em *Tatuagem*, a dança constitui um antecedente em relação à revelação homoerótica do soldado protagonista. O plano sequência – em que a câmera busca acompanhar o movimento do casal, girando na direção oposta aos passos de Clécio e Fininha - preserva a tensão sexual evocada pelo contato, movimento e estímulo dos corpos em evidência cenográfica, conservando os momentos de silêncio e a conversa amistosa, até o desencadeamento do beijo. Já no drama de Karim Aïnouz, a coreografia espontânea de Donato e Konrad procede a “descoberta” do vínculo sexual entre os personagens. Sua disposição não precisa evidenciar sinais de homoafetividade, mas revela o estado de fluidez, afetação e aproximação dos corpos, que em outrora estavam sempre rígidos e distantes. Em outras palavras, a dança íntima e eloquente dos

protagonistas sinaliza como a dimensão espacial sedimenta códigos morais, assimilados pelas identidades “universais”, que devem corresponder aos comportamentos nas fronteiras do público e do privado na vida social (NOLETO, 2013).

Assim, os atores de *Praia do Futuro* não só desposam do território privado visando o afeto entre si, mas buscam também afetar-se, protegidos pelos limites de um apartamento. Por fim, é possível dizer que em *Hoje eu quero voltar sozinho*, a dança representa mais uma questão de homosociabilidade que o desencadeamento da homoafetividade. O começo da amizade de Leonardo e Gabriel é marcada por competições, cujo protagonista encara como pequenos desafios. Assim, ele se dispõe a dançar com o amigo, em uma cena repleta de planos detalhe, que enfatizam os passos do duo se alinhando, a proximidade e os contatos ocorrendo de forma espontânea, como em uma “brincadeira” de amigos, que, posteriormente pode gerar desejos mais explícitos.



Figura 20: a dança em *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*

Destaca-se também como algumas passagens se desdobram em ritmos coreográficos, quando em *Tatuagem*, a tropa marcha em sincronia ou se ajusta perante os códigos ordenados pelo sargento; embora a direção de Karim Aïnouz se aproveita melhor de situação semelhante no longa estrelado por Wagner Moura. A rotina de treinos dos salva-vidas é retratada em uma

só cena, suficiente para se compreender, através dos movimentos alinhados, as atividades físicas corriqueiras no cotidiano da corporação. De enquadramentos fechados a planos médios, partes do corpo são captadas em exercícios contínuos. Aos poucos, esses membros “decapitados” pela câmera se juntam a outros, formando uma espécie de corpo coletivo. Ao preservar apenas o som emanado pelos atritos do corpo – braços que se cruzam, costas que tocam a superfície arenosa durante os rígidos alongamentos, pernas que marcham rapidamente sobre a areia – a passagem dá vazão aos sentidos próprios da corporeidade; a sua capacidade de falar por si só, de permear sobre os discursos. Como em uma ode ao trabalho primoroso de Claire Denis²⁸, as peles brancas, negras, mestiças, bronzeadas, tatuadas, cobertas de areia, de pelos finos ou grossos, protagonizam a cena, deixando a consciência corporal do filme se comunicar com os espectadores.

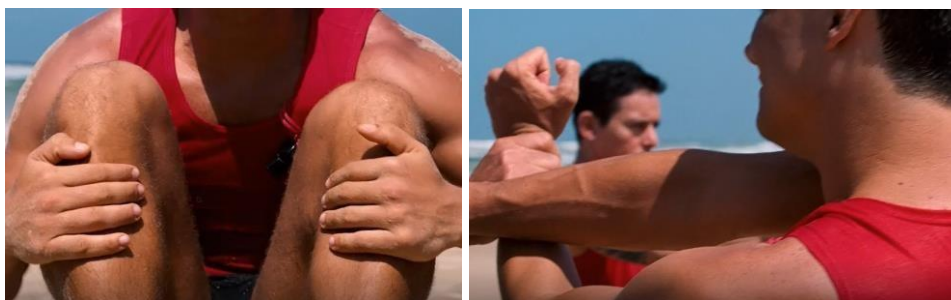


Figura 21: treinamento dos salva-vidas (*Praia do Futuro*, 00:30:33 à 00:31:28)

Por fim, a representação do sexo ou de situações que sugerem o estado de prazer das personagens ganha espaço nas obras analisadas, ao renderem mais cenas de excitação individual e coletiva. Não é possível inferir que esses trabalhos se inspiraram na pornografia amadora, encontrada facilmente na internet, contudo percebe-se um direcionamento da materialidade fílmica, que, assim como no audiovisual pornográfico, valoriza os fragmentos da cena em planos aproximados, ao destacar a tessitura da pele, os movimentos do corpo no ato sexual, as interjeições de prazer, a respiração excessiva, o ruído dos objetos e ambiente. Mais uma vez, *Praia do Futuro* se sobressai nesse sentido. Por ser uma trama que dá vazão aos afetos não comunicáveis, o trabalho maior fica por conta das expressões corporais performadas e os recursos de produção (design sonoro e edição) que traz a dimensão carregadamente silenciosa para a *mise-en-scène*. Não à toa, o sexo marca a revelação da identidade homoerótica das personagens, sem qualquer explicação narrativa antecedente. Donato e Konrad conversam pela

²⁸ Refere-se, sobretudo, a capacidade da diretora valorizar a corporeidade e a apreensão háptica em seus trabalhos. A cena retratada em *Praia do Futuro*, inclusive, se assemelha a coreografia performada pelos soldados franceses no longa *Bom Trabalho* (1999). Ver Cunha e Andrade, 2020.

primeira vez no hospital onde o alemão se recupera de um afogamento. Na cena seguinte, os dois já estão juntos em um carro – plano fechado evidenciando a proximidade dos corpos (um sobre o outro), a sensação de calor e prazer através do suor e a aclimação escura e apertada do automóvel, a sonoplastia dos gemidos, “bufadas” e ruídos da poltrona em consonância com os movimentos que simulam o ato sexual.



Figura 22: cena de sexo entre Donato e Konrad (*Praia do Futuro*, 00:12:08)

Em suma, é perceptível que nos filmes analisados o sigilo/revelação da identidade homoerótica não é tão “validado” por um plano discursivo. Em oposição, esse par antitético se dilui aos agenciamentos do corpo filmado, que vivencia o seu desejo e suas possíveis consequências sem recair sobre os mesmos dilemas narrativos. *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Hoje eu quero voltar sozinho* buscam saídas diferentes para não tangenciar o armário dentro de um ciclo vicioso. Os preceitos morais e as instituições (ou seja, a pedagogia sociocultural), não só aparecem, como tangenciam as masculinidades presentes conforme os respectivos contextos de cada personagem (o quartel, a corporação e a escola).

Contudo, as relações de contradição e poder que alimentam tais territórios não esgotam as personagens; há um cuidado necessário para que os cenários, e o que eles representam, não assumam toda a essência do filme. Fininha, Donato e Léo, em situações distintas, não duvidam das suas vontades, em decorrência do espaço que estão inseridos. Pelo contrário, investem nelas (em menor e maior grau), e é sobre essa vazão que os filmes se aproximam. É nos momentos onde os corpos desejam, que a materialidade fílmica é melhor explorada; a diegese é silenciada pela sonoridade do ambiente, os planos encurtam, induzindo uma aproximação entre os corpos ou ressaltando a tessitura e expressões da pele; os tensionamentos são eróticos.

São obras que preservam os paradigmas socioculturais em diferentes proporções, mas oferecem mais momentos de “encontro” com os espectadores, quando dialogam estritamente com a pedagogia dos desejos referenciada por Baltar (2015; 2016). Querendo ou não, são estratégias que reconhecem a importância de todos os aspectos de uma produção fílmica, ao evidenciar a captação, os enquadramentos, a edição de imagem e som. Quando bem concatenadas, essas

ferramentas só aumentam as possibilidades de conexão do filme com o espectador, sem recorrer somente aos artifícios próprios da linguagem. Aquilo que pode ser mostrado, ao invés de ser dito também é uma forma pedagógica de conhecimento, pois além de proporcionar contatos com a obra através de outras camadas do corpo, muitas vezes não subestima a inteligência do público, como se todo o evento só fizesse sentido às pessoas quando falado ou descrito.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desejar é já começar a construir esse espaço ou plano onde ele flui e desdobra a sua potência. Um espaço de onde as obstruções, as máquinas de romper os fluxos, de os cortar, de os vampirizar sejam varridas - pela própria intensidade do fluxo (GIL, 2001, p.73).

Tendo como base as considerações de Sedgwick (2007), a dimensão do armário importa mais a esta pesquisa quando imbricada ao regime de se “esconder”. A revelação tem sua relevância no espectro público e privado, ao deflagrar as contradições do sistema moral vigente. Mas é através do sigilo que as cidades se desorganizam de suas funções primárias, para abarcar a organização sexual dissidente, fenômeno que se aproxima das *heterotopias* pensadas por Foucault (2013 [1969]). Isso não está somente atrelado a conotação sexual do espaço, mas todos os códigos e signos advindos dessa relação, que faziam determinados territórios serem sexualmente inteligíveis para determinados grupos. Ainda que tais locais fossem ressignificados, seja pelo sexo ou a afetação das performances, nenhum corpo está completamente condicionado às amarras de um território ou o que eles representam. *Tatuagem* promove a mesma reflexão. Ao trabalhar com a dicotomia de espaços e estados do corpo, corre o risco de compará-los o tempo todo, hipervalorizando uma forma de sociabilidade em detrimento da outra. É possível dizer que o filme quase chega neste ponto, a não ser pela figura de Clécio. A afetação, a ideia de liberdade e o pensamento anárquico que ronda os costumes do grupo e os locais onde essas regras se apropriam, por vezes é quebrada pela postura do “líder”, que não consegue conter o ciúme em relação ao amante, nem mesmo desviar das relações de poder contraditórias que envolve a convivência com os outros artistas.

Outra questão é voltada para o armário enquanto discussão epistemológica e a sua representação estética. Não é preciso ir muito longe, para perceber a façanha da sociedade brasileira pela espetacularização da vida do “outro”. Basta ver a forma que os programas policiaiscos maquinam narrativas punitivas e teatrais às custas de travestis e transexuais, dentre outras figuras marginalizadas na dicotomia centro-periferia dos complexos urbanos. Ao que tudo indica, corpos que não se conformam, sempre rendem “tragédias anunciadas”, à medida que as formas de expressão e sexualidades não convencionadas passam a ser “o desejo proibido” dos jornais impressos e canais de televisão. A dramaturgia também se refastela ao hipervalorizar as preocupações da classe média – não à toa, grande parte dos conflitos sociais em novelas se passam nas grandes salas de estar de famílias ricas – enquanto imprime um olhar exótico ao subúrbio social.

Assim, não seria uma grande surpresa se parte dos conflitos narrativos no cinema nacional, envolvendo o armário, estivessem imbricados ao drama da revelação, já que sua fonte de histórias também bebe desta cultura dramatúrgica sensacionalista. Sem contar todos os aparatos históricos que fizeram do “assumir-se” uma pauta mais próxima da identidade gay masculina, branca e normativa, deixando as problemáticas da homossexualidade toleráveis, quando associadas aos dilemas da sala de jantar. Por outro lado, há de se reconhecer que a organização sexual entre homens sempre se valeu de espaços onde a heterossexualidade masculina e compulsória era a regra vigente. Espaços de homossociabilidade, apresentados no decorrer deste estudo, também eram vistos como lugares em que a virilidade do macho pudesse ser transgredida, como se a identidade homoerótica fosse a parte perversa, suja e orgástica do universo heterossexual. “Embora esse mundo às vezes possa parecer que tem uma espécie de qualidade clandestina (ocorrendo nas sombras da noite, ou na luz refletida do projetor de cinema), é, na melhor das hipóteses, apenas parcialmente oculto” (PARKER, 2002, p.100).

Isso talvez a explique o porquê das histórias *coming out* serem protagonizadas por representações mais fixas quanto ao gênero: a “descoberta da homossexualidade” quase sempre recai sobre cotidianos em que a heterossexualidade se faz dominante através das instituições. Mesmo contemporâneos e reportarem outras preocupações além do armário, os três filmes analisados não conseguem se desvirtuar dessa lógica: quase todos os protagonistas não apresentam desvios de gênero (com a exceção de Clécio em *Tatuagem*) e são interpelados pela *pedagogia sociocultural* em algum instante na trama, considerando que a determinação do trabalho (quartel, a corporação salva-vidas e a escola) exerce influência sobre seus corpos.

Esses argumentos ajudam a compreender os aspectos assimilativos do armário à heteronormatividade, e os reflexos dessa aproximação no escopo de filmes LGBTQ brasileiros. Todas as problemáticas em relação a esse processo parecem estar bem demarcadas. No entanto, é perceptível um certo reducionismo da pesquisa em cinema, ao enxergar o armário somente dentro de tais parâmetros de assimilação, impedindo uma atenção mais apurada ao sistema amplo que o fenômeno pode representar; talvez, uma condição refratária deixada pela teoria *queer*, e seus modos de celebrar determinados filmes em detrimento de outros. Ora, as opressões relativas a sexualidade e aos desvios de gênero agenciam-se a várias possibilidades afetivas, que não somente concatenadas pelas dores do sigilo e da revelação. A maneira como grupos sexualmente marginalizados se organizam no espectro social, as políticas de negociação do prazer, os outros caminhos percorridos pelo desejo para driblar a vigilância; são formas de o armário ser também convocado, já que suas ambivalências permeiam o cotidiano dos corpos

que lidam com essa “distinção” de territórios socialmente dominados pela arquitetura crononormativa (FREEMAN, 2014).

Não obstante, os preâmbulos suscitados pelo armário se diluem a outros problemas da vida social, ainda mais se tratando de Brasil, cuja as clivagens também decorrem de marcadores étnicos, raciais, regionais, classistas, correspondentes a pessoas com deficiência, etc. Em *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Hoje eu quero voltar sozinho*, esses dilemas não só aparecem conjuntos, como a própria presença do armário está mais intrincada a disposição dos corpos organizados nas cidades, em decorrência de uma homofobia estrutural, que exclusivamente relacionada aos dramas oriundos dessa opressão. Se as identidades podem ser relacionais, segundo Lopes (2007), os armários também o são, dependendo de fatores que constituem os movimentos de cada corpo. A realidade de famílias socialmente estruturadas na ausência paterna, que delega aos filhos homens responsabilidade social e econômica sobre a casa, supõe outras formas de se relacionar com a masculinidade (a *casa-dos-homens*), questões que aproximam as figuras nordestinas de Arlindo e Conrado, e as distanciam do jovem Léo no perímetro urbano de São Paulo.

Essas comparações são contextuais, ainda que os filmes analisados não batam na tecla das questões socioculturais exaustivamente. Ao contrário, elas são pano de fundo para que se possa observar um tipo de *realismo sensório* (VIEIRA JR, 2020) em algumas cenas, convidando quem assiste a experimentar as intimidades (sigilosas ou públicas) dos agentes enquadrados. Ademais, as afetações que podem convocar a audiência a uma experiência sensória, vão além das interpelações do prazer. Como delineado no primeiro capítulo, evidenciar o que é prosaico tem uma importância extra para os filmes atuais, situações que podem induzir a espectralidade a momentos de profundo tédio, entendendo-o como um sintoma do cotidiano. Seja no sexo ou nas atividades diárias, o trabalho da câmera aproximada, que muitas vezes simula os movimentos e palpitações do corpo, contribuem para o efeito háptico que interliga as interfaces do filme à pele do espectador: o toque que exprime a aproximação homoerótica em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, o enfoque nos movimentos, reações e viscosidades dos corpos que tomam as cenas por inteiro no roteiro de *Praia do Futuro* e por fim, *Tatuagem*, onde a Super Oito se embala juntamente às performances dos artistas em suas apresentações e desfiles pela Recife do anos 70.

Os encontros possíveis entre cinema e espectador não se desencadeiam apesar do corpo, mas, sobretudo, pela sua presença (SOBCHACK, 2004). Quando se assume o elo entre cinema e corporeidade, automaticamente se reconhece uma forma de interpretar o cinema, de selecionar frames que passariam despercebidos por analistas ortodoxos dos estudos fílmicos ou até mesmo

filmes inteiros que investem nas suas possibilidades carnavais. É potente quando a realização sabe aproveitar os intervalos entre um diálogo e outro, deixando as imagens se comunicarem sozinhas com os espectadores, sem cortes, que assim, também se aproveita das imprevisibilidades que transpassam e desafiam um roteiro sistematicamente premeditado. Essa inscrição corpórea em filmes LGBTQ é ainda mais assertiva quando promove a simulação material sobre os efeitos e sensações de corpos que muitas vezes se assimilam a outras regras no jogo social.

Não se trata apenas de questionar a falta de representatividade da filmografia *mainstream*, mas discordar com seus modos de conduta, convenções e normas de convivência. A câmera ao emular performances dissidentes, ou deixar o público se envolver intimamente com o seu “corpo”, produz estéticas de desidentificações (MUÑOZ, 1999) e desorientações (AHMED, 2004), que fazem mais sentido àqueles que construíram suas identidades na ausência de fórmulas prontas e imagens prescritas. Inclusive, algo em comum sobre as subjetividades dos protagonistas nos longas selecionados está na forma como o desejo transcende a identidade homoerótica e habita as performances de cada corpo, mesmo que na sutileza de alguns gestos e movimentos. Não se trata de corresponder homossexualidade à performance de gênero, mas marcar o desejo que pulsa e assume outros aspectos, vontades e posturas. Como no último ato de *Tatuagem*, onde Fininha decide marcar sua pele com a inicial de Clécio, intertextualizando os versos da canção de mesmo nome interpretada pela “performática” Maria Bethânia, as dissidências do desejo e do corpo estão inscritas no interior de nossas superfícies carnavais, e mesmo que tentemos esfregá-las ou negá-las, elas nunca se lavam.

É preferível compreender que a performatividade do cinema contemporâneo brasileiro não faz do armário (espistemológico) um agente a ser superado, mas o intercepta, ao retratar histórias relacionadas a outras possibilidades afetivas, que se deslocam através dele sem olhar tanto para os regimes que constituem os aparatos de opressão. O impacto da ocidentalização do *queer* enquanto movimentos ético e estético, traduz, em partes, os desvios de gênero produzidos no território brasileiro. Em partes pois, a respeito das variadas categorias que constituem as experiências LGBTQ no país, se tem muito mais a oferecer por aqui que o contrário. De todo modo, os elementos interseccionais que arregimentam a formação desses grupos, não demandam apenas de uma ciência que busca analisar a fenomenologia *queer* por si só. As travestis, que correspondem a uma categoria social eminentemente brasileira, dispõem de regimentos próprios para validarem suas existências – o pajubá²⁹, por exemplo - fato que recai sobre a vida

29 Dialeto que mescla expressões articuladas pelas próprias travestis e elementos das religiões afro-brasileiras.

homoerótica masculina, principalmente, desenvolvida na periferia das grandes cidades brasileiras. O que se vê no audiovisual contemporâneo é justamente as confluências entre comunidades sexualmente dissidentes desorganizando as representações masculinas marcadas pela experiência amorfa do armário. Destaca-se o trabalho de Marcelo Caetano em *Corpo Elétrico* (2017), ao reportar a cumplicidade e parceria entre homens gays e bichas pretas e sua relação com outras identidades correspondentes às classes marginalizadas pela determinação social do trabalho contemporâneo (mulheres e homens de baixa renda, imigrantes, etc.).

Essas produções mais recentes quase sempre passam pela realização independente, sendo muitos projetos vinculados a iniciativas sociais (editais públicos) ou realizados por estudantes universitários, onde há uma significativa diversidade de composição de corpos e enredos na produção, reforçando que as subjetividades fílmicas também podem partir de uma construção afetiva iniciada na materialidade do cinema. Essas línguas menores (no sentido deleuziano do termo) à frente dos filmes dão espaço a outros acontecimentos e formas de conexão com o mundo, demarcando também a presença de *olhares opositivos* (HOOKS, 2017 [1992]) no contra reflexo da espetatorialidade branca e cisgênera.

Há tempos, parte desses grupos tendem a relativizar suas particularidades coletivas com as imagens cinematográficas, se contentando com muito pouco, enquanto determinados ramos da ciência e do cinema seguem afirmando um princípio da imparcialidade dos objetos, já que suas vidas seguem muito bem demarcadas e representadas nas políticas, epistemologias, fenomenologias, filosofias, sociologias e nas mídias em geral. A contracultura sempre foi dada, mas atualmente vivencia-se a ambivalência de uma crise política brasileira que desloca ainda mais camadas dissidentes à margem dos processos e decisões da vida social, enquanto se percebe uma tímida, mas potente cultura audiovisual interseccionada por classes desfavorecidas, cores, etnias, possibilidades de gênero e sexualidades. Não é trabalho deste estudo fazer previsões diante das problemáticas que sempre contextualizaram a história deste país, mas avalia-se a importância de pensar a história do cinema contemporâneo, otimizando as suas possibilidades de desdobramento para formatos cada vez mais acessíveis e prontificados a disputar narrativas com as produções *mainstream* na era digital.

Como bem salientado por Costa (1992), algumas histórias desmascararam os paradigmas sociais “da forma como podemos reconhecer e denominar sentimentos ou emoções que formam a percepção ou a experiência que temos de nossa subjetividade ou identidade” (COSTA, 1992, p. 42). Assim, as redes afetivas que se formam em torno das categorizações sexuais homoeróticas e desvios de gênero nos centros urbanos nunca podem ser consideradas estáticas, já que estão sujeitas a sobreposições e novas tipificações sociais. Até mesmo a

organização sexual entre homens brasileiros no campo, ainda que predominantemente operada pela lógica de atividade/passividade circunscrita nos papéis de gênero é vulnerável a mudanças com as novas dimensões que o espaço-tempo adquire através da tecnologia. Justamente com essa mudança, o armário continua a perdurar, sendo um fator recorrente na história de muitos sujeitos sociais. Em certas realidades, os cenários podem ter passado por significativas transformações: dos refúgios LGBTQ em ruas, bares e cinemas para as redes sociais, aplicativos e fóruns da internet, ambientes digitais cada vez mais procurados por aqueles que demandam descrição na busca de intimidade com um parceiro ou parceira do mesmo sexo. Pessoas que se julgam ‘fora do meio’³⁰, ou seja, não se identificam com a cultura homossexual, mas desfrutam de relações homoeróticas ocasionalmente, o armário se faz enquanto atestado de que muitos ainda só reconhecem parte da sua sexualidade no campo do segredo:

A interpretação do armário como opressão externa a desejos individuais autônomos persiste devido à dificuldade em compreender que ele é um sofisticado regime social de controle da sexualidade que depende da adesão dos próprios sujeitos, os quais, como membros de uma cultura, não detêm o poder de recusá-la a partir de uma decisão individual. Além disso, em nossa sociedade, o armário mantém a doxa corrente que vê o desejo sexual como sendo necessariamente dirigido apenas a um ou outro sexo. Trata-se de um termo já antigo que alude a um conjunto de normas e convenções sociais que classifica e hierarquiza as relações como lícitas ou ilícitas, puras ou impuras (MISKOLCI, 2013, p. 316).

Mesmo com significativas transformações, o desejo homoerótico é ainda visto como ímpeto da sexualidade, já que é de praxe da formação cultural sobre os papéis sociais de gênero disciplinar corpos, ao fazer a clássica distinção de “sexo” para “amor”. Essa divisão que também perpassa pelo efêmero/eterno, carnal/romântico, ocasional/conjugal recai sobre uma espécie de vida dupla, onde o que pode ser exposto a sociedade condiz com a moralidade heterossexista. Em concomitância com as análises de Miskolci, o encontro entre o sexo e o amor só se conformará quando próximo dessa vivência onde os “opostos se atraem”, que no lado seu mais íntimo, esconde finalidades aparentemente patriarcais. Já do lado homoerótico é reservado um lugar bem distante do reduto familiar e profissional; ambiente quase sempre marcado por encontros sem laços afetivos e compromissos marcantes. Daí, pode ser explicado porque grande parte de homens no armário se interessam apenas por aquilo que eles representam: “uma concepção bem convencional e sexista do que é ser homem” (MISKOLCI, 2013, p. 318).

Nesta conjuntura, o filme *Tinta Bruta* (2018), co-dirigido por Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, aborda a história de um jovem que usufrui desses espaços virtuais onde desejos

30 Ver Miskolci, 2013.

socialmente desonrados são literalmente consumidos por observadores anônimos. Em outras palavras, o protagonista (Shico Menegat) exhibe seu corpo na internet através de performances eróticas que podem ter acesso exclusivo, desde que pagas pelo usuário. Todo o contexto do personagem pode ser corporificado pelos espectadores através do jogo de imagem entre a câmera profissional e a webcam, ora colocando a audiência no lugar do performer, ora na condição de *voyeur*, que visualiza seu corpo pintado em movimento pelos pixels do computador. Essa relação filme-sujeito não se faz somente a partir do envolvimento espetatorial pelas vias do prazer. Ao contrário, também há passagens em que a sensorialidade do filme está nas experiências precárias do ator pela cidade de Porto Alegre. Seja nos planos abertos da sua varanda, cuja a paisagem mostra somente uma sobreposição de prédios antigos a se perder de vista, ou as sombras que observam de vários apartamentos o seu andar noturno, a fotografia e direção de arte ajudam a arquitetar a capital gaúcha tal qual uma cidade-armário, que a todo momento parece querer expulsar, coagir ou enclausurar os corpos (*queer*, negros, gordos) que não se alinham ao ditame social responsável por estabelecer o visível e o clandestino dos centros urbanos.

Tatuagem, Praia do Futuro, Hoje eu Quero Voltar Sozinho, Corpo Elétrico e Tinta Bruta, como outros exemplos, parecem se afiar a uma conjuntura de filmes LGBTQ contemporâneos, cujo o processo laboral está intimamente concatenado a uma espetatorialidade *queer* (VIEIRA JR, 2018), considerando “os usos e apropriações dos filmes enquanto objetos textuais ou obras no espaço social” (SILVA & MARCONI & TOMAZETTI, 2018, pág. 186), por mais ambivalente que isso possa parecer. Mesmo que a produção esteja ambientada por técnicos e realizadores compatíveis às temáticas do filme, há de se prever a diferença de uma realização *queer*, que, como qualquer outro meio de codificação, é estruturada “sob a forma de veículos simbólicos constituídos dentro das regras de linguagem” (HALL, 2003, pg. 388), e as possibilidades de recepção: ainda que se tratando de uma audiência *queer*, perpassa por atmosferas discursivas voltadas para a captação de diferentes tipos de audiência e seus mapas culturais que prescrevem as conexões afetivas com os filmes (VIEIRA JR., 2020).

O longa de Daniel Ribeiro, por exemplo, dividiu opiniões dentro do próprio círculo de pessoas identificáveis à proposta do filme. Teve quem o achou cômodo ao tratar de narrativas “saturadas” pela filmografia LGBTQ *mainstream*, sobretudo, inclusas no debate do armário (a descoberta da sexualidade e a discriminação), que indiscutivelmente propiciam o sentimento de que a produção poderia ir além das decisões de conciliar o dissidente à lógica imperante. Entretanto, essa contrapartida não necessariamente invalida a possibilidade *queer* evocada pelo filme, pois a trajetória afetiva de Leonardo não decorre somente de uma relação com a sua

identidade homoerótica, mas também parte de uma afirmação *queer* em relação ao espaço (SILVA & MARCONI & TOMAZETTI, 2018, p. 194), quando não se corresponde às normas reinantes do sistema sexualidade/gênero institucional – ou até mesmo às possibilidades (física e simbolicamente) limitadas no ambiente social que as pessoas com deficiência têm de enfrentar rotineiramente. Além disso, as representações “higienizadas” não fizeram com que o filme deixasse de sofrer boicotes da audiência conservadora, conforme seu acesso saía do circuito de festivais e cinemas alternativos³¹ em direção as salas escuras populares.

Caso similar ocorreu com a circulação de *Praia do Futuro* nos cinemas brasileiros. Sua recepção foi marcada por polêmicas e controvérsias, como em João Pessoa, onde os funcionários chegaram ao ponto de “alertar” o público sobre as cenas de sexo entre dois homens no filme³². A medida “preventiva” corresponde a uma série de boicotes que aconteceram em vários cinemas do Brasil; espectadores se sentindo constrangidos, deixaram as sessões em massa (Niterói), chegando a cobrar reembolso dos estabelecimentos envolvidos (Aracajú). O “susto” promovido pelo trabalho de Karim Aïnouz, pode estar associado, dentre várias condicionantes, a própria presença de Wagner Moura, que à época, representava a imagem cristalizada da masculinidade dominante e viril, deixada pelo sucesso da franquia *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007; 2010) através da personagem Capitão Nascimento. Não seria errado mencionar que, além do despreparo social para lidar com questões retratadas no longa, essa audiência, ao se deparar com o pôster do filme, poderia imaginar que a história se tratava da típica aventura masculina a frente de uma corporação que mantém a “ordem social”. Fato é que o arquétipo do herói brasileiro contemporâneo, que combate o mal de farda e escopeta, é tensionada a medida que a própria figura do ator se destitui desse papel, ao assumir outras representações masculinas, ou demonstrando publicamente opiniões contrárias à afirmação do personagem em entrevistas.

Um filme que na leitura de alguns espectadores não partilharia de uma política *queer*, pode torna-se *queer* na medida em que outro grupo de pessoas o proíbe de ser exibido para estudantes e adolescentes em função de seus temas e abordagens. Ou, então, o filme, que não causou estranhamento algum em determinado grupo de espectadores que esperam uma crítica mais ferrenha (mas não menos debochada, alegre e bem-humorada) sobre os ordenamentos de sexo/gênero, reacende em outros espectadores o pânico moral de uma sociedade que elaborou a imagem do gay, da lésbica ou da travesti como

31 *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* foi censurado do programa Cine-Educação no estado do Acre, além de receber diversas ofensivas de pessoas contra a exibição do filme em redes de Ensino Médio e Fundamental. Ver Márcia Veiga da Silva, Dieison Marconi e Tainan Tomazetti; 2018.

32 <https://oglobo.globo.com/cultura/alerta-em-ingresso-de-praia-do-futuro-diz-respeito-meia-entrada-nao-sexo-gay-diz-cinema-12553105>

loucos, doentes, pervertidos e de grande ameaça ao *status quo* (SILVA & MARCONI & TOMAZETTI, 2018, p. 194).

O cinema LGBTQ nacional acompanha os fluxos que se articulam e rearranjam no espaço, aproximando-se das discussões contemporâneas intermediadas pela esfera pública, territorial e virtual. Não obstante, esses filmes novos, não só são acompanhados de representações que embaralham a cultura vigente, como parecem dissolver a própria ideia cristalizada do cinema, ao promover o intercâmbio com outras artes. A hibridização dos diálogos a respeito das possibilidades de se existir além da heteronorma recai sobre o lugar ocupado pelo armário no cenário atual. Enquanto fenômeno epistemológico (SEDGWICK, 2007), precisaria ele se adaptar às novas realidades para compreender outras experiências e suas respectivas opressões? Ou suas arestas necessitam ser fixas, atribuindo o devido reconhecimento sobre o seu espectro histórico e as práticas deixadas no campo social? Se as hipóteses parecem mais definíveis em relação as soluções, os desafios de contornar um “armário brasileiro” pressupõem inúmeros caminhos, que muitas vezes só são compatíveis pela reversibilidade do cotidiano, pela velocidade das articulações públicas que desmontam os próprios paradigmas estudados pela ciência na dinamicidade da prática. Apesar de todas essas complexidades, só nos resta acompanhar o que os próximos anos apontarão sobre os deslocamentos sexuais, no tocante às identidades e as formas de se organizar sexualmente no espaço, enquanto a cidade se fizer armário, e quais os rumos os filmes irão seguir na tarefa de representar a condição emancipatória do desejo.

6. BIBLIOGRAFIA

A direção de arte no cinema brasileiro. Débora Butruce e Rodrigo Bouillet (orgs.) 1ª edição. CAIXA Cultural. Rio de Janeiro, 2017.

AHMED, Sara. **Queer phenomenology: Orientations, objects, others.** Durham: Duke University Press, 2006.

Alerta em ingresso de 'Praia do Futuro' diz respeito à meia-entrada e não a sexo gay, diz cinema. O Globo. 21 de abril de 2014. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/alerta-em-ingresso-de-praia-do-futuro-diz-respeito-meia-entrada-nao-sexo-gay-diz-cinema-12553105>> Acesso em 20 de Fevereiro de 2021.

Anuário Estatístico Do Cinema Brasileiro 2013. Agência Nacional do Cinema. Superintendência de Análise de Mercado. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Brasília, 2013.

Anuário estatístico do cinema brasileiro 2014. Agência Nacional do Cinema. Superintendência de Análise de Mercado. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Brasília, 2014.

BALTAR, M. **Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos.** In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org.). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.* Rio de Janeiro: 2015 (catálogo online).

BALTAR & SARMET. **Pedagogias do desejo no cinema contemporâneo.** Textura Canoas v. 18 n.38 p. 50-66 set./dez. 2016.

BENJAMIM, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Magia e Técnica: arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUTLER, Judith. **Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity.** Londres/New York: Routledge, 1990.

BIETTI, Federico U. - **La Etica Del Desvio, La Fenomenologia Queer de Sara Ahmede Hacia Una Política de La Desorientacion.** X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de BuenosAires, Buenos Aires, 2013.

CARELLA, Tulio. **Orgia:** diário primeiro. São Paulo: Opera Prima, 2011.

CONNEL & MESSERSCHMIDT. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito.** Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013.

CORPO ELTÉTEICO. Ficção/Longa-metragem. Direção: Marcelo Caetano. Distribuição: Vitrine Filmes. 1 hora e 35 minutos. Brasil, 2017.

COSTA. C. F. **A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerostismo.** Relumbre-Dumará. Rio de Janeiro. 1992.

DOMINGOS, W. **Entre sutilezas e voos: corpos sensíveis e encenações íntimas das vivências homoafetivas no cinema contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Teoria do Cinema. Uma Introdução através dos Sentidos**. Campinas: Papirus, 2018.

FACHINNI, Regina. **Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 edições (2013).

FREEMAN, Elizabeth. **“Queer and not now”**. In: Time binds: Queer temporalities, queer histories. Durham/London: Duke University Press, 2010.

GIL, José. **Movimento Total: corpo e dança**. Miguel Serras Pereira (trad.). Relógio D’água Editores. Lisboa, 2001.

GÓIS, J. B. **Homossexualidades Projetadas**. Estudos Feministas. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2002.

GONÇALO, Pablo. **A atração gravitacional de uma geografia perdida**. Revista Cinética: crítica e cinema. 12 de março de 2014. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/praiadofuturodekirimainouzbrasilemanha2014/>>. Acesso em 14 de Maio de 2021.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval – a homossexualidade no Brasil no século XX**. São Paulo: Unesp, 2000.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Definindo Território para entender a Desterritorialização, pg. 35-73. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO. Ficção/Longa-metragem. Direção: Daniel Ribeiro. Distribuição: Strand Releasing. 1 hora e 36 minutos. Brasil, 2014.

HOOKS, Bell. **“O olhar opositivo: a espectadora negra”**. Fora de quadro. Trad. Carol Almeida. Disponível em <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>>, acesso em 01/10/2020.

JULLIER & MARIE. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. Edição brasileira: editora Senac São Paulo, 2009.

KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP. EDUSC, 2001.

LACERDA, Chico. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2015.

_____. **New Queer Cinema e o cinema brasileiro.** New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro: 2015 (catálogo online).

LACERDA, Hilton. **Leia cenas do roteiro do filme "Tatuagem", de Hilton Lacerda.** Folha de S. Paulo. 21 de julho, 2013. Disponível em <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/07/1313569-cumplicidades.shtml>>. Acesso em 10 de março de 2020.

LOPES, Denílson. **Madame Satã.** New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro: 2015 (catálogo online).

_____. **Por Uma nova Invisibilidade.** E-misférica (New York), v. 4, p. 40-50, 2007.

_____. **Terceiro Manifesto Camp.** O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MADAME SATÃ. Ficção/Longa Metragem. Direção: Karim Aïnouz. Distribuidora: Studiocanal. 1 hora e 45 minutos. Brasil, 2002

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: FUNARTE/ EDUFF, 2001.

MISKOLCI, Richard. **Machos e Brothers: uma etnografia sobre o armário em relações homoeróticas masculinas criadas on-line.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013.

MUÑOZ, José Esteban. 1999. **Disidentifications: queers of color and the performance of politics.** London: University of Minnesota Press.

NOLETO, Rafael. **Quero ficar no teu corpo feito tatuagem': cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades.** Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. Organização: Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca. Série pesquisa em música no brasil, Volume 3. ANPOM. Brasil, 2013.

O MENINO E O VENTO. Ficção/Longa-metragem. Direção: Carlos Hugo Christensen. Distribuidora: Embrafilme. 1h 44min. Brasil, 1967.

PARKER, Richard Guy. **Abaixo do equador.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s).** VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

PRAIA DO FUTURO. Ficção/Longa-metragem. Direção: Karim Aïnouz. Distribuidora: California Filmes. 1h 46min. Brasil; Alemanha, 2014.

RIBERIRO & RIBEIRO & FERNANDES. **Corpo, subjetividade e assujeitamento: uma leitura discursiva de Tatuagem.** Periódicos Unifap. Macapá, v. 7, n. 1, 1º semestre, 2017.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Carlos Guilherme do Valle (tradução). Revista Bagoas. n. 05. p. 17-44. UFRN. Rio Grande do Norte, 2010.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: versão da diretora**. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org). New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro, 2015 (catálogo online).

SEDGWICK. K. Eve. **A Epistemologia do armário**. Tradução: Plínio Dentzien; Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. cadernos pagu (28), janeiro-junho de 2007.

SIERRA, C. Jamil. **Tatuagem: só o cu nos salva!** Blogueiras Feministas. 27 de novembro, 2013. Disponível em <<https://blogueirasfeministas.com/2013/11/27/tatuagem-so-o-cu-nos-salva/>>. Acesso em 14 de maio, 2021.

SIGNIFICA? [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (22''). Publicado pelo canal Significa Ronnie. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3mhK1MvHEMg>> Acesso em: 03 de dez. 2020.

SILVA & MARCONI & TOMAZETTI. **Notas Sobre Espectorialidade Queer**. Contemporânea comunicação e cultura. Salvador - v.16 – n.01 – jan-abr 2018 – p. 183-206 | ISSN: 18099386

SILVEIRA, Fabio. **O homossexual no cinema: o dilema da representação** (Artigo). In: **Café História – história feita com cliques**. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao/>. Publicado em: 15 ago. 2011. Acesso: 3/03/2020.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SOBCHACK, Vivian Carol. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

SODRÉ M. **Estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. 1ª edição. Petrópolis: Vozes, 2006.

TATUAGEM. Ficção/Longa-metragem. Direção: Hilton Lacerda. Distribuição: Imovision. 1 hora e 50 minutos. Brasil, 2013.

TATUAGEM [site oficial do filme] (s/d). Disponível em <<http://www.tatuagemofilme.com.br/>>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

Tatuagem, de Hilton Lacerda, é o indicado brasileiro ao prêmio Goya. Agência de Cinema Brasileiro. Brasília, 9 de outubro, 2014. Disponível em <<https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/tatuagem-de-hilton-lacerda-o-indicado-brasileiro-ao-pr-mio-goya>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

TAFARELO, Saulo. **Retrospectiva: década de 2010 foi do cinema LGBTQ+, com filmes como Hoje eu quero voltar sozinho e Tatuagem**. Exitóina. São Paulo. 6 de janeiro, 2018. Disponível em <<https://exitoina.uol.com.br/noticias/cinema/decada-de-2010-foi-do-cinema-lgbtq-do-brasil-com-filmes-como-tatuagem-e-hoje-eu-quero-voltar-sozinho.phtml>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 3a ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TINTA BRUTA. Ficção/Longa-metragem. Direção: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Distribuição: VITRINE FILMES. 1 hora e 58 minutos. Brasil, 2018.

TURCKE, Chiristoph. **Sociedade Excitada: filosofia da sensação**. Tradução: Antônio A.S. Zuin... [et al.]. Editora Unicamp. Campinas, 2010.

VIEIRA JR., E. **Realismo sensório no cinema contemporâneo** [recurso eletrônico]. Vitória, ES: EDUFES, 2020.

_____. **Sensorialidades Queer no Cinema Contempoâneo: Precariedade e Intimidade Como Formas de Resistência**. Revista Contemporanea comunicação e cultura - v.16 – n.01 – jan-abr 2018 – p. 168-182 | ISSN: 18099386.

WARNER, Michael. (editor) **Fear of a Queer Planet: queer politics and social theory**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, volume. 9, n. 2, 2001.