

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara - SP

RAFAEL MARCURIO DA CÓL

**ANÁLISE DO DISCURSO FÍLMICO PELA LENTE
FOUCAULTIANA: uma arqueogenealogia da
homossexualidade em filmes do cinema brasileiro**

Nível MESTRADO



ARARAQUARA-SP

2018

RAFAEL MARCURIO DA CÓL

**ANÁLISE DO DISCURSO FÍLMICO PELA LENTE
FOUCAULTIANA: uma arqueogenealogia da
homossexualidade em filmes do cinema brasileiro**

Nível MESTRADO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Araraquara-SP

2018

CÓL, Rafael Marcurio da

ANÁLISE DO DISCURSO FÍLMICO PELA LENTE FOUCAULTIANA:
uma arqueogenealogia do homossexual em filmes do cinema nacional / Rafael
Marcurio da Cól – 2018

117 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de
Araraquara)

Orientador: Maria do Rosário Gregolin

1. Cinema nacional. 2. Hossexualidade. 3. Corpo. 4. Arqueogenealogia. 5.
Análise do discurso. I. Título.

RAFAEL MARCURIO DA CÓL

**ANÁLISE DO DISCURSO FÍLMICO PELA LENTE
FOUCAULTIANA: uma arqueogenealogia da
homossexualidade em filmes do cinema brasileiro**

Nível MESTRADO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Data da defesa: 23/01/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria do Rosario Gregolin (Unesp/Araraquara)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Maria Regina Baracuhy Leite (UFPb/João Pessoa)

Membro Titular: Prof. Dr. Israel de Sá (UFU/Uberlândia)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a Maria do Rosario Gregolin, a atenção, a amizade, a orientação, que levarei para vida.

À Prof^a Luciane de Paula, a primeira a me guiar pelos tortuosos caminhos da pesquisa em AD, as observações e contribuições, que marca(ra)m a minha vida.

Ao Prof. Renan Belmonte Mazzola, as indicações de leituras, as observações e sugestões no exame de qualificação.

À Prof^a Maria Regina Baracuhy Leite, a leitura atenciosa do meu trabalho e a participação nas minhas bancas de qualificação e defesa.

Ao Prof. Israel de Sá, o novo olhar dado ao meu trabalho no exame de defesa e o aceite mesmo em cima da hora.

Ao Prof. Jean Portela, à Prof^a Marina Célia, à Prof^a Renata Junqueira, as disciplinas ofertadas e os ensinamentos.

Ao Prof. Nilton Milanez, a inspiração em seu trabalho foi que me motivou a escrever essa dissertação, as conversas nos eventos e via whatsapp.

À Prof^a Ivânia Neves e à Prof^a Luzmara Curcino, as indicações que me ajudaram muito no começo e por me mostrarem o caminho a se seguir com os seus trabalhos.

Ao GEADA, Claudemir, Glaucia, Gabriela, Juliane, Maurício, Thiago, Teka e Yuri, as gentilezas, as reuniões e as confraternizações. Sempre permeadas pela presença da nossa querida orientadora, sem ela nada disso seria possível. Mais uma vez, agradeço-a o projeto de felicidade que é participar desse grupo.

À Glaucia, os saberes trocados na cozinha e o presente do primeiro livro de Michel Foucault, A arqueologia do Saber.

Em especial, ao casal que foram mais do que meus amigos nesses anos em Araraquara, Gabriela e Maurício, o companheirismo, por não deixarem me sentir sozinho mesmo longe de casa, as incansáveis leituras do projeto e, claro, por não me deixarem desistir quando quase tudo parecia perdido.

Aos companheiros da pós-graduação em Linguística, à Marcela, à Barbara, à Tatiele, à Jéssica, à Nicole, à Ivi, à Mariana Daré, à Carol Domladovac, à Carol Déa, à Marina Lara, os incontáveis cafés e as trocas de experiências.

Aos companheiros da pós-graduação em Literatura, Lucas Zaffani e Gabi Grecca, os encontros, a colaboração e a amizade construída em tão pouco tempo.

Ao Diego, por não me deixar sozinho na reta final, além da paciência com o meu gênio, da compreensão dos meus surtos, do apoio sem os quais não teria conseguido finalizar meu trabalho.

As minhas queridas amigas da Unesp de Assis, Thawany, Simone, Yasmin, Camila, Kalu mesmo distantes sempre me apoiaram em tudo, os reencontros, o carinho e a amizade.

À minha família, a qual dedico todo esse trabalho, por sempre me apoiar em todas as decisões da minha vida.

À minha mãe, as ligações diárias, o apoio e o amor incondicional, sem o qual eu não seria nada.

Ao meu pai, os conselhos, o cuidado e o amor.

Ao meu irmão, as conversas, o carinho e a amizade incondicional.

À minha vó Deise, a pessoa que eu mais admiro nesse mundo, os conselhos, o amor incondicional, os ensinamentos culinários e da vida, os quais me constituem.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo geral de analisar procedimentos discursivos que criam subjetivações de personagens homossexuais no cinema brasileiro, verificando a emergência dessa identidade a partir dos anos 1980. Esse objetivo nos leva também a investigar as condições de possibilidade que permitiram transformações da representação do homossexual que abrangem desde um momento em que era silenciado até a sua visibilidade no contemporâneo. Nosso corpus de análise foi constituído a partir do critério de momentos de ruptura que fizeram emergir distintas representações do homossexual, em quatro (4) filmes, que são: *O Beijo no Asfalto* (1980), *Carandiru* (2003), *Madame Satã* (2001) e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014). Sob a luz da Análise do Discurso derivada dos estudos de Michel Foucault, pretendemos analisar as práticas discursivas, numa perspectiva arqueogenealógica, a fim de perceber as relações de poder na historicidade desses enunciados. Também são importantes trabalhos de pesquisadores brasileiros sobre discursividade e cinema como os de Milanez (2014) e Xavier (2003; 2008). Com esses pressupostos teóricos, analisaremos a interdiscursividade das imagens que evidencia transformações da identidade do homossexual, delineando um movimento que vai das margens da sociedade para o seu centro, da falta ao excesso, em consonância com mutações políticas e sociais que ensejaram o aparecimento de novas discursividades. Assim, verificamos a normalização da identidade homossexual para que seja possível constituir um filme no cenário nacional, seguindo os padrões sociais de virilidade e deixando o homossexual afeminado nas denominadas heterotopias de desvio como a prisão e o bordel. Em suma, o homossexual passa do apagamento para uma hipervisibilidade das relações homoafetivas dentro do cinema nacional a partir dos anos 2000. No entanto, é possível verificar diversas articulações do dispositivo fílmico nacional que restringe e censura o que ainda pode emergir sobre essa subjetividade no cinema nacional que por um lado humaniza a relação homoafetiva, mas que por outro a normatiza e revela um ideal que deve ser seguido para que exista a possibilidade de emergência dentro da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Discurso fílmico; homoafetividade; cinema nacional.

ABSTRACT

This research has the overall objective of analyzing discursive procedures that create subjectivities of homosexuals characters in Brazilian cinema, checking the emergence of this identity from the year 1980. This goal also leads us to investigate the conditions of possibility that allowed transformation of homosexual representation ranging from a time when it was muted until its visibility in the contemporary. Our analysis corpus was made at the discretion of breaking moments that made emerge distinct representations of homosexual in four (4) films, which are: *O Beijo no Asfalto* (1980), *Carandiru* (2003), *Madame Satã* (2001) and *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014). In light of the derivative discourse analysis of Michel Foucault's studies, we intend to analyze the discursive practices, in an arche-genealogic perspective in order to understand the power relations in the historicity of these statements. Also important are the works of Brazilian researchers on discourse and cinema as the Milanez (2014) and Xavier (2003; 2008). With these theoretical assumptions, we analyze the interdiscursivity of images that shows changes in the identity of homosexual, delineating a movement that goes from the margins of society to its center, the lack of excess, in line with political and social changes that gave rise to the emergence of new discursivities. Thus, we verify the normalization of the homosexual identity so that it is possible to constitute a film on the national scene, following the social standards of virility and leaving the effeminate homosexual in the denominated diversion heterotopias as the prison and the brothel. In sum, the homosexual changes from the erasure to a hyper-visibility of homoaffective relations within national cinema from the 2000s. However, it is possible to verify several articulations of the national filmic device that restricts and censures what still can emerge about this subjectivity in the cinema national that on the one hand humanizes the homoaffective relationship, but on the other hand it normalizes and reveals an ideal that must be followed so that there is the possibility of emergence within Brazilian society.

Keywords: Film speech; homoaffectivity; national cinema.

LISTAS DE IMAGENS

Imagem 1	<i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	p. 40
Imagem 2	<i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	p. 40
Imagem 3	<i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	p. 40
Imagem 4	<i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	p. 40
Imagem 5	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 48
Imagem 6	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 48
Imagem 7	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 49
Imagem 8	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 49
Imagem 9	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 49
Imagem 10	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 49
Imagem 11	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 50
Imagem 12	<i>Bahia de Todos os Santos</i>	p. 50
Imagem 13	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 51
Imagem 14	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 51
Imagem 15	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 51
Imagem 16	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 51
Imagem 17	<i>Anjos da Noite</i>	p. 52
Imagem 18	<i>Anjos da Noite</i>	p. 52
Imagem 19	<i>Anjos da Noite</i>	p. 52
Imagem 20	<i>Anjos da Noite</i>	p. 52
Imagem 21	<i>Anjos da Noite</i>	p. 53
Imagem 22	<i>Anjos da Noite</i>	p. 53
Imagem 23	<i>Anjos da Noite</i>	p. 53
Imagem 24	<i>Anjos da Noite</i>	p. 53
Imagem 25	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 54
Imagem 26	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 54
Imagem 27	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 55
Imagem 28	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 55
Imagem 29	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 55
Imagem 30	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 55
Imagem 31	<i>Do Começo ao Fim</i>	p. 55
Imagem 32	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 33	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 34	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 35	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 36	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 37	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 38	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 39	<i>A Navalha na Carne</i>	p. 65
Imagem 40	<i>André, a Cara e a Coragem</i>	p. 67
Imagem 41	<i>André, a Cara e a Coragem</i>	p. 67
Imagem 42	<i>André, a Cara e a Coragem</i>	p. 67
Imagem 43	<i>André, a Cara e a Coragem</i>	p. 67
Imagem 44	<i>André, a Cara e a Coragem</i>	p. 67
Imagem 45	<i>André, a Cara e a Coragem</i>	p. 67
Imagem 46	<i>Anjos da Noite</i>	p. 68
Imagem 47	<i>Anjos da Noite</i>	p. 68

Imagem 48	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 49	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 50	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 51	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 52	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 53	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 54	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 55	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 80
Imagem 56	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 81
Imagem 57	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 81
Imagem 58	<i>Madame Satã</i>	p. 83
Imagem 59	<i>Madame Satã</i>	p. 83
Imagem 60	<i>Madame Satã</i>	p. 83
Imagem 61	<i>Madame Satã</i>	p. 83
Imagem 62	<i>Carandiru</i>	p. 84
Imagem 63	<i>Carandiru</i>	p. 84
Imagem 64	<i>Carandiru</i>	p. 85
Imagem 65	<i>Carandiru</i>	p. 85
Imagem 66	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	p. 86
Imagem 67	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	p. 86
Imagem 68	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	p. 86
Imagem 69	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	p. 86
Imagem 70	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 107
Imagem 71	<i>O Beijo no Asfalto</i>	p. 107
Imagem 72	<i>Madame Satã</i>	p. 109
Imagem 73	<i>Madame Satã</i>	p. 109
Imagem 74	<i>Carandiru</i>	p. 110
Imagem 75	<i>Carandiru</i>	p. 110
Imagem 76	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	p. 110
Imagem 77	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	p. 110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 – UM OLHAR FOUCAULTIANO PARA O DISPOSITIVO FÍLMICO: EM FOCO A HOMOAFETIVIDADE	20
1.1 – A relação dos dispositivos fílmico e da sexualidade.....	20
1.2 – As materialidades do discurso fílmico: a montagem	30
1.3 - Um olhar para os outros espaços.....	35
2 - AS IDENTIDADES, AS SUBJETIVIDADES E AS CORPORALIDADES DO SUJEITO HOMOSSEXUAL NO DISCURSO FÍLMICO SOB A LENTE DE MICHEL FOUCAULT	42
2.1 - Produção de subjetividades no cinema brasileiro: de cenas homoeróticas à homoafetividade .42	
2.1.1 - O sujeito homossexual sob a lente foucaultiana	43
2.1.2 - A produção de subjetividade numa perspectiva foucaultiana	45
2.1.3 - Metamorfoses do sujeito homossexual em cenas do cinema brasileiro	47
2.2 - Do afeminado à virilidade: um olhar para o corpo do homossexual no cinema nacional	56
2.2.1 - A morfologia corporal: a percepção do homossexual pela linguagem cinematográfica	57
2.2.2 - O arquipélago corporal	62
2.2.3 - O corpo do homossexual no cinema brasileiro	63
2.3 - A identidade como efeito de sentido: a construção do gênero e da sexualidade homossexual no cinema nacional	70
2.3.1 - O conceito de identidade	70
2.3.2 - A noção de identidade para a AD foucaultiana.....	72
2.3.3 - A identidade sexual e de gênero: a presença de Michel Foucault para a teoria de gênero de Judith Butler.....	75
2.3.4 - As práticas reguladoras e a performatividade da identidade sexual e de gênero no cinema nacional	78
3 – A HOMOAFETIVIDADE EM CENAS DE FILMES DO CINEMA NACIONAL: ANALISANDO O DISCURSO FÍLMICO	88
3.1 A marginalização das relações homoafetivas	88
3.2 O processo de “romantização” da homoafetividade	98
3.3. O beijo.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA	115

INTRODUÇÃO

Dentre os trabalhos em Análise do Discurso (AD) estão em ascensão as pesquisas sobre materialidades não-verbais e sincréticas, visto que esta disciplina, anteriormente, tomava prioritariamente, como objeto de estudos, textos verbais. Com o desenvolvimento desta disciplina, tivemos a ampliação do seu caráter analítico para materialidades discursivas. Assim, esta dissertação se propõe somar aos estudos sobre o discurso fílmico. Pretendemos analisar a possibilidade de emergência e a transformação das subjetividades homossexuais no cinema brasileiro, num recorte temporal, a partir dos anos 1980 até os dias atuais, sob a perspectiva teórica da AD de linha francesa, derivada da fortuna teórica de Michel Foucault.

Dentro desse percurso do cinema brasileiro, recortamos nosso *corpus* a partir de momentos de rupturas da representação do homossexual. Essas rupturas são úteis para delimitarmos o *corpus* de pesquisa a fim de organizar os filmes dentro de um trajeto temático e histórico. Apresentaremos os filmes *corpus* desse estudo a fim de refletirmos sobre os contextos presentes nas relações homoafetivas¹. E verificaremos algumas práticas de subjetivações dos sujeitos contidos em cada filme, justificando a escolha do *corpus* desse projeto.

Entendemos a subjetividade, para Michel Foucault, a grosso modo, como as transformações de si por si próprio não de forma individual, mas sempre social, ou seja, momentos em que o ser humano se reconhece como lugar de saber e de produtor de verdades, tomando formas em “gestos do corpo, na postura, no olhar, nos discursos” (FISHER, 1999, p. 48). Observaremos, neste estudo, como se constitui a subjetividade do homossexual no cinema brasileiro. Nesse primeiro momento, verificaremos como as subjetividades tomam forma em cada filme elencado como *corpus* desse projeto.

O primeiro filme marca um momento de transição, no qual o cinema explicita uma nova dimensão para a subjetividade do homossexual², na adaptação homônima da peça de Nelson Rodrigues denominada de *O Beijo no Asfalto* (1980)³. O filme tematiza uma sociedade dividida entre conservadores, que não concordam com o beijo que um homem

¹ Destacamos nesse momento uma diferença semântica dos filmes que tratam de amor homossexual, os quais focam na relação sexual e o homoafetivo que dá a ênfase para relação de afetividade entre dois homens indo além do sexual, no caso dos filmes analisados.

² Durante o levantamento do *corpus* dessa pesquisa foi possível analisar que os personagens homossexuais eram subjetivados, em sua maioria, como os *clowns*, sempre trazendo um tom cômico aos filmes e isso reverberará nos filmes atuais.

³ BARRETO, Bruno. Embrasil, 1980.

dá em um moribundo no meio fio e outros mais liberais que o aceitam. Ao explicitar a marginalização do beijo homossexual, o filme critica o pensamento conservador da época, colocando em cena dois discursos que estão em embate. A importância desse filme na história da subjetividade homossexual diz respeito à quebra do silêncio ao trazê-lo para a cena sob um tom sério, contrapondo-se à comicidade e derrisão⁴ com que a maioria dos filmes representava o homossexual até então.

Próximo filme do nosso *corpus* também se situa em um outro momento de ruptura e transformação na subjetividade homossexual representada no cinema, que são os anos 2000. O filme *Madame Satã* (2002)⁵ é um marco nessa descontinuidade. Ele narra a história de um homossexual que vive no Rio de Janeiro nos anos 30. João (Madame Satã) é negro, cafetão do bairro da Lapa e durante todo o filme se mostra disposto a mudar de vida, contudo, devido à sociedade em que vive é impulsionado à promiscuidade e à violência.

Os anos 2000 também trouxeram outro viés já que é possível ver um movimento de “romantização”, uma vez que o amor homossexual e a homoafetividade passam a ser tematizados, mesmo que ainda marginalizados em alguns aspectos como os *outros espaços* que são aceitos dentro de uma sociedade. Por conta desse movimento, o filme *Carandiru* (2003)⁶ é exemplar, pois mostra um casamento homossexual dentro de uma das maiores penitenciárias do país, a fim de explicitar uma transição de valores que até o momento era inconcebível. A construção desses personagens presidiários ainda traz vestígios de comicidade, já vistas em filmes anteriores, entretanto, é um dos primeiros filmes que concretizam um amor homossexual em um casamento.

Após esse filme já está num contexto político e social de emergência de discursos das minorias, inclusão e respeito as diferenças, outros filmes retomarão essa relação depois do ano de 2010, como em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014)⁷. O filme retrata um romance entre adolescentes que estão descobrindo a sua sexualidade, pertencem a uma classe social diferente da vista nos filmes anteriores. Mostra que o homossexual saiu das margens da sociedade e toma lugares mais ao centro, contudo, ele só é aceito dentro de determinados padrões.

⁴ Entendemos derrisão como uma manipulação do humor mais agressiva, que visa denegrir e ridicularizar as subjetividades, no caso desse estudo, o homossexual.

⁵ AINOUZ, Karim. VideoFilmes. 2002.

⁶ BABENCO, Héctor. Globo Filmes. 2003.

⁷ RIBEIRO, Daniel. Lacuna Filmes, 2014.

Podemos verificar várias modificações ao longo desses mais de 40 anos de cinema nacional e como o sujeito homossexual pode variar quando mudado de contexto social, político e cultural. Assim, delineamos as posições dos sujeitos que vão das margens da sociedade para o seu centro, da falta ao excesso, em consonância com mutações políticas e sociais que ensejaram o aparecimento de novas discursividades.

A aparição do homossexual no cinema brasileiro revela, de um lado, a emergência de um tema que, por muito tempo, foi marginalizado e, de outro, subjetivações que ainda persistem na construção dessa identidade. A partir dos anos 1980, é possível perceber um aumento do número de subjetividades homossexuais em filmes, saindo do estereótipo cômico e indo para outros campos, como a promiscuidade das relações homossexuais, o preconceito, a violência, as drogas, as doenças. E, a mais atual, que é a “romantização” das relações homossexuais, com filmes que buscam naturalizar as relações contemporâneas.

Com base nos estudos feitos por Moreno (1995), em sua dissertação de mestrado, é possível observar o levantamento de mais de 200 filmes até o ano de 1995. Consideraremos também as produções mais atuais, lançadas, principalmente, a partir dos anos de 2000 até o momento atual, com o intuito de observar a construção da “romantização”. Filmes como *O Beijo no Asfalto* (1980), *Madame Satã* (2002), *Carandiru* (2003) e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014) mostram várias facetas dessas subjetividades, por isso foram selecionados como *corpus* dessa pesquisa.

Esta pesquisa se justifica por abordar questões analíticas e teóricas. No âmbito analítico, discutiremos por que o homossexual passa da invisibilidade para a hipervisibilidade no cinema nacional. Ao lidarmos com discurso fílmico, observaremos as práticas discursivas, tanto nos elementos técnicos dessa linguagem (os enquadramentos, os planos, o set, a trilha sonora etc.), quanto nas materialidades da linguagem dessas subjetividades (corporalidade, gestualidade, discurso oral e seu contexto sociocultural). A análise desses elementos permitirá descrever procedimentos de composição das subjetividades homossexuais em filmes elencados nessa pesquisa.

No âmbito teórico, este trabalho vem contribuir com os avanços da AD de linha francesa para pensar e aprofundar conceitos como identidade, subjetivação, corpo, além de outros conceitos-chave como: sujeito, discurso, enunciado, a fim de demonstrar a pertinência das proposições discursivas para os estudos cinematográficos. Nossa perspectiva teórica é *arquegenealógica*, baseadas nas obras de Michel Foucault, na qual,

conforme afirma Gregolin (2007, p. 13), “[...] o discurso é tomado como uma prática social, historicamente determinada, que constitui os sujeitos e os objetos [...]”.

Este estudo tem como aporte teórico a AD, em específico, a de linha foucaultiana. Entretanto, temos alguns momentos de cotejos com autores como: Michel Pêcheux, e Judith Butler, os quais bebem dos apontamentos de Foucault para desenvolver, de um lado a disciplina da AD e de outro a teoria de gênero. E ainda as leituras de Gilles Deleuze faz da obra de Michel Foucault e seus estudos sobre o cinema.

Dentro desta linha da AD, o sujeito tem a ilusão de ser dono do seu dizer, sendo interpelado pelas ideologias e pelo inconsciente. Por isso, a AD é uma área que nasce num campo interdisciplinar, tendo como base, segundo Gregolin (2006) a *tríplice aliança* entre três grandes áreas do conhecimento: a Sociologia, a Linguística e a Psicanálise. A partir de pensadores como Marx, Saussure e Freud surgem conceitos (Sujeito, História, Língua) dos quais derivará o objeto de estudo dessa disciplina: o “discurso”.

Segundo Gregolin (2006), a obra de Foucault perpassou por três fases: na “arqueologia”, o autor entende o surgimento das “ciências humanas”; na “genealogia”, compreende a articulação dos saberes e os poderes na sociedade ocidental; na “ética e estética da existência”, pesquisou sobre a construção histórica da subjetividade. As temáticas detalhadas estão sempre relacionadas às práticas discursivas, pressupondo que essas práticas constituem e determinam o seu objeto. Na perspectiva foucaultiana, através do método arqueológico, podemos observar as continuidades e descontinuidades, por meio das memórias discursivas que, no caso desta pesquisa, se trata de *imagens em movimento*. Este método será de suma importância no momento em que formos analisar a emergência do homossexual no cinema brasileiro.

Milanez em seu artigo, *Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento* (2014a) analisa os textos de Michel Foucault sobre cinema que, em sua maioria, estão reunidos nos *Ditos e escritos* III e VII e discute a maneira como Foucault trabalha com esse tipo de enunciado, tendo a metodologia centrada na arqueologia e na análise da microfísica do poder. Também deixa claro que não se utilizará do cinema como um “documento”, nem mesmo se tentará reconstruir o passado a partir desse enunciado.

As análises foucaultianas são pertinentes para este projeto, pois nos inspiram a pensar nas relações de poder que envolvem a representação do homossexual no cinema brasileiro. Para isso, consideraremos os filmes como redes de memórias que põe em evidência as *práticas discursivas* e as produções de *identidades* de determinada época.

Orientaremos esta pesquisa pelas perguntas de Michel Foucault, na *Arqueologia do Saber* (2006), como: “O que aconteceu para que houvesse a ocorrência desse enunciado?”; “Como ou por que apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?”. Essas interrogações são orientadas pela perguntada fundamental enunciada por Michel Foucault ao longo de sua obra: “Quem somos nós, hoje?”, tomando os filmes como arquivos, com os quais se traçará uma rede com as memórias fílmicas, possibilitando “ler o presente” e, assim, abranger “as operações críticas necessárias ao espírito lúcido que deseja compreender o presente e espera, assim, agir sobre o futuro.” (BRETÈQUE, 1976 apud MILANEZ, 2014a).

A subjetividade é um conceito central para a obra de Foucault e está disperso em toda sua contribuição, pois sua obra consiste em constituir uma História dos diferentes modos de subjetivação do sujeito, a partir de análises dos poderes e dos saberes da cultura ocidental. Durante sua trajetória busca verificar como o sujeito é modificado pelos diversos modos de subjetivação, sendo objeto do saber, normalizado pelo poder, como sujeito de uma sexualidade, destacando assim as três principais fases da obra foucaultiana.

A questão da identidade também é central no pensamento de Michel Foucault. Em um texto de 1982, denominado “O Sujeito e o Poder”, ele afirma que as lutas contemporâneas têm como prioridade a *busca pela identidade*, e seu principal objetivo é criar uma técnica particular para exercer o poder na vida cotidiana. Por sua vez, esse poder classifica os indivíduos e os individualiza, fixando a verdade que é possível se reconhecer e a que faz os outros a reconhecerem perante a sociedade. Nesse processo, os indivíduos são transformados em sujeitos, obrigados a vestirem máscaras que definem suas identidades.

Para a análise da identidade homossexual também será importante abordar os espaços que eles ocupam nas narrativas dos filmes que os constroem. Podemos tomar como marco dessa discussão o conceito de *heterotopia*, cuja reflexão está desenvolvida no texto de Michel Foucault, publicado em *Ditos e Escritos* vol. III, intitulado “Outros Espaços” (1984). Nesse texto, Foucault opõe os conceitos de utopia e heterotopia. As utopias, segundo Foucault, “são posicionamentos sem lugar real” (1984, p. 414) na sociedade, assim, “são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (Ibidem, p.415). São espaços utópicos, por exemplo, aqueles em que o sujeito homossexual é construído pelo humor, pois neles exerce a função do *clown* e é aceito por provocar o riso e, aparentemente, elidir as contradições e silenciamentos.

As heterotopias assumem formas totalmente variadas dentro da sociedade, uma vez que não há uma cultura no mundo que não as tenha desenvolvido. As heterotopias são esses lugares outros, reclusos e às margens da sociedade. Pensaremos nessas constituições dentro do discurso fílmico, tendo como base o fato de que, ao longo desse período, os homossexuais ocupam vários papéis dentro da sociedade brasileira, mas que num momento é marginalizado e excluído. Somente a partir de 2010, ele começa a ser considerado em outros contextos mais ao centro da sociedade, como acontece no filme, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014).

Em suma, utopia e heterotopia; subjetividades e identidades são os conceitos basilares a partir dos quais desenvolveremos a análise da emergência de subjetividades homossexuais no cinema brasileiro. Nosso olhar focalizará as práticas discursivas que vem construindo a identidade desse sujeito.

Temos como objetivo principal realizar uma pesquisa arqueogenealógica sobre a emergência e a transformação da identidade do homossexual no cinema, destacando as subjetivações produzidas pelos discursos enunciados em 04 filmes brasileiros produzidos entre os anos de 1980 a 2014, com base no pensamento foucaultiano.

Para refletir acerca da marginalização da representação do homossexual no cinema brasileiro, observaremos tanto no âmbito léxico-discursivo quanto no semiológico. E discutiremos o espaço social que ocupa o homossexual dentro de contextos marginalizados (heterotopias, segundo Foucault), como o asfalto, o bordel (prostituição), o presídio e a adolescência, tendo em vista a importância na constituição das identidades desses personagens dentro do cinema nacional. Para analisar as práticas de subjetivações implicadas nos sujeitos homossexuais na “romantização” das relações homoafetivas nos filmes destacados.

Analisar a representação do homossexual no cinema brasileiro, utilizando o método arqueogenealógico, derivado da fortuna teórica de Michel Foucault, significa pensar o discurso fílmico sem apartar o chão histórico e cultural no qual esses enunciados estão imersos, percebendo as relações de poder que atravessam essas práticas discursivas.

Nossas análises focalizarão os sujeitos e a construção da identidade do homossexual, a partir de memórias discursivas. Para tanto, delimitamos quatro (4) filmes que trazem diferentes imagens do homossexual em diversos momentos históricos do cinema brasileiro. No interior dessa historicidade observamos um movimento das margens para o centro da sociedade, pois se num momento os personagens homossexuais são marginalizados, presos e promíscuos, na atualidade eles estão sendo inseridos em

contexto de “normalidade”, porém, pertencendo a uma classe social específica e dentro de padrões normativos ditados pela sociedade brasileira.

Trabalharemos em uma perspectiva de pesquisa qualitativa do *corpus*, procurando as possibilidades de emergência dos personagens homossexuais no cinema brasileiro, que começam às margens da sociedade e, atualmente, tem tomado lugares mais ao centro. Nossa investigação buscará constatar quais foram essas mudanças socioculturais, que acarretaram essa mudança dentro da história do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo, nosso olhar estará centrado na materialidade do discurso fílmico, nas formas discursivas e seus efeitos de sentido.

Tratando de discursos fílmicos, será importante analisar sua configuração discursiva a partir da observação de técnicas de montagem. Elas podem suscitar algumas questões de pesquisa como: a) quais técnicas de edição cinematográfica são utilizadas e quais efeitos estéticos elas produzem, incluindo posicionamento dos planos e personagens, trilha sonora, iluminação etc.? b) quais os efeitos das técnicas de montagem e da encenação, em termos da estrutura narrativa (ação, personagens, espaço, tempo), isto é, quais “possíveis narrativos” são atualizados? c) como essas técnicas, tanto de montagem, ajudam a compor o sujeito homossexual e que efeitos de sentido são produzidos a partir delas?

A análise dessas características configuracionais do discurso fílmico dará suporte à investigação, mais geral, sobre as relações entre cinema e subjetividades. Trataremos de questionar, esse processo crescente de visibilidade dos personagens homossexuais no qual convivem conceitos contraditórios sobre os gêneros, co-habitando o múltiplo e o diverso; de procurar entender historicamente o entrelaçamento entre arte e novas subjetividades. Enfim, ao tomarmos como objeto de análise uma discursividade contemporânea, nosso objetivo será o de indagar sobre a complexidade e as sutilezas das configurações das identidades na nossa atualidade, retomando a pergunta enunciada por Michel Foucault durante todo o seu percurso: “quem somos nós, hoje?”.

Essa dissertação conta com três capítulos, nos quais buscamos analisar, no primeiro, a constituição do dispositivo fílmico bem como a materialidade fílmica, dando enfoque privilegiado à montagem e, por fim, analisamos como as heterotopias são dispostas dentro dessa marginalidade.

O segundo capítulo destina-se a análise do sujeito homossexual desde a constituição do sujeito e subjetividades, tendo como tema da discussão a leitura de Deleuze (1991) sobre as metamorfoses das subjetividades, no caso dessa dissertação, as

dos homossexuais no cinema brasileiro, passando do homoerotismo à homoafetividade. Passamos pela discussão do corpo do homossexual, abordando as constituições dos corpos ora afeminados e ora viris. E, por fim, analisamos a transformação das performatizações das identidades de gênero e sexual, por meio da leitura de Judith Butler.

O último capítulo é destinado às análises do nosso *corpus*, pensando a homoafetividade dentro do cinema nacional a partir de três eixos analíticos: o primeiro, a marginalização das relações homoafetivas e suas transformações dentro do cinema nacional. O segundo eixo a romantização dessas relações e verificamos também as transformações que esta teve em nosso *corpus*, bem como as fases presentes da romantização em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014). E, o último eixo é o beijo as modificações e transições desse ato dentro dos filmes do cinema nacional.

1 – UM OLHAR FOUCAULTIANO PARA O DISPOSITIVO FÍLMICO: EM FOCO A HOMOAFETIVIDADE

Esse segundo capítulo ainda não finalizado é de caráter teórico e tem como intuito unir conceitos da AD foucaultiana e a teoria do cinema, pensando a partir desse dispositivo é constituído e construído no contexto nacional.

1.1 – A relação dos dispositivos fílmico e da sexualidade

Para Michel Foucault, o conceito de dispositivo é uma maneira metodológica de olhar para as práticas humanas, formando redes entre discursos heterogêneos. Nesse capítulo, pensaremos no dispositivo fílmico, dando um enfoque para o desenvolvimento desse dispositivo no Brasil e a que ponto esse dispositivo é englobado, de certo modo, pelo dispositivo da sexualidade, pensando no desenvolvimento das relações das subjetividades homossexuais em filmes do cinema nacional.

Foucault desenvolve esse conceito, principalmente, em entrevistas, pois questionado sobre a sua obra *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1990). O capítulo, “O dispositivo da sexualidade”, é um dos momentos que Foucault desenvolve essa noção para não se prender em somente naquilo que é dito sobre a sexualidade, mas também naquilo que omitido e feito em relação à sexualidade. E o outro momento é uma entrevista chamada “Sobre a História da Sexualidade” contida no livro, *Microfísica do poder* (1979), texto no qual Foucault define com maior precisão esse conceito que tem uma função metodológica em sua obra citada, bem como em nossa dissertação, introduziremos também a discussão de Deleuze sobre o assunto que ampliará a nossa discussão sobre o dispositivo fílmico.

Nessa entrevista supracitada (1979, p. 137), Michel Foucault divide a sua resposta sobre o dispositivo em três (3) partes. A primeira demarcando que o dispositivo se trata de um conjunto heterogêneo no qual coexistem discursos de diversas materialidades, instituições como a família, a igreja etc. Tudo que foi dito e não dito pode ser considerado elementos do dispositivo, o qual funciona como uma rede estabelecendo relações entre esses discursos.

Podemos pensar na constituição desse dispositivo fílmico, que não é apenas constituído por imagens em movimento, mas por toda a história e práticas que estão envolvidas na produção e circulação dessa mídia. O cinema nacional é uma parte desse dispositivo e dentro dele existem coisas que podem e que não podem ser ditas em

determinados momentos históricos, a homossexualidade, por exemplo, é algo que é por muito tempo omitida, com isso vemos como o dispositivo da sexualidade intervém no dispositivo fílmico.

A segunda parte (1979, p. 138), Foucault demarca melhor a natureza das relações possíveis de se encontrar dentro de um dispositivo de elementos tão heterogêneos. Dentro do dispositivo existem discurso sobre uma instituição, ou seja, tem uma temática semelhante, podem ser a favor ou contra, mostrando assim, o deslocamento e a mudança de posição desses enunciados. Isso, Foucault chama de “jogo” entre essas práticas, as quais modificam a suas funções em meio as relações de poder.

Um dos objetivos dessa dissertação é mostrar a transformação da subjetividade em enunciados fílmicos sobre o homossexual, que vão do interdito à exposição das relações homoafetivas. Este jogo mostra um deslocamento do poder, que num primeiro momento censurava essas subjetividades e agora expõe as que seguem um determinado padrão social. Uma simples prática, como o beijo pode nos mostrar esse deslocamento.

A terceira parte (1979, p. 138), o dispositivo em um determinado momento histórico tem a função de responder a uma urgência. Por isso, esse conceito tem uma função estratégica de agrupar um determinado aspecto da sociedade em questão. Existe uma ambivalência funcionando nesse conceito, pois, de um lado, temos a absorção de um objetivo estratégico, a sexualidade, por exemplo e, de outro, a noção de controle-dominância existente no dispositivo, por exemplo, a censura da sexualidade.

Desse modo, o dispositivo fílmico não abarca apenas um domínio daquilo que é dito sobre os filmes, mas as práticas, discursivas ou não-discursivas, em relação a esse sujeito. A urgência que esse dispositivo precisa responder, é de deixar marcado as práticas e as memórias de determinada época. Práticas que dizem respeito ao modo de se produzir um filme, em relação aos seus recursos audiovisuais e as práticas do modo de pensar e agir da sociedade de determinada época.

A partir desse objetivo estratégico que é incorporado em sua gênese, temos tanto os discursos positivos, quanto os negativos dentro do dispositivo. E isso reverbera dentro do dispositivo, fazendo com que algumas modificações ocorram para que esses elementos heterogêneos se agrupem, Foucault chama esse fenômeno de *preenchimento estratégico*. Podemos pensar isso no dispositivo fílmico, num determinado momento, tivemos a transição de imagens em movimento (vídeos) para o que chamamos atualmente de filme/cinema. Desse modo, a aparelhagem e técnicas vem da fotografia, mas são desenvolvidos técnicas próprias, ao longo do tempo, como os efeitos especiais dos Irmão

Lumières⁸ do cinema primitivo, por exemplo. É isso que Foucault chama de preenchimento estratégico, quando um espaço vazio se transforma em positivo (FOUCAULT, 1979, p. 139).

Na questão do dispositivo, deferentemente, dos trabalhos anteriores de Michel Foucault, do qual fala de episteme e formação de discursiva, os quais, nesse momentos, são deixados à margem, pois Foucault está interessado nos jogos de poder dentro do dispositivo, portanto, as relações de força dentro do dispositivo. Essas forças sustentam tipos de saberes diversos sejam eles, discursivo ou não-discursivo, ampliando o seu caráter heterogêneo. Assim, ao trabalhar com a noção de dispositivo, Foucault pode perceber os comportamentos coercivos dentro do dispositivo, pois quer olhar para as discursividades e não-discursividades sociais que constituem as instituições.

Já no texto do livro, *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1990) Foucault faz um capítulo chamado “O dispositivo da sexualidade” subdivido em quatro (4) itens, que são: primeiro, “o que está em jogo”; o segundo, “método”; o terceiro, “domínio”, e o quarto, “periodização”. Com isso, podemos perceber que Foucault não apenas analisa o dispositivo da sexualidade, mas também conceitua seu entendimento sobre o dispositivo. Traçaremos algumas intersecções entre o dispositivo fílmico e o da sexualidade.

A primeira parte do texto de Michel Foucault, “o que está em jogo”, nos coloca a questão de uma analítica do poder e os instrumentos que permitem um analista do discurso o compreender. Foucault (1990, p. 80) diz que para analisarmos esse jogo é necessário nos desvincularmos de uma representação de poder, este que tem a temática da repressão como tônica, o poder *jurídico-discursivo*. Os traços principais das relações entre o poder e o sexo.

O primeiro traço é a *relação negativa*, segundo Michel Foucault, o poder não tem como ir contra o sexo e os prazeres de modo geral, salvo censurar essas práticas. O segundo traço é a *instância da regra*, o qual diz respeito às leis sobre o sexo o reduzindo a um regime lícito e ilícito, permitido e proibido. Com isso, o poder é efetuado por meio das diversas linguagens, que criam um estado e suas leis. O terceiro traço é o *ciclo da interdição* o qual tem como principal objetivo fazer com que o sexo renuncie a si mesmo. O quarto é a *lógica da censura*, funcionando em três frentes que se complementam e fundamentam sob os princípios que são ilícito, interdito e inexistência do sexo. O quinto traço levantado por Foucault é a *unidade do dispositivo*, não apenas o que é dito sobre o

⁸ Os irmãos Auguste e Luis Lumière são considerados os pais do cinema por exibirem imagens em movimento.

sexo, mas as maneiras como o poder atinge sob o sexo, que dizem respeito as relações globais, os aparelhos do estado e as instituições. Desse modo, nenhuma pessoa escapa dessa dominação, pois é algo que é constitutivo do sujeito que, por sua vez, obedece a esse poder.

Ao pensar no cruzamento entre os dispositivos, fílmico e o da sexualidade, é possível analisar que a subjetividade homossexual é censurada, num primeiro momento do cinema nacional, como elemento do funcional do dispositivo da sexualidade. Em seguida, ele é marginalizado, ou seja, dito como ilícito, restrito ao *underground* e à lugares marginalizados pela sociedade, como bordeis, prisões etc. Num terceiro momento, já podemos observar causas da proibição de assumir a sua sexualidade, emergindo personagens enrustidos dentro do cinema, alguns têm uma vida dupla, na qual separam os momentos de manifestação da homossexualidade e outros de assumir o seu papel social sempre vinculado à virilidade e à sociedade patriarcal.

Somente no ano de 2010, emergem subjetividades de homossexuais fora dessas relações negativas criadas pelo dispositivo da sexualidade. Entretanto, os indivíduos pertencem sempre a uma classe social privilegiada e extremamente politizada. Cria-se, desse modo, uma atmosfera propícia para a emergência dessa subjetividade homossexual e nem sempre ela está vinculada à figuratização do homem afeminado, que é outro elemento transgressor principalmente dentro do cinema nacional, visto em filmes do final dos anos 60 em diante.

Dessa forma, podemos perceber alguns deslocamentos de poder dentro do cruzamento desses dispositivos. Os motivos para que esses jogos de forças aconteçam, geralmente, têm relação com a situação política do momento em que o filme é produzido, oscilando entre as subjetividades descritas acima.

A segunda parte do texto de Michel Foucault é intitulado, “método” e o filósofo procura restringir o que pensamos sobre o poder, uma vez que ele não o pensa como um poder absoluto e dominação de um grupo social sobre outro. Não relacionando à soberania do Estado e às suas leis como unidade geral desse poder. Para Foucault, elas são apenas as suas instâncias finais. Foucault vê as manifestações de poder da seguinte forma:

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam

e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais. (1990, 88-89)

Com isso, Foucault deixa claro que o poder é onipresente nas relações, das mais periféricas às que tem relação com as instituições e o Estado. “O Poder” não passa de um efeito condicionado a partir de toda a mobilidade dessa noção, tem como tendência fixá-la no Estado. Entretanto, não devemos pensar de maneira normalista, uma vez que o poder não é uma instituição, ou uma estrutura, nem mesmo uma tendência de determinada classe social que dominante. Esse é nome dado a uma situação estratégica complexa de uma sociedade.

Assim, Foucault ressalta algumas noções sobre o poder, como ele é manifestado em inúmeros pontos; a posição do poder nas relações sejam elas: econômicas, de saber, sexuais etc. que estão imanentes nessas relações e não estando em condições internas, uma vez que possuem um papel produtor; de onde vem o poder, geralmente, de baixo, ou seja, não há um princípio para as relações de poder, uma vez que o poder chega ao corpo social, pelos aparelhos de produção, família etc.

Dessa maneira, as grandes dominações acontecem quando todos esses elementos que cercam o corpo social disseminam discursos hegemônicos; as relações de poder são intencionais e não subjetivas, mas não que seja escolha ou intenção do indivíduo, a racionalidade do poder não é muito explícita; o poder é sempre presente nas relações e está sempre acompanhado de resistência.

Com isso, pensando na relação sexo e o poder, Foucault desenvolve (4) quatro regras metodológicas em reação ao dispositivo. A primeira, “a regra de imanência” consiste na formação do domínio de conhecimento, que é interpelado pela relação de poder, tornando-o um objeto possível. A forma de analisar esse objeto se dá por meio das técnicas de saber e os procedimentos discursivos, os quais desempenham um papel específico e se unem a partir das diferenças. Foucault (1990, p. 94) chama de “focos locais” de poder-saber as relações que veiculam a produção de subjetividades e esquemas de conhecimentos. Assim, podemos pensar no que se estabelece as relações homoafetivas dispostas no cinema nacional, as diferentes formas de discursos postas à baila são: a troca de olhares, as conversas, as confissões e as interpretações. Todos estes elementos transmitem as manifestações sexuais desses sujeitos dentro do discurso fílmico e é assim que constitui nosso “foco local” de poder-saber.

A segunda regra é a das variações contínuas, estas consistem na busca de Michel Foucault (1990, p. 94) na construção do dispositivo, que são as modificações das relações

de força por meio dos jogos. Essas variações contínuas são dispostas pelo poder e na “apropriação do saber”, mas não representam repartições, mas “matrizes de transformações” (Ibidem). Por isso, ao pensar na constituição da homafetividade no cinema nacional, percebemos uma matriz, num primeiro momento, que é silenciada e, num segundo momento, que é exposta.

Dentre essas matrizes, podemos ver as variações em relação à subjetividade homossexual ora enrustida, ora masculinizada. A primeira se esforça para se encaixar na sociedade e os sujeitos expostos são os afeminados, devido a essa característica estigmatizada e marginalizada pela sociedade (ler seção 3.3.). A segunda, a subjetividade homossexual masculinizada pôde expor a sua sexualidade em um filme, bem como assumir uma relação afetiva perante a sociedade sem ser retalhado. No entanto, deve pertencer a determinada classe e seguir determinados padrões sociais, possibilitando a emergência dessa subjetividade no cinema nacional.

A terceira regra é do duplo condicionamento, ela consiste em relatar o funcionamento estratégico do dispositivo, visto que nenhum “foco local” ou “esquema de transformação” funcionaria se não tivessem o entrecruzamento com uma estratégia global (1990, p. 95). As estratégias não estão apoiadas em relações singulares, nas quais não poderemos perceber a sua descontinuidade, Foucault ressalta que isso seria possível em situações microscópicas e macroscópicas (Ibidem). Com isso, pensar no duplo condicionamento é analisar as especificidades das táticas emergentes em uma estratégia. Desse modo, o embate entre a sexualidade expressa no dispositivo fílmico deve ser tomado como um reflexo da sociedade, ou do Estado. Mas, a relação do dispositivo da sexualidade com o fílmico diz respeito a demarcação de um lugar institucional para o sujeito homossexual na sociedade, que não é mais colocado às margens, no entanto, ainda é lido por um viés idealizado perante às lentes.

A quarta regra é a de polivalência tática dos discursos, Foucault (1990, p. 95) destaca que não devemos considerar o discurso sobre o sexo apenas as projeções dos mecanismos de poder e saber. A concepção de discurso é “uma série de fragmentos descontínuos, cuja função tática noção tática não é uniforme nem estável.”, ou seja, sem a polarização do discurso, discutir a multiplicidade de elementos discursivos dispostos em diferentes estratégias. O jogo para Foucault (1990, p. 96) é o discurso usado como “instrumento e efeito do poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barra-lo.” Assim, podemos elucidar isso com

alguns exemplos, Foucault durante a exemplificação dessa regra descreve a condição sobre as sociedades voltadas ao patriarcado e comenta sobre a questão do homossexual no século XIX, dizendo que:

[...] o aparecimento [...] na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de toda uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e “hermafroditismo psíquico” permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de “perversidade”; mas, também, possibilitou a constituição de um discurso “de reação”: a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua “naturalidade” e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico. (1990, p. 96)

Assim, é possível relacionar essa proposição de Foucault ao nosso objeto de estudo, visto que a tendência verificada no cinema nacional é a de buscar a “naturalidade” das relações homoafetivas. No entanto, ainda vemos que não é pelas categorias que as desqualificam, uma vez que a homoafetividade é aceita a partir da masculinização e padronização dos sujeitos envolvidos. A feminilidade seria essa categoria pela qual são estigmatizados, com isso, percebemos ainda não ser possível lidar com “naturalidade”, ou ser temática de um filme a relação homoafetiva, na qual os protagonistas sejam afeminados sem estarem inseridos em contextos marginalizados.

Portanto, verificamos que Foucault (1990, p. 97) fundamenta a criação do conceito de dispositivo em traços das sociedades ocidentais, os quais tem como base as relações de força por meio das guerras mas que tem a tendência se tornarem parte da ordem do poder político.

A terceira parte é a intitulada de “domínio”, na qual o autor vai delimitar o seu objeto de estudo. O pensamento foucautiano não pensa no domínio como algo frágil sobre a sexualidade, mas algo que possibilite o maior número de manobras, ou seja, um ponto de apoio para a articulação das estratégias. Para o dispositivo da sexualidade, Foucault o destaca como um ponto de passagem denso pelas relações de poder entre diversos sujeitos da sociedade, por exemplo: homem e mulher, jovem e velho, pais e filhos dentre outros. Assim, para Foucault sexualidade é:

[...] o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. (1990, p. 100)

Desse modo, podemos pensar na relação que esse dispositivo tem com o dispositivo fílmico. A articulação desses dois dispositivos nos ajuda a pensar como a sexualidade é expressa no cinema. O dispositivo fílmico tem como base uma diegese, que leva em consideração a aceitação e a circulação desse produto dentro da sociedade. Por isso, o discurso fílmico deve dialogar diretamente com o “chão cultural”, no qual ele está envolvido. Assim, ele mostra o que é permitido e o proibido dentro de determinada época. A sexualidade mais comum a ser exposta no cinema nacional é a heterossexual, um homem e uma mulher. Quando pensamos na homoafetividade, esse cenário se torna mais restrito, mas é a proposta desse trabalho explorar como essas relações acontecem.

O dispositivo fílmico se articula com outros dispositivos o da economia, por exemplo, pensando na distribuição e circulação desses filmes produzidos sobre a sexualidade homossexual, devido a isso, os traços de romantização das relações homoafetivas são destacados para que eles se tornem vendáveis e tenham aderência ao público.

Assim, o domínio a ser analisado é essa intersecção entre o dispositivo da sexualidade e dispositivo fílmico, pensando na produção de subjetividade homossexual no cinema nacional. Do apagamento dessa subjetividade ocasionado pela interdição dessa relação até a exposição, analisando as estratégias de naturalização dessa relação, que fogem das construções heteronormativas e patriarcais.

A quarta parte é a denominada “periodização”, nessa será discutido a importância de se periodizar nossas pesquisas com base no nosso objeto de estudo. Não apenas para constituir uma história linear dos fatos, mas para mostrar a descontinuidade da História e “as inversões, mutações instrumentais, as remanescências” (1990, p. 109). É fato que as datas dessa cronologia traçada se dão através da difusão e dos efeitos de submissão ou de resistências e não serão os marcos históricos. No entanto, para demonstrar as transformações é importante estabelecer o meio, que esses discursos estão inseridos. Portanto, podemos observar a partir da retomada de algumas ideias centrais de Foucault, desenvolvidas em seu capítulo sobre o dispositivo da sexualidade, verticalizando as articulações que este tem com o dispositivo fílmico.

Ainda, passaremos pela leitura que Deleuze faz sobre esse conceito, no seu texto chamado *O que é um dispositivo?* (1990). Neste texto, Deleuze define dispositivo como “uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear” (1990, p. 155) e esse novelo é constituído por linhas de diferentes naturezas, ou seja, não tem a intensão de delinear um sistema homogêneo, nem seguir um determinado objeto, sujeito e linguagem. Mas,

abarcam diversas perspectivas e demonstrar o desequilíbrio, visto que essas linhas estão sempre se derivando. Dessa maneira, os discursos postos à baila no dispositivo formam uma tensão entre eles, uma vez que Foucault os divide em três instâncias “Saber, Poder e Subjetividade” (Ibidem).

Deleuze (1990, p. 155) dá (5) cinco dimensões ao dispositivo. As duas primeiras dizem respeito às curvas de visibilidade e as curvas da enunciação. A visibilidade não faz referência à iluminação de objetos, mas à formação de linhas de luz variáveis e inseparáveis dos dispositivos. Os regimes de luz são regidos pelos dispositivos, ao difundir o que é visível e o que é invisível. No dispositivo fílmico, em relação a exposição das relações homoafetivas, nem sempre é tratado da mesma forma, não precisamos voltar muito na história para verificar o “apagamento” dessa subjetividade dentro do cinema nacional (ver seção 2.2.3).

A historicidade nos dispositivos está atrelada aos regimes de luz, mas também às curvas da enunciação. As enunciações distribuem posições aos elementos dentro do dispositivo para se definir o que é visível e o que é enunciável, visto que as linhas do dispositivo atravessam âmbitos estéticos, políticos, culturais etc. Pensar quando foi possível ser assumidamente homossexual no cinema brasileiro também não é tão difícil de responder, visto que esse tema em determinada época não era enunciável, pois era uma condição abominada pela sociedade.

A terceira dimensão é a do poder, composta pelo próprio e pelo saber, essa dimensão retifica as outras anteriormente mencionadas, pois as linhas de força estão espalhadas em todos os espaços de um dispositivo, de tudo que é invisível ou indizível em determinado dispositivo, existem algumas relações de força envolvidas. Com isso, ao analisarmos o dispositivo fílmico, verificamos que existem linhas de força que o impulsionam a ter a subjetividade homossexual apagada de um filme de gênero dramático nos anos 50, ou essa subjetividade é aceita, desde que entre como um *clown* dentro das pornochanchadas. Esses acontecimentos são motivados pelas linhas de força, as quais estão em vigência em determinado período.

O quarto é a dimensão das produções de subjetividades, que se diferenciam entre o poder e o saber, pois trata-se do si-mesmo num processo de individualização que escapa às linhas de força e aos saberes, atingindo um grupo de indivíduos. Assim, dentro do dispositivo fílmico, a subjetividade homossexual é constituída, a partir do embate com as linhas de força e, aos poucos, é possível a emergência dessa subjetividade de maneira explícita.

Deleuze (1990, p. 159) também deixa claro que as linhas de subjetivação não são as que separam um dispositivo de outro, mas as “linhas de ruptura”. Estas, por sua vez, ao escapar de um determinado dispositivo fazem com que a subjetividade coloca-se sob regência de outros poderes e saberes, que estão emergindo. Por isso, vemos a emergência do personagem homossexual no cinema brasileiro e a possibilidade de emergência de uma relação homoafetiva. No entanto, temos a adequação desses sujeitos, que podem ocupar esse lugar, nos casos que analisaremos são os homossexuais masculinizados e que não trazem traços de feminilidades, pois os afeminados ainda ficam restritos a outros espaços na sociedade.

A partir da leitura de Deleuze, podemos verificar os componentes principais do dispositivo, que são: linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura que mostram os limites entre os dispositivos entrecruzados numa rede. Com isso, o autor enumera duas consequências para se estabelecer uma filosofia dos dispositivos. A primeira, é referente ao “repúdio dos universais”, visto que o universal nada acrescenta. As linhas de um dispositivo são marcadas pela variação, Deleuze demarca que “O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação [...]” (1990, p. 159). Assim, esses elementos criam uma relação de imanência a um determinado dispositivo, ou seja, cada dispositivo tem uma maneira única de operar e está sempre em processo de construção.

A segunda consequência de se ter uma filosofia dos dispositivos, tem relação com a mudança do “eterno” para o “novo”. A produção desse “novo” é que deve ser analisado dentro da obra de Foucault, pois, segundo Deleuze (1990, p. 160), a “originalidade” não é uma noção foucaultiana. O autor considera a “regularidade” dentro de sua teoria da enunciação e a sua compreensão sobre essa noção é “a linha curva que passa pelos pontos singulares, ou valores diferenciais do conjunto enunciativo”, ou seja, as relações de força irão definir as distribuições de singularidades de determinado campo social.

Por isso, ao pensarmos na homoafetividade, partimos do pressuposto que para essas subjetividades emergirem no cinema é necessário que elas estejam em voga em alguns espaços dentro da sociedade brasileira. E as regularidades podem ser percebidas a partir da retomada de um romance heteronormativo, com dois homens como protagonistas. Isso acontece devido as linhas de força, que censuram menos a subjetividade homossexual em alguns campos da sociedade, dentro da classe média, branca e politizada. Esse local ainda não é possível ser ocupado por um homossexual afeminado, negro e imerso dentro de um

meio desprovido de recursos, pois na sociedade essa subjetividade ainda é estigmatizada e renegada mesmo entre os homossexuais.

Em suma, Deleuze diferencia as linhas em dois grupos: as de estratificação e as de sedimentação. O método da articulação dessa noção envolve toda a obra de Michel Foucault, que ao mobilizar determinado arquivo acaba deixando essas relações metodológicas que são desenvolvidas, em sua maioria, em entrevistas. Por isso, foi discutido, primeiramente, a entrevista de Foucault, “Sobre a História da Sexualidade” (1979). Para destacarmos a importância de articularmos as entrevistas aos seus livros, pois é nelas que nos direciona para o devir de sua obra, seus estratos e as duas atualidades.

1.2 – As materialidades do discurso fílmico: a montagem

Nesta subseção, discutiremos as materialidades do discurso fílmico sob a luz da Análise do Discurso, derivada da fortuna teórica de Michel Foucault. Para tanto, traçaremos um percurso de três etapas. Num primeiro momento, trataremos elementos sobre a montagem do discurso fílmico trabalhados por Deleuze em seu livro *Cinema I: a imagem-movimento* (1983). Num segundo momento, colocaremos à baila trabalhos de dois pesquisadores sobre o discurso fílmico dentro da Análise do Discurso, Lagazzi e Milanez, para discutir como esses dois pesquisadores trabalham com filmes dentro de suas linhas de pesquisa. Em um terceiro momento, podemos nos aproximar desses trabalhos e sugerir elementos necessários para a análise do sujeito homossexual, com base no pensamento foucaultiano.

Deleuze em seu livro, *Cinema I: a imagem movimento* (1983) tem um capítulo sobre “Montagem” (Idem, p. 44). Com ele, o autor introduz aspectos cinematográficos dentro de uma teoria discursiva e a partir dela, verificaremos como atualmente essa leitura é feita por dois pesquisadores da Análise do Discurso de linha francesa. A primeira tem como base os estudos de Michel Pêcheux e o segundo usa como embasamento teórico, os estudos de Michel Foucault. Ao colocarmos em embate esses autores, com base nos pressupostos de Deleuze, pretendemos analisar como a montagem é atualmente mobilizada na análise do discurso fílmico. Assim, marcar o lugar da Análise do Discurso foucaultiana como lugar profícuo para desenvolver pesquisas com mídias digitais, sendo uma delas, o cinema.

Em seu livro, o autor francês destaca quatro tipos de escolas de montagem, pretendemos, brevemente, perpassar por essas escolas e suscitar alguns elementos

importantes para a constituição do discurso fílmico brasileiro. As quatro grandes tendências apontadas por Deleuze são: a de base orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa pré-guerra e, finalmente, a escola expressionista alemã (1983, p. 45).

Na tendência americana, elucidaremos três formas de montagem, as quais tem como tônica inferir numa consistência orgânica do filme, que são: “a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas, a das ações convergentes” (1983, p. 46). A escola americana trata o filme como um organismo, considerando-o como conjunto das partes diferenciadas, pois, num filme existem o que Deleuze chama de *relações binárias*, por exemplo: a cidade e o campo, masculino e feminino, branco e negro, assim como ricos e pobres. Outro aspecto destacado é o ritmo, uma vez que cada um desses elementos é posto no filme, dando mais destaque, em um primeiro plano mais detalhado, ou menos. Contudo, esses elementos tem como motivação a emergência de um modo de vida de uma determinada subjetividade.

O segundo ponto, para Deleuze (1983 p. 46), diz respeito da simultaneidade, visto que cada cena deve reagir a outra e constituir um todo orgânico, com o intuito de resolver um conflito posto no começo desse enunciado. As ações que emanam o bem ou o mal, tomando a forma de um duelo, visto que é próprio do conjunto orgânico estar sempre em risco. Assim, as dimensões relativas são mobilizadas conforme a produção de jogos de forças da sociedade, dando ênfase ao lado político e institucional que se quer evidenciar.

O terceiro ponto (1983, p. 46) define a montagem das ações convergentes as quais fazem revezamentos entre momentos da trama, pois, em algum momento, irão se topar. Conforme essa junção se acerca, o ritmo da cena tende a aceleração e culminar na convergência desses atos. A junção nem sempre é o clímax da trama retratada, dessa maneira, a aceleração do ritmo leva a disjunção do herói com o seu objetivo.

Portanto, o cinema americano (1963, p. 46) tem como base uma situação que será alterada a partir de um duelo, culminando em uma convergência de ações. Diferentemente, do que se parece, a tendência americana não é voltada a narração, mas a narratividade é desenvolvida por meio dos elementos de montagem. Isso faz com que seja possível estabelecer relações entre sociedades e tempos diversos, espacialmente e temporalmente, assim, estabelecendo jogos de poderes e saberes distintos.

A segunda tendência a ser exposta por Deleuze (1963, p. 56) é a soviética, que tem como base a noção de dialética, criando uma nova concepção de orgânico. A dialética não apenas é uma noção para os cineastas soviéticos, mas permeava toda a prática da

montagem. Mais do que criar um idealismo burguês, como propulsavam os americanos, os soviéticos a partir da dialética tinham como objetivo romper com a Natureza, que tinha como excesso a organicidade e a construção de um indivíduo patético. A principal característica era que o todo deveria se confundir com a matéria. Assim, o método soviético de montagem destaca um sujeito inteiramente desenvolvido politicamente, visto que, mais do que contar uma história para os “olhos”, com a dialética, pretendiam “rachar os crânios” com um cine-punho engajado e militante, não interessado em apenas “reunir milhões de olhos”.

A terceira escola é a francesa do pré-guerra, a qual partirá da ruptura com o princípio da composição orgânica (1963, p. 56). Essa escola deriva das anteriores supracitadas, mas não se preocupa tanto com a dialética e busca uma concepção mais científica, que tem interesse na quantidade de movimento e nas relações métricas que as compreendem. O cinema francês tem como base a teoria cartesiana, por isso a metáfora do cinema ser uma máquina, desse modo, podemos ver a dança também como uma máquina e suas peças seriam os dançarinos.

Deleuze (1983, p. 58) enumera dois tipos de máquinas que os franceses se servem para a composição mecânica do discurso fílmico. A primeira é o autômato visto como simples de partes geométricas que se complementam e fazem um relógio funcionar, num espaço homogêneo, reunindo em uma cena as coisas e os seres vivos. A mola dessa máquina é o indivíduo, o qual é centro das práticas ocorridas em um filme e o movimento desse indivíduo faz com que o motor funcione. E a segunda máquina é a vapor, que produz o movimento a partir de outro elemento, visando a heterogeneidade que liga o mecânico e o vivo, interior e exterior etc.

Destacaremos da última escola do expressionismo alemão a sua relação com luz e sombra (1983, p. 62). Em comparação com a escola francesa que tem a luz como foco de movimento, conduzindo toda a cena. Essa luz não para de circular no espaço homogêneo estendendo-se pelo cinza. Assim, posiciona-se dialeticamente pela alternância da escola alemã, que tem como base a escuridão e a falta de movimento.

Concluimos a partir desses quatro tipos de montagem que tem objetivos de composição distintos, visto que:

(...) a montagem orgânico-ativa, empírica, ou melhor empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica ou material; montagem quantitativo-psíquica da escola francesa, em sua ruptura com o orgânico; a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que vincula uma vida não-orgânica a uma vida não-psicológica. (1993, p. 72)

Por meio dessas vanguardas, podemos perceber as diferentes mobilizações da montagem ao longo da história. E a leitura voltada aos aspectos filosóficos e históricos de Deleuze nos dá margem para pensarmos em como o Brasil reage a essas vanguardas na construção do Cinema Novo. Partiremos para a discussão de dois estudiosos da Análise do Discurso de linha francesa, para verificarmos as diferentes mobilizações da montagem na análise da materialidade do discurso fílmico nacional.

A primeira estudiosa é Lagazzi (2010 p. 173), que em seu trabalho sobre a materialidade significativa amplia o escopo do conceito de discurso para a teoria pecheutiana, que passa da relação de língua e história. Ou seja, a linguagem verbal, considerando elementos fonéticos, lexicais e sintáticos dos textos, chamados por Pêcheux (1975), como, os fios do discurso. Para a relação de materialidade significativa na história, levando em consideração a linguagem imagética, que é composta por cores, perspectivas, sombra e luz, além das relações entre esta linguagem e verbal, analisando a historicidade que perpassa a produção dos sentidos do dito e do não-dito.

Lagazzi (2010) tem por objetivo compreender o simbólico por meio das imagens inseridas em contextos socioculturais, observando limites entre as imbricações das diferentes materialidades. Ela também busca as resistências sociais dentro das possibilidades dessas linguagens. Nos processos simbólicos não há saturação nem identificação plena, segundo Pêcheux (1975), apenas furos sociais que são produzidos nos percursos simbólicos, concretizados em sujeitos.

Já Milanez (2012, p. 10), o segundo estudioso a ser discutido, pensa a materialidade do discurso fílmico ligada ao conceito de corpo. Além de afirmar que a materialidade tem modos diferentes de organização, dependendo do suporte que possibilita sua efetivação. No caso do discurso fílmico, a câmera direciona nosso olhar para as performances em cena, assim, o corpo, a câmera e a história são elementos indissociáveis na análise do discurso fílmico.

Foucault articula sua concepção de corpo em convergência com o pensamento nietzschiano, funcionando como uma “superfície de inscrição dos acontecimentos”, “um lugar de dissociação do Eu”, “volume em perpétua pulverização” (2007, p.15). Ao mesmo tempo que o corpo é marcado pela história, ele também é arruinado por ela, durante as análises evidenciaremos a relação genealógica entre corpo e história.

A partir de uma perspectiva arqueogenealógica, Milanez (2012, p.11) traça seus estudos sobre as imagens em movimento, ressaltando que as imagens produzem saberes que modificam, retomam e transformam outras imagens e tomam posicionamentos

institucionais e pessoais. Desse modo, formamos uma tríade: corpo/saber/imagem, que entra em relação com a historicidade do sujeito observador, ocasionando “uma simbolização coletiva” (BELTING, 2004, p. 18 apud MILANEZ, 2012). De modo que observamos três questões muito caras para a AD: a primeira, a relação entre materialidade e discurso; a segunda, o corpo como produtor de saberes e, a terceira, que retoma o pensamento de Belting (2006, s/p apud MILANEZ, 2012), que diz que nosso corpo é uma “mídia viva”, que constrói as imagens a partir de nossa historicidade.

Para Foucault, o conceito de posição sujeito é um dos elementos que caracteriza a função enunciativa. Esse sujeito não precisa estar expresso no enunciado por elementos gramaticas, tampouco serem os autores dos atos expressos enunciados.

É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo do texto, de um livro ou de uma obra, varia - ou melhor, é variável o bastante para poder continuar idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. (1969, p.107)

Com isso, verificamos a centralidade do conceito de sujeito pra Foucault, que consiste em ocupar uma posição dentro da ordem do discurso. Pensaremos nas posições que podem ser ocupadas pelos sujeitos homossexuais nos filmes nacionais e como essas formas de enunciação variam conforme a mudança de seu posicionamento.

Para Milanez (2012), as imagens em movimento, ao mesmo tempo em que contam uma história, recontam a nossa história e o que vivemos para chegarmos até esse momento. Isso pode ser visto na progressão de filmes elencados como *corpus* desse trabalho, bem como nas transformações da subjetividade do homossexual em diversas dimensões do dispositivo fílmico. Podemos perceber as relações que vão desde a marginalização de um beijo entre homens a um filme que gira em torno de um romance entre garotos, os quais descobrem a sexualidade juntos. Contudo, dentro de cada cena é possível nos revisitar, pois nos acionam diferentes memórias imagéticas/discursivas.

A materialidade também é um dos elementos citados por Foucault (1969, p.116) constituinte da função enunciativa, uma vez que é necessário um suporte material que a propague. Essa materialidade está distante das concepções de frases e proposições, refletindo sobre as estruturas que propagam os enunciados

A partir desses dois pensamentos sobre as materialidades do discurso fílmico, é possível termos noção de como defrontar esse tipo de linguagem, seja de maneira mais engajada como sugere Lagazzi (2010), ou mais estética como os trabalhos de Milanez (2012). Nessa dissertação, a perspectiva escolhida é a foucaultiana, por isso nos

aproximamos dos textos de Milanez. Porém, os textos de Lagazzi são de grande importância para mostrar as formas de articulação da AD para trabalhar com a materialidades do discurso fílmico. É certo que dentro dessas perspectivas, temos divergências, como a forma de considerar o poder, por exemplo, no texto de Lagazzi (2010), observamos o Estado como o detentor do poder e, de outro, temos a crítica foucaultiana sobre a construção de uma microfísica do poder. Levaremos sempre em consideração o pensamento foucaultiano sobre o discurso fílmico, pois são nas relações que verificaremos as transformações da subjetividade homossexual dentro do cinema nacional.

1.3 - Um olhar para os outros espaços

Verificaremos a partir do texto de Gregolin, *Discursos e imagens do corpo: heterotopias da (in)visibilidade na web* (2015) e o texto de Michel Foucault, *Outros Espaços* (2001) as heterotopias, nas quais os homossexuais são “desviados”. Partimos da ideia de “desviados”, uma vez que Foucault em seu texto *Outros Espaços* (2001) divide a noção de heterotopia em dois momentos. O primeiro deles, Foucault chama de heterotopia de crise, mais observável nas sociedades ditas “primitivas”, estas estão em decadência na sociedade moderna. E, o segundo momento, Foucault chama de heterotopias de desvio, as quais, na contemporaneidade, se encontram aqueles cujos comportamentos se desvia em relação à norma estabelecida na sociedade e tomam o lugar das heterotopias de crise.

Ao pensarmos nos espaços ocupados pelos homossexuais no cinema nacional, temos algumas possibilidades analíticas de heterotopias de crise e de desvio, visto que elas podem funcionar em épocas distintas como uma ou outra. Segundo Foucault:

(...) no curso de sua história, uma sociedade pode fazer funcionar de uma maneira muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir; de fato, cada heterotopia tem um funcionamento preciso no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura da qual ela se encontra, ter um funcionamento ou outro. (2001, p. 417)

Assim, a primeira heterotopia a ser analisada é o asfalto do filme, *O Beijo no Asfalto* (1980), uma vez que esse espaço representa a maneira como o homossexual era visto na época, estando à margem e emergindo nesse espaço. O segundo filme é *Madame Satã* (2001), neste a heterotopia exposta é o bordel, no qual podemos perceber duas posições do homossexual, a primeira destaca a promiscuidade dessa subjetividade e a

segunda marca o seu lugar junto aos artistas marginais como as *drag queens*. O terceiro filme é *Carandiru* (2003), no qual vemos o presídio como um lugar que possibilita a emergência da prática da homossexualidade entre presos, mas que nesse filme, mais do que isso, relata a homoafetividade entre dois sujeitos que ocupam o lugar enunciativo de homens. O quarto filme é o que podemos perceber a heterotopia de crise que o homossexual na sociedade contemporânea emerge na adolescência em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014).

O estudo das heterotopias é uma questão central para a obra de Michel Foucault, a qual pensa o espaço na modernidade como mais importante do que o tempo, visto que para estudarmos as produções de subjetividade, são necessárias constituir ontologias do saber, poder e da ética. Isso se dá por meio da relação dos corpos com o espaço em que habitam. Com isso, “espaço e sentido se encontram nos discursos e produzem efeitos” (GREGOLIN, 2015, p. 197).

Foucault em seu texto, *Outros Espaços* (2001), propõe não uma ciência, mas um campo do saber que teria como função a “leitura” desses vários espaços, ao qual chama de heterotopologia. Vivemos em espaços heterogêneos e o autor descreve três tipos de lugares possíveis de encontrarmos em nosso cotidiano: as topias, as utopias e as heterotopias. As topias são os lugares reais da sociedade e as utopias são lugares irrealis, mas que mantém uma analogia entre elas.

As heterotopias são as oscilações entre as topias e as utopias, pois estão inseridas na realidade, só que fora dos lugares institucionalizados, considerados como contra-espaços, uma vez que são utopias efetivadas na realidade. Nesse espaço, todos os elementos e regras postas no centro da cultura social são subvertidos, mesmo não condizendo com as regras do convívio social em questão, ainda estão em lugares localizáveis (reais) nas várias culturas e sociedades, diferenciando-se, desse modo, das utopias (irrealis) (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Gregolin (2015, p. 198) sintetiza os princípios e funcionamentos das heterotopias descritas por Foucault em *Outros Espaços* (2001):

- a) todas as sociedades possuem heterotopias; b) as heterotopias justapõem num mesmo espaço espaços incompatíveis; c) as heterotopias são ligadas frequentemente a decupagens singulares do tempo, são parentes das “heterocronias”; d) há heterotopias ligadas à passagem, à transformação (heterotopias de crise) e outras que são de desvio, nas quais habitam os que vivem à margem; e) as heterotopias têm, em relação com o espaço restante, uma função política e estratégica.

Com isso, verificamos a pertinência desse conceito para o estudo da transformação da homoafetividade no cinema brasileiro, pois Foucault considera o cinema uma das formas de heterotopia. Isso pode ser visto no seguinte trecho:

(...) A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. (...) é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões (...) (2001, p. 418)

Já no suporte desse discurso, é possível perceber a manifestação da noção de heterotopia. Quando pensamos no espaço ocupado pela subjetividade homossexual exposta no cinema nacional, intuímos que a partir das margens se dá a emergência dessa subjetividade no cinema. Com isso, detalharemos as noções de heterotopias de crise e de desvio, pois são estas que abarcam o âmbito que o homossexual é destinado.

As heterotopias de crise na contemporaneidade estão desaparecendo e sendo substituídas pelas de desvio, como já dito, são lugares que encontramos indivíduos que tem um comportamento desviante da norma exigida pela sociedade (2001, p. 416). Nos filmes elencados como *corpus* dessa dissertação, podemos perceber três tipos de heterotopias de desvio, as quais acolhem a subjetividade e o corpo do homossexual, que são: o asfalto, o bordel e o presídio.

No filme, *O Beijo no Asfalto* (1980), a cena final relata a emergência do único homossexual do filme, Aprígio, o qual mata Arandir depois de declarar o seu amor. Esse espaço já é designado ao homossexual no começo do filme, é quando Arandir, num ato de caridade, beija um moribundo no meio fio. Isso desencadeia toda a marginalização de Arandir, visto que esse ato repercute na mídia. O asfalto, metaforicamente, é o espaço destinado à marginalidade, à promiscuidade e ao crime, durante o período noturno. Em contrapartida, esse mesmo espaço, durante o dia, comporta os mais diversos transeuntes.

Esse filme tem como objetivo desmascarar uma subjetividade homossexual, que era sucumbida pela censura da homossexualidade da época, passando para uma autocensura expressa como tônica em *Aprígio*. Ao colocar essa subjetividade do homossexual enrustido no espaço heterotópico destinado às minorias marginais, desvela a sua máscara e o coloca no mesmo patamar de marginalidade. Assim, esse filme bem como a peça de Nelson Rodrigues têm como intuito criticar a hipocrisia desses sujeitos, que se escondiam em papéis sociais institucionalizados, mas, na verdade, eram tão desviados da norma quanto os que transitavam pelo espaço heterotópico do asfalto. Mais do que isso, Foucault diz que as heterotopias:

(...) parecem puras e simples aberturas mas que, em geral, escondem curiosas exclusões; todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas, na verdade, não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído. (2001, p. 420)

Com base no que dissemos, Arandir dá o beijo no moribundo em plena a luz do dia, mesmo que ele não seja homossexual, ele passa a pertencer a essa heterotopia do asfalto. O ato de Arandir aflora o desejo de Aprígio e, ao dar vazão a ele, adentra a essa heterotopia ao desvelar sua cobiça pelo genro e ao matá-lo. Com isso, ambos penetram na marginalidade do asfalto, visto que, antes, eles eram apenas caminhantes pelas ruas.

O asfalto também é uma heterotopia exposta em *Madame Satã* (2001), na qual relata o contexto do Rio de Janeiro no bairro boêmio da Lapa nos anos 30 e 40, o *underground* habitado por prostitutas, cafetões e transexuais em meio às drogas e à marginalidade. Nessa heterotopia emerge João (Lazaro Ramos), o cafetão da Lapa, que gostaria de ter sua ascensão social por meio da arte. O espaço do bordel nesse filme se estende por toda as suas imediações, que compreendem o asfalto e a casa de João. Esse é um espaço destinado à perversão, onde os moradores do bairro da Lapa iam durante à noite ao encontro desses sujeitos, que viviam à margem da sociedade. Dentro desse espaço, o marginal é aceito e João desempenha o papel de proteger esses sujeitos que trabalham vendendo seu corpo na noite. No entanto, o grande desejo de João é sair dessa heterotopia e ganhar o seu dinheiro por meio de performances como *drag queen*.

O terceiro espaço heterotópico que podemos analisar é a prisão, na qual traz as relações sexuais entre homens como uma válvula de escape entre presos, essa realidade viva, em um dos maiores presídios brasileiros, cria um surto de AIDs, o qual é a tônica do filme. Esse espaço heterotópico, segundo Foucault (2001, p. 420), não é de fácil acesso ou se é obrigado, como é o caso das prisões, ou serve como ritos e purificações. Na prisão contemporânea existe a preocupação do reestabelecimento dos presos, o que não é visto em *Carandiru* (2003).

No filme, vemos um ambiente degradado e totalmente marginalizado, tanto pelo aspecto de sujeira dos cômodos em que os presos são mantidos em superlotação das celas, quanto das ações entre eles. Nesse contexto, extremamente sexualizado e inóspito, emerge o amor entre um homem, Sem Chance e uma transexual, Lady Di (Rodrigo Santoro), em meio a toda marginalização, um dos únicos espaços que possibilitaria a emergência dessa relação é a prisão, visto que esses dois sujeitos, o viciado e a transexual, não são normalmente vistos em outras camadas da sociedade brasileira.

Foucault define o sistema carcerário como um conjunto complexo:

(...) não só a instituição da prisão, como seus muros, seu pessoal, seus regulamentos e sua violência. O sistema carcerário junta numa mesma figura discursos e arquitetos, regulamentos coercitivos e proposições científicas, efeitos sociais reais e utopias invencíveis, programa para corrigir a delinquência e mecanismos que solidificam a delinquência. (1999, p. 225)

Assim, o filme mostra essa complexidade do sistema carcerário, dando um enfoque ao sistema de saúde, visto que é baseado no livro homônimo escrito pelo médico, Drauzio Varella. As condições insalubres de sobrevivência e a epidemia de AIDs fazem com que *Carandiru* seja um dos ambientes mais inclemente do cenário nacional e colocar uma relação homoafetiva entre presos destaca o lugar ainda marginal habitado por essa subjetividade, perante a sociedade brasileira. Portanto, mostramos as heterotopias de desvio, nas quais o homossexual é expresso no cinema brasileiro e, em seguida, a heterotopia de crise em que atualmente ganha espaço de emergência.

Foucault (2001, p. 416), ao descrever a heterotopia de crise, visto que emerge nas sociedades decadentes, ou seja, são lugares em que podemos encontrar indivíduos em situação de crise perante a sociedade. O estado de crise, para Foucault, são as transições passadas pelo indivíduo durante a sua vida como, por exemplo: a adolescências, o período de menstruação das mulheres, o resguardo, a velhice, dentre outros.

Assim, no filme, *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), observamos que a subjetividade homossexual é destinada ao período da adolescência, uma vez que os sujeitos envolvidos num romance homoafetivo estão em período escolar e descobrindo as relações interpessoais, com isso, a sexualidade. A emergência da subjetividade homossexual dentro de uma heterotopia de crise, leva-nos a pensar na relação romantizada estabelecida nessa obra em relação à homoafetividade, visto que rompe com a vinculação da homossexualidade com as margens, colocando-a próxima aos romances românticos e aos contos de fada, pelas idealizações dessa relação.

Dentro dessa heterotopia de crise que é a adolescência, podemos observar outros espaços heterotópicos, visto que é da natureza do cinema expor a subsistência de vários espaços. Na adolescência, é possível se deparar com a transição de criança para adulto, formulando o entre-lugar, em que não se atingiu ainda a maturidade e começam a manifestar a sexualidade viril. Isso deve ocorrer, segundo Foucault (2001, p. 416), “fora” do ambiente familiar. Na contemporaneidade, isso acontece a partir vínculos criados na escola, que é um lugar institucionalizado, matizado, disciplinarizado, deixando, dessa maneira, pouco espaço para desenvolver as primeiras experiências sexuais. Assim,

podemos analisar heterotopias que circundam o ambiente escolar e a adolescência como a festa e o acampamento.

No filme, *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), após Gabriel (Fábio Audi) esquecer o moletom na casa de Léo (Guilherme Lobo), temos uma cena que desenvolve aspectos de sexualidade. É, pois, a partir da vivência de Léo, como um garoto cego, que experimenta sua sexualidade através de os outros sentidos, que existe a explicitação da homoafetividade nesse filme. Na cena em questão, o olfato é marcado por diversas vezes como sendo o sentido estimulante da sexualidade de Léo. Em seguida, há a junção desse sentido com o tato, observáveis ao vestir o moletom e ao se estimular.

Imagens: 1 (0h:38m:29s); 2 (0h:38m:51s); 3 (0h:39m:30s); 4 (0h:40m:10s).



Fonte: *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (RIBEIRO, Daniel. 2014)

A adolescência posta à baila, nesse filme, funciona como momento de afloração da sexualidade e da construção das relações interpessoais. Os conflitos de uma família superprotetora e a imposição de práticas que manifestam o choque de gerações fazem com que Léo encontre entendimento junto de seus amigos. Isso é um dos aspectos que possibilita analisarmos a adolescência como uma heterotopia, visto que, segundo Foucault: “As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis.” (2001, p. 420). Assim, verificamos que Léo não se encontra inteiramente aceito na adolescência, por conta da sua deficiência física, ainda existem ressalvas que o resignam na infância. Principalmente, na relação com os pais e isso é a temática do *bullying* sofrido por ele na escola.

O único indivíduo que trata Léo como um igual (adolescente) é Gabriel que, por algumas vezes, até esquece da deficiência do amigo, tirando-o da rotina. A brecha para o desenvolvimento da sexualidade aparece quando Gabriel vira alvo de algumas garotas do convívio de Léo, mas, não se mostra interessado por nenhuma. E, por diversas vezes, a relação dos dois é intensificada, por meio de encontros, com o objetivo de fazer um trabalho em dupla sobre Esparta. Ao culminar na cena exposta acima que após ir “ver” um eclipse escondido, voltar na garupa da bicicleta de Gabriel, Léo entra em casa, veste o moletom do amigo e explicita a vontade de sexualizar essa relação, que até o momento ficava implícita em suas ações e gestos.

O corpo é o espaço a ser analisado nessa cena, pois a adolescência se manifesta por meio de modificações hormonais e, por consequência, físicas. O corpo de Léo é envolto pelo escuro da noite, o qual mostra alguns aspectos de virilidade, descobertos nessa passagem, por meio dos jogos de luz e sombra em seu quarto. E ganha destaque durante o clímax, no momento da masturbação. Mas há algo mais transgressor do que a masturbação nesse filme: o corpo do homossexual, jovem, real, naturalizando essa imagem perante uma sociedade contemporânea machista e heteronormativa. O corpo do homossexual ficou interdito ao olhar público por diversas décadas no cinema brasileiro, devido ao movimento de hipervisibilidade e naturalização, a subjetividade homossexual tende a ganhar novos espaços e o da adolescência é um deles. Isso demonstra as primeiras dificuldades de se assumir homossexual, fazendo com que esse filme ainda seja algo interdito para se passar num canal aberto, no entanto, está disponível em diversos sites na WEB.

Em suma, podemos ver o deslocamento a partir dos espaços heterotópicos da subjetividade homossexual, que num primeiro momento é visto como desviante e num segundo momento uma crise, ou seja, um rito de passagem na vida de determinados sujeitos. Com isso, por meio dos espaços é que confirmamos a nossa premissa, que a subjetividade passa emergir em outros espaços do cinema nacional, que não os marginalizados, uma vez que é vista pela lente da naturalização dessa relação na sociedade a partir da romantização da homoafetividade.

2 - AS IDENTIDADES, AS SUBJETIVIDADES E AS CORPORALIDADES DO SUJEITO HOMOSSEXUAL NO DISCURSO FÍLMICO SOB A LENTE DE MICHEL FOUCAULT

Nessa terceira seção de nosso estudo, focaremos em elementos sobre a análise do sujeito. Teremos como base os estudos de Michel Foucault e privilegiaremos alguns diálogos. O primeiro, com a leitura que Deleuze faz sobre a noção de subjetividade de Michel Foucault. E, o segundo, com a leitura que Judith Butler faz do ator e assim desenvolve a partir da noção de sexualidade de Foucault a sua teoria sobre o gênero.

2.1 - Produção de subjetividades no cinema brasileiro: de cenas homoeróticas à homoafetividade

Numa perspectiva foucaultiana, ao pensarmos em produção de subjetividade no cinema brasileiro outros elementos teóricos devem ser destacados, principalmente, as polêmicas sobre a concepção de sujeito. Com isso, verificaremos algumas possibilidades de análise do sujeito, no discurso cinematográfico. Ao analisar cenas homoeróticas dos primeiros aparecimentos da subjetividade homossexual no cinema nacional e o caminho percorrido até chegar a exposição de uma relação homoafetiva, que tematiza diversos filmes do cinema brasileiro contemporâneo.

Para Foucault (1995a, p. 231-249), em seus estudos, a ideia central era construir uma história das diferentes produções de subjetividade do ser humano inserido na cultura. Para tanto, o autor trata de três práticas objetificadoras que transformam os seres humanos em sujeitos. Em *As Palavras e as Coisas* (1966), trabalhou com as *práticas discursivas* que objetivam o ser humano em sujeito em três áreas distintas: falante a partir do estudo da gramática e da filologia, ser produtivo a partir da economia política e ser vivo a partir da biologia. Durante suas obras, *História da Loucura* (1961) e *Vigiar e Punir* (1975), analisou as *práticas disciplinares* que objetivam o sujeito sendo ele louco, doente, criminoso etc. E na *História da Sexualidade I* (1976), analisa as *práticas subjetivadoras*, pelas quais os seres se transformam em sujeitos de si para si, desenvolvendo as técnicas de si, ao constituir sua sexualidade.

Dentre os três âmbitos trabalhados por Foucault - o saber, o poder e a ética – o sujeito cria relações com diversos tipos de objetos, podendo ser práticas, coisas e até mesmo sobre si. Fazer um estudo arqueogenalógico do sujeito ameniza as relações de

poder sofrida por ele, visto que é constituído por elas. A noção de sujeito para Foucault é histórica e tem diferentes articulações, dependendo da episteme.

Trabalharemos, nessa subseção, com a tênue relação entre cenas homoeróticas mostradas durante o período que abarca os anos de 1960 a 2009 do cinema nacional, bem como a homoafetividade destacada como tema de alguns filmes contemporâneos. Se em um determinado momento era enfatizada, na representação do homossexual, sua relação sexual, ou seja, cenas homoeróticas. Na contemporaneidade, as relações do sujeito homossexual são destacadas por meio da afetividade entre sujeitos do mesmo sexo, ou seja, a homoafetividade.

Alguns apontamentos trazidos por Fischer (2012, p. 53) são interessantes, uma vez que o sujeito foucaultiano vai além do lugar-comum e da “morte do sujeito” ou da “morte do homem”. Não podemos falar de sujeito pra Foucault sem falar de produção de subjetividades. Quando Foucault fala que o homem não existe até o século XVII ou XVIII, pois há uma ruptura, a partir desse período o ser humano passa a ser objeto do saber. As diferentes práticas objetivadoras transformam os seres humanos em sujeitos, os quais habitam os mais diversos âmbitos da cultura moderna. Durante as análises, trataremos de sujeitos e da subjetividade homossexual no cinema brasileiro, partindo de um momento que, esta era estigmatizada e velada, para a atualidade, na qual é naturalizada e exposta pelas lentes do cinema nacional.

Para analisarmos a noção de produção de subjetividade, recorreremos a Gilles Deleuze (1991), um pensador que discute essa concepção para Foucault. O autor em sua leitura da obra de Foucault, em livro homônimo no capítulo, “As dobras ou o lado de dentro do pensamento”, trata da construção da subjetividade e sua relação ou não-relação, como sugere Blanchot, com a sociedade. A partir dos questionamentos postos por Deleuze, em relação ao individual social expresso nessas subjetividades, guiaremos nossa discussão teórica. Além de salientar as metamorfoses sofridas na produção das subjetividades em diversas épocas, constituindo estilos de vida diversos. Assim, poderemos explorar a transformação do sujeito homossexual no cinema brasileiro, das suas primeiras representações às atuais.

2.1.1 - O sujeito homossexual sob a lente foucaultiana

Quando pensamos em sujeito para Foucault, temos dois momentos que devem ser destacados, o primeiro, arqueológico, que pensa as posições e as funções do sujeito dentro

de uma ordem do discurso. E o segundo, a constituição desse sujeito em meio as relações de poder e saber dispostos em sua sociedade, isto é, numa abordagem genealógica. Em nenhum momento, Foucault pensa nessas concepções de modo estanque, por isso, utilizamos o método arqueogenealógico, que condiz melhor com a perspectiva foucaultiana, de pensar não apenas nos substratos históricos dispostos nesses discursos, mas também, na disposição dos poderes no funcionamento do dispositivo fílmico. Mais que isso, verificar uma mudança institucional a partir da articulação desse método.

Primeiramente, iremos nos ater na posição e na função do sujeito dentro do enunciado fílmico. Ao objetivar o homossexual dentro desse discurso, teremos diversas funções dessa subjetividade, desde o elemento cômico até o problematizador. Na *Arqueologia do Saber* (1969) é quando Foucault discute sobre a função enunciativa e destaca a importância da posição do sujeito dentro da ordem do discurso. E é nessa fase que o autor estabelece conceitos como o de enunciado, discurso, arquivo, dentre outros, tornando-se peça chave para a análise. Na relação com o sujeito, que não está preso a elementos gramaticais nem a relação com o autor, ou com o que ele disse, mas as posições que ocupa o indivíduo para se constituir como sujeito.

Determinar uma posição é designar que o sujeito não é livre, não que os seres humanos não possam trilhar o seu próprio destino, mas essa seria a grande ilusão de uma normalidade. Foucault não está se referindo à relação de sujeitos individuais, mas em um espaço mais amplo baseado na “dispersão do sujeito”, pois indivíduos podem ocupar a mesma posição de sujeito, já que não é o sujeito individual a origem do discurso, segundo Foucault:

(...) É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas de manter uniforme ao longo do texto, de um livro ou um obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. (...)” (1969, p. 107)

Segundo Fischer (2012, p. 55), Foucault usa a noção de sujeito no sentido etimológico da palavra: “Em latim, a palavra é sub-iéctus ou subjectus e denota aquilo ou aquele que é “colocado por baixo”, ou mesmo que “súdito””, com base no *Pequeno dicionário escolar latino-português* (KOEHLER, 1960, p. 307) e no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (CUNHA, 1982, p.742). Foucault define essa noção, no ensaio *Pourquoi étudier le pouvoir: la question du sujet*, dizendo que:

Há dois sentidos para a palavra 'sujeito': sujeito submetido ao outro através do controle e da dependência, e sujeito preso à sua própria identidade, através da consciência ou do conhecimento de si. Em ambos os casos, essa palavra sugere uma forma de poder que subjuga e assujeita" (FOUCAULT, 1984, p. 302-303 *apud* FISCHER, 2012, p. 55)

Assim, pensamos numa posição social do sujeito, no seu papel social para com a sociedade. Dentro de uma obra como um filme, o sujeito pode manter sua posição ou se modificar devido às produções de subjetividades. Tomaremos como exemplo a questão da sexualidade, um sujeito homossexual em um filme pode revelar a sua sexualidade durante a diegese, mostrando a sua identidade, ou a manter velada, demonstrando o controle e vinculado a jogos de censura do dispositivo da sexualidade.

Foucault, nesse mesmo ensaio, afirma não ter sido o poder o foco do seu trabalho, mas as formas de assujeitamento do sujeito. Dois elementos principais impulsionaram a sua pesquisa, em primeiro lugar, as formas de dominação do sujeito que prevalecem em cada momento histórico. Em segundo, a combinação complexa de que o Estado produz técnicas de individualização e totalização. Desse modo, nos filmes é possível ver diversos modos de assujeitamento do homossexual seja político, ou econômico e, principalmente, daquele tipo de poder que está presente no cotidiano, na consciência individual, o qual produz a verdade.

A microfísica do poder está presente em todos lugares, isso coloca Foucault no alvo de muitas críticas em relação a desesperança trazida a partir dessa proposição. Somente no final da sua vida é que ele explicita a importância de lutarmos contra o assujeitamento, pelo menos, por formas que não agridam a nossa subjetividade, uma vez que existem formas de poder que estão preocupadas com o bem-estar.

Com isso, o poder está veiculado ao sujeito, a sociedade o torna mais complexo e cria dispositivos que tornam as ações mais próximas das subjetividades. No discurso fílmico, é possível verificar esse movimento, no qual o sujeito a partir da luta consegue mostrar a sua identidade. Para isso, um longo caminho foi percorrido, para que um casal homossexual seja protagonista de uma história de amor no cinema.

2.1.2 - A produção de subjetividade numa perspectiva foucaultiana

Ater-nos-emos na conceptualização dos processos de produção de subjetividade para Foucault. Para tanto, teremos como base, além de textos teóricos do autor, a discussão feita por Deleuze. Deleuze vai traçar um caminho que discute noções como o

duplo, o pensamento, a memória, morte, vida e relação consigo. Essas justificarão essa noção de produção de subjetividade moderna.

Deleuze em seu texto, “As dobras ou o lado de dentro do pensamento” (1991, p.101), começa discorrendo sobre o silêncio de Foucault depois de escrever *História da Sexualidade II: a vontade de saber* (1970). Segundo o autor, Foucault se percebeu preso dentro das relações de poder, uma vez que:

“Se o poder é constitutivo de verdade, como conceber um “poder de verdade” que não seja mais verdade de poder, uma verdade decorrente das linhas transversais de resistência e não mais das linhas integrais de poder?” (1991, p. 101-102).

Tentando chegar na vida como potência e divagar sobre o lado de fora da vida com relação à morte. De passar por todos esses processos, técnicas e exercícios não quer dizer exceder o limite da própria morte. Voltando-se para a ruptura trazida por Bichat, que transforma a noção tradicional de morte, visto que, a vida consiste apenas em tomar seu lugar na sociedade. Foucault, ao se deparar com as teses de Bichat, percebe que o restante a salvo dessas vidas anônimas são os choques com o poder.

Ao retornar para a vida dos homens infames, sendo essa noção de infâmia, próxima à concepção de Tchekhov, segundo Deleuze (1991, p. 102-103), aquela que reivindicava, mostrando a vida de homens obscuros e simples. A sua existência está marcada em processos, relatórios policiais, fatos que os deixam poucos instantes revelados. Foucault concebe a proposta de sua obra *História da Sexualidade III: uso dos prazeres* (1982) o separar-se de si mesmo.

De acordo com Deleuze (1991, p.104), ao focar seus esforços sobre o pensamento e a relação e a não-relação com o lado de fora, Foucault começa a analisar a interioridade. Na era clássica, o lado de dentro do pensamento era concebido como o impensado. Seguindo para o século XIX, retratando as dimensões de finitude que dobram o lado de fora do pensamento, construindo a “profundeza”, que o ser humano se aloja durante os sono. Isso já tinha sido pesquisado por Foucault em *O Nascimento da Clínica* (1963), no qual mostra o afloramento do corpo e sobre anatomia patológica, já pensando em dobras que construiriam o novo lado de dentro, diferentemente da interioridade clássica e espiritual.

Foucault sempre pensou no duplo e tenha oscilado por dois caminhos o da morte e o da memória, visto que, de acordo com Deleuze:

“(…) o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma

reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanação de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim (“trata-se de mostrar como o Outro, o Longínquo, é também o mais Próximo e o Mesmo”).” (1991, p. 105)

Ou ainda sempre tenha escolhido a morte, mas sem deixar de pensar nas dobras da memória. A noção de duplo perpassa toda o pensamento foucaultiano, mas só encontra o seu lugar tardiamente (DELEUZE, 1991, p. 106). Isso acontece quando Foucault, no começo de *História da Sexualidade III: uso dos prazeres* (1982), na volta aos gregos, que trazem como novidade de um deslocamento do duplo ao “vergar o lado de fora, em exercícios práticos” (DELEUZE, 1991, p. 107-108) do governo de si. Além disso, os gregos não apenas descobriram a relação-consigo, mas também a ligaram com a sexualidade.

A relação consigo grega vai se metamorfoseando até se tornar bem longínqua, quando Foucault chega na modernidade e pensa sobre as dobras de subjetividade moderna, chegando em duas formas de subjetividade. A primeira, individualizar-nos segundo as exigências do poder. E, a segunda, em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida. A luta nos dá, numa perspectiva foucaultiana, direito a diferenças, a variação e a metamorfose.

Concluimos que é necessário pontuar que o sujeito do discurso e de subjetividade não são processos e técnicas da alma, de vivências individuais. Aquelas noções para Foucault são bem características. Dessa forma, a noção de *produção de subjetividade*, segundo o autor, designa a forma como se constitui uma subjetividade que, por sua vez, corresponde, segundo Fischer, “as práticas, as técnicas, os exercícios, num determinado campo institucional e numa determinada formação social – pelo qual ele se observa e se reconhece como um lugar de saber e de produção de verdade.” (2012, p.54). Perceberemos no discurso fílmico essas práticas, técnicas e exercícios que determinam a formação social do homossexual no cinema brasileiro, ao analisar ao longo da história do cinema essas transformações.

2.1.3 - Metamorfozes do sujeito homossexual em cenas do cinema brasileiro

Não iremos analisar os filmes em suas totalidades, apenas as relações homoeróticas e as homoafetivas. Dentro de cenas do cinema nacional e demonstrar como se transformam ao longo do tempo. Observaremos quatro filmes: *Bahia de Todos os*

*Santos*⁹, *O Beijo no Asfalto* (1980)¹⁰, *Anjos da Noite* (1987)¹¹ e *Do Começo ao Fim* (2009)¹².

Um dos primeiros filmes que apresenta a subjetividade homossexual é *Bahia de Todos os Santos*, citado por diversos pesquisadores como Moreno (1995), por trazer a representação de um homossexual plenamente desenvolvido. O personagem, Crispim, não traz a sua sexualidade explícita no filme, mas pode ser percebida em diversas cenas. O filme conta a história de um grupo de jovens da cidade de Salvador, que vivia de pequenos delitos como furtos etc. Crispim se difere dos outros elementos do grupo, pelo seu jeito delicado e seus talentos artísticos. Durante uma conversa com Pitanga (Antonio Sampaio), enquanto o desenhava, Pitanga insinua que “coronéis eram coisa” do Crispim, pois estavam falando de mudar para o sul do país como podemos ver nas seguintes cenas: Imagens: 5 (0h: 07m: 00s); 6: (0h: 08m: 20s)



Fonte: *Bahia de Todos os Santos* (NETO, Trigueirinho. 1960)

Na imagem 1, Crispim aparece desenhando um de seus companheiros. Durante algum tempo, segundo a imagem do artista foi vinculada a do homossexual, esse é um dos indícios desse filme conter um personagem homossexual. Outro momento, são as conversas com Pitanga. Crispim se exalta numa conversa com Pitanga, que, por sua vez, o expulsa do grupo, sem mesmo ter desenvolvido alguma relação com ele durante o filme, dessa forma, também podemos verificar indícios do personagem homossexual.

Imagens: 7 (0h: 45m: 22s); 8: (0h: 45m: 35s)

⁹NETO, Trigueirinho. 1960.

¹⁰ BARRETO, Bruno. Embrasil, 1980.

¹¹ BARROS, Wilson. 1987

¹² ABRANCHES, Aluizio. 2009



Fonte: *Bahia de Todos os Santos* (NETO, Trigueirinho. 1960)

Outra cena com Crispim é quando Manuel (Geraldo Del Rey) vai até a nova casa de Crispim pedir ajuda. A recepção é muito amigável e mais uma vez a imagem do homossexual é vinculada a de artista. Depois daquela primeira conversa com Pitanga, Crispim deixa claro que é menor idade e não pode ir para ao sul sem um coronel. Durante a conversa com Manuel diz que vai para o Rio de Janeiro estudar. Nesse momento, Crispim conotativamente relata seu envolvimento com um coronel. Mesmo dizendo que não ia ajudar Manuel, Crispim o convida para um café, entretanto, Manuel sai sem responder batendo a porta, podemos interpretar também esse convite como um flerte da parte de Crispim.

Nesse primeiro momento do cinema nacional, as cenas homoeróticas são extremamente veladas devido às relações do dispositivo fílmico com o da sexualidade, a qual era censurada pelas relações de poder, que não permitiam que elas se tornassem o cerne desses filmes. Os olhares e o modo como Crispim trata seus colegas demonstra em certos aspectos a sexualidade, que não pode sair desse plano da intenção, devido à lógica de censura da época que tratava a homossexualidade como inexistente e essas pequenas insinuações foram o suficiente para mobilizar o público da época. Segundo Moreno (1995, p.5), o diretor, Trigueirinho Neto, foi satirizado em alguns jornais baianos vestido de baiana, por salientar que Crispim era patrocinado por um homem mais velho. Nessa época, homossexual era usado como um ofensivo e pejorativo dentro da mídia.

Imagens: 9 (1h: 24m: 13s); 10 (1h: 24m: 18s); 11 (1h: 25m: 06s); 12 (1h: 26m: 51s)





Fonte: *Bahia de Todos os Santos* (NETO, Trigueirinho. 1960)

Nesse primeiro momento, temos um sujeito que não pode assumir a sua identidade, pois está envolto pelas relações de poder que constroem o dispositivo da sexualidade, vinculando sua subjetividade de artista à homossexualidade. Podemos perceber diversas práticas discursivas e não-discursivas desse sujeito que delinea a identidade homossexual, as quais podemos destacar: o fato dele desenhar os outros homens (Imagens 1 e 2), a insinuação de ter um coronel que o bancava (Imagens 3 e 4), os olhares trocados nas imagens (Imagens 5, 6 e 8). As diversas formas de censurar essa identidade, tornam-na possível de ser exibida no cinema durante os anos 60, constituída de um homem jovem, mais delicado que os outros rapazes do grupo, envolvido com arte, gentil com seus ex-companheiros. Na contemporaneidade, não seria percebido como homossexual, entretanto, para a época de exibição, estava vinculada à homossexualidade: artistas, atores, cabelereiros etc. (FIGARI, 2007, p. 287).

Seguindo, temos a homoafetividade velada no filme *O Beijo no Asfalto* (1980). Os únicos traços de homoafetividade são o ódio de Aprígio (Tarcísio Meira) por Arandir (Ney Latorraca), uma vez que, o sogro não podia amar seu genro e o beijo no final do filme, após Aprígio matar Arandir, por beijar outro homem no meio-fio, discursivizado apenas oralmente no começo do filme. Nesse filme, não é colocado à baila questões sobre as relações homossexuais e nem cenas homoeróticas, o tema discutido é a homoafetividade entre esses dois sujeitos. Uma homoafetividade que não tem condições de acontecer, isso é justificado no próprio filme pela homofobia que Arandir sofre por beijar um moribundo no meio-fio.

Assim, percebemos a produção dessa subjetividade homossexual no cinema brasileiro, visto que Aprígio expõe a realidade de muitos homossexuais que nos anos 50, 60 e 70 que tiveram de esconder a sua sexualidade e viver dentro dos padrões heteronormativos. O ódio do sogro pelo genro é a manifestação da sua subjetividade homossexual enrustida, numa sociedade que tinha o homossexual como ilícito. Isso pode ser dito, visto a necessidade que se tinha em prender Arandir, por beijar um homem no

meio-fio. Em seguida, quando o caso repercute na mídia, ele é demitido e começa uma perseguição, por conta de um suposto caso com o homem que morrera na sarjeta. Analisaremos essa manifestação da subjetividade em (2) dois momentos desse filme.

Imagens: 13 (0h: 18m: 49s); 14: (0h: 19m: 13s).

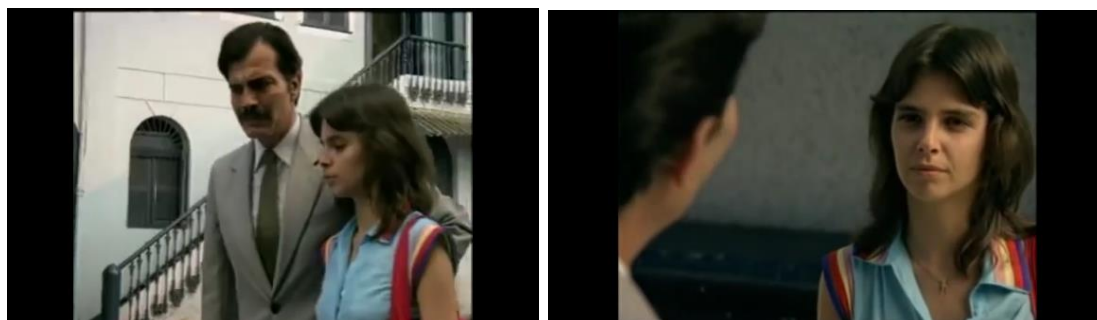


Fonte: *O Beijo no Asfalto* (BARRETO, Bruno. 1980)

Nessa primeira cena, Dalha (Lídia Brondi) fala para sua irmã Selma (Christiane Torloni) que no dia do seu casamento, sentia que o seu pai estava mais sofrendo pelo matrimônio, do que pela morte da sua mãe. Além do ciúmes que Aprígio tem da filha, ele nutre um ódio por Arandir, mas Selma não acredita nas colocações da irmã.

A segunda cena que, é possível perceber o ódio que Aprígio sente por Arandir, é quando Dalha vai até a escola, onde Aprígio leciona para contar que Selma foi levada pela polícia no lugar de Arandir. Brava com o pai, pelo ódio que Aprígio mostrava por Arandir, Dalha resolve revelar o segredo de seu pai. Nesse momento, Aprígio fica um pouco desconfortável, porém não acredita que a sua filha teria descoberto o seu segredo. Contudo, Dalha acha que Aprígio nutre um amor por sua própria filha, aliviado, Aprígio concorda, dizendo que todo pai se sente um pouco traído quando a sua filha se casa.

Imagens: 15 (0h: 50m: 18s); 16 (0h: 50m: 35s)



Fonte: *O Beijo no Asfalto* (BARRETO, Bruno. 1980)

No final dos anos 80, os filmes começam a trazer cenas mais explícitas entre homossexuais, um exemplo disso é em *Anjos da Noite* (1987), que traz cenas homoerótica com mais intensidade. Já no começo do filme, temos uma *drag queen*, Mauro (Chiquinho Brandão), fazendo um monólogo, após ter matado Cadu numa banheira. O discurso

homoafetivo aparece no filme verbalmente em narração dos personagens e as cenas homoeróticas são mais explícitas.

O filme é construído em meio a uma produção de uma peça e, em diversos momentos, ela se mistura com a gravação de um filme. Percebemos no meio do filme que as realidades se misturam criando o enredo. Um desses desencontros causado pelo filme é o homem que Mauro matou se levantar, pois se tratava de uma peça. Após isso, Mauro liga para Alfredo Nunes e, supostamente, confirma sua presença em seu show, o qual fará como *drag queen*. Alfredo é assassinado na cena seguinte, contudo, se trata de um participante de um filme. Porém, nem o Alfredo e nem Cadu aparecem durante todo o filme.

Imagens: 17 (0h: 02m: 19s); 18 (0h: 02m: 39s); 19 (0h: 02m: 58s); 20 (0h: 05m: 50s).



Fonte: *Anjos da Noite* (BARROS, Wilson. 1987)

Anjos da Noite (1987) traz cenas homoeróticas explícitas, mas, não acontece nenhum beijo entre homens no filme, uma vez que, retrata a promiscuidade de uma das maiores cidade do mundo, São Paulo. Existe a explicitação da sexualidade verbalmente durante o filme em dois casos específicos. Com Mauro, a *drag queen*, que supostamente assassina Guto, um homem, em seu banheiro.

Um dos enfoques desse filme que interessa ao nosso trabalho liga o homossexual ao artista marginal e a marginalidade, ou seja, ao contexto da promiscuidade. Primeiramente, com o assassinato de Cadu e, em segundo lugar, o *underground* que Ted

(Guilherme Leme) e Guto (Marco Nanini) se encontraram em meio ao show de *drag queens* e gatoros de programa.

E Ted, o garoto de programa, que revela sua paixão por Guto, seu amante e cliente. As cenas homoeróticas são exploradas com imagens nuas e seminuas dos personagens. E a homoafetividade vem em pequenas doses com o caso de Ted e Guto; Mauro e Alfredo somente pelo discurso verbal. Entretanto, as relações estão envoltas de tanta marginalidade que não tem espaço para acontecer.

Imagens: 21 (0h: 17m: 06s); 22 (0h: 50m: 58s); 23 (0h: 52m: 44s); 24 (0h: 57m: 39s).



Fonte: *Anjos da noite* (BARROS, Wilson. 1987)

Ao pensar na produção de subjetividade nesse filme, podemos analisar mais práticas discursivas e não-discursivas, que libertam o sujeito homossexual em direção a sua identidade como os abraços, as mãos dadas, a troca de olhares, a proximidade entre homens. E, pelo discurso verbal, outros elementos são colocados em cena como as relações sexuais, a homoafetividade e os beijos que são evitados no filme. Desse modo, esse filme mostra um cenário com mais liberdade do cinema nacional, trazendo a marginalidade das ruas para dentro da cena. Esse contexto mais libertário para as sexualidades é visto por novas redes estabelecidas entre o dispositivo fílmico e o da sexualidade, as relações sobre os interditos começam a se desfazer por conta da emergência desse tema na mídia.

Dentro dessa temática, podemos ressaltar que um dos ícones mundiais da música, Freddy Mercury, que assume a sua homossexualidade nos versos “Bohemian Rhapsody”

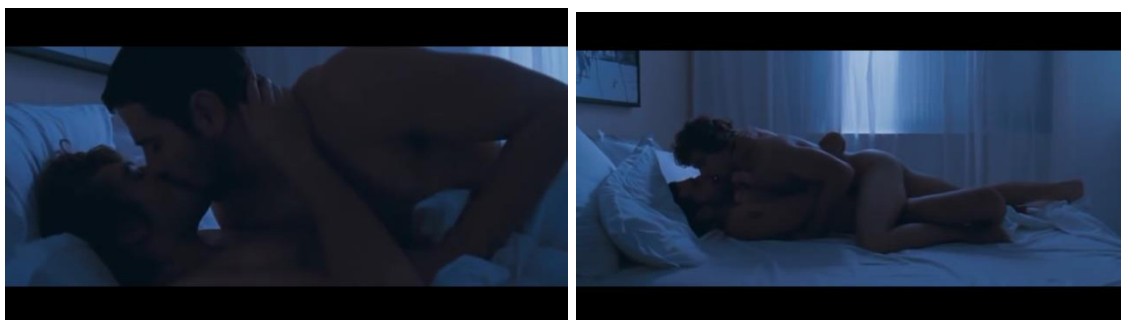
lançada em 1975. O direcionamento de toda a canção é voltado para um sujeito masculino e ao confessar ter matado um homem serve como metáfora para a exposição de um relacionamento. É fato que ao “sair do armário”, Freddy Mercury leva um grande número de fãs e seguidores com ele e, em 1984, a banda *Queen* lança um dos hinos sobre a liberdade, “I Want To Break Free”.

Mesmo assim, só a partir dos anos 2000 é que a homoafetividade ganhará maior espaço dentro do cinema brasileiro, passando a ser tema de alguns filmes, um deles é *Do Começo ao Fim* (2009). Um filme que conta a história de dois meio-irmãos, que decidem viver a paixão. Esse filme traz dois temas centrais: a homossexualidade e o incesto.

O destaque fica por conta das cenas tanto as homoeróticas quanto as que mostram a homoafetividade entre o casal. Além disso, os homossexuais do filme são retirados da marginalidade e colocados dentro da classe média alta carioca. Os pais, parentes e amigos próximos respeitam a decisão dos irmãos de viver esse romance, percebendo sua proximidade desde criança e deixando que eles escolhessem o próprio caminho a seguir.

Thomás (Rafael Cardoso) e Francisco (João Gabriel Vasconcelos) vivem intensamente a sua paixão após a morte de sua mãe. Diferentemente do que se espera, a mãe não nutre nenhum sentimento de reprovação em relação ao romance incestuoso vivido por eles. Esse filme é totalmente diferente dos demais vistos até o momento, pouco preocupado com a censura, mostrando a virilidade do corpo e das relações homossexuais, além de conter uma trama romântica.

Imagens: 25 (0h: 46m: 17s); 26 (0h: 46m: 29s).



Fonte: *Do Começo ao Fim* (ABRANCHES, Aluizio. 2009)

A romantização da relação dos meio-irmãos é bastante explorada em momentos de casualidade como em um banho. Sob uma trilha sonora de uma canção brasileira de André Abujamra chamada “Elevador” (2009), embalado pelos seguintes versos: “Eu posso até esperar meu amor. Que quando for eu vou saber. Quem é você.”. Além de ser uma cena homoerótica explorada pelo espelho que possibilita ter duas visões dos corpos nus ao se beijarem.

Imagens: 27 (0h: 48m: 17s); 28 (0h: 48m: 30s).



Fonte: *Do Começo ao Fim* (ABRANCHES, Aluizio. 2009)

Os sujeitos têm relação em ambientes fechados e abertos, ressaltando que a homossexualidade não tem que ser escondida atualmente como era nos filmes vistos anteriormente.

Imagens: 29 (0h: 54m: 23s); 30 (0h: 54m: 37s); 31 (0h: 54m: 47s); 32 (0h: 55m: 03s).



Fonte: *Do Começo ao Fim* (ABRANCHES, Aluizio. 2009)

Quando pensamos na posição desse sujeito dentro da ordem desse discurso fílmico, vemos que eles estão em uma camada social politizada, no filme é destacado em diversas cenas a posição política dos pais e amigos, que fugiram da Ditadura Militar, ou seja que sempre apoiaram as minorias. Assim, dentro de casa o casal cresce sem nenhum tipo de preconceito, ou doenças causadas pelo poder como, por exemplo, a depressão, ou o *stress* etc. Dessa forma, é aberto o espaço para que essa relação nasça, sem nenhum trauma sofrido por nenhum dos dois. A posição privilegiada dentro da sociedade faz com que esses sujeitos busquem sua identidade sem ter que passar pela marginalidade para

alcançar o amor. Isso faz com que mais espectadores se identifiquem com essa relação, como ocorrido no caso de Freddy Mercury.

Assim, podemos perceber as condições de emergência desse personagem se transformando, pois passa do inexistente, como mostrado no filme, *Bahia de Todos os Santos* (1960). Em seguida, pelo ilícito em *O Beijo no Asfalto* (1980) e atualmente em alguns casos ainda é tratado como um interdito, ou seja, pode acontecer desde que seja em contexto marginal, ou mais ao centro da sociedade se seguirem os padrões de “não-afeminados”, o qual discutiremos no tópico seguinte.

Em suma, é possível verificar o deslocamento do sujeito homossexual no cinema brasileiro saindo das margens e ocupando outras camadas da sociedade. Além de perder o seu anonimato e ganhar voz, deixando de ser velado e marcar o seu lugar no discurso fílmico. Num primeiro momento junto às minorias e atualmente disseminado em todas as camadas da sociedade. O homoerotismo mostra as relações entre homens que num primeiro momento eram conotadas e num segundo momento mais explícitas. As condições políticas, econômicas e institucionais, que tem uma considerável mudança no Brasil dos anos 60 e 70 para os anos 80, propiciam a emergência dessa posição sujeito no cinema nacional. Isso é mostrado a partir da construção de novas redes dentro do dispositivo fílmico que faz com o dispositivo da sexualidade, uma vez que o nível de censura começa a diminuir, no entanto, dissemina uma subjetividade homossexual prototípica.

Portanto, nos anos 60, temos a repressão da ditadura militar e já nos anos 80 a disseminação de movimentos libertários e de contracultura. Contudo, a homoafetividade é ainda tratada como um tabu pelos filmes daquela época, tratando via bissexualidade ou como promiscuidade. Ou até mesmo de forma velada, devido à uma sociedade ainda muito dividida entre homofóbicos e alguns poucos mais liberais, como mostrada em *O Beijo no Asfalto* (1980). Assim, da falta ao excesso, é marcada o aparecimento de novas maneiras de se representar a posição do sujeito homossexual dentro do cinema nacional.

2.2 - Do afeminado à virilidade: um olhar para o corpo do homossexual no cinema nacional

A noção de corpo perpassa por toda a obra de Foucault, entretanto, durante dois momentos, em específico, ele se debruça sobre essa questão. O primeiro, em *O Nascimento da Clínica* (2003), no qual o autor transcorre pelos tratamentos e doenças ao

longo da história e o descobrimento do corpo como produtor de sentido. E, o segundo, *Vigiar e punir* (1991), mostrando o corpo docilizado dentro de uma instituição como a prisão, pensando, principalmente, nas relações de poder sofridas por esses corpos. Mostraremos a importância dessa noção foucaultiana para pensar nas diferentes representações do corpo homossexual no cinema brasileiro, passando por alguns momentos históricos.

Em *O Nascimento da Clínica* (2003) acontece a ordenação da ciência via o olhar, para analisar o discurso fílmico o olhar é extremamente importante, uma vez que os corpos estão dispostos em cenas e o olhar irá separar esses elementos. O olhar do médico não é um olhar qualquer, ele procura evidências que podem ser variações de cores, algumas anomalias, tendo muita atenção no que é desviante. A partir do olhar, o médico pode dimensionar um diagnóstico dentro dos elementos apresentadas. Dessa forma, é possível pensar no corpo como discurso. Dentro do cinema nacional, iremos olhar para as anomalias de corpos de homossexuais representados no cinema nacional, procurando analisar a descontinuidade da exposição dos corpos criados a partir da subjetividade homossexual.

Já em *Vigiar e punir* (1991), Foucault está preocupado em discutir as relações de poder que irão docilizar esses corpos, observando no caso das prisões, porém, no cinema nacional, outras instituições serão colocadas à baila. Desse modo, o corpo do rei, por exemplo, é visto na sociedade monárquica como fonte de poder, fundamental para o funcionamento da sociedade. Na República francesa, Foucault destaca que o poder não está centrado em apenas um corpo, mas no corpo da sociedade. Mostra-nos, dessa forma, que os corpos são dominados por poder e conseqüentemente produtor de saber.

Portanto, observaremos indícios no corpo de homossexuais, além das relações de poder, nas quais eles estão expostos, destacando a afeminilidade mais recorrentes postas num primeiro momento e a masculinidade do homossexual. Essas posições sujeito são justificadas pelo momento histórico que foram produzidas, uma vez que o homossexual, num primeiro momento, é vinculado à feminilidade. E, atualmente, ainda que exista esta posição, outros tipos de posições ganham espaço no cinema nacional contemporâneo. Analisaremos isso, a partir dos corpos expostos nos filmes.

2.2.1 - A morfologia corporal: a percepção do homossexual pela linguagem cinematográfica

Foucault, em *O Nascimento da Clínica* (2003), pensa nos signos e nos sintomas que possuem valores semânticos e uma morfologia corporal, tornando possível de os distinguirmos. Pensaremos, com o autor, a importância de um delineamento na percepção da linguagem médica e como podemos aliar o pensamento foucaultiano à linguagem cinematográfica e à análise da materialidade fílmica, principalmente, os elementos visuais e corporais dos sujeitos em questão.

Ao verificar que os sintomas “deixam transparecer a figura invariável, um pouco em recato, visível e invisível, da doença” (2003, p.98), observamos que sintomas são traços marcantes da doença e podem ser expostos de várias maneiras, pela temperatura do corpo, dores em determinados lugares etc.

Da mesma forma que podemos refletir sobre a linguagem cinematográfica que é constituída por elementos como montagem, representação, roteiro, trilhas sonoras etc. A cada cena é possível percebemos sinais como, por exemplo, um *close-up* em um sujeito. Esse mecanismo deixa transparecer sinais das expressões desse corpo, com isso, a sua história.

Os signos (2003, p. 98), por sua vez, dentro da linguagem médica, anunciam o que vai se passar, ou o que se passou, ou ainda o que se passa. Diferentemente dos sintomas, os signos podem revelar a gravidade da doença, ou até mesmo, o tempo de morte. São pequenos elementos que em conjunto que podem diagnosticar a morte ou a vida, ou o tempo de ambos.

Já na linguagem cinematográfica, um signo dentro de um *close-up*, por exemplo, pode ser uma lágrima, a qual revela a importância desse recurso e o destaca como exclusividade do cinema, visto que no teatro, esses detalhes são perdidos.

O modo como no século XVIII originava a verdade de um conhecimento, tendo como base essa dupla realidade da doença. A primeira voltada ao sistema “Natureza-Doença, com as formas visíveis enraizando-se no invisível” (2003, p.102) e, a segunda, ao “sistema Tempo-Resultado, que antecipa o invisível graças a uma demarcação visível” (2003, p.102). É por esses dois sistemas que o olhar médico se centra, dessa forma:

A formação do método clínico está ligada à emergência do olhar do médico no campo dos signos e dos sintomas. O reconhecimento de seus direitos constituintes acarreta o desaparecimento de sua destinação absoluta e postulado de que doravante o significante (signo e sintoma) será inteiramente transparente ao significado que aparece, sem ocultação ou resíduo, em sua própria realidade, e de que o ser do significado – o coração da doença – se esgotará inteiramente na sintaxe inteligível do significante. (FOUCAULT, 2003, p. 102-103)

É possível pensar como o aprimoramento do olhar médico para os significantes dispostos no corpo adotam diversas dimensões desde o século XVIII, com a possibilidade de o médico desvendar toda a sintaxe desse significante. No discurso fílmico, não trataremos a homossexualidade como sintoma e doença, entretanto, podemos encontrar sinais, signos e uma morfologia corporal desses personagens, que terão emergência em um determinado momento, devido às relações de poder dispostas na época. O olhar é extremamente importante, uma vez que, é a partir dele que podemos segmentar esses elementos e analisar que, em um primeiro momento, o corpo do homossexual é ligado à feminilidade. Já, no cinema contemporâneo, o corpo do homossexual pode transitar entre a virilidade e a feminilidade.

Devemos observar também que esses dois elementos estão interligados, uma vez que, não há signo sem sintoma, ou seja, o sintoma “é o suporte morfológico do signo” (2003, p.101). Desse modo, verificamos que todo sintoma é um signo, contudo, nem todo signo é sintoma, visto que o sentido do sintoma é amplo e o do signo é restritivo. Mas, em alguns casos, um signo pode ser sintoma.

Foucault (2003, p.102-103) relata como a análise e o olhar clínico têm convergências, pois ao desconstruir algo, revela a sua ordem natural e intervir no ato, a análise faz com que se volte para o problema. Assim, a diferença entre sintoma e signo é que o signo revela o sintoma, ordenando, desse modo, a linguagem médica.

Essa linguagem, por sua vez, tem uma sintaxe, na qual os elementos estão dispostos, com isso, Foucault afirma que: “a ordem da verdade é a mesma da linguagem, pois as duas restituem em sua forma necessária e enunciável, isto é, *discursiva*, o tempo” (2003, p.104). A partir da linguagem médica é possível verificar por meio dos sintomas e signos, o tempo de duração da doença, de vida ou de morte.

A perspectiva discursiva é um viés possível para a análise do discurso fílmico, pois, os corpos dos homossexuais, que trazem sinais de feminilidade ou de virilidade estão inseridos em um contexto sócio histórico embebido por relações microfísicas de poder.

A linguagem cinematográfica tem estruturas baseadas no modo de filmagem e na representação de uma diegese, assim, podemos a chamar de materialidade fílmica, pois produz histórias. A história, por sua vez, está calcada numa memória coletiva, dos acontecimentos presentes e passados, ou seja, todo filme além de ter uma diegese, também reproduz a história de como nos comportamos hoje, de como o homossexual é visto e aceito ou não, pela sociedade na qual o filme se desenvolve, e como as relações homoafetivas são vistas atualmente. E o corpo do homossexual é como elemento

contribui para a construção da história desse sujeito. As imagens em movimento nos mostram a possibilidade de emergência desse corpo homossexual e podem destacar diversos elementos de feminilidade e de masculinidade/virilidade.

Ao treinar o olhar clínico, as doenças passam a não ser consideradas invisíveis, uma vez que a linguagem médica é criada e os sintomas significam o seu sentido. As doenças falam uma linguagem comum e o olhar médico é treinado para decifrá-las. Dentro da vivência de um médico, existe um domínio do saber aplicado a essa rotina. Do mesmo modo que, em uma análise, a realidade é decifrada a partir da linguagem. De acordo com Foucault:

“(...) o olhar clínico e o pensamento filosófico detêm poderes análogos, porque ambos pressupõem uma idêntica estrutura de objetividade: em que a totalidade do ser esgota em manifestações que são seu significante-significado; em que o visível e o manifesto se unem em uma identidade pelo menos virtual; em que percebido e perceptível podem ser integralmente restituídos em uma linguagem cuja forma rigorosa enuncia sua origem. Percepção discursiva e refletida do médico e reflexão discursiva do filósofo sobre a percepção vem se unir em uma exata superposição, visto que *o mundo é para eles o análogo da linguagem.*” (2003, p.105)

O mesmo acontece com o cinema, desde o cinema primitivo com os primeiros filmes em preto e branco e, atualmente, com os diversos recursos que permitem construir com mais detalhes uma história. O olhar do analista do discurso fílmico também depende das imagens em movimento, das cores, dos recursos de montagem e da *mise-en-scène* significações destacadas no filme. Mais do que uma percepção, a reflexão discursiva é um ponto essencial na análise, visto que esse enunciado está inserido dentro de uma rede de informação e a constitui.

Foucault (2003, p. 112-117) destaca os principais momentos de percepção dos casos clínicos. O primeiro, a *complexidade de combinação* que é: uma experiência que se faz, por mais confusos e complexos que sejam os casos, eles ainda mantem certas generalidades de elementos e a partir dessa variedade combinatória que o médico traçará um diagnóstico plausível. Dentro de um filme é possível utilizar a *complexidade de combinação* para pensar no corpo de cada sujeito e a partir da tensão desses elementos, poderemos traçar, no caso do homossexual, a feminilidade e a virilidade nele disposta.

O segundo é o *princípio da analogia* que consiste em reconhecer semelhanças patológicas entre doenças, mas as analogias estão num âmbito de dados morfológicos inertes, ou seja, não são características semelhantes que ao nos aproximarmos da identidade essencial, nos afastamos desses elementos. É um isomorfismo de relações entre elementos que diz respeito ao funcionamento ou à disfunção. Nesse momento, a

analogia permite identificar doenças que têm sintomas parecidos e origem distintas, a partir dessa análise isomórfica.

No discurso fílmico cada elemento está relacionado à linguagem cinematográfica e tem uma significação. Podemos dizer que, a partir de um princípio análogo as relações mobilizadas nesse discurso com a vida, pois uma palavra dita num filme não é apenas aquela palavra, mas ela se insere no jogo linguístico-discursivo das imagens em movimento, naquele ambiente de produção. Por isso, mesmo uma palavra repetida várias vezes pode ter sentidos distintos, esse nome sofre uma corporificação, com isso, as pluralidades das subjetividades também são ampliadas.

O terceiro é a *percepção das frequências*, nesse momento, pensaremos na constituição do saber médico, que não é baseado na individualidade, mas em uma multiplicidade constituída de fatos individuais. Dentro dessa multiplicidade existe convergência entre alguns elementos, pois é com o estudo dos fenômenos mais frequentes e a sua regularidade que encontramos os alicerces das leis gerais da natureza. Com isso, é muito importante distinguir o que é constante do que é variável e acidental, na clínica, as variações tem uma graduação. Porém, não fogem dos limites e mesmo as anormalidades são formas de regularidades, pois é a partir dos estudos daqueles que teremos noção dos desvios possíveis.

Podemos também aplicar no discurso fílmico, uma vez que a frequência ou reiteração de elementos é muito utilizado no cinema, a percepção desses elementos, sejam eles performances com as mãos, ou algum bordão que darão a dimensão do que é dizível e o que pode ser corporizado naquele momento histórico no discurso fílmico.

O quarto é o *cálculo dos graus de certeza*, termo vindo da matemática para designar, aproximadamente, as implicações de uma ação. Cada signo apresentado traz com ele um oitavo de certeza, quatro primeiros já temos uma semicerteza. As avaliações dos resultados passam por dois clivos, o primeiro do modelo epistemológico da matemática e o segundo da estrutura instrumental da ideologia. Apesar na relação matemática, a composição do resultado passa pelo uso da indução.

Nesse momento de graus de certeza é pouco utilizado, contudo, ainda é possível relacionar, pois quando se tem um sujeito que traz com eles diversos elementos de ser um homossexual, mesmo assim, não é algo explícito. São pequenos elementos que juntos podem mostrar logicamente uma leitura, que passará sempre por um clivo ideológico.

Em suma, quando pensamos na morfologia corporal é essencial levar esses elementos destacados por Foucault e a importância do olhar para esses elementos. Esse

olhar se manifesta em um duplo silêncio, o relativo, advindo das teorias, dos poderes que deturpam esse olhar. E o absoluto, pois não só elementos visíveis que são dispostos nesse discurso, mas todo uma história por traz dessa materialidade. A densidade do duplo silêncio traz à tona a questão ao vermos algo, pensar nos sons que estão a volta desse corpo, e ao ouvirmos, pensamos que estão sendo vistas dentro de uma historicidade.

2.2.2 - O arquipélago¹³ corporal

Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir* (1991) constrói uma genealogia do sistema de punição de crimes do começo do meio do século XVII até os anos 70, passando pela constituição, arquitetura e regras de docilização dos corpos. Abordaremos, nesse momento, a relação entre corpo e poder que o autor faz nessa obra, além de traçar um paralelo, sempre que possível, com a análise do discurso fílmico.

Em “O corpo dos condenados”, Foucault apresenta tipo de punições no século XVIII que iam desde amputação de membros, marcas nos ombros ou rosto, até exposição do corpo, vivo ou morto. Nesse primeiro momento, a punição era considerada um espetáculo e pouco a pouco começou a se dar conta que essas cenas de suplício eram tão cruéis ou até pior que o próprio crime. Dessa maneira, a punição passa a ser velada dentro do processo penal, pois o medo da punição deve desviar o homem do crime e não a participação nesse teatro terrível de suplícios. Com isso, podemos ver um deslocamento do poder que sai desses rituais primitivos, os quais punem o corpo, e passam a focar apenas em um martírio para a alma também.

Dentro da analítica foucaultiana, podemos pensar numa aproximação desse deslocamento de poder, que sai das punições corporais e começa a ferir mais a alma do condenado, com o contexto fílmico em relação aos homossexuais. Esse deslocamento de poder tende a acontecer também em relação à homofobia. Evidente que o homossexual é a vítima nesse caso e não cometeu nenhum crime, mas é uma situação que tende a deixar de ferir o corpo e passa a ferir também a alma.

Como num primeiro momento, a frequência de filmes que retratam homossexuais como afeminados, por essa subjetividade se expor mais perante a sociedade. Essa

¹³ Foucault (2001, p. 1006 *apud* MILANEZ, 2006) diz que a sociedade é composta de diferentes poderes, por isso a chama de arquipélago, destacando que a sociedade não é composta de um único corpo o qual exerce poder, porém coloca em relevo na contemporaneidade que vivemos em uma hierarquia, envolta de diferentes poderes, enfatizando as regiões de poder. Segundo Milanez (2006, p.153), esses poderes tem como foco o corpo.

exposição tem um grande valor para a causa LGBTTTQ, uma vez que acaba sofrendo com duros traumas e brutalidades, em relação à homofobia. Quanto mais o homossexual passa adquirir características de virilidade, mais frequentes são as tensões ligadas ao seu lado emotivo. Assim, a emergência da homoafetividade é uma prova disso, e os personagens não carregam tantos traços de feminilidades.

Com a mudança nas punições vieram as mudanças do que era considerado crime e mudanças de método no julgamento, caso a alma do criminoso fosse citada no tribunal na compreensão do crime, é porque ela também participará da punição. Dessa forma, começa a modificar o cerne da modalidade judicial do julgamento, que vem em desenvolvimento desde a Idade Média com a criação do inquérito. O poder que antes era dado todo ao juiz, atualmente, está espalhado entre outros juízes, psicólogos, psiquiatras etc., que são os novos responsáveis pelo julgamento. Nesse momento, a justiça criminal volta-se para a requalificação a partir do saber, ao qualificar seus presos, almejam a reinserção no mundo não judiciário.

Assim, podemos verificar algumas metamorfoses dentro dos métodos de punição carcerária, tendo como centro a política do corpo, pelo qual podemos ver uma história posta nas relações de poder e com o objeto. Dessa maneira, percebemos que o homem, o corpo e a alma, passam a ser foco das punições penais e o modo como essa sujeição ocorre, na qual dá origem ao homem como objeto de saber.

O mesmo procuraremos pensar no discurso fílmico, no corpo do homossexual como produtor do saber para as análises, nas relações de poder que o corpo está exposto, pois vivemos numa sociedade de controle, que nos vigia e pune em vários âmbitos: sociais, psíquicos e políticos, no momento que em resistimos a entrar dentro da ordem do discurso. Em *Vigiar e Punir* (1991), é visível a transformação do poder judiciário e como essa produção discursiva de verdade funciona como autoridade em cada época. Ao tomar o sujeito como cerne da questão das relações de controle e disciplinares, pretendemos alcançar a subjetividade, que nos dá vazão ao sujeito exercer sua liberdade e a sua identidade.

2.2.3 - O corpo do homossexual no cinema brasileiro

A partir dos estudos de Moreno (1991) e Laerte Junior (2015), quando pensamos no corpo do homossexual é inevitável levar em consideração que as primeiras representações do homossexual no cinema levam muitos traços de feminilidade, isso

acontece antes dos anos 50. Essas subjetividades sempre estão ligadas ao fato do homem ser afeminado e quando se tratava de um transgênero era trazido como *clown* nas pornochanchadas. Durante os anos 60, a grande temática era a homofobia e o grande medo de ser identificado como homossexual, com isso, ocorre um processo de masculinização desse sujeito, a fim de mascarar sua sexualidade. A partir do final dos anos 60, é possível verificar a emergência de cenas homoeróticas em filmes, num primeiro momento veladas, e depois dispostas nas imagens e no discurso verbal. Pensaremos na composição do corpo desses personagens em cenas de três filmes, a partir do final dos anos 60 e a relação de poder que verificaremos, que terão como foco o corpo.

A abertura da cena cultural para a emergência de subjetividades homossexuais não é fortuita, visto que no final dos anos 60 tem início os movimentos sociais, artísticos e políticos, dos quais se destaca a Tropicália, rompendo não só com os padrões estéticos musicais, mas também trazendo uma sensualidade despudorada em suas atitudes e letras. Figuras como as de Caetano Veloso e a do cantor Ney Matogrosso rompem com a questão de gênero, pelo seu prestígio para com o público, isso se disseminou, facilmente, por outras cenas culturais, assumindo posições provocativas em relação às identidades de gênero.

A primeira cena que iremos analisar é do filme *Navalha na Carne* (1969), mostrando mais do que a diegese da cena, traz as relações de poder entre um homem e um homossexual. Nesse embate mostra que as hierarquias patriarcais entre homem e mulher são transmitidas para os homossexuais, que apresentam características efeminadas. Isso está expresso em duas cenas, a primeira ocorre quando Neusa, a prostituta, (Glauce Rocha), e Vado, o “bofe” cafetão, (Jece Valadão), violentamente fazem Veludo, a “bicha”, (Emiliano Queiroz) confessar o roubo do dinheiro. A violência física e verbal, nesse momento, corporaliza, em uma perspectiva análoga, ao trazer à tona a marginalidade na qual esse sujeito está inscrito. Insultos como: “Viado sem vergonha” e “bicha danada” colocam Veludo num papel sem amarras sociais e pervertido, que é solitário e só tem um parceiro quando tem dinheiro para o pagar. Essa corporalidade reflete a identidade do homossexual durante o final dos anos 60, restritos a um contexto marginalizado.

Imagens: 33 (0h:43m:36s); 34 (0h:44m:26s); 35 (0h:45m:58s); 36 (0h:48m:21s).



Fonte: *A Navalha na Carne* (CHEDIAK, Braz. 1969)

Em relação à feminilidade de Veludo, ela está expressa em sua morfologia corporal, ou seja, no comprimento do seu cabelo, na entonação da sua voz, no seu trabalho corporal e o emprego no qual se encontra. Não há maquiagem ou vestimenta que se destaque nesse momento como elemento feminino, nessas cenas.

Imagens: 37 (0h:53m:22s); 38 (0h:59m:13s); 39 (0h:59m:32s); 40 (1h:00m:21s).



Fonte: *A Navalha na Carne* (CHEDIAK, Braz. 1969)

Quando Vado pega o “baseado” de Veludo como uma das formas de pagamento da dívida. Ao pedir um trago, o cafetão começa com uma brincadeira de cunho sexual,

na qual, num primeiro momento, o “bofe” desvia das investidas da “bicha” e algum tempo depois Veludo nega querer fumar, a partir disso, Vado tenta obrigá-lo.

A hierarquia mostrada, nessa cena, que não é só em relação à sexualidade de Veludo que o coloca às margens da sociedade, mas a ruptura a matriz heterossexual em sua posição passiva e anormal, uma vez que, durante a brincadeira de conotação sexual, Vado não é inferiorizado, pois tem um comportamento masculino, mesmo demonstrando interesse sexual em outro homem.

Com isso, podemos perceber a diferença entre sexo e gênero, o desejo sexual não está ligado a identidade de gênero, pois este é o modo como o sujeito é perante a sociedade, esse modo é cultural e histórico, por consequência, construído por uma materialidade corporal. Essa subversão do desejo não é algo comum no cinema nacional, escrevendo a partir das imagens em movimento mais um capítulo da história da subjetividade homossexual, mesmo que seja apenas de interesse sexual e motivada pelo efeito efêmero da maconha. Essa relação começa a ganhar o intermédio de michês que para mantê-la em sigilo, passa a ser paga, tornando-se temática de alguns filmes.

Após esse momento, a subjetividade homossexual passa por um processo de masculinização, mas ainda pertence à marginalidade as relações homossexuais. Por conta do encontro entre o dispositivo fílmico e o da sexualidade, a qual era repreendida nesse momento histórico, podendo ser considerado o ápice da homofobia no cinema. Assim, essa subjetividade começa ter uma forte ligação com a marginalidade e a promiscuidade, ou terá a ascensão social caso mascare sua feminilidade.

Nos anos de 70, podemos ainda ver a masculinização no filme *André, a Cara e a Coragem* (1971), podemos ver essa “montação” que o homossexual faz para ocupar um lugar de prestígio dentro da sociedade. Dentro de casa, ele pode mostrar suas verdadeiras escolhas, usando cores mais extravagantes e não mede seus olhares e cuidados para com André (Stepan Nercessian). Apesar de não ter nenhum contato íntimo com André, que só vai procurar o gerente do banco, o qual tentara seduzi-lo anteriormente, pois não tem outra alternativa.

Imagens: 41 (1h:13m:42s); 42 (1h:14m:24s); 43 (1h:15m:19s); 44 (1h:17m:01s); 45 (1h:17m:13s); 46 (1h:17m:48s).



Fonte: *André, a Cara e a Coragem* (OVILVEIRA, Xavier. 1971)

Nesse momento histórico mais do que a diegese desse discurso filmico, as práticas discursivas e não-discursivas revelam a historicidade da subjetividade, vigente nos anos 70, que tinha que se masculinizar. E em alguns casos assumir um lugar social dentro de uma família tradicional como podemos ver em *O Beijo no Asfalto* (1980).

A partir de um olhar para o corpo do gerente do banco nas primeiras cenas selecionadas, ele está com um roupão vinho, semelhante a um vestido, e, em seguida, aparece com uma toalha na cabeça, mais um traço de feminilidade. O seu desejo por André é muito recorrente durante a cena, uma vez que ele o fita muitas vezes, além de o convidar para dormir junto com ele. Pela manhã, ele começa a se montar para assumir a sua função como gerente, com camisa e calça social, um papel bem mais masculinizado do que o mostrado anteriormente.

No final dos anos 70 e nos anos 80 é possível ver a emergência de subjetividades homossexuais explorando o homoerotismo no cinema nacional (como vimos na subseção anterior). A segmentação dessas subjetividades é que o afeminado vai ser o estigmatizado, o promiscuo e o marginalizado, já a subjetividade masculinizada terá indícios de uma

homoafetividade, que é barrada pela questão do homossexual está imerso num meio marginal, no qual uma relação monogâmica é inviável. Filmes como: *Anjos e Demônios* (1987), etc. Esse esquema vai se perpetuar a partir dos filmes de 2010 em diante, uma vez que retratam relações homoafetivas, explicitamente, contudo, de subjetividades homossexuais masculinizadas, o afeminado ainda será o estigmatizado nesse aspecto.

O corpo disposto no filme vai ao encontro dessa segmentação, podemos verificar no corpo de Ted (Guilherme Leme) do filme, *Anjos da Noite* (1987), que a marginalidade é o foco desse filme, pois Ted é garoto de programa. Apesar de ter uma relação afetiva com Guto (Marco Nanine), por conta da marginalidade em questão esse romance não tem condições de acontecer.

Imagens: 47 (0h: 52m: 44s); 48 (0h: 57m: 39s).



Fonte: *Anjos da Noite* (BARROS, Wilson. 1987)

Temos duas cenas, a primeira, Ted combina com a sua cafetina de fazer com programa com Guto, pelo discurso verbal, ele retoma toda a relação com Guto, a qual só acontece por intermédio da cafetina, remetendo ao que já foi dito sobre *Navalha na Carne* (1969). A segunda, em seu encontro com Guto em uma boate, retratando a vida *underground* de São Paulo. Nesse momento, nenhum dos dois sujeitos tem traços femininos e deixam explícito no discurso verbal a relação erótica e afetiva entre eles.

O filme dispõe de cenas sensuais entre homens, mas não cenas explícitas como uma cena de sexo, como ocorre entre mulheres, e nem mesmo de um beijo que quase acontece, mas é interrompido. Mostra-nos, desse modo, que existem coisas que são possíveis de serem ditas nesse momento, entretanto que não podem ser mostradas, corporalizadas, ou seja, a subjetividade homossexual ainda é retratada como algo marginal e como um fetiche que não tem futuro como uma relação estável. Nesses momentos, vemos como o poder interfere na construção de uma subjetividade homossexual não estigmatizada pela sociedade, uma vez que, o exposto é sempre o animalesco das relações e o marginal.

Ted tem um corpo viril, o qual não mostra feminilidade, o diferencial dessa subjetividade homossexual em relação as outras apresentadas, é que ele transita, ao mesmo tempo, entre o dominador e o dominado. Primeiramente, domina Guto por ser objeto de seu prazer e se submete a ser pago por algo que gosta. A jovialidade desse personagem está expressa em seu corpo seminu e em seu cabelo, o qual remete aos de um anjo, servindo como fetiches para homens mais velhos como Guto. A homossexualidade, nesse momento, passa a ser tratada como um fetiche dentro desse contexto marginal que é a noite urbana.

Assim, essas são as variações de corpos dentro do discurso fílmico brasileiro, outras temáticas irão emergir. Mas as subjetividades homossexuais girarão em torno desses corpos expostos. Como, por exemplo, a homoafetividade que emerge no cinema brasileiro em doses homeopáticas a partir dos anos 80. Até chegarmos a meados dos anos 2000, momento que essas relações são explicitadas e corporalizadas em imagens em movimento. Os corpos serão sempre representados masculinizados e os com traços de feminilidade aparecerão como fetiches e/ou marginalizados.

Nos anos 90, uma diversidade de subjetividades homossexuais emerge no cinema nacional. Nesse momento, o encontro entre os dispositivos fílmico e o da sexualidade mobilizavam outros interesses em suas relações de poder. Por isso, a grande temática é a AIDs, geralmente, dentro de um contexto marginalizado, contando com a presença de pessoas públicas, como *Cazuza* (2004), o que perdurará até meados dos anos 2000. Em relação ao corpo, diferente do gerente do banco que tem dois tipos de caracterização, podemos perceber que um meio termo entre o enrustido e o afeminado é colocado em pauta, buscando se adequar com a situação de que toda e qualquer pessoa poderia ter o vírus, não fixando em apenas uma classe social.

Em suma, podemos observar a importância do conceito de corpo para pensarmos na construção da subjetividade homossexual no cinema brasileiro. O corpo traz marcas de poder e saber dentro do dispositivo fílmico, que conta a história desse sujeito, passando do homem efeminado o qual não tem o direito de amar, pois é marginalizado e precisa pagar pelo afeto. Para o enrustido, o qual precisa se masculinizar para assumir uma posição social de prestígio e o “entendido”, o garoto de programa que transita entra a subordinação e a dominação de uma relação com outro homem.

Ao olhar para a constituição corporal desses sujeitos percebemos muito mais que suas histórias, mas também o que era possível se mostrar sobre a subjetividade homossexual, naquele momento histórico. E o deslocamento de poder que estigmatiza a

subjetividades homossexuais com traços femininos, que reverbera em toda a construção dessa identidade, uma vez que são os efeminados os primeiros a darem suas caras a tapas e conquistam o seu espaço, mesmo em contextos marginalizados. Assim, tornando possível a emergência de metamorfoses dessa identidade na sociedade pós-moderna.

2.3 - A identidade como efeito de sentido: a construção do gênero e da sexualidade homossexual no cinema nacional

Nesta subseção, teremos como tônica a noção de identidade como ela aparece dentro dos estudos da AD foucaultiana e a leitura que Judith Butler faz de Foucault a partir da qual desenvolve, com isso, a questão de performatividade de gênero.

2.3.1 - O conceito de identidade

Quando falamos de identidade muitos elementos podem ser levados em consideração, por ser um conceito complexo e ser foco de discussões em diversos campos. Seguiremos um panorama feito por Gregolin (2007), que vê o conceito de identidade como efeito de sentido. Observaremos algumas questões comuns levantadas por pesquisadores sobre esse conceito, fazendo correlações como o que observaremos no discurso fílmico.

O primeiro item levantado por Gregolin (2007) é a identidade como uma questão que se transforma com o passar do tempo. Hall (2002 *apud* GREGOLIN, 2007) mostra três grandes momentos do desenvolvimento das sociedades ocidentais. O primeiro, o sujeito iluminista tendo como base o individualismo e a sua essência voltada para o gênero masculino. O segundo, o sujeito moderno implementando a noção interativa da identidade, visto que o sujeito não é autônomo e autossuficiente, constituído a partir das relações com outras pessoas e a sociedade, deixando a identidade entre o interior e o exterior, entre o pessoal e público. E o terceiro, o sujeito pós-moderno que é fragmentado composto de várias identidades, nem sempre convergentes, a identidade é uma *celebração móvel* e histórica.

Hall (2002 *apud* GREGOLIN, 2007) enfatiza seus estudos sobre identidade no período chamado de “pós-moderno” ou de “modernidade tardia”, que começa a partir da metade do século XX, uma vez que, para o autor, as identidades clássicas estão se modificando, emergindo novas identidades, fragmentadas. Desse modo, desencadeia-

se a crise da identidade, provocada pelas transformações na sociedade que tiram a estabilidade dos indivíduos.

O autor elucida que uma mudança estrutural modifica as sociedades modernas. Isso está disposto nas “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (2002, p.9 *apud* GREGOLIN, 2007). Anteriormente, era construído no indivíduo divisões sociais mais sólidas, com essas mudanças abalam a noção que temos de si. Com isso, Hall diz que as identidades modernas são “descentradas”, ou seja, deslocadas e fragmentadas pela incerteza.

Em consonância com outros autores, Souza Santos (2000 *apud* GREGOLIN, 2007) afirma que o conceito de identidade não é novo, mas que houve na pós-modernidade uma descontextualização desse conceito, por meio do humanismo renascentista, o qual fez emergir a questão da subjetividade, em duas linhas: a) individual e coletivo (ainda não resolvida); b) concreta/conceitual de subjetividade (Montaigne, Rabelais) e a abstrata, sem tempo e espaço definidos via Descartes. Essas linhas guiaram as teorias sociais por mais de 350 anos, segundo Gregolin (2007), buscando o equilíbrio entre regulação social e a emancipação social, que justapõe o indivíduo e o Estado e, com isso, desestabiliza identidades vigentes. Pensar a identidade como uma “identificação em curso”, uma vez que mesmo as mais simples identidades escondem “choques de temporalidades”.

Bauman (2005 *apud* GREGOLIN, 2007) também concorda que o problema da identidade é devido mudanças mundiais da “modernidade líquida”. E a marca do conceito de identidade para a pós-modernidade é perder as amarras do que era socialmente inconcebível. A busca por uma coletividade tem emergido e os grupos mais efêmeros ganham força com as mídias digitais, o cinema é uma delas. A disseminação do cinema nacional, nos anos 80, alavanca a emergência de subjetividades homossexuais, que aparecem de maneira explícita, seja a partir do discurso verbal, ou verbo-visual. Nesse momento, o efêmero deve estar presente dentro do espetáculo midiático, que por sua vez é ambivalente e necessita construir uma rede para criar uma estabilidade, visto que ao mesmo tempo que é considerada sonho e pesadelo.

Podemos caracterizar a modernidade tardia por ser constituída de identidades móveis, uma vez que a globalização institui a criação de identidades descartáveis. Desse modo, faz com que o indivíduo procure uma identidade móvel, pois é retrogrado se fixar a uma identidade fossilizada, tradicionalizada. Assim, Bauman (2005 *apud*

GREGOLIN, 2007) relaciona a questão da identidade com o pertencimento, que são categorias fluidas, pois identidade está integralmente ligada a deslocamento.

Em suma, os autores observam intersecções em relação a noção de identidade na contemporaneidade como: descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento. Bauman (2005, *apud* GREGOLIN, 2007) coloca como problemática a globalização, uma vez que não existe mais divisões sejam elas: territoriais, nacionais, de gênero, tornando a constituição do sujeito um quebra-cabeça mutável. A identidade de gênero que será tema desse capítulo, não se restringe, simplesmente, ao sistema binário disposto nos estudos biológicos, mas é uma concepção constituída historicamente dentro de uma cultura. Como definir o que é uma mulher hoje? Ser mulher é a posição de um sujeito perante a sociedade, posição essa tomada em relação ao dispositivo da sexualidade, o qual produz uma multiplicidade de outras relações. Essas relações com a sociedade tem materialidades e funcionam dentro de um discurso, concretizadas a partir de linguagens, verbais e não-verbais.

2.3.2 - A noção de identidade para a AD foucaultiana

As identidades da contemporaneidade estão expressas por meio de linguagens e são interpretadas e reinterpretadas a todo momento, uma vez que são constituídas discursivamente. A produção de identidade de um homossexual em um filme, por exemplo, remete-nos diretamente a uma imagem.

O processo de *bricolage* pode nos auxiliar a compreender como essa noção funciona, segundo Gregolin (2007), visto que é a partir do que encontramos dispostos em práticas discursivas que podemos produzir um sentido identitário. Ao pensarmos no momento da modernidade líquida, as nossas identidades devem ser flexíveis, já que qualquer forma de rigidez é abominável. Com isso, o papel das identidades pós-modernas não é de restringir, mas de mostrar as experiências possíveis e infundáveis de produção de identidades.

Para tanto, a grande responsável pela disseminação dessas identidades é a mídia de modo geral e o cinema como uma dessas mídias, que, em específico, mostrará o que é possível se dizer naquele determinado momento, ou ainda o que é possível se mostrar sobre aquele indivíduo em determinado momento. A cada filme, um novo elemento é mostrado sobre a subjetividade homossexual, demonstrando que elas não são permanentes, pois, de acordo com Bauman (2005, p. 96-97 *apud* GREGOLIN, 2007),

sempre estamos sofrendo modificações de identidades mesmo quando queremos nos fixar em uma delas, visto que outros elementos são postos à baila e a desestabilizam. Isso se dá graças as mídias digitais, principalmente, que tem um alcance maior e mais rápido, uma vez que vivemos na época da simultaneidade.

Assim, de acordo com Gregolin (2007), podemos pensar as identidades pelo viés da AD, pois as teorias que estão em sua base corroboram para pensar o sujeito, fugindo do método cartesiano. Desse modo, apresenta maneiras de analisarmos as identidades contemporâneas, desde que a Análise do Discurso é uma disciplina híbrida, nascida entre a sociologia, a psicanálise e a linguística, a partir das re-leituras de Marx, Freud e Saussure.

A partir da re-leitura de Marx, Althusser descentraliza a relação do homem como o centro da história e coloca à baila as estruturas sociais, como o Estado. Outro autor que se debruça sobre essa questão é Michel Foucault que traz uma leitura crítica das noções de “classe”, “ideologia”, “aparelhos de Estado”. Com isso, Foucault descentraliza novamente ao tirar o foco do poder do Estado, direcionando-o para o sujeito contemporâneo que está envolvido diariamente com diversos poderes a partir de uma microfísica do poder (GREGOLIN, 2007).

A re-leitura de Freud é importante para se pensar no inconsciente do sujeito, tirando da base a razão cartesiana, que colocava o sujeito como racional e com uma identidade fixa, verificando que o sujeito e nossas identidades são constituídas por processos que envolvem a psique e os símbolos. A partir disso, Lacan sugere que alterações simbólicas, com as quais se constituem as identidades são contínuos e sempre estão em andamento, a partir da origem contraditória que o sujeito pensa ser individual (GREGOLIN, 2007).

O pensamento saussuriano é indispensável para AD, pois mostra que a “língua é um sistema social”; “há arbitrariedade entre os signos e seus significantes”; “há polissemia nos sentidos”, etc. Desse modo, tira do sujeito a língua, deixando de ser o “dono” de suas palavras, uma vez que para Saussure a língua é social. Bakhtin, um dos primeiros leitores de Saussure, coloca o sujeito em embate com os signos. Como Saussure propunha, tem o seu caráter semiótico e seu referente extra-linguístico, o qual Bakhtin chama de ideologia, bivalência essa expressa já no nome do conceito que redireciona o signo para o seu ambiente de produção, a sociedade. Da mesma forma que Pêcheux, em seu projeto de AD, um sujeito que tem a ilusão originário do seu dizer, mas que sempre está interpelado por dois sistemas: o da língua e o da História.

Para o pensamento foucaultiano, ao pensar no conceito de identidade, Gregolin perpassa por diversos lugares, mostrando a importância dessa noção para a constituição de AD a partir dos pensamentos do autor, pois o principal objetivo de Foucault é traçar uma história das produções de subjetividade do indivíduo em sociedade.

Foucault trata o sujeito como produto histórico constituído de práticas discursivas. Esse sujeito, por sua vez, ocupa uma posição dentro da ordem do discurso dentre as possíveis subjetividades, visto que a importância é de onde esse sujeito fala e o que ele fala em determinado momento histórico. A partir da memória e de uma materialidade, o sujeito se constitui dentro de um enunciado, por isso, podemos ver uma relação do enunciando com quem o enuncia. A posição desse sujeito é de suma importância, porque o localiza dentro dessa microfísica do poder, a subjetividade homossexual, por exemplo, pode ser representada às margens da sociedade, pois é efeminada, ou se masculinizada, pode ocupar um lugar de maior condição institucionais e jurídicas. Para a emergência dessas subjetividades é necessário verificar as condições de possibilidades de tal subjetividade e determinado momento. As práticas discursivas revelam o que pode ser dito em um momento ou, no caso do cinema, o que pode ser mostrado.

Gregolin (2007) sintetiza a relação que Foucault faz para que o indivíduo encontre a si. Através dos jogos de verdades, o homem tem possibilidade de ter acesso a si, esses saberes são produzidos por técnicas de produção. Nos comunicamos a partir de técnicas simbólicas, governamos a nós mesmo e aos outros pelas relações de poder. Além de elaborarmos técnicas para nos encontrar, por meio das tecnologias do eu. Esses elementos são de suma importância na construção das identidades, pois iremos a partir das mudanças históricas verificar os elementos que foram responsáveis por nossa construção. O sujeito foucaultiano é objeto de saber dentro da ciência quando é normalizado em disciplinas como a subjetividade, que Foucault traz a partir das relações com do dispositivo da sexualidade.

Foucault em seu texto, *Dois ensaios sobre o sujeito e o poder* (1995), diz que as lutas da sociedade contemporânea giram em torno da *busca da identidade*. A motivação dessas lutas não é atacar uma instituição como o Estado, conforme propunham as teorias marxistas, mas de atacar uma técnica que está presente no cotidiano. O poder disposto dentro dessa microfísica compõe microlutas diárias, segmentando os indivíduos, dando-os individualidades (sociais) e os ligando a identidades líquidas, uma vez que ao impor uma lei de verdade transforma os indivíduos em sujeitos.

2.3.3 - A identidade sexual e de gênero: a presença de Michel Foucault para a teoria de gênero de Judith Butler

Tomaremos como base para essa reflexão o texto de Judith Butler em *Problemas de gênero* (2003) e a teoria deixada por Michel Foucault, principalmente, em relação à sexualidade. Além das noções já discutidas nesse capítulo, partiremos dessa teoria feminista de terceira geração para se pensar na identidade de gênero do homossexual no cinema brasileiro. Sabemos que as identidades são produzidas a partir de práticas discursivas, para pensarmos em identidade de gênero, temos que levar em consideração o sexo, o gênero, as práticas sexuais e o desejo desses indivíduos.

De acordo com Butler, a teoria feminista e pós-estruturalista francesa entende que as relações de poder produzem o conceito de identidade sexual. Assim, segundo Foucault, as categorias são regularizadas a partir do dispositivo da sexualidade e a categoria de sexo se dissiparia caso a hegemonia heterossexual caísse por terra. Butler traçara alguns caminhos para pensarmos na categoria de sexo e como é compreendida dentro das relações de poder.

Dentre os vários pesquisadores que tratam da sexualidade, Butler cita Foucault e diz que:

(...) a gramática do sexo impõe uma relação binária artificial entre os sexos, bem como uma coerência interna artificial em cada termo desse sistema binário. A regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica. (BUTLER, 2003, p. 41 *apud* FOUCAULT)

Com isso, pensaremos no sexo a partir dessa perspectiva, pois essa relação binária existente nas relações de poder, mesmo que artificialmente. A hegemonia vigente ainda é a heterossexual, mas alguns elementos já se transformaram, principalmente, dentro do cinema nacional, em relação a subjetividade homossexual. O foco do texto de Judith Butler são as mulheres, entretanto, dentro da Teoria *Queer* (2003), ela é utilizada com o devido ajuste para pensar na questão da identidade de gênero do homossexual.

Para analisarmos a identificação com o sexo é necessário estabelecer relações com os corpos, isso pode ser observados nos homens afeminados, sem generalizar, pois vimos no capítulo sobre o corpo homossexual, que ele sofre metamorfoses dentro do cinema brasileiro. Entretanto, as subjetividades homossexuais estigmatizadas com características femininas são privadas, dentro de um período de tempo, de um lugar social de destaque

na sociedade. E, atualmente dentro do cenário do cinema, ainda não cabe dentro de uma relação homoafetiva monogâmica, aparecendo, por vezes, dentro de um contexto extremamente marginalizado como é o caso de *Carandiru* (2003).

Dentro das teorias feministas, isso se mostra como um gesto de misoginia, pois apenas os homens são considerados indivíduos, o mesmo se aplica ao homossexual, mesmo que o clivo do poder atinja esses sujeitos de maneiras diferentes. Se de um lado temos, a desconsideração da mulher como sujeito social, do outro, temos a homofobia e a marginalização do homossexual, por não exercer o seu papel viril dentro da sociedade.

Butler reflete sobre a marca linguística do gênero feminino em línguas como o inglês e o francês, entendendo-a como uma estigma em nível linguístico, uma vez que o masculino é considerado o padrão. Butler (2003, p. 45) diz que para considerarmos o gênero uma unidade de experiências, de sexo, gênero e desejo é necessário compreender que o sexo exige um gênero, que funciona como uma designação psíquica e/ou cultural do indivíduo e também um desejo, seja heterossexual ou homossexual, isso quer dizer, pelo gênero oposto ou pelo mesmo gênero. Existe uma compulsão pela heterossexualidade a âmbito institucional, a qual reduz os gêneros para uma oposição simétrica binária, vinculando o desejo ao gênero, por ele refletir e expressar essa atração oposicional.

Essa compulsão é rompida por Foucault, implicitamente, em sua introdução aos diários de Herculine Barbin. Foucault vê a sexualidade como uma construção histórica de modo específico, uma vez que, diferentemente, do que era postulado, em relação ao “sexo” ser a “causa” das experiências sexuais, o autor observa essa “causa” dentro das relações de poder, de maneira arquegenealógica como um efeito.

Os apontamentos de Butler sobre essa introdução feita por Foucault nos dá uma direção de onde olhar dentro da obra do autor sobre a noção de identidade sexual. Assim, Butler sintetiza que Foucault faz uma “ontologia dos atributos acidentais que expõe a postulação da identidade como princípio culturalmente restrito de ordem e hierarquia, uma ficção reguladora” (2003, p. 47).

Ao partir da introdução escrita por Foucault para os diários de Herculine Barbin, podemos perceber a questão sobre a existência de um sexo definido, colocando em pauta a realidade dos corpos e a intensidade dos prazeres como meios de se analisar o sexo. Assim, começa sua retomada histórica sobre a consideração do sexo e sobre a existência de hermafroditas, que rompem com esses preceitos, desde a Biologia, passando pelo ponto de vista jurídico, até chegar nos estudos psiquiátricos e psicanalíticos.

Nesse momento, Foucault pontua a relação entre sexo e verdade que são para o autor: complexas, obscuras e essenciais. Complexas, porque dentro de uma verdade não se tolera as práticas que transgridam a lei, mostrando exemplos de práticas que insultam essas verdades jurídicas como: um homem passivo ou uma mulher viril, ou pessoas do mesmo sexo que se amam. Assim, Foucault estabelece essas práticas como maneiras de abordar o sexo, mesmo que consideradas errôneas em relação ao dispositivo jurídico. Essas práticas são obscuras, pois são consideradas como “um erro” dentro de uma tradição ao não se adequar a uma realidade, constituindo uma irregularidade sexual. E essenciais, uma vez que é no sexo que encontramos as verdades mais secretas e profundas do indivíduo: os seus fantasmas, raízes de suas subjetividades, as formas de relação com o real, em resumo, cito: “No fundo do sexo, está a verdade” (1982 p. 4). Ao nos enganarmos, em relação ao sexo, estamos mentindo pra nós mesmos, pois a psicanálise consolidou o vigor cultural desses preceitos.

Depois dessa introdução ao tema e ao assunto abordado, Foucault começa a discorrer sobre o conteúdo dos diários de Herculine Barbin. E a problemática para ele, das memórias de Herculine, é a medicina do século XIX a questionar tanto pela verdadeira identidade sexual. O sujeito dessas memórias foi um sujeito que perseguiu a identidade, mostrado a partir das relações com a suas memórias, uma vez que começa a escrever quando é designado como homem.

Desse modo, podemos averiguar que Foucault traça essa história, colocando a identificação sexual como algo construído, mas que dentro do sujeito o conflito ainda existia, com isso, podemos pensar na identidade sexual como algo culturalmente construído. Entretanto, em nenhum momento, apesar da mudança de nomes Herculine deixou de ser hermafrodita, mesmo tendo que optar por um dos caminhos na sociedade do século XIX. Ao fazer a ontologia crítica desse sujeito, Foucault revela a instabilidade, a descontinuidade da identidade sexual, que refletirá na identidade de gênero. Em nenhum momento Foucault trata essas questões como acidentes e evidentemente que a ordem do discurso da época dita as regras para a construção dessa identidade sexual, como vimos anteriormente sobre a noção de identidade, uma vez que está tão centrada no discurso de autoridade como o jurídico e o médico, além de presas às identidades estruturais e fixas.

Foucault mostra com o caso de Herculine Barbin como essa questão é mais fluída e ao limitarmos um indivíduo em relação a sua sexualidade, estamos o privando de conhecer ele próprio. Por isso, essa reflexão é tão importante para a época e corrobora com o ponto de vista de Bauman, citado acima sobre a fluidez do conceito de identidade.

No século XXI, mais do que líquida, essas questões são etéreas e estão em constante modificação e não existem mais uma identidade fixa. Essas identidades são mais do líquidas, pois estamos na era da simultaneidade, na qual estamos recebendo e criando informações a todo momento.

Para tanto, pensar no gênero, de acordo com Butler, como a performatividade das práticas reguladoras que são culturalmente estabelecidos, ou seja, o gênero não é um substantivo, nem mesmo um atributo, desde que é um efeito performativo da identidade que há em cada indivíduo. Butler conclui a partir de um deslocamento do pensamento de Nietzsche, em *A Genealogia da Moral* que, “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (2003, p. 48).

Em suma, após essa reflexão com base em textos de Butler e Foucault, podemos perceber que a identidade de gênero é considerada por Butler uma performatividade, bem como Foucault sugere na identidade sexual certa fluidez. Butler traz esses elementos para pensar o gênero como uma performatividade e a identidade de gênero é uma manifestação dessas práticas, ou seja, um efeito de sentido ocasionado por essas práticas reguladoras. Veremos como essas práticas reguladoras se manifestam no cinema nacional, levando em consideração a transformação da subjetividade homossexual dentro do cinema brasileiro.

2.3.4 - As práticas reguladoras e a performatividade da identidade sexual e de gênero no cinema nacional

Butler em seu livro, *Problemas de gênero* (2003), reserva uma parte para falar das ideias e concepções de Foucault, em relação ao sexo e a sexualidade, imbricando pensamentos contidos *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (2014) e a sua introdução aos diários de Herculine Barbin. Dentro dessa descontinuidade sexual faz intersecções entre o pensamento foucaultiano e de outros autores para desenvolver a noção de identidade de gênero, que tem como base epistemológica a noção de identidade sexual de Foucault, que é algo culturalmente construído a partir de práticas discursivas. O autor está preocupado com a questão da sexualidade, nesse momento, e toma os diários de Herculine Barbin como mote para uma discussão, pois ele rompe com o que vêm se postulando até o momento sobre a identidade sexual.

Com isso, Foucault deixa outras janelas abertas para pensarmos na identidade do homossexual. A partir das noções desenvolvidas por Butler, vamos verificar como essas

identidades de gênero se manifestam no cinema brasileiro, tendo em vista quatro momentos. Observaremos a emergência dessa identidade homossexual, tanto relacionado ao gênero quanto à sexualidade.

Esses dois elementos estarão mais presentes no cinema nacional a partir dos anos 80, depois dos anos de ferro da Ditadura Militar, momento em que o cinema passa a mostrar cenas homoafetivas, visto a emergência dos movimentos LGBTTQ, da época. Assim, voltar-nos-emos para o nosso *corpus* de pesquisa, que são os filmes: *O Beijo no Asfalto* (1980), *Madame Satã* (2002), *Carandiru* (2003) e *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014). Analisaremos, nesses filmes, momentos que a sexualidade é mobilizada e depreenderemos práticas que também manifestam a identidade de gênero, que não estão interligadas, mas escolheremos uma cena para verificar essas duas noções.

Em *O Beijo no Asfalto* (1980), a homossexualidade tematiza todo o filme, contudo, ela é escondida por Aprígio, mesmo assim, ele se confronta com ela em alguns momentos do filme, em sua grande maioria, pelo discurso verbal, principalmente, quando é evocado o nome do seu gênero e amor, Arandir. Mas nunca de forma explícita, a conotatividade é um elemento trazido da literatura para o cinema para representar a homossexualidade. Arandir, mesmo não sendo homossexual, por dar um beijo em um homem no meio-fio tem a sua vida desestabilizada por ser considerado homossexual. Além de ser interrogado pela polícia, que tenta com a ajuda do jornalista, Amado Ribeiro, sencionalizar o evento.

Nesse filme, podemos ver a polarização da sociedade nos anos 80, de um lado, o discurso de ódio contra a homossexualidade, como dos policiais e no trabalho de Arandir, de outro, pessoas que aceitam o fato, mostrado como uma reportagem em um telejornal. A marginalização que Arandir sofre em diversos contextos nos mostra o motivo de Aprígio não se assumir e uma das marcas dessa homoafetividade por Arandir, além do desfecho do filme, é o ódio que o sogro nutre pelo gênero.

Não podemos esquecer que esse filme é baseado na peça de teatro homônima de Nelson Rodrigues, o qual tinha uma relação de desconfiança com a psicologia, entretanto, é recorrente em sua obra a possibilidade de fazermos leituras baseadas na psicanálise e essa relação de Arandir e Aprígio não é diferente. Aprígio já que vive um amor impossível, decide odiar o gênero, podemos pensar em Freud que, a grosso modo, diz em sua obra *O “Eu e o Id”* (1923), que quando existe uma relação objetival o ódio pode ser anterior ao amor. Isso é mostrado aos poucos no filme quando Aprígio se nega em falar

o nome de Arandir, recriminando o ato do genro em dar um beijo em um homem desconhecido no meio-fio etc.

Desse modo, pensaremos no exercício da sexualidade e na identidade de gênero na cena em que Aprígio conversa com Selma sobre o beijo que o seu marido deu em um moribundo desconhecido no meio-fio. Transcreveremos parte do discurso verbal, que nesse filme é essencial, pois é a partir dele, principalmente, que verificaremos as relação com a sexualidade e o gênero, ou melhor, os apagamentos dessas relações.

Imagens: 49 (0h: 09m: 13s); 50 (0h: 10m: 10s); 51 (0h: 10m: 27s); 52 (0h: 10m: 56s); 53 (0h: 11m: 03s); 54 (0h: 11m: 21s); 55 (0h: 11m: 39s); 56 (0h: 11m: 45s); 57 (0h: 11m: 51s).





Fonte: *O Beijo no Asfalto* (BARRETO, Bruno. 1980)

Aprígio: Teu marido mandou avisar que ele vem mais tarde hoje, mais tarde. Ele teve que ir ao distrito.

Selma: Distrito?

Dália: Por quê?

Aprígio: Calma. Pelo seguinte, nada demais. Teu marido assistiu um desastre hoje. Quer dizer, assistimos, eu também, um desastre horrível. Um ônibus passou por cima de um sujeito.

(...)

Aprígio: Sabe que o teu marido ficou tão... ele teve um choque. Interessante, o teu marido. Ele correu na frente de todo mundo.

Selma: Uma coisa papai, o senhor sabe que desde o meu namoro, o senhor nunca chamou o Arandir pelo nome. É sério. Antes você dizia o seu namorado. Depois seu noivo. Agora é seu marido ou então meu genro. Escuta...

Aprígio: Ora, filha, ora...

Selma: É, eu tenho observado isso.

Aprígio: Você acha então que eu... nunca, filha, por quê?

Selma: Vamos então fazer uma aposta, uma aposta, hein... Eu quero ouvir o senhor falar Arandir. Diz! Arandir. Diz, papai!

Aprígio: Não tem cabimento... tá lá o táxi. O que é que eu estava falando mesmo? Perdi o fio. Ah... o teu marido. Ele correu na frente de todo mundo e chegou antes dos outros. Chegou, ajoelhou e, de repente, ele fez uma coisa que me impressionou pra burro. Ele beijou, beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo o rapaz.

Selma: O senhor viu?

Aprígio: Você não acha? Não acha que... Por exemplo, eu. Eu não faria isso. Não faria, filha. Nem creio que outro qualquer, ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente, me impressiona é o beijo.

Selma: Mas eu até acho bonito. (BARRETO, 1980, 0:09:10 à 0:11:54)

Durante o filme, Selma e Dália, as filhas de Aprígio, resvalam na questão que o pai tem com Arandir, mas sempre achando que ele nutre um ódio pelo genro por ter um amor incestuoso pela filha. Esse fato é demonstrado por Aprígio, devido ao fato dele não dizer o nome de Arandir, como podemos ver na transcrição. Mesmo depois de ter sido pressionado por Selma (Imagem 46), Aprígio desconversa, busca uma saída pela janela e não diz o nome de Arandir, esses elementos serão revelados no final trágico, como é de típico das peças de Nelson Rodrigues.

O cuidado com a fala e o certo afastamento que Aprígio mantém do genro mostram certo desconforto e insegurança que só revela o motivo no final do filme. O personagem assume o seu papel social de pai, mesmo assim, demonstra ciúmes pelo beijo

que Arandir deu em um moribundo, enquanto, a sua esposa, Selma, acha o gesto bonito. Mais do que os elementos verbais, o silêncio é de suma importância nesse filme, uma vez que, Aprígio representa toda uma geração de homossexuais que não puderam se assumir devido à repressão, a qual tematiza o filme.

Os gestos das mãos e a expressão facial mostram que Aprígio está desconfortável com a situação e indignado com a filha não se impactar com o fato do beijo. Como já dito, a identidade líquida de Aprígio, como enrustido, reverbera em toda a sociedade, pois não consegue se assumir por ter que pagar um preço muito alto de ser jogado às margens da sociedade. Dessa forma, percebemos uma das funções das identidades, propagar *mitos* – imagens culturais, segundo Gregolin (2007).

Como enrustido, Aprígio vela a sua sexualidade, elemento muito importante dentro da história do homossexual que tende a ser apagada durante os anos de ditadura no Brasil. Contudo, deixa marcas no discurso fílmico, pois o intuito do filme é fazer uma crítica a posturas repressoras à homossexualidade, como expomos acima na cena tanto no verbal, quanto no imagético, a sua relação de amor e ódio de Aprígio por Arandir. Já em relação à identidade de gênero, por mais que Aprígio tente esconder a sua performance é condizente ao homossexual enrustido, que tem cuidado ao falar, tem gestos de mãos e expressões faciais exagerados. Podemos observar certas características que destoam de seu papel social, apesar da repressão, que vem principalmente dele, entretanto tem um motivo social. Já as suas roupas e voz são masculinizadas, condizentes ao que se pensa de um pai de família.

Ao reprimir a sua sexualidade, Aprígio se esconde de si mesmo, como diz Foucault, a sexualidade é um elemento essencial para o autoconhecimento do sujeito. Isso o leva a tomar atitudes extremas em seu relacionamento com Arandir. Já a sua identidade de gênero é constituída pelas suas práticas cotidianas, nas quais predominam a exposição da masculinidade, mesmo sem muita virilidade, desde que está sempre receoso e cuidadoso ao se referir a Arandir, pois guarda um grande segredo.

O segundo filme é *Madame Satã* (2002), o qual retoma a história de uma *drag queen* que ganha destaque no carnaval do Rio de Janeiro nos anos 30 e 40, mas a sua história só pôde emergir no começo dos anos 2000. João é negro e vive no *underground* do Rio de Janeiro e almeja sair desse mundo de marginalidades e se tornar uma estrela. A primeira oportunidade foi de trabalhar como auxiliar de Vitória (Renata Sorrah) nas suas apresentações em um pequeno teatro. Enquanto ela se apresenta, João se veste com as roupas femininas e imita a sua apresentação com o desejo de se apresentar um dia.

Nessa cena, podemos ver o personagens assumindo dois papéis, na primeira imagem travestido mimetizando a apresentação de Vitória e num segundo momento auxiliando-a em sua desmontagem.

Imagens: 58 (0h: 12m: 19s), 59 (0h: 12m: 34s); 60 (0h: 12m: 53s); 61 (0h: 13m: 20s).



Fonte: *Madame Satã* (AINOUZ, Karim. 2001)

Ao pensarmos na identidade de gênero de João vamos além dessa cena, pois em outros momentos do filme, ele mostra muita virilidade, mas sonha em ser uma estrela em palcos de teatro se travestindo e, na maioria das vezes, é ridicularizado e marginalizado por isso. João é um cafetão e vai ao trabalho na zona sul, mesmo não lhe pagando direito, para tentar a ascensão social. Os contextos que João mostra sua vulnerabilidade e feminilidade são específicos, os de performances artísticas, o diferenciando de outros personagens, como Tabu (Flavio Bauraqui), que é subordinado de João.

Por isso, não devemos confundir uma performace artística com performatividade de gênero. Uma drag queen subverte o gênero, mas de forma artística, o indivíduo pode incorporar diversas características a esse personagem e nenhuma pode ou não ter relação com o seu gênero. No caso de João, analisamos a separação dessas subjetividades, quando está exercendo o seu papel como cafetão, ele emana virilidade com seus golpes de capoeira, com os quais seduzem Renato (Felipe Marques). Apesar dessa virilidade para esse contexto marginal, essa também é uma máscara para João, uma vez que, sonha em deixar essa marginalidade, não ter mais que ser tão violento e poder mostrar melhor a sua própria subjetividade que é carinhoso, ao mesmo tempo, zeloso pelos suas paixões.

A identidade de gênero de João é, como todas as identidades pós-modernas, fluida, não é apenas masculina, apesar de ser a predominância de suas ações, ele transita entre a feminilidade em suas performances, mesmo não sendo expressões de gênero o constitui como sujeito. Em nenhum momento demonstra traço de transexualidade, diferentemente de Tabu (Flávio Bauraquí). Entretanto, dependendo da intensidade de poder advindo de diversos contextos, João recorre a ações mais efuzivas ou mais brandas e a sua delicadeza é sempre focada em elementos normalmente indicados ao homem pós-moderno que, por exemplo, cuida de sua filha.

Já a manifestação da sexualidade não fica explícita nessa cena também, mas está envolto em muitos elementos marginais como as drogas e a violência. Mesmo sendo homossexual, é a virilidade em seus atos e corpo que destacam a sua sexualidade. Desse modo, João não sofre preconceito por ser homossexual, pois desempenha seu papel viril perante a sociedade, destacando-se e fornecendo proteção na noite *underground* do Rio de Janeiro. Isso confirma o exemplo que Foucault dá quando diz que as manifestações sexuais são complexas e que um homem afeminado destoa perante a sociedade por não desempenhar seu papel. João é viril, mas a sua virilidade é ambivalente, pois ao mesmo tempo que o mantém vivo e lutando por seus ideais, também faz com que seja marginalizado e preso por diversas.

O terceiro é o filme *Carandiru* (2003), no qual temos uma relação entre Lady Di (Rodrigo Santoro) e Sem Chance (Gero Camilo). Lady Di é uma mulher trans, entretanto, nesse enunciado está com o papel discursivo de homem, uma vez que se encontra em um presídio masculino. *Carandiru* é um filme, no qual a temática da Aids, as condições insalubres dentro desse presídio e o discurso médico de modo geral são centrais, pois é baseado num livro homônimo escrito por um médico, Drauzio Varella. Por isso, analisaremos o momento em que o casal, depois de fazer o exame de AIDs recebem o resultado, que os dois estão “limpos”.

Imagens: 62 (1h:29m:40s); 63 (1h:29m:46s); 64 (1h:30m:06s); 65 (1h:31m:40s).





Fonte: *Carandiru* (BABENCO, Héctor. 2001)

Por mais que Lady Di esteja num papel enunciativo de homem em um presídio, a sua feminilidade é marcante, tanto nas roupas, cabelo e corpo, quanto em seu modo de agir quando lê a notícia que não está com Aids. Após, Sem Chance dizer que também não está doente, os dois dançam numa cena de romântica. A feminilidade está também presente na cela, destoando das demais apresentadas até o momento, cheia de cortinas, papeis de parede e com abajur, aparentando mais limpeza e cuidado, o oposto do resto do presídio.

A identidade sexual pode ser observada no modo como se referem a Lady Di, apesar de viver dentro de um presídio masculino, ela vive os seus dias como mulher e é assim que ela se sente. Nessa perspectiva, não se encaixaria dentro da temática desse trabalho, contudo, o ator que faz Lady Di não é um transexual, mas um dos ícones de virilidade do cinema nacional e internacional, Rodrigo Santoro. A representação apesar de ser fiel na atuação o corpo de Rodrigo é muito masculino para interpretar uma mulher trans, mesmo com os cuidados com os seios e maquiagem. O braço musculoso e o seu tamanho destoam nas cenas dando a essas subjetividades certo destaque, por ter um ator tão célebre o interpretando, mas, por outro lado, deixa muitos elementos de fora relativo ao corpo de uma mulher trans.

O quarto filme a ser analisado é *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014). Esse filme relata a história de Léo, um menino cego de classe média-alto da cidade de São Paulo. Diferentemente dos outros personagens analisados anteriormente, Léo não está imerso em um contexto marginalizado, pelo contrário, está num lugar privilegiado da sociedade, o qual lhe permite assumir a sua sexualidade com cerca de 15 anos para o seu colégio. O máximo de violência que nos deparamos nesse filme é o *bullying* sofrido por Léo, primeiramente, por ser cego e, de certa forma, dependente de sua amiga, Giovana.

Na cena analisada, veremos Léo, Gabriel e Giovanna saindo do colégio e o colega que faz *bullying* com Léo diz a seguinte frase: “Olha, o namoro está firme mesmo, hein,

Leonardo!”. Após essa frase, Léo só responde com um gesto ao dar as mãos, se assumindo como um casal:

Imagens: 66 (1h:31m:10); 67 (1h:31m:13); 68 (1h:31m:18); 69 (1h:31m:26).



Fonte: *Hoje eu quero voltar sozinho* (RIBEIRO, Daniel. 2014)

Em outras camadas da sociedade talvez essa cena não pudesse emergir, visto que sabemos que à homofobia ainda é algo a ser trabalhado, divulgado e problematizado. Em relação a identidade de gênero de Léo não aparece traços de feminilidade, em nenhum aspecto. Essa vinculação da imagem do homossexual ser afeminado vem desmistificando no cinema nacional a partir dos anos 2010 e principalmente nesse filme. Isso aparece de uma maneira bem sutil, tendo como intuito a aderência do público gay que não se vê representado em personagens gays que são rechaçados e marginalizados pela sociedade.

Atualmente, um homossexual pode ver um filme de romântico tematizando sua vivência, fazendo com que dê força para assumirem a sua sexualidade perante a sociedade. A crítica posta a esse filme é a idealização por trás dessa relação, uma vez que essas subjetividades são aceitas pelos colegas e pessoas que convivem com o casal, por estarem inseridas em contexto privilegiados como a classe social, cor, segue os padrões beleza impostos pela sociedade etc. A única forma de vulnerabilidade exposta nesse filme é o fato do personagem ser cego, humanizando-o.

Desse modo, o filme mostra uma nova faceta dentro do cinema nacional que é pouco explorada, passando a ideia de que ser gay é normal, entretanto, em algumas camadas da sociedade, estando dentro de um padrão ético e estético. A aparência e os gestos de como ele vive em sociedade reflete o gênero masculino. Essa masculinidade

não está expressa em agressividade ou virilidade, é tematizada pela cordialidade, timidez e ternura. Com isso, podemos ver a criação de uma nova imagem cultural para a subjetividade homossexual contemporânea dentro do cinema nacional, visto que outros filmes emergem seguindo os mesmos parâmetros, como “Do começo ao fim” (2009), dentre outros.

Já em relação a sua identidade sexual é algo pouco explorado no filme, pois ele fica mais restrito aos sentimentos do primeiro amor. Contudo, Léo não sofre *bullying* por ser gay, enquanto não está acompanhado por Gabriel, ou seja, ele não tem uma linguagem corporal e física, que remeta ao homossexual. Na cena mostrada, depois que ele se assume, o garoto que faz *bullying* com ele, fica sem graça e é zoadado pelos outros garotos. A higienização desse filme cria uma atmosfera romântica entre a relação do casal, transformando esse ato em uma transgressão.

Assim, podemos verificar grandes transformações na identidade do homossexual no cinema brasileiro, do enrustido para o cafetão que deseja se tornar uma grande estrela, para o casal marginal dentro de um presídio e atualmente emergindo como tema de romance adolescente. Pensamos na sexualidade como algo essencial, pois quanto mais o sujeito a conhecer mais resolvido e com menos problemas ele terá que lidar em sua vida e na sociedade. A saída do homossexual das margens para o centro da sociedade faz com que mais jovens criem vínculos com personagens como Léo e se assumam, deixando de sofrer por conta de sua sexualidade. O movimento LGBTTTQ ainda tem muito com o que trabalhar, mas já é possível ver em 30 anos grandes avanços e a emergência de um filme de romance homossexual adolescente é um exemplo de que as relações estão se modificando.

3 – A HOMOAFETIVIDADE EM CENAS DE FILMES DO CINEMA NACIONAL: ANALISANDO O DISCURSO FÍLMICO

Nessa seção, analisaremos o discurso fílmico, tendo o foco nas relações homoafetivas, que em um primeiro momento do cinema nacional eram marginalizadas e invisibilizadas, notadamente, pelas heterotopias de desvio. E, na contemporaneidade, encontramos a homoafetividade sendo exposta como tônica de um filme e ocupando lugares não excludentes.

3.1 A marginalização das relações homoafetivas

A marginalidade é onde as relações homoafetivas tem a possibilidade de emergência no cinema brasileiro, pois essa subjetividade é vista como desviante e pertencente, assim, aos espaços heterotópicos. Retomaremos essa discussão, focando-nos em outros espaços que possibilitam a exposição dessas relações, materializados em cenas dos quatro filmes *corpus* dessa dissertação.

Como já observamos no capítulo 1, na subseção 3 sobre as heterotopias, os homossexuais são destinados a heterotopias de desvio, num primeiro momento do cinema nacional, devido a ser considerada pela sociedade uma conduta que não condiz com o comportamento prototípico esperado pela heteronormatividade. Na contemporaneidade, esse espaço tem mudado para as heterotopias de crise, na qual se encontram os adolescentes, pois é o momento de transição que existe iniciação à sexualidade.

Começaremos pelo filme, *O Beijo no Asfalto* (1980), pois mais do que a marginalidade do asfalto, a consequência do beijo dado por Arandir num moribundo destaca como a subjetividade homossexual era vista por uma camada da sociedade brasileira. O declínio da vida de Arandir, depois da repercussão do seu beijo, demonstra como a homossexualidade era tratada de meados dos anos 50 até o começo dos anos 80, quando a peça de Nelson Rodrigues é readaptada para o cinema. Nesse filme, podemos perceber a partir de entrevistas com pessoas nas ruas, uma sociedade dividida entre conservadores e progressistas, sendo que os conservadores são em sua maioria homens e mulheres de meia idade, os quais desempenham papéis sociais como de pai e mãe de uma família e os progressista são os jovens, que veem o beijo como manifestação de amor e afeto.

O primeiro passo para a decadência de Arandir ocorre quando bate à porta da família a manchete da primeira página, cujo título é “O Beijo no Asfalto”. A vizinha

chega a desconfiar de Selma, pois diz que já vira o rapaz morto na casa do casal. Em seguida, temos a cena no trabalho de Arandir, a qual começa com *close-up* das nádegas de um dos colegas de Arandir, imitando um homossexual afeminado de maneira escrachada, ridicularizando, desse modo, o colega. Os indícios de que Arandir era amante do rapaz que morrera no meio-fio, começam a aparecer em seu trabalho, visto que sujeitos institucionalizados, como o chefe de Arandir e a secretária, uma senhora já idosa, usam de seu poder e confiança dentro da empresa para desprestigiar Arandir, ao dizer que esse rapaz tinha ido ao seu trabalho lhe visitar e não o encontrara. No entanto, a falsidade das confissões fica nítida, pois as acusações ficam todas no âmbito da suposição e sempre tiradas das testemunhas por coerção. Assim, não havia nenhuma prova real de que Arandir conhecia esse rapaz e que tinha algum caso com ele.

Aprígio é solicitado para sair da escola, onde leciona para ir ao encontro de sua filha, Selma, que se encontra inconformada com as mentiras ditas sobre Arandir. O seu pai diz que o beijo foi verdadeiro, pois ele o viu. Durante essa conversa, o telefone da casa de Selma não parava de tocar, todas as ligações eram trotes advindos da vizinhança insultando Arandir pela sua conduta disposta no jornal. Depois de discutir com o seu pai, Selminha o pressiona mais uma vez e pergunta se ele ama alguém de verdade e Aprígio diz: “Querida, neste momento, eu amo ele.” (0h:36m:17s). Não fica explícito se Selminha entendeu a proposição de Aprígio, pois ele não deixa explícito quem é esse “ele”.

O segundo passo da decadência de Arandir é ser privado de ficar em casa com a sua família. Arandir foge da polícia para evitar ser preso por um crime que não cometeu, mas, no lugar de Arandir, os policiais e Amado Pinheiro, o mentor de toda essa falcatrua que só quer vender mais jornais, levam Selminha para uma casa abandonada de um amigo de Amado. Nessa casa, polícia e Amado a violentam e a torturam, essa, sem dúvida, é a cena mais chocante do filme, visto que Selminha não tem nenhuma participação no “crime” e é detida, mostrando a armação construída com a junção do poder da mídia e da polícia.

Esse rapto e tortura de Selminha remete-nos ao *modus operandi* da Ditadura Militar, a qual levava os considerados subversivos para um local, onde eram submetidos à torturas, fazendo com que confessassem seus crimes e delatassem seu grupo. Mais que isso, as pessoas sofriam tanta coerção que deixavam seus posicionamentos e crenças, tamanha a violência física e psicológica a que eram submetidas.

O terceiro passo da decadência de Arandir é quando Selminha deixa de acreditar e abre mão do amor que sentia pelo marido, devido ao trauma sofrido na casa com os

policiais e Amado Pinheiro. Isso reflete a maneira como a subjetividade é marginalizada perante a sociedade, visto que Selminha tem nojo de beijar Arandir depois que soube que ele havia beijado e tomado banho com outro homem. Outras passagens deixam a subjetividade homossexual vinculadas à marginalização. Nesse filme, além da cena descrita acima, do colega de Arandir imitando um homossexual, temos diversas passagens que Amado Pinheiro descreve a situação vista e, por meio do discurso verbal demonstra a maneira como era tratada esse tipo de conduta na época.

Além disso, podemos perceber o cruzamento do dispositivo jurídico com o midiático, os quais tem como objeto influenciar o modo como a sexualidade era vista na época da emergência desse filme, bem como a maneira como a mídia reportava o beijo como um ato criminoso. O dispositivo midiático é responsável por disseminar uma determinada subjetividade homossexual, enquanto que o dispositivo jurídico de fomentar e dar base as proposições ditas nessas mídias. Assim, até o mais confiável dos sujeitos, Arandir, é posto numa situação vexaminosa e de decadência moral.

Os policiais e Amado Pinheiro abusam do que Foucault chama de poder pastoral. O poder pastoral policial, para Foucault, é a imposição das leis e discursos dominantes aos sujeitos. Esse grupo de sujeitos impositivos usa desse poder para alavancar seus próprios objetivos como, por exemplo, o de vender mais jornais e o de “condenar” os homossexuais por perversão. O espantoso é a facilidade com que a mídia e a polícia conseguem destruir a vida desse sujeito, verificaremos esses apontamentos em três cenas, nas quais mostram o discurso de ódio de Amado Pinheiro, que destacam os motivos dessa época considerar a homossexualidade marginal.

A primeira cena é quando Amado vai ao distrito policial propor um “conchavo” para com o delegado Cunha, após presenciar o beijo no asfalto. O delegado se encontra em uma situação “mais suja do que pau de galinheiro”, visto que Amado fizera uma matéria sobre uma agressão sofrida por uma mulher, que abortou devido a um chute que levava do delegado Cunha, que deixa explícito em sua fala que naquela delegacia não havia tortura. Essa proposta consiste em “limpar a barra” de Cunha ao lhe oferecer a prisão de um pederasta, que dera um beijo em um moribundo no meio-fio. Com isso, Amado venderia muitos jornais com a manchete sensacionalista e Cunha passaria ser o delegado que “salvou” a cidade da pederastia, fazendo com que esquecessem o caso do aborto da grávida. Transcreveremos as falas dessa cena para demonstrar como a subjetividade é descrita e desqualificada pelo jornalista:

Amado: Agorinha na avenida, um rapaz foi atropelado. Tava juntinho de mim, essa distância aqui, oh! Bom, o fato é que ele caiu. Vinha um ônibus raspando rente ao meio-fio. Apanha o cara, em cheio, joga longe. É aquele tumulto, corre pra cá, corre pra lá. E o sujeito ali estendido, morrendo.

Delegado Cunha: E daí?

Amado: De repente, aparece um outro cara se ajoelha no asfalto, se ajoelha, apanha a cabeça do atropelado e (o som de um “chupão”), dá-lhe um beijo na boca.

Delegado Cunha: E o que mais?

Amado: Não tá vendo, não! Exibição, homossexualismo! E na tua jurisdição, Cunha, atentando contra a moral pública, entende?! Talvez até um crime.

Delegado Cunha: Um crime?!

Amado: Oh, sujeitinho... Escuta. Escuta! Você não quer se limpar, hein? Não que se limpar? Esse caso pode ser a sua reabilitação. E olha, eu vou vender jornal pra burro.

Delegado Cunha: Como assim reabilitação?

Amado: Imagina, quando eu vi o rapaz dando o beijo, homem beijando homem no asfalto, gente assim. Me deu um troço, uma ideia genial. De repente, pensei, tem coisa atrás disso, você não acha?

Delegado Cunha: É!

Amado: Cunha, vamos sacudir essa cidade! Nós dois, eu e você. Cunha, eu estou até vendo a manchete, “o beijo no asfalto”. (0h:06m:36s – 0h:07m:53s)

É no começo do filme, quando Amado e o delegado Cunha arquitetam o plano que a partir da decadência de Arandir, os dois teriam uma sanção positiva em suas vidas pessoais. A visão da homossexualidade como uma doença tal qual a pederastia é inserida por Amado que é a mente por trás de todo esse circo. Outra questão a ser exposta é a construção da verdade por meio da mídia e do poder pastoral policial, tomados na sociedade como idôneos e “detentores da verdade”. Esse contexto remete-nos também aos idos da Ditadura Militar, visto que era comum a apreensão de indivíduos para “averiguação” sem a presença de advogados, que pudessem zelar pelos direitos humanos dos detidos. E, a partir disso, por vezes, esses detidos eram torturados, humilhados e difamados perante a sociedade como veremos nas cenas a seguir.

A segunda cena que podemos ver a marginalização da subjetividade homossexual, é quando Amado vai ao encontro da viúva do homem atropelado pelo ônibus. Durante o enterro, Amado aborda a viúva, a partir de uma chantagem, consegue que ela mude o seu testemunho, ao dizer que conhece Arandir. Mais uma vez, a marginalidade do homossexual aparece nessa cena a partir do discurso verbal de Amado, que transcreveremos a seguir, depois de Amado se passar pela polícia e mandar o enterro seguir sem a presença da viúva, ele diz:

Amado: Ou você coopera, ou... Sua boba, põe na sua cabeça. Você tinha um amante e por quê? E por que você tem um amante? Porque o seu marido, entende, tinha relações anormais com outro cara. Um cara que acabou matando ele por ciúmes. Isso é grave. Isso cheira a homicídio.

Viúva: Mas ele é morto! Por favor!

Amado: Um morto que te traia e não com uma mulher, com um cara! E na hora de morrer levou um chupão! (0h:38m:48s – 0h:39m:21s)

Assim, podemos perceber mais uma vez a caracterização da homossexualidade como anormal e ao invés de beijo, Amado diz “chupão”, tirando a afetividade desse ato e deixando apenas o lado sexual e grotesco. A vinculação da homoafetividade com um crime é facilmente feita por Amado, pois esse era o contexto marginal que o homossexual encontrava-se destinado nessa época. Da mesma maneira que na outra cena, Amado usa palavras vexaminosas para tematizar a homoafetividade como uma traição pior do que com uma outra mulher, justificando, dessa maneira, a traição da viúva. Amado, com isso, insinua que o marido morto não fosse “homem o suficiente” para mantê-la em um relacionamento monogâmico, colocando em cheque a virilidade e o caráter do marido visto como homossexual, sem nem mesmo tê-lo conhecido. Isso faz com que a história de Amado ganhe forma e se propague. A partir do jornalismo sensacionalista, esta subjetividade homossexual é vinculada à feminilidade, à anormalidade e à marginalidade. Casos como esse perpetuam uma subjetividade construída a partir de não-verdades em relação a esse sujeito, resignando-o a uma posição subalterna em relação aos outros indivíduos da sociedade

Na terceira cena, retomaremos o momento que Selminha é levada pela polícia e na casa encontram Amado. Primeiramente, devemos analisar a questão posta por Selminha, por que levaram ela para uma casa e não para a delegacia? A resposta dada por Cunha é que na delegacia não se pode trabalhar por ter muitos repórteres, fotógrafos e para evitar escândalos, referindo-se a conduta dele e a de Amado, nos métodos usados para “interrogar” as vítimas. Nesta cena, vemos vários tipos de violência a primeira a psicológica, visto que eles tentam coagir Selminha a delatar Arandir. Selminha para tentar explicar a situação revela seus mais profundos segredos e intimidades, a fim de livrar o marido, revelando a virilidade de Arandir e o motivo de estar naquele local do acidente, visto que ele iria penhorar uma joia para pagar um aborto clandestino.

O crime institucionalmente penalizável dessa cena seria a confissão da tentativa de aborto de Selminha, no entanto, ela é totalmente desconsiderada, pois esse fato é um empecilho real para história contada nos jornais. A partir disso, confirmar-se-ia a virilidade de Arandir e desmascararia a farsa construída por Amado e Cunha, pois afastaria Arandir da subjetividade homossexual construída pelos dispositivos em questão.

Transcreveremos o momento do depoimento da viúva do homem atropelado em diante, para demonstrarmos a construção da subjetividade homossexual marginal e as lacunas da história de Amado.

Delegado Cunha: Tenha bondade, esta é a viúva do rapaz atropelado, o tal que o seu marido beijou.
 Amado: A senhora vai repetir aqui, conhece o Arandir?
 Viúva: Conheço, ele frequentava a minha casa.
 Amado: Muito bem. Agora, conte aquilo...
 Viúva: Uma vez, ele foi lá em casa, ele foi lá em casa e os dois... os dois tomaram banho juntos.
 Selminha: Meu marido?
 Amado: Muito obrigado, madame!
 Selminha: Espera, escuta!
 Amado: O banho é apenas um detalhe, mas que basta, pra mim basta. O resto a senhora pode deduzir
 Selminha: O senhor tá querendo dizer que meu marido...
 Amado: Você entendeu? Prefere que eu fale o português claro?
 Selminha: Prefiro, fale. Fale claro!
 Cunha: Escracha! Escracha que eu já tô de saco cheio! Porra...
 Amado: A polícia sabe que entre a vítima e seu marido havia uma relação íntima. Uma intimidade, compreende? Coisa que não pode haver entre homens e negócio do banheiro? Negócio do banheiro é uma boa, hein, delegado?
 Cunha: (riso e abre mais uma cerveja)
 Amado: Homossexualismo, viadagem, tá?!
 Cunha: Menina, tá na cara que seu marido não é homem.
 Selminha: Eu tô grávida! (0h:57m:05s - 0h:58m: 24s)

A viúva do homem atropelado foi chantageada por Amado a dizer que conhecia Arandir e inventar a história do banho para evitar que a sua traição viesse à tona. A partir disso, Amado começa a caracterizar a intimidade que não pode haver entre homens como algo ilícito, nomeando-a como homossexualismo. Essas relações marginais construídas no discurso verbal dão margem para Amado dizer, a partir da falsificação de alguns depoimentos, que esses sujeitos cometeram um crime da perversão e um deles matou o outro. É o anormal das relações que dá margem para a criação da história de Amado, visto que é baseado num discurso do patriarcado e do machismo.

A marginalidade da homossexualidade pode ser vista a partir do discurso verbal de Amado, desqualificando a conduta a partir de termos pejorativos como “homossexualismo”, “atentado contra à moral pública”, “crime” e “viadagem”. Todos esses termos ligam a subjetividade homossexual ao marginal, pois o primeiro a trata como o sufixo “-ismo”, visto comumente em doenças. O segundo vê um beijo como um ataque à moralidade, destacando a imoralidade desse ato, logo a sua marginalização. O terceiro parte de uma leitura criminal do ato, mesmo que no Brasil, a homossexualidade nunca tenha sido considerada um crime, segundo mapeamento da ONU em mais de 50 países. O último termo é “viadagem” termo mais chulo usado para ofender os homossexuais, a

partir da metáfora com o animal veado representado em desenhos como delicados e por ser comum entre esses animais a relação homossexual. No entanto, o lugar de marginalidade era facilmente vinculado às subjetividades homossexuais por ser uma prática não institucionalizada, mas que está presente em todas as sociedades.

Na época de lançamento e produção do filme, a homossexualidade ainda não era excluída institucionalmente do rol de distúrbios mentais, uma vez que mundialmente só foi retirada em 17 de maio de 1990. No Brasil, essa retirada aconteceu antecipadamente em 1985, no entanto só foi reconhecida como o Dia Nacional de Combate à Homofobia promulgado durante o segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2010.

O segundo filme *corpus* dessa dissertação é *Madame Satã* (2001), no qual temos a marginalidade como tônica, uma vez que o filme se desenvolve imerso num ambiente *underground*, promíscuo e marginal. Analisaremos a síntese que o escrivão da polícia faz de João após ser detido e violentado, demarcaremos a partir do discurso verbal os elementos que tematizam a marginalidade da subjetividade homossexual nesse filme.

Escrivão: O sindicato que também diz se chamar Benedito Itabajá da Silva é conhecidíssimo na jurisdição desse distrito policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobranceiras raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não aufere proventos de trabalho digno só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e sempre que ouvido em cartório provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, 12 dias do mês de maio de 1932. (0h:01m:22s-0h:02m:48s)

Nesta cena, observamos o olhar do poder pastoral policial para a subjetividade homossexual, no começo dos anos 30. A tematização da marginalidade e da homossexualidade tem uma semiose nesse discurso, descrevendo sua feminilidade e a homossexualidade como um distúrbio psicológico. Esses elementos descritos são uma base na qual está a marginalidade e o crime cometido por João, pois além disso o discurso é dito que João é de “pouca inteligência”, viciado e que sua renda deve advir de atos criminosos ou promíscuos. Além disso, uma das marcas desse sujeito é a violência que permeia todas as suas relações, desde as de afeto como as de convívio social. Sua

nocividade vem também da sua homossexualidade e do fato dele lutar para conseguir sobreviver perante uma sociedade extremamente racista e homofóbica.

Nesse primeiro momento, sintetiza-se as relações e as características que cercam esse sujeito, visto que elas confirmam a criminalidade por ele estar num ambiente de perversão das mais variadas formas. Remarcam também a passagem de João pela polícia e seu comportamento violento, característica que João tenta se livrar durante todo o filme, no entanto, as circunstâncias sempre o levam a lutar com suas forças pela própria justiça.

A propensão de João ao crime vem do seu comportamento violento, mas também do lugar de onde ele vem, sendo a Lapa um bairro reconhecido pela boêmia e promiscuidade. Não é descrito que João é negro, no entanto é possível perceber a partir da imagem que acompanha essa leitura seus traços que, por diversas vezes, são destacados em insultos racistas durante o filme. A não-religiosidade de João é destacada, no entanto, ele se apresenta por diversas vezes durante o filme como praticante de religiões de matrizes africanas, as quais são tão subalternas quanto as características anteriores citadas, visto que a religiosidade padrão no Brasil é o cristianismo, deixando em lugar marginal religiões advindas de outros nichos culturais.

O terceiro filme a ser analisado é *Carandiru* (2003), o qual a marginalidade está em todas as cenas desse filme, permitindo a emergência de um romance que podemos considerar como homoafetivo pela heterotopia onde é produzido esse discurso, a prisão. A temática que perpassa todo o filme é a epidemia de HIV, que assolou o Carandiru no começo dos anos 90. Assim, a homossexualidade nesse filme mais do que vinculada ao marginal é ligada a essa doença tão temida e que na época ainda era uma sentença de morte. Esse tipo de relação além de desprestigiar a subjetividade homossexual também reforça a questão da homossexualidade como doença, da mesma forma vista em *Madame Satã* (2001), no qual era chamada de pederastia.

As duas maneiras mais comuns de se pegar HIV é pelo contato sexual sem preservativo, ou por partilha de seringas. Analisaremos a cena em que Drauzio entrevista alguns presos para verificar o grupo de risco e se depara com uma situação calamitosa. Transcreveremos algumas dessas entrevistas para analisarmos a relação da subjetividade homossexual disposta nesse filme e como esta é relacionada a marginalidade. Não apenas o discurso verbal mas isso aparece também no corpo de (4) quatro apenados para mostrarmos, com isso, os diversos focos dessa epidemia. Focar-nos-emos nos que explicitam as relações com outros homens e modo como ela aparece dentro do presídio.

Dr. Drauzio: Qual é seu nome?

Barba: Aqui todo mundo me chama de Barba.

(...)

Dr. Drauzio: Escuta, Barba. Você tem relação sexual aqui dentro da cadeia?

Barba: Quem disser que não tá mentindo!

Dr. Drauzio: Usa camisinha?

Barba: Quando tem, uso.

Dr. Drauzio: E droga na veia?

Barba: Que é isso doutor!

Dr. Drauzio: Eu é que pergunto, Barba. Que é essa marca no braço? Barba é o próximo.

Alípio: Meu nome é Alípio.

Dr. Drauzio: Alípio, você usa droga? Nada na veia?

Alípio: Esquece, doutor. Eu peguei AIDs foi “comendo” bunda de cadeia, muita bunda. Adianta fazer o teste?

Detento 3: Eu escuto, dou conselho, faço carinho, ponho no colo. E ai eles sempre fazem um agrado pra mim. Sabe, assim, doutor, um maço de cigarro, um docinho, um pedaço de queijo. Sabe, doutor, é muito homem fechado aqui, sabe, sem a nossa coisa feminina pra dar apoio.

(...)

Detento 4: Um dia desse, eu pedi uma banana a mais pro moço que entrega o almoço. O safado disse que só me dava se eu desse um beijinho na “banana” dele, fazer o quê? Eu sou louca por banana. (0h:12m:49s- 0h:15m:38s)

O primeiro a ter a consulta com Dr. Drauzio é Barba, o qual diz que é normal para um presidiário manter relações sexuais entre eles. Desse modo, coloca uma outra faceta da subjetividade homossexual ainda mais marginalizada, pois os reclusos praticam o sexo com outros homens, apenas para satisfazer os desejos sexuais, não importando a sua sexualidade. Com isso, nesse lugar marginal o que podemos observar são relações homoeróticas que não desenvolvem nenhum tipo de afeto em um meio onde a hostilidade e a violência predominam.

O segundo a ser consultado pelo doutor é Alípio, que em seu corpo demonstra sintomas da AIDs em estágio avançado, demonstrando que o nicho mais agravante não é o de compartilhamento de agulhas e de sangue, mas a contaminação pelo sexo. O presidiário confirma que durante seu período na cadeia teve relações com muitos presos e contraiu AIDs, a partir dessas relações. Isso coloca a subjetividade homossexual como um dos focos dessa epidemia dentro do presídio.

O terceiro e o quarto depoimentos são de transexuais que tem o sexo como moeda de troca. A terceira presa em seu discurso revela resquícios de uma afetividade entre essa troca de afetos e favores, visto que não é apenas o ato do sexo, mas que envolve carinhos, conversas, colo, esses elementos constituem, apesar do contexto marginal, uma homoafetividade, diferentemente, do que exposto anteriormente. A relação vai além de saciar um desejo sexual ou um fetiche, mas compartilhar o prazer dentre ambas as partes.

A quarta e última detenta desvela um episódio com certo tom humorístico devido a analogia entre o falo e fruta banana, voltando na relação do sexo como moeda de troca, da prostituição e do homoerotismo.

Assim, a subjetividade homossexual além de ser vinculada a marginalidade também é destacada como um dos focos do HIV na prisão, demonstrando a possibilidade de emergência do homossexual, nesse contexto, por não apenas depreciar essa prática, mas também de alertar os surtos de HIV, que ainda são um problema da contemporaneidade. Ao marcar o lugar do homossexual junto aos anormais, doentes e presidiários nas consideradas heterotopias de desvio, podemos perceber a depreciação dessa subjetividade perante a sociedade e a sua invisibilidade, pois devem estar escondidos dentro dessas heterotopias, onde tem o seu espaço.

Isso começa mudar no cinema nacional, a partir dos anos 2010, quando o homossexual passa a ser representado no cinema, ocupando outras camadas sociais explicitamente. O filme, *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014) representa essa mudança de nichos dentro da sociedade, o movimento de romantização da prática da homossexualidade, para assim normalizá-la e amenizar a carga marginal colocada sobre essa subjetividade dentro do cinema nacional. No entanto, a marginalidade ainda pode ser percebida em algumas cenas desse filme, pois ser homossexual na contemporaneidade ainda não é visto como normal e dentro da heterotopia de crise da adolescência, temos as descobertas da sexualidade e, por outro lado, a sociedade impelindo-os por explicitá-la. A forma de marginalização da subjetividade homossexual desse filme gira em torno do *bullying* sofrido por Léo, primeiramente, por ser cego. E, com a aproximação de Gabriel, pela possível homossexualidade do garoto. Transcreveremos uma cena em que Léo se encontra junto de Gabriel na borda da piscina e o amigo ajuda Léo a passar protetor solar em seu corpo, isso dá margem para que dois colegas de classe façam chacota com a cena vista.

Gabriel: Não vai passar protetor, Léo?

Léo: Não, odeio protetor.

Gabriel: Sério? Nem no rosto?

Léo: Tá bom!

Gabriel: Aqui sobrou. Não vai passar no corpo?

Léo: Parecendo minha mãe, hein, Gabriel?

Fábio: Olha, acho que o namoro está ficando quente!

Gabriel: Cuida da sua vida, palhaço!

Outro garoto: Uh, todo nervosinho!

[risadas] (1h:10m:14s: 1h:11m:24s)

Assim, a marginalização atinge a subjetividade de outra forma nesse filme, não deixa marcado fisicamente como uma doença, ou faz com que Léo seja expulso da escola. Mas, atua no âmbito do psicológico, podendo culminar em doenças como depressão, síndrome do pânico, fobia social dentre outras. Léo se encontra em uma situação de inconformidade, devido ao excesso de cuidados da família, ao *bullying* sofrido na escola e à vontade de exercer a sua sexualidade longe da sua família, lembrando a característica de crise da adolescência. Essa vontade muda, ao conhecer Gabriel, pois vê no amigo uma chance de fugir desses cuidados, já que o tratava como um igual.

Nessa cena, temos Gabriel oferecendo protetor solar para Léo, ajudando-o a espalhar o produto em alguns pontos. Isso dá margem para que os meninos, que costumam fazer bullying com Léo, aproveitem da situação, mas são surpreendidos, visto que são respondidos por Gabriel, que toma o lugar do amigo e acaba também sendo alvo das piadas homofóbicas. Os toques trocados entre homens dentro da sociedade brasileira se destacam como fora da “normalidade”, uma vez que não estão dentro do culturalmente aceito para a construção da “masculinidade”. E, destacam-se aos olhares dos jovens como comportamento desviante, virando alvo de piadas, que passam a pressupor um vínculo que ainda não existe, ou está começando a surgir. Em alguns casos, isso pode afastar o possível casal, em outros, pode dar margem para a aproximação do casal como é o caso de Léo e Gabriel.

Portanto, podemos verificar nesses quatro filmes um deslocamento da marginalidade dessa subjetividade homossexual, de uma que oculta os sujeitos em locais marginais que devem ficar escondidos da sociedade como as heterotopias do asfalto, dos bordéis e das prisões. E de outra que expõe essa subjetividade homossexual à público em um momento em que ainda não estão preparados para assumir essa relação. No entanto, não os tiram do âmbito normalizado que habitam, tais quais: as casas dos pais, a casa da avó, a casa dos amigos, a escola, o *camping*, a festa etc. Assim, percebemos que a subjetividade homossexual começa a aparecer em espaços institucionalizados normalizando essa subjetividade para, dessa maneira, possibilitar a emergência em outros espaços que não os marginais, onde eram retratados no cinema brasileiro.

3.2 O processo de “romantização” da homoafetividade

Os filmes *corpus* desse trabalho mostram diferentes tipos de homoafetividades, desde o germe das relações homoafetivas criado para criminalizar Arandir, pela morte

de um homem, que lhe pede um beijo depois de ser atropelado, passando pelo romance marginal de João e Renato, pelo casamento de Sem Chance e Lady Di e, por fim, ao chegar no romance vivido por Léo e Gabriel que emerge como tema central de um filme.

Analisaremos, nessa subseção, a transformação da homoafetividade dentro do cinema nacional, do caminho percorrido da marginalidade ao centro da sociedade, sendo tema de um filme que romantiza a relação entre dois garotos. Ao emergir a subjetividade homossexual fora das consideradas heterotopias de desvio, desvelam que na realidade essa subjetividade está presente em todas as camadas da sociedade. No entanto, emerge, primeiramente, nesses contextos desviantes, por ser considerada pela sociedade como algo anormal, diferente, incomum. Assim, a maneira que a homoafetividade é abordada nesses filmes também traz resquícios dessa marginalização, como o crime em que Arandir é acusado, a morte de Renato e o contexto em que Sem Chance e Lady Di se conhecem. Nesse primeiro momento, verificaremos como a homoafetividade emerge nesses filmes e a sua relação com a marginalidade e confrontaremos com o segundo momento do cinema brasileiro, que é o romance em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014).

A romantização das relações homoafetivas ganha destaque no cinema nacional por volta de 2010 com a emergência dos movimentos sociais em favor das minorias. Com isso, analisaremos essa nova articulação da homoafetividade que sai dos contextos marginais e ganha espaços para reafirmar sua verdade em outros âmbitos sociais. As mídias são responsáveis por propagar essas movimentações e o cinema é uma delas, visto que constrói uma memória coletiva da homoafetividade brasileira, a partir das imagens em movimento.

No filme, *O Beijo no Asfalto* (1980), temos o germe da romantização, visto que o crime criado por Amado parte da construção do romance de Arandir com um homem que foi morto. Não temos cenas de interação desses dois sujeitos, isso é construído a partir do discurso verbal de diversos indivíduos durante o filme, principalmente, o discurso de Amado. Com o objetivo de criar uma notícia sensacionalista, Amado estabelece a relação a partir de um fato que presencia na rua, mesmo que indiretamente romantiza essa relação, a qual tem como ápice no filme, o momento que a viúva revela o banho entre eles. Antes de criminalizar a suposta relação entre dois homens, Amado cria a partir do beijo no moribundo a diegese, que Arandir o empurrara em direção ao ônibus por ciúmes. Esses três elementos são os que criam indícios da romantização no filme, passaremos com maior atenção em uma cena em que Amado expressa essa construção.

O principal momento que temos a construção desse romance é durante o interrogatório de Arandir, vemos que o delegado Cunha não tem recursos linguísticos para tirar de Arandir algo que o comprometa. Por isso, Amado começa a conduzir o interrogatório e a partir do depoimento de Arandir, passa a deturpar a sua história, construindo o beijo como elemento diferencial, que caracteriza a homossexualidade e um crime passional. Assim, Cunha caracteriza como um crime premeditado o atropelamento presenciado por Arandir.

Desse modo, a romantização é mobilizada nesse filme para depreender o crime contra Arandir, não temos detalhes e nem indícios dessa relação, apenas ilações de Amado durante o interrogatório de Arandir, ao dizer que:

Amado: Se você não tinha nada com o cara. Então, me explica? Como é que você casado há um ano, um ano? Praticamente, em lua de mel, lua de mel! Você larga a sua mulher e vem beijar um outro homem na boca, na boca? E esse beijo foi muito esquisito. E depois, nós sabemos que não foi acidente, não é?!

Cunha: Premeditação! (0h:17m:15s - 0h:17m:46s)

Assim, vemos a pressuposição do romance entre Arandir e o homem atropelado e isso sendo transfigurado para um crime passível de pena. A romantização da homoafetividade tematiza-se nesse filme, como algo que deve ser punido e não aceitável. O beijo é tomado como algo totalmente repugnante e sem nenhuma condição de existir na sociedade dos anos 80. No entanto, mesmo na falta de elementos, podemos observar essa construção da homoafetividade que é feita de mote para Amado desconstruir e reconstruir a história de Arandir na mídia.

Em *Madame Satã* (2001), o romance entre João e Renato ganha destaque desde as primeiras cenas do filme, sendo uma relação muito conflituosa, uma vez que Renato desperta seu interesse em João pela sua desenvoltura em lutas. Depois da cena de amor dos dois, Renato tenta roubar João que o pega em flagrante e o ameaça, acabando com todo o romance criado até o momento.

No entanto, após João sair da cadeia Laurinda e Tabu fazem uma pequena festa de recepção para ele. Apenas os três amigos dançando e dando risadas juntos. Em seguida, Laurinda ajuda João a arrumar o cabelo, momento que ela decide contar para João o que aconteceu com Renato. Transcreveremos essa cena para demonstrar a construção da romantização, que não pode se concretizar devido ao contexto marginal no qual os sujeitos estão inseridos, uma vez que a marginalidade os impele para a luta pelos seus

direitos e pela sua vida em primeiro lugar, deixando o amor em segundo plano nessa diegese.

Laurinda: Eu tenho um negócio pra te contar.

João: Fala.

Laurinda: É coisa ruim.

João: Então, desembucha!

Laurinda: É o Renatinho. Eu tinha te dito lá no xadrez que ele tinha ido embora.

João: Tinha. E o que é que você tem para me dizer agora? Vai me dizer que você fez amor com ele, que ele te roubou e que tu tá prenha?

Laurinda: Ele foi embora. Mas foi embora de um outro jeito.

João: Grandes coisas!

Laurinda: Ele foi embora e nunca mais vai voltar.

João: Bom pra ele, Laurinda!

Laurinda: Não tá entendendo, não? Ele morreu. Morreu. Discutiu com ???, esse valente deu três tiros nele pelas costas. Chegou no pronto socorro ainda estava vivo. Mas, não aguentou. Faz menos de mês. Esse tempo que tu ficou em cana, ele me ajudou muito. E eu me afeiçoei muito por ele. E ele era louco por ti. Aquela vitrola quem consertou foi ele. Era pra fazer uma surpresa, quando você saísse. (1h:02m:23s – 1h:05m:55s)

O modo como a morte de Renato aparece, desencadeia a romantização desse filme, visto que as cenas entre os dois sujeitos até o momento focalizavam mais o homoerotismo que existia. A revelação feita por Laurinda sobre Renato gostar muito de João, deixa-o verdadeiramente abalado, visto que tinha muito carinho por ele e já tinha se declarado na cena do roubo. No entanto, pela falcatura armada por Renato, João o expulsa de sua casa. Assim, percebemos que no começo dos anos 2000, a homoafetividade emerge com maior destaque nos filmes do cinema nacional, mas ainda os sujeitos homossexuais estão inseridos em espaços tão marginalizados que o amor não tem destaque em suas histórias, aparecendo apenas para insinuar essa possibilidade. Contudo, são separados antes desse amor tomar forma em um relacionamento, que vá além do sexo.

No terceiro filme, *Carandiru* (2003), a romantização se manifesta em diversas cenas para a construção do romance entre Sem Chance e Lady Di, intercalado por cenas, nas quais Dr. Drauzio combate à epidemia de HIV, bem como de violência entre os presos. As condições encontradas nesse presídio são insalubres para a vida de qualquer ser humano e a emergência de um romance em meio a tanta marginalidade nos mostra que o espaço da prisão, nesse momento do cinema nacional, é o lugar que comportaria esse romance, que pelo lugar de enunciação pode ser considerado homoafetivo. Dentro do presídio, podemos perceber que o romance, que foi negado a João, é efetivado e a partir dele temos a concretização de um casamento, os apenados começam a dividir a mesma cela e fazer planos para uma vida futura, a dois fora dos muros da prisão.

Analisaremos a cena em que Lady Di e Sem Chance tem o primeiro contato, pois ela traz traços de romances que podemos ver em outros filmes, no entanto, transportados para a heterotopia de desvio da prisão. Esses elementos podem ser percebidos na montagem, na mise-en-scène e também nas expressões faciais. Transcreveremos a cena para marcar como a romantização se perpetua também a partir do discurso verbal do casal.

Lady Di: Licença! Eu sou a Lady, Lady Di. Eu vim fazer o teste.
 Dr. Drauzio: Por favor, sente-se! Primeiro eu gostaria de fazer umas perguntas, Lady Di.
 Lady Di: Conheço bem essa vida, doutor. Nunca precisei de transfusão de sangue, não uso nada na veia, droga pra mim é um baseadinho que eu fumo de vez em quando pra ver televisão e namorar.
 Dr. Drauzio: Parceiros? Quantos?
 Lady Di: Uns 2000.
 Dr. Drauzio: Posso? Lady, o silicone que você usou não é pra isso.
 Lady Di: E eu tinha dinheiro pra coisa melhor, doutor?!
 Dr. Drauzio: E hormônio? Já tomou?
 Lady Di: Imagina, hormônio é uma desgraça a gente toma e não funciona. E cliente nosso, não sei se o senhor sabe, mas gosta mesmo é de virar mocinha.
 Dr. Drauzio: É Lady... Acho que chegou mesmo a hora de ver se você está doente.
 Sem Chance: Pode deixar que eu faço, doutor.
 Lady Di: Vai doer?
 Sem Chance: Só um pouquinho. (0h:27m:33s - 0h:29m:15s)

Dessa maneira, podemos ver o começo da romantização desse filme que é a troca de olhares entre Lady Di e Sem Chance, apesar de estarem na prisão, conhecem-se em meio ao consultório do médico. Esse local é onde Sem Chance ajuda o Dr. Drauzio a coletar o sangue dos detentos para fazer os testes de HIV. Além de termos uma descrição de quem é Lady Di, que se trata de uma transexual prostituta, mesmo tendo transado com muitos homens, Lady Di não manifesta nenhum sintoma de AIDs. Cena após cena, o casal começa a se aproximar cada vez mais, culminando na cena do casamento que será analisado no tópico sobre o beijo.

A romantização do casal começa com essa cena com a troca de olhares, em seguida, vemos que Sem Chance também irá fazer o teste de HIV para que possam fazer sexo sem camisinha, em um relacionamento monogâmico. A troca de olhares é um dos elementos mais utilizado em filmes de romance para demonstrar a atração entre duas pessoas. Porém, nesse filme, diferentemente dos demais configura uma relação homoafetiva, pois visa algo além de sexo entre dois sujeitos que podem ser vistos como homens, por estarem em um presídio masculino. Dessa forma, o casal serve de exemplo para outros casais homossexuais ou heterossexuais, que tem o desejo de fazer sexo sem camisinha.

O último filme que constitui o *corpus* dessa dissertação e tem um desenvolvimento maior da romantização é *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), o qual traz como tema central a relação homoafetiva entre dois garotos. Léo e Gabriel passam por diversas etapas da construção de uma relação amorosa, seguindo o padrão trilhado pelos filmes de romance heterossexuais. Com isso, podemos perceber a aderência desse filme para com o público mais jovem, motivando-o a ver com mais naturalidade a relação entre dois garotos.

Nesse filme não é possível destacar a troca de olhares, pois um dos indivíduos envolvidos no romance é cego, assim, verificamos que o primeiro contato é quando Léo, pela primeira vez, ouve a voz de Gabriel. Podemos perceber um destaque de sonoplastia na voz de Gabriel e um enfoque de um *super close* no ouvido de Léo. Destacamos, com isso, o deslocamento dessa prática que estava apoiado em um elemento visual para um elemento auditivo. Essas adaptações aconteceram em outros momentos que destacaram a romantização no filme *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014).

No cinema de modo geral, podemos analisar a presença exacerbada de elementos visuais e outros sentidos são praticamente renegados, como o tato e o olfato, visto que são sentidos que não conseguem ser remetidos pelo cinema. Entretanto, cabe dentro da construção de um romance entre uma pessoa “enxergante” e outra cega, a exploração desses outros sentidos. Assim, após o primeiro contato, o próximo passo da construção da romantização é a troca de gentilezas, as quais aprofundam a relação de ainda amizade entre Léo e Gabriel. Isso acontece com os garotos, quando Gabriel pede uma borracha para Léo, que por ser cego, não usa borracha, mas que contorna a situação, ao pegá-la emprestada com a amiga, Giovanna.

Esse ato de troca de gentileza faz com que os garotos voltem conversando para a casa, introduzindo a terceira etapa, a qual destacaremos o contato verbal entre o casal. Temos vários episódios que evidenciam a construção do contato verbal entre os garotos, como as conversas na beira da piscina na casa de Giovanna e durante a volta da casa da amiga. E, em seguida, o casal deve fazer o trabalho da professora de História sobre Esparta, uma das cidades-estado gregas, juntos. Esse é o grande evento que une os garotos sem a presença de Giovanna, com isso, passam mais tempo juntos e a conversam mais, dessa forma, desenvolvem mais intimidade. Assim, produzem a primeira atividade em comum juntos, sendo esta a quarta etapa da construção da romantização.

Durante a produção do trabalho, Léo e Gabriel saem diversas vezes juntos, dando margem para o quinto elemento o aumento da convivência do casal. Esse é o momento

mais longo do filme, podendo ser dividido em (5) cinco episódios, pois o quinto elemento tem como função retomar todos os outros momentos dispostos até então.

No primeiro episódio, no *shopping*, durante uma conversa na praça de alimentação Gabriel interroga Léo se ele gostaria de ir ao cinema. Nesse momento, Léo se surpreende com a proposta de Gabriel de ir ao cinema, visto que por ser cego não teria muito costume de frequentar esse ambiente. Durante uma parte da seção, Léo só escuta o filme, no entanto, ao perceber um barulho começa a questionar Gabriel, que começa descrever as cenas para o amigo. Dessa maneira, é perceptível que Gabriel trata o amigo como um igual, despertando em Léo curiosidades para experimentar coisas novas que ele pode viver junto de outra pessoa.

O segundo episódio da produção do trabalho é quando Gabriel está na casa de Léo e apresenta ao amigo uma canção chamada “There's Too Much Love” (2000), a qual será tema do casal, a partir desse momento no filme. Desse momento em diante, Gabriel chama Léo para dançar e ensina os primeiros passos ao amigo. E durante o terceiro episódio para produção do trabalho sobre a Grécia, Léo mostra a Gabriel como funciona a leitura em Braille e marcam outro encontro que Gabriel sugere ir ver um eclipse em uma praça próxima da casa dos meninos.

Na volta do terceiro episódio Gabriel avisa ao amigo que esquecera o moletom em seu quarto e pede para levá-lo na escola no dia seguinte. Ao entrar, Léo verifica se o mesmo se encontrava em seu quarto, nesse momento, existe a manifestação da sexualidade de Léo, que a partir do olfato se estimula, imaginando-se junto do amigo. O quarto episódio ocorre na festa que Léo só aceita ir depois dos apelos de Gabriel, durante a festa os amigos ficam pouco tempo juntos, pois existem outros conflitos postos. Depois de mais um caso de *bullying* sofrido por Léo, Giovanna tira o amigo da festa sem saber direito o que estava acontecendo. Revoltado com toda a situação, Léo desconta a frustração em Gabriel, ao desabafar que as pessoas ao seu redor não queriam que ele beijasse ninguém. É, nesse momento que, Gabriel rouba um beijo de Léo e o deixa sozinho e surpreso pelo que acabou de acontecer.

Léo fica sem notícias de Gabriel e Giovanna durante todo o final de semana e na semana seguinte aconteceria o acampamento da escola, que é o local onde ocorre o quinto episódio. Léo fica sozinho durante o início do acampamento, visto que Gabriel está tímido por ter roubado um beijo do amigo e Giovanna está brigada com ele por se sentir trocada por Gabriel. E, Gabriel só ganha coragem pra ir falar com Léo depois de já estarem no acampamento, mesmo depois de ser questionado sobre o que se lembrava na festa, Gabriel

diz não se lembrar de nada, pois bebera muito durante a festa. Isso deixa o ocorrido sem uma finalização, visto que Léo fica na dúvida se o amigo quis beijá-lo ou o dera por estar muito bêbado.

Durante o acampamento outros eventos acontecem, como o fato de Gabriel ver Léo sem roupa no vestiário, a reconciliação com Giovanna bem como a revelação de Léo para a amiga que ele está apaixonado por Gabriel. Isso deixa a amiga um pouco confusa, por gostar também de Gabriel, por conta disso, abandona o garoto falando sozinho. Assim, Léo tem que voltar para o dormitório sozinho e no caminho, encontra Gabriel acompanhado de uma garota na piscina, os dois convidam Léo para entrar também, mesmo depois de resistir, aceita o convite.

Assim, o filme se encaminha para a finalização, Léo volta para casa e fica sem ir à escola por alguns dias, pois pegara uma gripe por nadar na piscina à noite com Gabriel e a garota. Durante esse período, recebe a visita de Giovanna que se desculpa com o amigo e reconciliam-se. No dia seguinte, Léo ficaria sozinho em casa, por isso, Giovanna instiga Gabriel a lhe fazer uma visita. Isso desencadeia um acontecimento inesperado, o qual podemos considerar como o sexto elemento da construção da romantização desse filme. Durante a conversa, Gabriel revela não gostar da garota da piscina e diz a Léo que a pessoa de quem gosta é aquela da qual já roubara um beijo, culminando no beijo romântico do casal.

Em suma, pudemos analisar a transformação da romantização da homoafetividade no cinema nacional, partindo da criminalização de um romance em *O Beijo no Asfalto* (1980), para a construção de um romance que não se concretiza em *Madame Satã* (2001), em seguida, a concretização de um romance dentro de um presídio masculino em *Carandiru* (2003) e, por fim, a naturalização e a exposição de um romance adolescente homossexual em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014). Com isso, percebemos o deslocamento da subjetividade homossexual dentro do cinema brasileiro que passa da invisibilidade à exposição e da marginalidade à naturalização dessas relações. A naturalização apresentada em *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014) carrega traços de idealização dessa relação posta na classe social, na cor da pele, no padrão de beleza, no núcleo familiar constituído e no grau de instrução do ambiente em que essa subjetividade transita. Esses elementos são diametralmente opostos aos apresentados nos demais filmes *corpus* dessa dissertação que a todo momento reafirmam a marginalidade e a exclusão dessa subjetividade de ambientes institucionalizados. Assim, verificamos

que a partir da metamorfose da subjetividade homossexual demarcamos novos emblemas identitários dentro do cinema nacional.

3.3. O beijo

O beijo entre homens dentro do cinema nacional nem sempre foi possível de ser mostrado. Principalmente, quando esse beijo simboliza o amor entre duas pessoas do mesmo sexo e não uma relação puramente sexual. Nos quatro filmes escolhidos como *corpus* dessa dissertação, analisaremos cenas de beijos homoafetivos, entretanto, dentro desse dispositivo fílmico, é possível entendermos os diferentes tipos de poderes agindo em relação ao sujeito homossexual.

No primeiro filme analisado, *O Beijo no Asfalto* (1980), podemos verificar dois beijos que acontecem nessa diegese. O primeiro beijo dado por Arandir no moribundo desconhecido no meio fio, o qual é apenas construído no discurso verbal. E é por causa dele que durante todo filme Arandir é marginalizado, por suposições que tinha um caso com o homem que foi atropelado.

Contudo, somente no final do filme, após ser morto por seu sogro, pois Aprígio não aceita que seu grande amor, Arandir, tenha beijado outro homem. A cena do beijo homossexual de *O Beijo no Asfalto* (1980) ocorre quando Aprígio revela o seu amor por Arandir e o beija moribundo caído no asfalto, após matá-lo, ou seja, o verdadeiro homossexual passa todo o filme velado.

Observamos, nessa cena, que após declarar seu amor Aprígio mata Arandir com um tiro no peito, levanta-o do chão, beija-o e o abraça. O beijo encerra o filme como, normalmente, acontece com os romances, entretanto, embalado pela morte. É possível observar que estão em um espaço aberto no meio da noite e fora do hotel em que Arandir estava escondido. O enquadramento está num plano médio, num ângulo normal e frontal, assim, vemos parcialmente a movimentação em volta, as luzes do hotel e a rua vazia.

Outro elemento a ser destacado é modo como Aprígio abraça o corpo de Arandir jogado no chão e o beija. O beijo desse filme é a prática pela qual podemos depreender a subjetividade nas palavras que antecipam o beijo, nas imagens, no *mise-en-scène*, por meio do qual Aprígio se entrega ao seu amor após matá-lo. Durante toda a sua vida, Aprígio viveu aprisionado dentro dos padrões ditados pela sociedade machista, dessa forma, essa cena mostra a sua identidade. E ao matar Arandir, mantém a qualquer custo

sua conduta de homossexual e ao assumir seu verdadeiro desejo, refletindo um modo de existência de uma época.

Dessa forma, podemos pensar que essa cena final simboliza amores homossexuais que foram sufocados nos anos 50 e 60, por conta da homofobia da época em que Nelson Rodrigues escreveu a peça e até mesmo nos anos 80, quando é lançado o filme.

Imagens: 70 (1h:14m:19s); 71 (1h:14m:50s)



Fonte: *O Beijo no Asfalto* (BARRETO, Bruno. 1980)

Nessa cena, que trataremos como produtora de saberes, ou seja, como discurso, os dois personagens não apresentam traços femininos. As roupas são masculinas, sendo que as de Arandir são mais coloridas, típicas dos anos 80, e as de Aprígio mais sóbrias, representam desse modo o pensamento novo e o velho. Essas percepções podem ser vistas pelas roupas dos sujeitos, mas também pelas suas condutas durante o filme que as confirmam, visto que Arandir aceita as diferenças e Aprígio se mostra mais conservador e passa toda sua vida escondendo seus sentimentos.

A subversão do beijo é resignada até o último momento do filme, deixando a surpresa tanto da revelação e ato de Aprígio quanto pelo beijo que representa a catarse de toda uma vida se escondendo. Esse tipo de subjetividade homossexual emerge no cinema nacional nos anos 60 e 70. Entretanto, esse filme rompe com esse paradigma, pois Aprígio não é apenas um enrustido, ele se declara pra Arandir, porém, o final trágico acontece, pois não poderia se assumir na sociedade dos anos 60 e 70 ou também seria perseguido e marginalizado como Arandir.

No segundo filme, *Madame Satã* (2001), podemos verificar a emergência de uma nova subjetividade homossexual no cinema brasileiro. João é assumido em sua homossexualidade e é marginalizado, mas não pela sua sexualidade, pois tem uma personalidade viril, com a qual se protege e aos outros indivíduos que o cercam.

João sonha ser uma grande estrela e alcança seu objetivo ao se “montar”¹⁴ como Madame Satã e ganhar destaque no carnaval do Rio de Janeiro dos anos 1940. Esse filme é baseado em fatos reais, reconstrói a maneira como a sociedade dos anos 1930 e 1940 representava os homossexuais e negros, como eram excluídos e marginalizados, identificando os homossexuais por estarem inseridos em meios de orgias e promiscuidade, sem parceiros fixos, colocados às margens da sociedade. Contudo, essa história só ganha espaço no cinema nacional nos anos 2000.

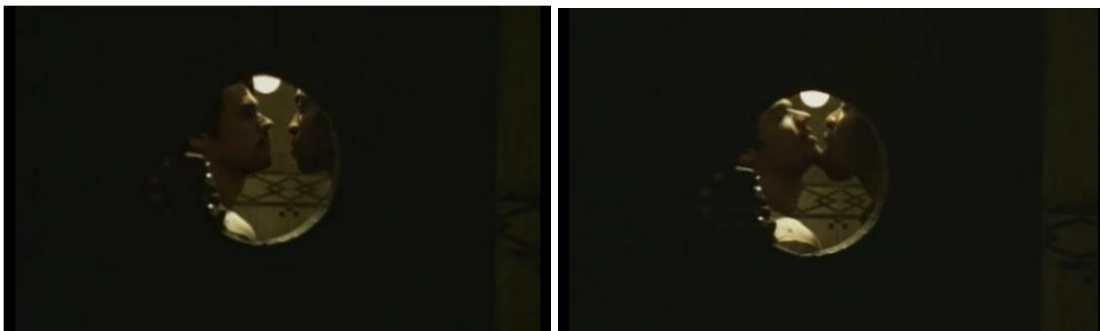
Nesse filme, o beijo retrata a vida de um personagem à margem da sociedade e está fadado a um romance que não pode se concretizar. Na cena desse beijo, João avista Renato no bar e o segue até o banheiro. Em meio às drogas, os personagens começam a se encarar e por conta de alguns movimentos bruscos se desentendem. O beijo dessa cena tem resquícios de violência e está mais ligado à atração sexual do que ao afetivo, beirando o animalesco. Essa cena retrata uma prática presente durante todo o filme que é a violência com que João trata as pessoas e é tratado por conta da discriminação por ser pobre e negro. Esse traço da característica do personagem homossexual pode ser entendido como uma “prática de si” que o personagem usa para confrontar a sociedade que o impulsiona para as margens.

As cores são densas e pasteis dando a impressão de um lugar sujo, além da abertura da câmera ser reduzida pelo buraco da porta, deixando à mostra apenas os rostos dos personagens, suas expressões e olhares. As heterotopias mostradas por esse filme representam o *underground* do Rio de Janeiro nos anos 30, composto por bordeis e bares, que os homossexuais eram acolhidos e procurados junto a outras minorias.

Esse filme não traz a relação homossexual como elemento principal, por isso, lança mão dessa cena logo no começo do filme, mostrando ao interlocutor o contexto que João vive e o tipo de comportamento que está presente em seu cotidiano.

Imagens: 73 (0h:08m:09s); 74 (0h:08m:10s).

¹⁴ Segundo Jayme (2001, p.1), é o processo feito por *drag-queens* e transformistas de modificação do corpo com maquiagem, roupas, espumas para fazer peitos e ancas. Não existem definições oficiais para essas duas categorias dentro do que Jayme denomina de *transgende*, que é uma comunidade unida a partir de “significativos que como sujeitos escolhem a posição comunitária” (Ibidem, p. 6). Contudo, são duas formas de desestabilizar o gênero feminino, a transformista tem a preocupação de se parecer uma mulher, já a *drag-queen* não necessariamente. No caso de Madame Satã, nós a consideramos uma *drag-queen* por apresentar traços masculinos.



Fonte: *Madame Satã* (AINOUZ, Karim. 2001)

No terceiro filme, *Carandiru* (2003) vemos a emergência não apenas de uma mulher transexual ocupando o lugar de um homem num presídio, mas também a consolidação do amor de Lady Di e Sem Chance num casamento, que dentro do presídio masculino, podemos considerar homoafetivo.

Nesse filme também temos uma cena de beijo a ser analisada. A grande diferença é que apesar de estarem inseridos em um contexto muito violento, a relação é motivada por sentimento entre os personagens e não por um instinto ou desejo carnal, como mostrado em *Madame Satã* (2001).

Podemos pensar nas relações dos codinomes desses personagens, Lady Di nos remete a princesa britânica, Diana, marcada por sua feminilidade e ousadia, sua marca registrada são o cabelos curtos, os quais se assemelham com a personagem Lady Di. Além da polêmica que circunda o nome de Diana, por ela ter traído seu marido, e Lady Di é conhecida por ser promiscua entre os presos, no entanto, sempre com muita classe e delicadeza. E Sem Chance, seu apelido diz respeito ao seu porte por ser baixo e desprovido de beleza, mas que encanta Lady Di pela sua simplicidade e delicadeza.

Essa cena reconstitui um casamento heteronormativo, com direito a padre, convidados, trilha sonora sacra, véu e grinalda. O corpo de Lady Di¹⁵ carrega feminilidade não apenas em sua maquiagens, roupas e acessórios, mas também em seu próprio corpo, pois o adequa a o seu gênero de identificação. Isso a diferencia em relação à Madame Satã que tem traços mais viris apesar de se “montar”, observando, dessa forma, traços de descontinuidade nessa historicidade.

Imagens: 75 (1h:39m:16s); 76 (1h:40m:45s)

¹⁵ Trataremos esse sujeito como *transexual*, ao invés de *travesti*, pois é um termo mais genérico sobre o tema. Há, dentro da psicanálise, segundo Ramsey (1998, p.38), diferenciações dessas noções, considerando o transexual, dentre várias distinções, como aquele sujeito que se identifica como o sexo oposto e que não aceita as partes genitais de seu corpo. Já o travesti aceita suas genitais. Entretanto, não é o propósito desse trabalho fazer esse tipo de diferenciação. E apesar de a tratarmos como transexual, nesse enunciado, ela toma lugar de homossexual, pois está num presídio masculino, justificando a escolha desse filme como *corpus* desse projeto.

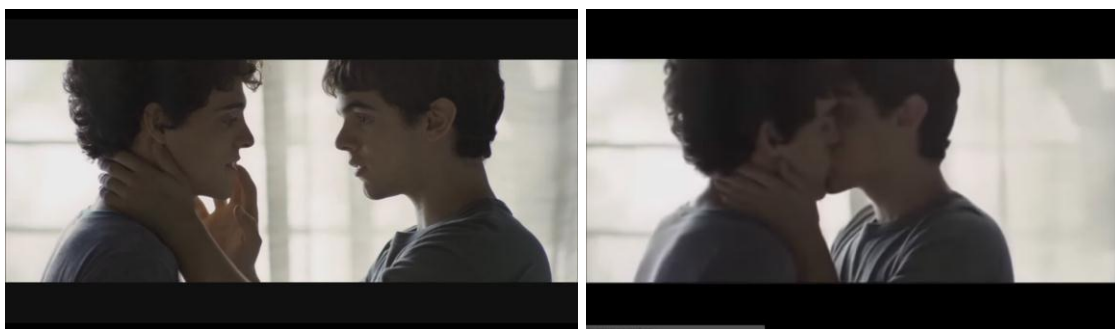


Fonte: *Carandiru* (BABENCO, Héctor. 2001)

Observamos o contraste entre o cenário mórbido e a alegria dos personagens capturados pela câmera em um ângulo médio frontal, pois apesar de decorada ainda estão em meio a celas. Mesmo sendo legítimo o amor do casal, o casamento não teria chances de acontecer em uma igreja como de costume. Contudo, ao contrário, da cena de *Madame Satã* (2001), o beijo acontece no meio dos convidados que aceitam e desejam votos de felicidade ao casal. Assim, podemos ver o amor, representado pelo casamento, como prática de subjetivação de uma relação homoafetiva.

No quarto filme, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) a emergência de um contexto totalmente distinto do já visto no cinema nacional. Os dois personagens são jovens e tem a vivência do primeiro amor juntos dentro de um espaço que não é marginalizado, pelo contrário, é politizado e elitizado, seguindo os padrões da sociedade.

Imagens: 77 (1h:29m:17s); 78 (1h:29m:22s).



Fonte: *Hoje eu quero voltar sozinho* (RIBEIRO, Daniel. 2014)

Esses padrões são de beleza, étnicos e sociais. Os personagens seguem o padrão de meninos não afeminados, brancos e de uma classe média alta da sociedade. Mesmo assim, estão em um lugar fechado, longe dos olhos da sociedade, protegidos em casa, com conforto e comodidade. Um dos elementos principais é o silêncio e a tranquilidade que embalam a cena desse beijo, colocando um contraponto nos outros visto nessa dissertação. E podemos ver, pela primeira vez, dentre os filmes escolhidos como *corpus* dessa pesquisa, uma trilha sonora com letra como tema do casal, como uma balada romântica, ampliando o efeito de “romantização” criado pelo filme.

Assim, vemos a transformação da subjetividade homossexual dentro do cinema nacional, que sai das margens e da não existência para a exposição das relações homoafetivas. Mesmo que elas ainda sigam padrões sociais elevados, mostrando que em algumas camadas da sociedade ainda não é possível viver a sua sexualidade plenamente sem sofrer algum tipo de violência ou marginalidade. Mesmo no filme, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) a marginalidade é retratada pelo *bullying* que o personagem principal sofre, primeiramente por ser cego e em seguida por ser homossexual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As últimas páginas deste estudo têm como objetivo retomar conceitos desenvolvidos nas três seções, em uma perspectiva arqueológica, a construção da invisibilidade, da exposição e da naturalização da subjetividade homossexual no cinema brasileiro. Focalizamos, desse modo, as metamorfoses das subjetividades que envolvem o ser homossexual inseridos no dispositivo fílmico, que, por sua vez, faz redes de relações com o dispositivo da sexualidade, tendo como foco a questão: quem são os homossexuais no discurso fílmico?, construindo, com isso, a memória social do sujeito homossexual no cinema brasileiro.

Para buscar responder esta questão, criamos outras perguntas que poderiam nos auxiliar a delinear a interrogação preliminar: quais são as transformações das subjetividades homossexuais no discurso fílmico? Quais espaços heterotópicos ocupam nesse discurso? Que práticas históricas as constituem? Que identidades essas práticas produzem? Essas questões nos fizeram problematizar a partir dos referenciais teóricos-metodológicos da AD, pensados sob a ótica dos ditos e escritos de Michel Foucault sobre a produção de saberes e controle dos poderes, que possibilitam discutir a produção da subjetividade homossexual no cinema brasileiro.

Tomamos o discurso fílmico como um arquivo, o qual percebemos a construção de uma rede de memórias, este entendimento possibilitou a leitura das transformações da subjetividade homossexual no cinema nacional, com o foco nas relações homoafetivas, as quais ganham espaço no cinema nacional a partir dos anos 80 e tendem em uma crescente até a contemporaneidade. Ao voltarmos-nos, prioritariamente, a homoafetividade, analisamos os elementos de marginalização e romantização desses sujeitos inseridos nos discursos fílmicos, para restituir-lhes, assim, a singularidade de acontecimentos dentro de uma dispersão, a partir da relação da materialidade e da historicidade. Assim, verificamos as condições que possibilitaram a emergência em determinado momento histórico, destacando as estratégias de censura do dispositivo da sexualidade em cruzamento com o dispositivo fílmico, os quais controla(ram) as construções de verdades sobre o sujeito homossexual.

A premissa dessa dissertação foi que a subjetividade homossexual saí das margens da sociedade e tem ganhado outros espaços mais ao centro, pois se tem naturalizado essa subjetividade para que se encaixe nos padrões institucionalizados perante a sociedade brasileira, traçando fios de memória que deslocam a virilidade do homem heterossexual

para o homossexual, renegando as subjetividades que trazem traços de feminilidade em sua constituição. Portanto, podemos verificar a construção do sujeito marginalizado sempre vinculado à feminilidade e a naturalidade que traz traços principalmente de virilidade. Variavelmente, as subjetividades homossexuais afeminadas são tematizadas como criminosas, não dignas de confiança, promiscuas, violentas, afeitas a vícios, de pouca inteligência, geralmente não possuem famílias tradicionais; as subjetividades homossexuais viris, pelo contrário, são vistas com maior normalidade, inteligentes, dignas de confiança, buscam relacionamento monogâmico, não costumam ter vícios, tem famílias institucionalmente constituídas, ocupam espaços institucionalizados. Os discursos fílmicos perpetuam essas identidades homossexuais que por décadas constituem comportamentos, gestos, ações, modos de vida que atendem à uma necessidade histórico-social da época de emergência desse enunciado, metamorfoseando-se a cada novo filme.

Nessa linha analítica, propusemos pensar o discurso fílmico como um dispositivo que tem o seu destaque em meio as mídias digitais, visto que tem destaque em rede sociais e sites na WEB, tendo como princípio propagar memórias sociais e históricas sobre, por exemplo, a homossexualidade. Assim, na atualidade, podemos perceber a construção de um discurso LGBTTQ pelos próprios membros dessa comunidade e, principalmente, voltado para este grupo. Desse modo, não tendo que passar pelo crivo dos discursos médicos, psicológicos, jurídicos etc.

Os capítulos dessa dissertação foram pensados dessa forma para debaterem: no primeiro capítulo, elementos sobre as materialidades do dispositivo fílmico, bem como o seu funcionamento nas heterotopias, respectivamente, o asfalto, o bordel, a prisão e a adolescência. No segundo capítulo, analisamos a constituição do sujeito homossexual a partir das metamorfoses de três noções: as subjetividades que delineiam cenas homoeróticas e homoafetivas, os corpos viris e afeminados e as identidades de gênero e sexual. No terceiro capítulo, trouxemos análises sobre como a homoafetividade é posta no cinema nacional, olhando por três aspectos: a marginalidade, a romantização e o beijo.

Em suma, a partir da análise do *corpus* deste estudo, verificamos que em uma crescente o homossexual tende a trazer à luz sua identidade, primeiramente, sexual, mostrada nos filmes que destacam o homoerotismo, e, em um segundo momento, sua identidade de gênero performativizando não só seu desejo sexual, mas sua vivência como sujeito inserido na sociedade que trabalha, estuda, produz conhecimento, ama, odeia, trazido à tona no cinema a partir da homoafetividade, tirando essa subjetividade das

margens e as considerando sua performatividade socialmente. Assim, realizamos uma arqueogenealogia da homossexualidade no cinema brasileiro, tentando identificar os discursos que sub-repticiamente perpassavam a construção do homossexual no dispositivo fílmico, por essa razão, voltamo-nos ao que já havia sido dito sobre o homossexual nos filmes que o tematizaram na tentativa de visualizar os jogos de embates sociais na busca por verdades que construíram este sujeito e que hoje contornam as identidades do sujeito homossexual contemporâneo.

Bibliografia

A) Filmes

A NAVALHA na Carne. Produção de Braz Chediak. Rio de Janeiro. 1969. 1 DVD.

ANDRÉ, a Cara e a Coragem. Produção de Xavier Oliveira. São Paulo. 1971. 1 DVD.

ANJOS da noite. Produção de Wilson Barros. São Paulo. 1987. 1 DVD.

O BEIJO no asfalto. Produção de Bruno Barreto. São Paulo: Embrafilme, 1980. 1 DVD.

CARANDIRU. Produção de Héctor Babenco. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003.

CAZUZA o tempo não para. Produção de Sandra Weneck e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2004.

BAHIA de Todos os Santos. Produção de Trigueirinho Neto. 1960. 1 DVD.

DO COMEÇO ao Fim. Produção de Aluizio Abranches. Rio de Janeiro. 2009. 1 DVD.

HOJE EU quero voltar sozinho. Produção de Daniel Ribeiro. São Paulo: Lacuna Filmes. 2014. 1 DVD.

MADAME Satã. Produção de Karim Ainouz, Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. 1 DVD.

B) Bibliografia

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**. A encenação no cinema. Campinas : Papyrus, 2008.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHATMAN, Seymour. "Story and discourse. Narrative structure in fiction and film". In: SUYDER, I. (org). **Page to screen. Taking literacy into electronic era**. Sidney: Allen and Unwin, 1997.

DELEUZE, Guilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cinema I**: a imagem movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FIGARI, Carlos (2007). **@s Outr@s Cariocas**: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro, séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FISHER, Rosa Maria Bueno. “Foucault e o desejável conhecimento do sujeito”. In: **Trabalhar com Foucault: uma arqueologia de uma paixão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **As palavras e as coisas**. Trad. bras. Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. São Paulo: Martins Fontes: 2000. _____. **As palavras e as coisas**. Trad. bras. Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

_____. “Dois ensaios sobre o sujeito e o poder”. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Orgs.). **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 231-249.

_____. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1995b.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza de Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990a.

_____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza de Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990b.

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **O Nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Florense, 2003.

_____. “Outros Espaços”. In: **Ditos & Escritos**. (vols. II) Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 411-422, 2005.

_____. **Vigiar e Punir**. Tradução de Lígia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1991.

GREGOLIN, M. R. “Discursos e imagens do corpo: heterotopias da (in)visibilidade na WEB”. In: FLORES, G.G.; NECKEL, N.R.F.; GALLO, S.M.L. (org). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2015, p. 191-213.

JAYME, J. **Travestis, Transformistas, Drag-Queens, Transexuais: Personagens e Máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa, tese de Doutorado**. Campinas, UNICAMP, 2001. (datilo).

LACERDA JUNIOR, L.F.B. **CINEMA GAY BRASILEIRO: Políticas de reprodução e além**. Recife, UFPE, 2015. (datilo).

LAGAZZI, S. “Linha de passe: a materialidade significativa em análise”. In: **Rua**. Campinas. Número 16 – Volume 2 (nov.). 2010, p. 172 – 182.

MORENO, A. N. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Campinas-SP (a-n), 1995.

MILANEZ, N. “Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento”. In: SARGENTINI, V. M. O. (Org.) ; CURCINO, L. (Org.) ; PIOVEZANI

FILHO, C. (Org.). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. 1. Ed. São Carlos: EdUFSCar, 2014a.

_____. “O corpo da bicha preta Lafayette e a política do desamor na literatura de Charlaïne Harris”. In: **Caderno Seminal Digital**, ano 20, nº 21, v. 21 (Jan-Jan), 2014b.

_____. “O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade”. In: NAVARRO, P. (Org.) **Estudos do Texto e do Discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos, Claraluz. 2006, p.153-179.

_____. “O nó discursivo entre corpo e imagem: que identidade para o brasileiro é essa?” In: MACHADO, I. L.; MENDES, E.; LIMA, H. **Revista de Estudos Semiodiscursivos**. Imagem e Análise do Discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

RAMSEY, Gerald. **Transexuais**: perguntas e respostas. São Paulo: Summus, 1998.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros - Longa-metragem**. São Paulo, Ed. do Autor, 2002.

SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, M. R. F. V.. **Análise do Discurso: herança, métodos e objetos**. 01. ed. São Carlos: Claraluz, 2009. v. 01.

_____. (Org.); CURCINO, L. (Org.); PIOVEZANI FILHO, C. (Org.). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. 1. Ed. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, 4ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

_____. **Sétima Arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

YEP, G., LOVAAS, K., ELIA, J. (Orgs.). **Queer Theory and Communication**: from disciplining queers to queering the disciplines. New York : The Harrington Park Press, 2003.