

O choque do homoerotismo na narrativa cinematográfica: reflexões sobre cultura e experiência estética¹

Emanuele Ferreira CORRÊA²
George Luiz Miranda da SILVA³
Jobson Murilo Barbosa MARINHO⁴
Sérgio do Espírito Santo FERREIRA JUNIOR⁵
Tarcízio Pereira MACEDO⁶
Otacílio AMARAL FILHO⁷
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

Resumo

O presente artigo aborda a representação cinematográfica de práticas homoeróticas, relacionando-as com os sentidos da interdição na sociedade ocidental, com a alteração nas narrativas do cinema sobre a temática do homoerotismo, com a hipótese de que propiciam uma experiência estética de choque. Busca-se compreender como esses elementos se constituem em uma negociação entre cultura e estética, que processa um desenraizamento do que é normativo tanto nas práticas sociais quanto na representação, dando destaque às identidades culturais.

Palavras-chave: homoerotismo; narrativa cinematográfica; choque; experiência estética

O choque, a experiência estética e o erotismo no cinema

Com o advento da reprodutibilidade técnica, principalmente entre os séculos XIX e XX, o estatuto da obra de arte mudou. A princípio, a obra de arte, para ser considerada como tal, precisaria ter algo único, belo e especial em si mesma: a *aura*. É esse estado da arte antes e depois das técnicas de reprodução em massa que Walter Benjamin discute em seu famoso ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*.

Segundo Benjamin, a *aura* é “aquilo que é dado apenas uma vez” (1987, p. 170), é a percepção única que uma obra de arte original pode proporcionar ao observador. A *aura*, portanto, está ligada à autenticidade da obra, ao seu *hit et nunc* (aqui e agora). A obra autêntica e com *aura* terá apenas um lugar onde poderá ser contemplada e apenas naquele

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal do Pará (FACOM/UFPA). E-mail: emanuele.correa.8@gmail.com

³ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal do Pará (FACOM/UFPA). E-mail: georgeluz10@hotmail.com

⁴ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal do Pará (FACOM/UFPA). E-mail: jobsonmurilo@hotmail.com

⁵ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal do Pará (FACOM/UFPA). E-mail: esferreira.sergio@gmail.com

⁶ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal do Pará (FACOM/UFPA). E-mail: tarcizio.macedo@bol.com.br

⁷ Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) e da Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: otacilioamaralfilho@gmail.com

exemplar original as marcas da história da obra são perceptíveis. A obra de arte autêntica se aproxima de um objeto de culto.

Benjamin também diz que, em princípio, a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução (1987, p. 166). Entretanto, houve um aperfeiçoamento das técnicas de reprodução a ponto de destituir a arte desse seu *hit et nunc*. A partir da fotografia, por exemplo, foi possível reproduzir uma pintura de Leonardo da Vinci em larga escala e com muita semelhança ao quadro original. Mesmo não a danificando fisicamente, a reprodutibilidade técnica atinge a obra de arte em sua *aura*.

Com a ruptura da *aura* e a proliferação das técnicas de reprodução, a arte poderia alcançar um estado de libertação das condições metafísicas de sua existência. O valor de exibição se torna maior do que o valor de culto de uma obra. A partir de então, novas formas de arte se legitimaram, e com elas, novas formas de percepção e novas experiências estéticas. Nesse contexto surge o cinema: uma forma de arte feita para a exibição em massa, nascida na era da reprodutibilidade técnica.

O cinema ampliou a capacidade que a arte tinha de chocar o espectador. Benjamin diz que o dadaísmo foi o movimento artístico do qual o cinema herdou o *shock*. O dadaísmo buscava chocar o espectador rompendo com as formas de arte tradicionais, chegando a inserir obscenidades e objetos como botões e bilhetes de passagem nas obras. “Do espetáculo atraente para o olho e de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, mediante o dadaísmo, transformou-se em choque” (Benjamin, 1987, p. 191). O dadaísmo, ao romper conceitos da arte tradicional, favoreceu o gosto pelo cinema. Porém, diferente do dadaísmo, o choque no cinema tem caráter de diversionismo. A mudança constante de lugares e ambientes na sequência de cenas faz com que o olhar do espectador não se fixe em uma imagem. Por isso, apesar de estar atento à obra cinematográfica, o espectador está distraído.

Gianni Vattimo (1992), ao discutir a oscilação da arte, faz um paralelo entre o conceito de *shock*, do Walter Benjamin, e o conceito de *stoss*, de Heidegger. Os dois conceitos se aproximam porque colocam a arte como causadora de um conflito entre o conhecimento que já existe antes da obra e que o espectador possui e o conhecimento criado ou fundado pela obra de arte. Na época da reprodutibilidade técnica, a arte funda a todo momento novos conhecimentos, novas imagens, novos sons e, conseqüentemente, novas formas de percepção, sem deixar de lado o que já é familiar, o que já existe.

Assim, a experiência estética face a um objeto não é isolada do nível cultural. Guimarães explica que, na especificidade da percepção estética,

não há uma cisão irreparável entre a vida de todos os dias e aqueles acontecimentos que, em sua dimensão estética, permaneceriam desvinculados e colocados hierarquicamente acima das atitudes que tomamos em resposta a outras situações experimentadas habitualmente (2006, p. 16).

Ainda segundo Guimarães (2006, p. 16), “a experiência [estética] procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências que era familiar), mas abrigando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível”. Considerando essa interação entre o conhecido e o desconhecido na contemplação da obra de arte ou de qualquer produto estético, perceberíamos, então, que três tipos de atitudes podem ser adotadas a partir da experiência estética causada por um objeto: a volitiva, que orienta o nosso comportamento para uma resposta prática e objetiva; a cognitiva, que orienta as razões que guiam toda forma de agir de um indivíduo; a afetiva, que orienta as emoções sentidas diante de um objeto (GUIMARÃES, 2006, p. 15). Por isso, talvez, temas que vão de encontro aos valores morais de uma sociedade têm mais chances de causar uma experiência estética de choque e de alterar as emoções e o comportamento do espectador. Talvez, também por isso, temas considerados marginalizados pela sociedade ocidental são cada vez mais recorrentes no cinema contemporâneo como forma de provocar a aceitação pelos sujeitos ou pelo menos intervir por meio de uma desconstrução da normatividade, em relação a comportamentos que diferem dos padrões até então instituídos.

No campo das práticas censuradas pela cultura ocidental está o erotismo. A sexualidade, sobretudo nos Estados Unidos, era censurada nas narrativas cinematográficas em grande parte do século XX. A cultura cristã conservadora interditava o erotismo por associá-lo ao pecado, à impureza, ao proibido, por entender que o sexo só poderia ser praticado na privacidade do casamento e na naturalidade da reprodução. Frente ao erotismo, a experiência estética do choque acontece devido a uma quebra da esfera do privado, uma transgressão, sempre que o sexo ganha visibilidade sem ter finalidade essencialmente pedagógica. No homoerotismo, especificamente, o choque é potencializado, pois, além da quebra da privacidade, existe a quebra do conceito de naturalidade, do erotismo exclusivo para fins reprodutivos.

Tais valores tradicionais foram abalados por movimentos de contracultura que ganharam força sobretudo no século XX. No século XXI, o erotismo e o homoerotismo

ainda carregam sobre si a proibição (este em escala maior do que aquele). Contudo, nesta época é mais recorrente que os produtos estéticos, como o cinema, funcionem como mecanismos para transgressão da interdição que há sobre práticas eróticas e homoeróticas.

Homoerotismo e os sentidos históricos da interdição

A compreensão de como a experiência que a narrativa de um produto estético engendra não prescinde de elementos componentes da experiência social de um grupo, que se configuram como sentidos históricos sobre o homoerotismo e que contribuíram para forjar, quando não reiterar, a interdição sobre essas práticas e que, portanto, ajudam a entender os estatutos nos quais se insere, sobretudo o da representação e o do etos. Esse movimento é importante à medida que a experiência estética, como experiência autônoma e heterogênea, convoca aquilo que não está na arte e que podem ser considerado o conteúdo da própria experiência subjetiva (RANCIÈRE, 2002, p. 4-5; GUIMARÃES, 2006, p. 15).

Cumprir assinalar, primeiramente, que homoerotismo como termo referente às práticas eróticas e às representações entre pessoas do mesmo sexo possui um sentido que é determinante para compreendermos o quadro em que esses elementos se inserem. Por um lado, o erotismo se refere à atitude humana, que se afastaria de uma atividade rudimentar, animal, estando situada na subjetividade, na auto-percepção, na experiência, algo que está, portanto, na condição e no decurso da vida humana (BATAILLE, 1987, p. 20; COSTA, J. F., 1992, p. 44). Por outro lado, sexualidade seria um conceito que, nascido da ciência, refere-se a uma experiência mais especificamente situada, um fenômeno da modernidade, por meio do qual se passou a etiquetar e codificar as dinâmicas de práticas eróticas, sendo, portanto, menos abrangente que erotismo (COSTA, J. F., 1992, p. 44).

Deste modo, homoerotismo seria mais adequado quando de referir-se a quadros sociais, que estão para além da modernidade, como as práticas homoeróticas da Antiguidade, que, por exemplo, apresentam configurações distintas de relações contemporâneas entre pessoas do mesmo sexo, pois não pressupunham uma identidade dissidente ou exclusividade afetiva, características muito mais evidente da homossexualidade moderna, que pode ser englobada pela definição do homoerotismo.

Esse homoerotismo, assim, constitui-se como interdito na matriz societal do Ocidente, por ser alinhada ao desvio da norma, à transgressão. Bataille (1987) aponta que o erotismo de modo geral se constrói a partir de uma experiência interior, que alimenta e é alimentada, por uma experiência coletiva, sobretudo a religiosa. Nas sociedades ocidentais,

é perceptível o condicionamento das práticas sociais em diversos níveis por uma eticidade em cuja trama a moralidade cristã é elemento definidor do sentido dessas práticas. Mesmo no caso de essa moralidade não se presentificar como religiosa, antes como normalizante àquele sistema social, o que é o caso encontrado em parte da Modernidade. Tendo isso mente, a definição de que o interdito representa a fuga de uma violência, como a da morte e a do sexo (BATAILLE, 1987, p. 20), fala da situação, no caso do homoerotismo, dessas práticas no âmbito dessa ordem moral, como sendo atentado a uma pretensa ordem natural (cujo sentido é inicialmente religioso, posteriormente desprendendo-se parcialmente deste). Mesmo que, como diz Bataille, o erotismo se constitua como uma “promessa de vida”, o homoerotismo é prática muito mais interdita, cuja proibição a torna “próxima da morte” (1987, p. 39) ou ainda que “o homoerotismo é a inocente face do terror, que quando persiste, degenera em atrocidades inconcebíveis” (COSTA, J. F., 1992, p. 51-52). É isso que está em xeque no imaginário que legitima a constante repressão do homoerotismo, vinculada à religiosidade e secularizada em certa medida na Modernidade.

À guisa de exemplos, podemos nos referir às ideias vigentes em distintos períodos da Europa, de onde se origina a matriz cultural de relevante parte do Ocidente. No início do século XV, durante a Renascença, o homoerotismo era visto como um mal que se manifestava entre celibatários e jovens, e que era encontrado em centros urbanos efervescentes, como Florença. Era continuamente problematizado pelos pregadores, literatos e autoridades, que, inclusive, tomavam medidas para o prevenir, como o incentivo à prostituição feminina (RONCIÈRE, 2009, p. 249). Quadro similar ocorre nos séculos XVII e XVIII, em que a prostituição feminina era igualmente vista como uma medida de prevenção da homossexualidade, sendo que

as prostitutas serviam como um ‘terreno de despejo’, sem o qual os homens talvez recorressem à *sodomia*. Muitos outros [juízes e autoridades] concordavam que sem a oportunidade de ‘dar vazão aos chamados da natureza’ as consequências inevitáveis eram a sodomia, o estupro e o assassinato (DABHOIWALA, 2013, p. 174, grifo nosso).

A ideia de punição para “atos imorais” (como o adultério e a fornicção) passou a ser contestada nos séculos XVII a XIX, dando espaço para certa liberação sexual, que era verificado no âmbito privado, mais do que no institucional (DABHOIWALA, 2013, p. 182-185). Essa liberdade, no entanto, era favorável apenas aos homens heterossexuais, mantendo a mulher como objeto e o homossexual como abjeto, definindo a sua superioridade sobre ambos. Nesse mesmo período, a homossexualidade ainda era alvo de

ação disciplinadora e punitiva, tanto que execuções por crime de sodomia ocorreram de modo intenso após 1700, até a primeira metade do século XIX. Ao mesmo tempo, começou a se delinear toda uma cultura de homossexuais e a se iniciar uma tímida defesa das práticas homoeróticas, que foi bastante abafada pelas instituições, porém contestadora da punição contra homossexuais. A alegação dessa defesa era de que as homossexualidades, entre outros aspectos, estavam situadas no âmbito privado, corriqueiro e inofensivo (DABHOIWALA, 2013, p. 199-200).

Apesar disso, o indivíduo homossexual era visto como um *outsider*, que era apresentado de maneira inferior ao homem burguês branco, que podia ser tolerado enquanto a sua homossexualidade fosse apenas sugerida publicamente, mas não explicitamente efetivada e que, estando à margem da ordem, era parasitário da sociedade, não se alinhando ao ideal produtivo, moral e progressista da sociedade burguesa, porque viveria de ócio e excesso, sendo, portanto, dispensável. Constituindo, todos esses elementos a identidade do homossexual no imaginário do século XX e cujo lugar só será realocado na segunda metade desse período (COSTA, J. F., 1992, p. 54, 55).

Desse modo, o que é alvo de atenção, sanção e punição é tão somente o homoerotismo masculino. Esse processo deixa de ocorrer com o homoerotismo feminino, em relação ao qual não há imaginário articulado e que foi completamente ignorado ao longo dos séculos, à medida que a visão sobre o homoerotismo o reduzia sempre à sodomia. Braunstein (2009) afirma no século XV, como sendo uma ocorrência de uma faixa etária e em regimes de educação, em que conviviam somente rapazes. O autor afirma não dispor de muitas informações para detalhar o quadro sobre essa prática. Ainda menos sobre homoerotismo feminino, afirmando que o máximo que havia de significativo eram representações pictóricas com “o tema das amigas na toailete trocando, com um tranquilo impudor de deusas, carícias e beliscos bastante sensuais” (BRAUNSTEIN, 2009, p. 611). E, posteriormente, nas sociedades burguesas consolidadas, o homoerotismo feminino continua a ser invisibilizado, tanto que, nos séculos XVII a XIX,

Ainda mais difícil de contemplar era a noção do sexo entre mulheres. Em comparação com a sodomia, este era um assunto muito obscuro. Não era uma violação criminosa em si; nunca tinha sido foco de profunda preocupação teológica e moral; a evidência de relacionamentos reais era muito limitada; e sua discussão contemporânea era, portanto, vaga e fragmentada. (DABHOIWALA, 2013, p. 206).

É possível afirmar que esse apagamento ocorre pelo lugar e pelo papel a que a mulher é relegada, como sendo “corruptora” do homem, como propriedade dele, cuja liberdade seria ameaçadora às instituições, como a Igreja, o Estado, a economia, a moral, de modo que sempre foi necessário manter o controle sobre elas (RICH, 2010; DABHOIWALA, 2013). Esse quadro só passa a se alterar de maneira significativa no século XX, quando o feminismo ganha força e consolida um movimento de contestação ao *status quo* do gênero, que regula as relações de poder entre homens e mulheres e, no caso dos homossexuais, quando a cultura homossexual passa a se afirmar como sendo nicho de assunção de uma identidade cultural e sexual.

As representações do cinema, desse modo, ligam-se a todos esses sentidos históricos e sociais, inclusive os das transformações posteriores, que são provocadas pelo reconhecimento da legitimidade da homossexualidade, que requer, a partir das reivindicações dos próprios movimentos e grupos identitários, adequação na representação de sua cultura.

As representações do homoerotismo no cinema

Desde os anos de 1930, quando surgiram obras significativas que tratavam das relações homoeróticas, o cinema hollywoodiano tratava do homoerotismo com desdém e como um objeto ridículo, cômico ou caricato. Durante forte pressão de associações religiosas e grupos de mulheres, Hollywood praticaria a autocensura, na qual diminuiu a participação da figura homoerótica nesse período. A grande pressão dos movimentos feministas e grupos de reivindicações homoeróticas nos anos 60 e 70 vão permitir a aparição na tela, frequentemente na pele de personagens violentos e perigosos (LOPES, 2006).

É necessário, pois, para compreendermos a diversidade de narrativas sobre a questão homoerótica e os quadros das referências que elas acionam, a partir dessas décadas. Para tanto, abordaremos a questão homoerótica masculina e feminina, partindo da primeira para que se possa entender a natureza e intenção das representações homoeróticas no cinema.

No caso da representação masculina, seria tratada com base nas concepções históricas, sobretudo as da Antiguidade. Baseada no fato de que, durante a história da civilização, a atração entre homens no mundo antigo era percebida como fundamental para o vigor e coesão dos guerreiros. Exemplos dessas chamadas "amizades particulares" são vistas em películas como *Satyricon* (Fellini, de 1966), uma adaptação do romance de

Petrônio; *Calígula* (Tinto Brass, de 1980) e mais recentemente em *Alexandre* (Oliver Stone, de 2004), conforme abordagem de Paiva (2007).

Como já dito antes, o crescimento do cristianismo e difusão da experiência religiosa tornaram as práticas homoeróticas em pecaminosas e culpadas, sendo seus praticantes investigados, perseguidos e condenados sob instrumentos como a Inquisição e posteriormente a ordem jurídica, calcada na moralidade. No cinema, um dos mais radicais cineastas, o italiano Pier Paolo Pasolini, exploraria satiricamente o fingimento social e a improbidade do clero medieval, abusando da visibilidade dos nus frontais em filmes como *Decameron*, de 1971, e *Contos de Canterbury*, de 1972, notoriamente uma das poucas exceções (PAIVA, 2007).

No período que compreende os séculos XVIII e XIX, o homoerotismo masculino seria considerado doença, anormalidade e um desvio da natureza, uma aberração social em uma época na qual as energias vitais, por obrigação, deveriam ser orientadas para a produção econômica. “A história do cinema tem mostrado como o homoerotismo foi sendo diagnosticado como anormalidade, doença, desvio, sendo sistematicamente associado à loucura” (PAIVA, 2007, p. 7). As representações cinematográficas desse período não raro mostravam personagens acometidos pelo desvario, como é o caso de *Ludwig II, a paixão de um rei* (Visconti, de 1971).

Na Inglaterra do século XIX, passaria a crime e delito sob o amparo de um pesado código de lei. O caso Oscar Wilde é um dos maiores representantes desta época, figura do homossexual *outsider*, episódio eternizado no filme *Wilde, o primeiro homem moderno* (Gilbert, de 1997). Tal representação reaparece no filme de Derek Jarman, *Eduardo II* (de 1991), adquirindo complexidade em *Maurice* (Ivory, de 1987).

Na segunda metade do século XIX, o homoerotismo é tratado como doença, crime e pecado. Passados 100 anos, deixa de ser doença, de acordo com critérios da Organização Mundial de Saúde (OMS) e do Conselho Federal de Psicologia. Hoje, o conceito de família passa por modificações e em pleno no século XXI, o homoerotismo e o homoerótico transformam-se, em um movimento em que deixam de ser o anormal, o monstruoso ou o transgressor dos anos 1960 e 1970 e passam a ser integrado aos padrões da democracia representativa ocidental, e, mesmo sendo uma alteração ainda em curso, e a ser reconhecidos pelo Estado como um cidadão que deva possuir direitos civis igualitários.

No entanto, voltando um pouco nesse quadro, convém perceber que, a princípio, o homoerotismo feminino no cinema, assim como é parco na quantidade de registros e de

representações no decorrer da história, conforme já dito, é igualmente menos representado, havendo poucas produções cinematográficas que tratem sobre tal vertente. De modo que há uma carência de exemplos e até mesmo de produções acadêmicas que discutam a temática especificamente.

No entanto, falar sobre esse tipo de representação homoerótica é perceber um rompimento que implica perceber uma dupla ruptura: espacial, pela fuga da mulher da sua "instância" própria determinada (visto que era comumente, doméstica e familiar, "lugares" próprios nos quais a imagem do universo feminino foi circunscrita), e corporal, pois o corpo deixa de ser objeto masculino e assume uma história. Contudo, escapar desse espaço que lhe é assegurado e construído significa ser tratada como transgressora pela sociedade hegemonicamente machista e patriarcal, sendo, portanto, moralmente punida, com morte ou prisão, por tais comportamentos (COSTA, M. H. B. V., 2009).

No que tange à ruptura espacial, trata-se de utilizar dos espaços da intimidade, da casa, do corpo, tidos como um local de fala única, prisão e opressão, para emergir enquanto possibilidade de resistência e luta. O interesse do espectador realizaria um primeiro processo de desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino, provocando a ruptura corporal necessária para uma diversificação do discurso da mulher homoerótica no cinema. No cinema nacional, percebemos esse aspecto em filmes homoeróticos femininos que vem desde a década de 1920 e com um número crescente até 1980, chegando a aproximadamente 125 títulos (MORENO, 1995, p. 11-15).

A maioria das produções nacionais desse período, segundo Moreno (1995), são estereotipadas e pejorativas. Os títulos homoeróticos femininos desse período são endereçados à plateia masculina, alimentando a enorme curiosidade e tara dos homens em ver simulações de relações homoeróticas entre mulheres, passando a ideia de uma duplicação da imagem da mulher na cama, na qual o homem é o ser ausente. Tal relação inibe a possibilidade de relações sexuais entre duas mulheres, negando a lesbianidade, mascarando-a e a conduzindo a um comportamento desviante, de comportamento anormal e puramente exibicionista de "pseudo relações lesbianas", como é o caso do filme brasileiro *Noite Vazia* (Khouri, de 1964) e uma legião de filmes que se utilizaram deste método nas décadas de 60, 70 e 80 (MORENO, 1995, p. 131).

Entretanto, no final da década de 1980, alguns filmes passam a abordar o tema de modo mais humanizado, em direção a uma visão mais contemporânea, como *Leila Diniz* (Lacerda, de 1987), embora grande parte tenha deixando marcas frequentes na composição

de estereótipos. Este momento é crucial, pois marca uma mudança nas representações cinematográficas homoeróticas, apesar de não significar o fim de estereótipos clássicos, no qual os personagens homoeróticos aparecem mais discretos e sua representação se aproxima das heterossexuais.

A intimidade começa a ser politizada, em um processo de valorização da intimidade que já se observava desde o romantismo e que se intensifica a partir da segunda metade do século XX (LOPES, 2006, p. 379). Obras mais recentes, como o filme francês *Azul é a cor mais quente* (Kechiche, de 2013), o americano *The Normal Heart* (Murphy, de 2014), e os nacionais *Hoje eu quero voltar sozinho* (Ribeiro, de 2014) e *Praia do Futuro* (Aïnous, de 2014) são exemplos que ajudam a ilustrar esse processo de alteração da representação, enquadrando-se nessa nova perspectiva contemporânea, em que a exposição da sexualidade recorre a uma linguagem que lança mão de recursos, por exemplo, como um realismo estético que propiciaria uma visibilidade midiática dos excluídos (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2007, p. 96); que são repletos de um sentido que, além de expositivo, é político à medida que se alinha com a tendência a apresentar a prática homoerótica a partir uma atitude que contesta o estatuto e a normalização da representação erótica no cinema e na arte.

A partir disso, portanto, é possível dizer que essas representações homoeróticas fazem parte de um regime estético, em que o produto estético, a obra de arte, exprime as ambiguidades entre arte e vida, ao tornar possível uma experiência com a arte, que se desloca de uma completa imanência ou isolamento da obra e altera justamente o significado dessa ligação, pois “a arte vive por tanto tempo quanto expressa um pensamento que não está claro para ela mesma de maneira que resiste a ela. Vive na medida em que é algo mais que arte, na medida em que é uma crença e uma forma de vida” (RANCIÈRE, 2002, p. 14) É quando adota um potencial de intervir, não apenas na representação, mas na própria experiência subjetiva e social. É nesse sentido que é possível falar ainda de uma narrativa homoerótica que suscita identificação e interação, face a alterações nos cenários da vida que, neste momento, começam a ser mais legitimadas e menos estigmatizadas pelos elementos desse regime estético, que são provindos do artístico e do social, concebidos não como domínios isolados, mas em intersecção.

As identidades e os rearranjos subjetivos

Já se tendo explanado sobre vida e arte, cumpre esclarecer de que estamos falando ao nos referirmos a essa vida, que fornece o substrato e que é tangida pelo produto estético e pela experiência ocasionada, algo sobre o qual nos debruçaremos de maneira breve, tomando como ponto de partida, a compreensão de que a sociedade passa por uma significativa alteração, metamorfose dos vínculos sociais, caracterizando-se, de acordo com Maffessoli (2010) pela saturação da identidade e do individualismo epistemológico.

De modo que é nesse contexto de vínculo social e relações, que surge uma espécie de “homossocialidade identitária”, que ocorre entre pessoas do mesmo sexo, que têm a necessidade de pertencimento a algum lugar e sentem-se mais à vontade estando na companhia de pessoas do mesmo sexo. Fala-se também do envolvimento erótico da vida social, na qual as homossexualidades, sendo constituintes de uma guerra declarada ao individualismo e substancialismo, que marcaram o ocidente, “traz[em] de volta, empiricamente, a importância do sentimento de pertencer a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda vida social” (MAFFESOLI, 2010, p. 21).

O que isso implicaria em uma relação entre produto estético e identidade homossexual (cuja dimensão é inegavelmente cultural)? Demarcando não se tratar este estudo de uma análise objetual, antes reflexiva, poderíamos, porém, relacionar elementos do cinema já expostos anteriormente com uma dessas identidades, para fins práticos de compreensão.

Se falarmos de uma narrativa de natureza homoerótica feminina, muito menos recorrente do que a masculina, caso do já citado *Azul é a cor mais quente*, nós nos depararíamos com uma narrativa que expõe de maneira explícita sexo e sexualidade, que reforça uma espécie de “existência lésbica”, dissonante da representação do erótico (e do erótico feminino), como imagem de fetiche com fins de proporcionar prazer exclusivo ao homem. Veríamos a assunção de autonomia identitária que se desalinha com o normativo tanto da sexualidade quanto do papel a que a mulher é relegada. São todos elementos que compõem a experiência social de um grupo, não estando circunscrita à ordem do produto estético, antes possibilitando identificações e consequentes interações. E, ainda é possível dizer, seria um meio de socializar, por meio dessa narrativa cinematográfica que

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. (RICH, 2010, p. 20)

Não se trata de aqui de crer ingenuamente que o produto estético é todo detentor de uma imanência, mas também de não ignorar a sua significação à medida que uma narrativa cinematográfica homoerótica possui uma dimensão cultural de caráter subversivo que não se pode ignorar. À medida que como diz Maffesoli, “a sexualidade é uma forma moderna de arranjo e construção erótica espontânea, traduzindo uma dimensão interna do sujeito, particular de uma cultura” (2010, p. 21), a transposição ou [re]apropriação dessa dinâmica social em produtos ficcionais, em que o homoerotismo é o caso em questão, consiste em ampliar em um quadro social as concepções e mediações sobre as práticas não normativas. Ao mesmo tempo, esse processo também possibilita coesões em grupos identitários, contribuindo em relações sociais na base do seu “estar-junto” ou no reforço da tribalização (MAFFESOLI, 2010, p. 21), visto a partir da inclusão de indivíduos, antes do que da exclusão. Ou seja, fala-se, por meio dessas narrativas, de sexualidades que passam a ser percebidas e experienciadas a partir de matrizes compostas, sobretudo, por arranjos identitários.

É desse tipo de práticas sociais e culturais que emergem e que se renovam os sentidos sobre as narrativas homoeróticas no cinema contemporâneo, que aderem a esse regime estético de representação, como já dito. Sendo, talvez, imprescindível tentar compreender a experiência estética, a partir desse momento em que esse regime apresenta uma espécie de consolidação, pois se multiplicam as imagens do homoerotismo dissociadas do caráter negativo e estigmatizado, tendo agora uma clara definição de uma prática integrada ao que se considera como práticas identitárias divergentes ou diversas, deixando em parte de assumir uma distinção que isole sumariamente o homoerotismo, em prol das práticas consideradas normativas. O que, no entanto, não embota seu potencial de resistência.

As implicações e o choque

O cinema faz parte da crítica de Adorno e Horkheimer (1985) como um dos nichos da indústria cultural que mostraria o esquematismo das mercadorias dessa cultura mercantilizada, cuja orientação é de encarar o homem como objeto e oferecer produtos que requerem atividade intelectual mínima, pois já são difundidos como decifrados. É esse esquematismo, entre outros aspectos, que estabelece, na teoria deles, o esvaziamento das formas culturais e sua ênfase nos efeitos, nas performances.

Elemento dessa ordem da produção, os produtos do cinema encarnariam a ideologia da indústria cultural de forjar a ilusão da identidade própria, que seja condicionada por essa lógica industrial, estabelecendo-se como a reprodução de modelos, nos quais a *ideia* já não se pode entrever, estando antes essa identidade subordinada aos caracteres performáticos da mercadoria, pois “as particularidades do *eu* são mercadorias monopolizadas socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo natural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 145, grifo nosso)

Essa perspectiva, porém, não dá conta de pensarmos as implicações do acionamento de todo o quadro de referências exposto até o momento, por privilegiar uma perspectiva essencialmente crítica, bem como por se basear na ideia de uma cultura humanística e da alta arte que teria uma forma orgânica, tradicional, em que a ideia (o potencial emancipatório) teria sido suplantado pela performance (o efeito, que visaria ao consumo e não à representação).

Como já dito, estamos falando de um regime que é diferente disso. Trata-se de elementos que compõem um quadro que podemos até encarar como interativo, à medida que existem trocas, ressignificações, formas de socialização que são geradas a partir da narrativa e da experiência estética. Podemos concordar com Paes Loureiro, ao afirmar que a arte contemporânea, portanto, a que está nesse regime estético em relação ao qual falamos “procura dar ao espectador consciência de seu mundo, abrindo novos horizontes, cortando os laços da tradição e do preconceito. Deseja participação do espectador até como coautor, levando-o a fazer dela uma experiência a ser vivida, e não apenas a ser contemplada” (LOUREIRO, 2002, p. 31). Este é ponto em que convergem os tópicos expostos anteriormente, no qual podemos compreender do que se trata de fato a experiência estética das narrativas cinematográficas de homoerotismo.

Martin Seel (apud Guimarães, 2006) reivindica que a experiência estética deve ser compreendida por meio da sua vizinhança (paralela e contrastante) com a rede de assimilação não estética da realidade. A experiência estética é inserida em um contexto específico de ação e de comunicação, isto é, em uma situação na qual o sujeito é levado a desenvolver a compreensão pragmático-normativa do objeto que lhe é apresentado.

Esta “vizinhança” podemos-la compreender, com o olhar para a cultura, para o cenário político, religioso e social. Esse novo quadro de sentido é criado a partir da experiência social, das experiências subjetivas e das leituras já realizadas sobre o tópico ou tema com que entramos em contato por meio de um produto estético, engendrando as

implicações, conforme já dito (volitiva, cognitiva e afetiva). Essa concepção, no que diz respeito ao homoerotismo no cinema, permite-nos compreender que a experiência que a obra suscita não se dissocia dos aspectos culturais e sociais sobre esse tema, cujos teores podem passar pelo interdito e pelo parcialmente liberado, entre outros, bem como também não pode se distanciar de um histórico de representação dessas práticas na mídia em questão, o cinema, bem como dos aspectos subjetivos e das identidades homoeróticas.

Junto a isso, temos a concepção de Vattimo, que argumenta, como dito no início deste trabalho que “a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e readaptação. [...] vira-se para a manutenção do desenraizamento” (1992, p. 57). Nesses termos, expressos pelo autor, que fala de oscilação como experiência com a arte, é que concebemos o choque em relação ao homoerotismo, porquanto seja possível acionar uma quantidade muito grande de referências e de conjunturas, em que os elementos, tanto de contestação quanto legitimação podem se combinar de diversas formas.

Essa desestabilização que a experiência com uma narrativa homoerótica no regime contemporâneo, ocorre à medida que não está inscrita naquilo que é usual no cinema (conquanto o erotismo esteja), pois é uma modalidade de representação com o qual não se tem uma familiaridade, justamente porque vinha sido relegada ao invisível ou à visão enviesada com fins de deslegitimar as práticas homoeróticas. Por isso, as mediações e experiências, sobretudo em obras fílmicas recentes, possuem linguagens narrativas que abarcam a afetividade e a sexualidade homoeróticas em um estatuto próximo ao do heteroerótico. No entanto, apresenta-se como detentora de um sentido político; essa experiência de choque, de readaptação, se reveste de um potencial de questionamento à naturalização da norma, face ao subversivo e minoritário e de uma possível inserção do homoerotismo em tramas mais amplas do social.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e**

história da cultura; Obras escolhidas I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAUNSTEIN, Philippe. Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV. In: DUBY, Georges (Org.). **História da vida privada:** da Europa Feudal à Renascença. Tradução: Maria Lúcia Machado. 2. vol. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício:** estudos sobre o homoerotismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Mulheres partidas: poética e política das imagens fílmicas da mulher. **Bagoas:** estudos gays; gêneros e sexualidades. v. 2, n. 3, jul./dez., 2009.

DABHOIWALA, Faraméz. **As origens do sexo:** uma história da primeira revolução sexual. Tradução: Rafael Montavani. São Paulo: Globo, 2013.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Carmagos (Org.). **Comunicação e experiência estética.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Maurício. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real:** estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Tradução: Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus de Paes. **Elementos de estética.** 3. ed. Belém: EDUFPA, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação & sexualidade.** v. 33, n. 1, jan./jun., 2008.

MAFFESOLI, Michel. Homossocialidade: da identidade às identificações. **Bagoas:** estudos gays - gêneros e sexualidades. v. 1, n. 1, jul./dez., 2007.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Campinas. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1995.

PAIVA, Cláudio. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. **Bagoas:** estudos gays - gêneros e sexualidades. v. 1, n. 1, jul./dez., 2007.

RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados: narrativas de autonomia e heteronomia. **Projeto Revoluções.** 2002. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf> Acesso em: 25 jun. 2014.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas:** estudos gays - gêneros e sexualidades. v. 4, n. 5, jul./dez., 2010.

RONCIÈRE, Charles de la. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges (Org.). **História da vida privada:** da Europa Feudal à Renascença. Tradução: Maria Lúcia Machado. 2. vol. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Tradução: Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.