



# PUC RIO

JOSE DANIEL MENDES BARCELOS

(CON)SUMINDO A DIFERENÇA:

A HOMOSSEXUALIDADE ENTRE A VISIBILIDADE E A MASSIFICAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Departamento de Psicologia

Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1998

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea

CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil

<http://www.puc-rio.br>

**N.Cham. 150 B242 TESE UC**  
**Título (Con)sumindo a diferença**



Ex.2 PUCB

0135602

**José Daniel Mendes Barcelos**

**(CON)SUMINDO A DIFERENÇA:  
A HOMOSSEXUALIDADE ENTRE A VISIBILIDADE E A MASSIFICAÇÃO**

**Dissertação de Mestrado**

**Orientadora: Solange Jobim e Souza**

**Departamento de Psicologia  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**

**José Daniel Mendes Barcelos**

**(CON)SUMINDO A DIFERENÇA:**

**A homossexualidade entre a visibilidade e a massificação**

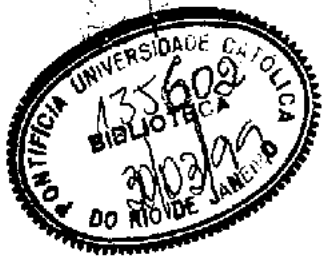
**Dissertação apresentada ao  
Departamento de Psicologia da  
PUC-Rio como parte integrante  
dos requisitos para obtenção do  
título de Mestre em Psicologia.**

**Orientadora: Solange Jobim e  
Souza**

**Departamento de Psicologia  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**

**Rio de Janeiro, agosto de 1998.**

92200



150  
B242  
135602  
VX.2

**Para Ivo,  
Meu querido companheiro.**

## **AGRADECIMENTOS**

A Solange Jobim e Souza, por seu diálogo constante, exemplo na vida de uma perspectiva bakhtiniana.

À turma 96.1 do mestrado em psicologia, em particular: Aline (pela coragem); Cristiane (pela troca); Cristina (pela cumplicidade); Elaine (pela maturidade); Fátima (pela determinação); Flávia (pela inspiração); Luiz (pelo olhar crítico).

A Vera Damázio e Helena Cavalcante de Albuquerque, do Departamento de Artes da PUC-Rio, pela captura das imagens contidas nesta dissertação.

À Vídeo Locadora Estação Botafogo e Vídeo Session, pela contribuição no levantamento da filmografia.

A Sônia e Sueli, companheiras de batalha, que acreditaram, desde o início, neste trabalho.

Ao André, Cláudio, e Antônio, pela ajuda na tradução do resumo.

A Marise e Vera, do Departamento de Psicologia da PUC-Rio, pela paciência.

A tantas outras pessoas que, de uma forma ou de outra, estão presentes em minha vida e, conseqüentemente, neste trabalho.

Ao CAPES, pela ajuda financeira.

## **PALAVRAS-CHAVE**

- Linguagem e produção de conhecimento
- Cinema
- Homossexualidade
- AIDS
- Consumo



## **RESUMO**

Este trabalho visa uma investigação sobre as novas formas de cooptação e controle da sexualidade, e particularmente da homossexualidade, a partir de temas atuais: AIDS, consumo e identidade. Tomamos o cinema para auxiliar-nos neste processo, já que ele é um exemplar das novas tecnologias que possuem um papel decisivo na constituição da subjetividade na era moderna. A proliferação de imagens do homossexual na mídia não deve nos conduzir, necessariamente, a uma percepção ingênua acerca da possível aceitação destes sujeitos e, conseqüentemente, em admitir uma tolerância maior no seio da sociedade. Nosso objetivo é justamente problematizar este tema, tendo o cinema como um produto cultural capaz de oferecer o material necessário para tal análise. Propomos, portanto, uma reflexão acerca da construção de identidade do homossexual, tendo como base as transformações que vêm sendo operadas pela mídia, principalmente o cinema, na produção da subjetividade contemporânea.

## **ABSTRACT**

The purpose of this paper is to investigate new forms of cooptation and control of sexuality, particularly of homosexuality, based on current themes: AIDS, consumption and identity. The Cinema was employed to help us in this process, since it is a sample of the new technologies, which have a decisive role in the construction of the subjectivity in our modern age. The growing presence of the homosexual in the Media should not lead us, necessarily, to the naïve conclusion that these subjects have been accepted and, consequently, treated with greater tolerance in the heart of society. Our aim is precisely to question this assumption, making use of the Cinema as a cultural product capable of offering the necessary material for such analysis. We propose, therefore, to reflect upon the construction of the identity of the homosexual, based on the changes conducted by the Media, mainly the Cinema, in the production of the contemporary subjectivity.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
<b>1 - CINEMA, LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE.....</b>	<b>07</b>
1.1 - A proliferação de imagens.....	07
1.2 - Benjamin e a reprodutibilidade técnica.....	15
1.3 - Luz, câmera, (subjetiv)ação.....	26
1.4 - Contribuições de Bakhtin para uma abordagem crítica do cinema.....	32
<b>2 - AIDS - UMA NOVA VISIBILIDADE.....</b>	<b>50</b>
2.1 - A AIDS através da mídia.....	52
2.2 - A epidemia do grupo de risco.....	67
2.3 - A doença como metáfora - uma possibilidade de desestigmatização.....	74
2.4 - A metáfora da peste.....	81
<b>3 - CONSUMO E HOMOGENEIZAÇÃO.....</b>	<b>89</b>
3.1 - O mito da felicidade.....	89
3.2 - Consumo, corpo e sexualidade.....	97
3.3 - O corpo como prótese.....	108
<b>4 - IDENTIDADE E DIFERENÇA.....</b>	<b>112</b>
4.1 - Genealogia em Foucault.....	112
4.2 - Para uma estética da existência.....	119
4.3 - Privilegiando a diferença.....	129
<b>ÚLTIMAS PALAVRAS.....</b>	<b>152</b>
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>161</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>170</b>

## INTRODUÇÃO

Unir duas paixões: a psicologia e o cinema. Esta, sem dúvida, não será uma tarefa fácil. Duas áreas aparentemente distintas. Uma que se pretende científica, outra que almeja o status de arte, de sétima arte. O que as aproximam? O ponto comum, de ancoragem, é o desejo de falar sobre a existência humana, as angústias inerentes a quem está vivo. O que as distanciam? A forma como apresentam esta reflexão. Por que não tentar uma aproximação? Este será um dos objetivos deste trabalho.

Para tal aproximação, privilegiaremos o referencial teórico de Mikhail Bakhtin, que com sua compreensão da constituição da consciência a partir do outro, no diálogo com o social, estabelece um campo rico para investigarmos o processo de subjetivação do sujeito na contemporaneidade. Não resta dúvida que o cinema, como uma técnica oriunda da nossa época e um produto cultural que responde às demandas sociais, tomou-se mais um elemento que constitui esse grande caleidoscópio que é a subjetividade humana.

Longe de responder a todas as questões que o próprio desenrolar do texto apresentará, sem a pretensão de estabelecer verdades inquestionáveis, pretendemos a partir desta reflexão lançar um breve feixe de luz sobre uma das questões mais problematizadas na contemporaneidade: a homossexualidade. É notório o aumento da visibilidade que a homossexualidade vem ganhando na

mídia em geral, e particularmente no cinema<sup>1</sup>. Mas por que este aumento de visibilidade? Para o que apontam essas novas imagens que apresentam/representam a homossexualidade? Esse aumento de visibilidade denota uma aceitação maior da sociedade, ou seja, um alargamento dos valores sociais? Genericamente, estas são algumas questões que pretendemos percorrer, e até certo ponto, compreender. Quando, na perspectiva bakhtiniana, confrontamos a compreensão e a explicação, percebemos que a compreensão sempre é dialógica, implica duas consciências, dois sujeitos, enquanto que a explicação implica uma única consciência, um único sujeito. Portanto, "compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação, ou até de uma renúncia, do ponto de vista pessoal. O ato de compreensão supõe um combate cujo móbil consiste numa modificação e num enriquecimento recíprocos" (Bakhtin, 1992: 382). Compreender uma questão faz com que ela se complete com consciência e revele a multiplicidade de seus sentidos.

Mas como falar da homossexualidade sem cair no lugar comum, e já bastante questionado, da anormalidade? Pensar a diferença como possibilidade de singularização pode ser um caminho. Um ponto deverá ficar claro desde o início: não tomaremos a homossexualidade como um tipo de natureza humana, como uma essência, ou uma identidade específica e rígida. Tais considerações são perigosas à medida que este discurso naturaliza e universaliza o sujeito,

---

<sup>1</sup> Ver filmografia em anexo. Num levantamento preliminar catalogamos aproximadamente 115 filmes que, desde 1985, apresentam personagens homossexuais.

seqüestrando-o em sua possibilidade de singularização. Cientes deste perigo, pretendemos que este texto traga em sua tessitura, linha após linha, elementos que coloquem em xeque tais discursos, abrindo outros caminhos para pesarmos a subjetivação humana.

Questionar, portanto, noções tão caras à racionalidade moderna, como por exemplo a essência do sujeito e a identidade fixada em objetos do desejo, será um dos difíceis caminhos que teremos que trilhar. Não seremos, contudo, os primeiros. Poderemos contar com a ajuda de teóricos como Bakhtin, Benjamin, Foucault, Baudrillard e tantos outros, que desbravaram trilhas semelhantes.

Torna-se importante salientar que embora a homossexualidade seja aqui privilegiada, compreendemos esta como uma das infinitas formas de expressão da sexualidade. Portanto, interessa-nos compreender a sexualidade em suas transformações e modos de manifestação na contemporaneidade.

Convidamos o leitor para, lentamente, como nas antigas narrativas que Walter Benjamin brilhantemente lembra, percorrer este texto e construir novas experiências a partir dele e de sua própria visão de mundo. Se este trabalho conseguir estabelecer um diálogo com seus leitores, seu papel social estará parcialmente cumprido, pois, com Bakhtin, compreendemos o processo de linguagem como combate e jogo, jogo entre opiniões diferentes, mesmo que tais

opiniões divirjam da nossa. É na relação com o diferente, com a alteridade, que nos constituímos sujeitos.

No primeiro capítulo, faremos inicialmente uma reflexão sobre o cinema em sua relação com o espectador. Aqui, começaremos a pensar o processo de massificação e homogeneização tão particular dos meios de comunicação de massa. Tal reflexão é fundamental para analisarmos a tensão inerente ao cinema, ou seja, sua possibilidade de contribuir para a emancipação ou massificação dos sujeitos. Nesta reflexão traremos contribuições de alguns estudiosos da Escola de Frankfurt, como Adorno, Horkheimer e Benjamin, que na primeira metade deste século já marcavam uma interessante discussão sobre a relação do cinema com a vida moderna. No decorrer deste capítulo pretendemos esboçar uma metodologia de análise do cinema que justifique sua aplicação na construção de conhecimento de nossa área de interesse, ciências humanas, dando suporte também para a "leitura" das cenas de alguns filmes que utilizaremos nesta dissertação.

O segundo capítulo versa sobre a AIDS e sua ligação com a homossexualidade. Entendemos que a AIDS acarretou uma discussão acirrada sobre as formas de expressão da sexualidade, e a partir de seu aparecimento uma nova visibilidade sobre a homossexualidade também surgiu. Tal visibilidade é decorrente principalmente da mídia e sua íntima ligação com o discurso médico-científico. É nessa relação, onde um tornou-se porta-voz do outro, que vemos a homossexualidade ser apresentada, novamente, como um estranho

estilo de vida. Sua compreensão a partir de conceitos epidemiológicos tais como grupo de risco, acarretou uma marginalização do homossexual balizada por uma discussão que na maioria das vezes recebeu grande influência de questões relativas à moral.

O terceiro capítulo privilegia uma reflexão acerca da forma contemporânea de subjetivação a partir do consumo. Segundo Baudrillard, o consumo transformou-se numa nova forma de linguagem e conseqüentemente numa nova modalidade de passagem da natureza para a cultura da nossa época. Constituindo-se como um modo específico de socialização, importa pensar neste capítulo o processo de massificação e homogeneização a que o sujeito é submetido. É a partir desta reflexão que pretendemos compreender o processo de subjetivação na contemporaneidade como uma luta entre os modelos identificatórios socialmente aceitos e a singularidade que cada sujeito porta.

O quarto e último capítulo pretende dar voz à singularidade do sujeito como forma de combate contra as exigências sociais de identidades fixas. Para tal faremos uma breve incursão sobre a estética da existência em Foucault objetivando compreender que o modo como entendemos a sexualidade na contemporaneidade não é, de forma alguma, natural do ser humano. O que pretendemos focar é a identidade como um processo de *devir*, onde cada sujeito em sua relação com o outro, o diferente, se constitui dialogicamente.



Pensar a homossexualidade na tensão entre a visibilidade e a massificação, considerando que é também nesta tensão que os sujeitos se constituem, é o caminho que pretendemos tomar no decorrer desta dissertação.

## 1 - CINEMA, LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE

Trata-se de uma cultura difusa porque confusa; quero dizer com isso que existe, no cinema, uma espécie de cruzamento possível dos valores: os intelectuais põem-se a defender os filmes de massa e o cinema comercial pode absorver muito rapidamente filmes de vanguarda. Essa aculturação é característica da nossa cultura de massa (...) (Barthes, 1995:20).

### 1.1 - A proliferação de imagens

O cinema, desde sua criação com os irmãos Lumière, é tema de questionamentos de diversas ordens, não só quanto a seu estatuto de arte, mas também – e este é um dos pontos que nos interessa – quanto a sua possibilidade de constituir subjetividade. Tal fato acarreta uma discussão longa sobre as formas de recepção das imagens por parte dos espectadores, e conseqüentemente sobre como este incorpora a imagem, recaindo, com freqüência, em discursos de censura. Em artigo publicado nos *Annaes da Colônia de Psychopathas* (1928), o Dr. Miguel Pedro apresenta uma interessante discussão sobre a influência do cinema na infância. Citando outros artigos da época o autor atribui ao cinema um papel decisivo no aumento da delinqüência infantil. Tomando o cinema como uma “imitação completa de scenas e episódios da vida real” (p. 179), recomenda que se estabeleça uma censura rigorosa aos filmes. Para o autor, o cinema é uma verdadeira escola

onde se glorificam os vícios, quando serve para "implantar a perversão de costumes numa sociedade honesta" (p. 179).

Ao analisarmos alguns autores da Escola de Frankfurt, notamos uma ambivalência nos estudos sobre o cinema que abordam a questão da constituição da subjetividade da massa espectralora. Adorno e Horkheimer (1991) apontam a dependência que o cinema tem em relação ao fator econômico, já que a construção de um filme só é possível a partir de somas elevadas de dinheiro. A indústria cultural visa, através do econômico, a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para estes autores ninguém escapa ao filtro da indústria cultural, e no cinema vemos a ilusão de que o mundo exterior é um prolongamento, sem ruptura, do mundo que se descobre no filme. Dentro deste processo de massificação, o filme não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam passear e divagar na obra filmica. O cinema inibe a atividade intelectual do espectador quando este precisa fixar sua atenção para não perder os fatos que desfilam velozmente diante dos olhos. Tal técnica só se destina a um refúgio da vida cotidiana, fora isso, essa forma de prazer não torna a vida mais humana para os homens, ao contrário, torna os indivíduos iguais, universais.

As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. (...) são como impressões digitais em cédulas de identidade que, não fosse por elas, seriam

rigorosamente iguais e nas quais a vida e a fisionomia de todos os indivíduos – da estrela do cinema ao encarcerado – se transformaram, em face do poderio do universal. A pseudo-individualidade é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência: é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade (Adorno e Horkheimer, 1991: 145).

Quando estes autores abordam a massificação provocada pela indústria cultural, apontam para o fato de que ninguém escapa a este processo e que, portanto, o cinema só possui a função de alienação social.

Temos em Benjamin (1980a) uma outra perspectiva. Para este autor o cinema traz em seu bojo um aprofundamento da percepção que só é possível a partir da reprodução técnica.<sup>2</sup> Numa sociedade capitalista, o cinema só pode estar a serviço da revolução quando permite uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte. “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (Benjamin, 1994a: 171).

Diferentemente de Adorno e Horkheimer, Benjamin entende que o cinema é mais do que ilusão, pois aquele que filma penetra em profundidade na própria estrutura do já dado. Desta forma, para o homem hodierno,

---

<sup>2</sup> A questão da mudança de percepção incrementada pela reprodutibilidade técnica será desenvolvida mais à frente.

(...) a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ele atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento – o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte – ele só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade (Benjamin, 1980a: 20).

Não se trata de pensar, aqui, que a realidade fílmica é mais real do que a realidade da vida quotidiana, pois a primeira só é mais interessante ao espectador à medida que o aparelho técnico que a constitui é negado em sua percepção. “A realidade despojada do que lhe acrescenta o aparelho torna-se aqui a mais artificial de todas e, no país da técnica, a apreensão imediata da realidade como tal é, em decorrência, uma flor azul” (Benjamin, 1980a: 20). Nesta perspectiva, o cinema se oferece, desde sua constituição, a uma receptividade coletiva, e como tal permite uma adaptação das massas à crescente tecnologização da vida. O cinema, tomado pela indústria cultural no capitalismo, serve sim para uma alienação, mas em outro regime, ou quem sabe até mesmo neste, poderia também servir a questionamentos mais profundos e, conseqüentemente, à emancipação. O cinema, como arte que apresenta-se em diálogo constante com a sociedade, é um discurso que fala da nossa contemporaneidade. Com seu poder de penetração nas massas, revela uma sociedade em processo de acelerada globalização e crescente tecnologização da vida.

É nesta tensão entre cinema e constituição de subjetividade que pretendemos refletir a proliferação de imagens sobre a sexualidade e, mais especificamente, sobre a homossexualidade. É sobre esta que percebemos um aumento de visibilidade na mídia em geral. Não é que antes não aparecessem na tela personagens homossexuais. A questão é que, quando estes apareciam, eram freqüentemente vinculados à loucura, ao crime, ao queto, enfim à marginalidade. Um exemplo dessa ligação, que apresenta a homossexualidade em sua forma negativa, está no filme "The Celluloid Closet"<sup>3</sup>, que analisa, com grande perspicácia, não só a censura a personagens homossexuais no cinema hollywoodiano das últimas décadas, mas observa também como estes eram apresentados como anti-heróis. O filme, uma espécie de documentário, aponta para a censura rigorosa dos produtores, que exigiam alterações nos roteiros quando estes apresentavam personagens que pudessem sugerir uma homossexualidade positivada.

É a partir do processo de generalizada massificação que a mídia traz novas e diversas imagens do homossexual. Há personagens homossexuais nas novelas ("A próxima vítima", "Torre de babel" – TV Globo), seriados de TV ("Ellen" – ABC Americana; "Você decide"<sup>4</sup> – TV Globo) e, mais freqüentemente, em dezenas de filmes recentes que abordam esta temática. A crescente visibilidade que a homossexualidade vem "ganhando" na mídia deixa em aberto

<sup>3</sup> Produção norte-americana, dirigida por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, exibida nos cinemas do Rio em 1996. Ainda não foi lançado em vídeo.

<sup>4</sup> No programa "Você decide" já ocorreram 05 episódios onde o tema central foi a homossexualidade.

questões tais como: esta nova imagem apresenta o homossexual de forma positivada? Será que essa visibilidade que, por exemplo, encontramos no cinema nos últimos 13 anos significa um alargamento dos valores sociais, no que tange à homossexualidade? Tal fenômeno nos indica uma maior tolerância à diferença?

O aumento do número de filmes que apresentam personagens homossexuais faz do cinema um instrumento privilegiado para pensarmos tal problemática. Como nos lembra Benjamin (1994a), o cinema nasceu para as multidões. Não se faz um filme para poucos espectadores, como era o caso das artes plásticas, em sua produção gasta-se muito dinheiro, objetivando um lucro às vezes astronômico. Ele é um representante da nossa época, e um dos bens culturais mais consumidos na atualidade.

A proliferação de imagens do homossexual no cinema não deve nos conduzir, necessariamente, a uma percepção inocente de como a homossexualidade está sendo mais aceita, concluindo-se que, estamos num momento social de alargamento dos valores morais. Seria muito simplória tal transposição. Nosso objetivo é, justamente, problematizar mais profundamente este tema, tendo o cinema como produto cultural capaz de oferecer o material necessário para tal análise. A crescente visibilidade que o homossexual vem ganhando na mídia (principalmente no cinema), poderia nos levar a concluir rapidamente que tal fenômeno é resultado de um alargamento dos valores sociais, ou seja, que a sociedade está gradativamente reconhecendo e

aceitando a singularidade do sujeito homossexual. Tal análise está sujeita a limitações quando percebemos que a mera apresentação de personagens homossexuais na mídia não representa a criação de uma conjuntura textual onde a voz daqueles personagens, ou do grupo ao qual eles pertencem, possam ser ouvidas com força e ressonância totais. Vamos nos apropriar do conceito bakhtiniano de polifonia para apontar que tal ressonância só é possível a partir da coexistência de uma "pluralidade de vozes, que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias" (Stam, 1992: 96). A polifonia, portanto, estabelece mais do que uma heterogeneidade de personagens representantes de diversos grupos. O que ela nos abre é a possibilidade de um ângulo dialógico onde as vozes se justapõem e se contrapõem, possibilitando outros significados. A heterogeneidade não necessariamente leva à emancipação do sujeito e de seu discurso. Ora, verificamos que a publicidade apresenta representantes de um determinado grupo minoritário, sem com isso dar voz e legitimar o discurso de tal grupo, objetivando, somente, fazer de seus integrantes meros consumidores.

O filme ou o comercial de televisão em que um em cada oito rostos é negro, por exemplo, está mais relacionado com a demografia das pesquisas de mercado ou da consciência pesada do liberalismo do que com a autêntica polifonia, já que a voz negra, nesses casos, é geralmente desprovida de sua alma, privada de sua cor e entonação<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A palavra "entonação" é utilizada por este autor no mesmo sentido que a "entoação". No desenvolvimento deste texto elegemos a entoação, pois está é a palavra encontrada nos textos traduzidos da obra de Bakhtin.



A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de determinado grupo, mas na promoção de um cenário textual em que a voz desse grupo possa ser ouvida com toda a sua força e sonoridade" (Stam, 1993: 167).

É premente, portanto, uma problematização sobre a cooptação do sujeito homossexual na sociedade contemporânea, pois ela pode apontar, não mais para o simples alargamento dos valores, mas para novas formas de controle social através do consumo.

O tema desta pesquisa é, portanto, propor uma análise da construção da identidade do homossexual, tendo como base as transformações que vêm sendo operadas pela mídia, principalmente o cinema, na produção da subjetividade contemporânea. Torna-se importante salientar que, embora a homossexualidade seja aqui privilegiada, nossa análise se dirige à sexualidade como um todo, mesmo porque entendemos a homossexualidade como umas das infinitas formas de apresentação da sexualidade. Não basta falar da homossexualidade enquanto diferença da heterossexualidade, pois esta dicotomia, transformada em modelo de análise, corre o risco de apontar para um outro tipo de sexualidade. Tal modelo de análise pode tomar a homossexualidade como um elemento inerente à natureza e à essência do sujeito, e não como uma manifestação de sua singularidade. Por estarmos tomando a homossexualidade a partir dessa premissa, é necessário entendê-la no contexto mais amplo de sua

constituição, incluindo-se aí a própria compreensão da sexualidade e de suas transformações e modos de manifestação na contemporaneidade.

Na verdade quando admitimos a dicotomia entre o "homossexual" e o "heterossexual", que nos parece absolutamente intuitiva e evidente por si mesma, ela já é um elemento da crença que põe em relevo e sublinha as características sexuais dos sujeitos. Tal oposição nada tem de perceptualmente espontânea. Nenhuma divisão das pessoas em classes lógicas, famílias naturais ou conjuntos *gestálticos* é natural. Todos esses arranjos exigem uma seleção de predicados relevantes para certos interesses, que são tão antinaturais quanto qualquer construto teórico que venhamos imaginar (Costa, 1992: 25 – grifo do autor).

## 1.2 – Benjamin e a reprodutibilidade técnica

Benjamin traz em sua obra uma reflexão muito pertinente sobre o cinema, inserindo-o no contexto da sociedade moderna como um produto tecnológico oriundo desta época. Sim, o cinema é uma técnica, e como tal não encontra em nossas vidas pessoais nenhuma utilização completa e adequada; no entanto, como toda a tecnologia, sua aceleração e desenvolvimento lutam por justificar-se em nossa existência (Benjamin, 1994b).

Este autor toma a obra de arte como suscetível de reprodução (Benjamin, 1980a). Toda e qualquer obra de arte sempre foi passível de reprodução, e em

outros tempos foi até comum tal processo, à medida que os discípulos copiavam as obras de seus mestres, os próprios mestres reproduziram-nas para garantir a sua difusão e, por último, os falsários o fizeram objetivando extrair proveito material. A reprodução de uma obra de arte não é, portanto, novidade de nossa época. É na modernidade, porém, que a reprodutibilidade técnica alcançou limites jamais antes vistos e até certo ponto colocou em xeque a noção de arte quando, como por exemplo no cinema, o que determina sua criação é a própria reprodutibilidade. É na fotografia, técnica reprodutiva por excelência, que Benjamin vê o germe do cinema. Com ela, a mão do artista foi substituída pelo olho fixo sobre a objetiva e, nesse processo, onde a velocidade passa a ser seu ícone, a imagem pode ser capitada com a mesma rapidez que as palavras de um ator no filme.

Para Gunning (1995), a origem do cinema, no contexto das primeiras formas de exibição, apresentava-se dentro da tradição dos entretenimentos visuais na virada do século – como uma série de impactos visuais de que é exemplo o teatro mágico – que consistia em tornar visível algo que não poderia existir, em conduzir o jogo das aparências de modo a confundir as expectativas da lógica e da experiência. É interessante notar que, nas primeiras projeções de Lumière, os filmes eram apresentados como imagens congeladas, projeções de fotografias imóveis e, como num passe de mágica o projetor começava a rodar e a imagem se movia. Gunning (1995) aponta em “*A chegada do trem à estação*”, de Lumière, que o que está em questão não é tanto o avanço iminente do trem contra a platéia, mas sim a força do aparato cinematográfico. É no bojo desta

estética da ilusão que o cinema aparece e, longe de levar os espectadores à simples credulidade dos fatos, ou seja, a confundirem imagem com realidade, traz um espanto ao verem a transformação operada através da nova ilusão produzida pelo movimento projetado. O espanto causado pelas cenas deste filme dá-se mais precisamente pela metamorfose mágica do que pela aparente reprodução da realidade. É essa súbita transformação da fotografia imóvel na ilusão de movimento que surpreende o espectador e que sustenta o fascínio pelo cinematógrafo e sua novidade.

A sensação de impacto do público é produzida menos por uma crença ingênua de que estão sendo ameaçados por uma locomotiva de fato do que pela inacreditável transformação que ocorre diante dos olhos, paralela às mais formidáveis maravilhas do teatro de mágica (Gunning, 1995: 54).

Além do fascínio trazido pela fotografia e pelo cinematógrafo, uma outra questão começa a se colocar para o homem e sua relação com a cultura. Tal questão refere-se à autenticidade da obra de arte. A autenticidade da obra de arte, tão necessária ao seu valor de culto, vê-se aqui perdida, pois "Da chapa fotográfica [como também do rolo de um filme] pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica" (Benjamin, 1980a: 11). Tal autenticidade é marcada por tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, seja em sua duração material ou no seu poder de testemunho histórico. Com a reprodutibilidade técnica a autenticidade de uma obra, que está vinculada à sua materialidade, se perde. A noção de

autenticidade em Benjamin está ligada à questão da perda da *aura* na obra de arte. Mas o que é *aura* para este autor?

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse galho (Benjamin, 1994a: 170).

Essa perda da *aura* está intimamente vinculada ao movimento das massa e sua preocupação tão apaixonada de fazer as coisas ficarem mais próximas, numa velocidade cada vez mais acelerada. O cinema apresenta este fenômeno de forma explicitada, pois além de sua técnica ser reproduzível, aproxima as coisas de tal forma que temos a impressão de que o mundo diminuiu de tamanho, possibilitando-nos estar em qualquer lugar em uma fração de segundo. De Nova York a Paris num piscar de olhos. O *slogan* de uma antiga companhia de filmes marca esta perspectiva quando apresenta o cinema como uma invenção que coloca o mundo ao seu alcance (Gunning, 1995).

É nesse processo de rápidas mudanças tecnológicas que a obra de arte passa a só ter valor à medida que sua exponibilidade seja evidente. A exponibilidade de uma obra de arte cresceu na mesma medida que as técnicas de reproduzibilidade. Quanto mais reproduzível for uma obra, mais poder de penetração ela tem nas massas e, como consequência, temos a preponderância

absoluta conferida hoje a seu valor de exposição, atribuindo à arte funções inteiramente novas. A fotografia tem um papel crucial neste processo, é a partir de seu surgimento e, conseqüentemente, do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução que a concepção das grandes obras de arte se modificou; deixaram de ser criações individuais para se transformarem em criações coletivas. Como já apontamos anteriormente, o cinema é seu corolário, pois neste a produção pressupõe uma equipe – diretor, atores, técnicos, assistentes, etc. – bem como uma massa ao qual se destina. Desta forma a técnica apresenta-se emancipada.

O processo de emancipação se refere somente à obra como reprodutibilidade técnica destacando-se do ritual e conseqüentemente da história que a constituiu. Com a emancipação, o papel do aparelho técnico cresceu absurdamente em nossa vida cotidiana e tais aparelhos não são só os destinados à reprodução de uma obra de arte. Temos hoje, por exemplo, a informática tomando espaços e criando dependências cada vez mais profundas no cotidiano do sujeito. Com a Internet podemos acessar, do escritório ou da própria cama, qualquer parte do mundo numa fração de segundo, inclusive visitar museus com suas raras peças de arte. Mais uma vez o mundo diminui. Para alguns, viver na atualidade sem um computador, passa a ser “humanamente” impossível. É dentro desta configuração que o cinema se apresenta como uma obra reproduzível que “serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas (...) e fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas” (Benjamin, 1994a: 174).

Benjamin compreende que o modo pelo qual se organiza a percepção humana não é apenas condicionado naturalmente, a história tem aqui um papel crucial. A percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. Este é um dos pontos principais na elaboração crítica deste autor, e o cinema toma um lugar privilegiado quando uma das suas funções sociais é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O que está em questão não é somente o modo com que o homem se representa diante do aparelho, e sim como o homem representa o mundo através e graças a este aparelho. Neste sentido compreendemos que analisar a visibilidade que o homossexual vem ganhando na mídia, e particularmente no cinema, é compreender um pouco mais sobre essa forma de representar o mundo através do aparelho. É nessa vertente que o cinema nos interessa.

Numa comparação entre a tela de um quadro e a tela onde é projetado um filme, Benjamin (1994a) explicita esta mudança no processo de percepção. A primeira diferença que o autor aponta é a imagem enquanto movimento. Num quadro a imagem é imóvel, convidando o espectador à contemplação e a abandonar-se às suas próprias associações. Diante do filme isso não é mais possível, pois quando o espectador se fixa numa imagem, ela já não é mais a mesma. As associações de idéias inerentes à contemplação num quadro tornam-se impossíveis ao espectador de um filme, já que elas são interrompidas imediatamente com a mudança de imagem. Para Gunning (1995), os primeiros filmes apresentados dentro de uma estética das atrações configuram-se como um cinema de instantes, que não desenvolve situações e, como tal, a absorção

contemplativa é impossível, já que a curiosidade do espectador é excitada e satisfeita por um encontro marcado, um estímulo direto, uma sucessão de impactos. É com o advento do cinema que ocorrem mudanças profundas na estrutura da percepção do homem, mudanças estas baseadas no efeito de choque proporcionado por esta técnica.

É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (Benjamin, 1994a: 194).

Para nos falar sobre o efeito de choque, Benjamin vai apontar uma outra perda significativa na sociedade moderna, a perda da narrativa e, conseqüentemente, da possibilidade de viver experiências profundas. Eis algumas questões que Benjamin se coloca:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, 1994e: 114).

Benjamin questiona como pode uma geração que viveu uma das experiências mais terríveis da história, a primeira grande guerra, voltar em



silêncio dos campos de batalha. Tal evento provocou uma pobreza em experiências comunicáveis e com isso uma nova barbárie. Para o autor o século passado teve papel importante nessa perda de experiência, pois é nele que encontramos uma mixórdia de estilos e concepções de mundo, subtraindo-nos à experiência de tal forma que é preferível confessar a própria pobreza. A barbárie, aqui, dialeticamente pensada, possui um aspecto de posituação, à medida que impele o sujeito "a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (Benjamin, 1994e: 116). Seria tolice imaginar que os homens desejam novas experiências, o que querem é libertar-se de toda e qualquer experiência ou, ao contrário, eles devoram tudo, e sendo assim é necessário que tudo se transforme em espetáculo exibível e consumível. Nesta perspectiva do cinema como algo exibível e consumível é que se concebe a estética da atração como uma resposta às especificidades da vida moderna. Tal especificidade é apontada por Benjamin e Kracauer (apud. Gunning, 1995) como sendo a extinção da experiência e sua substituição pela cultura da distração. É neste processo que a vida diária, com todo seu peso e complicações inerentes à sociedade moderna, torna-se episódica; cada situação nova é um espetáculo, não tendo assim nenhuma ligação com o passado e sua tradição, e muito menos com o futuro revolucionário. O momento presente avoluma-se de tal forma que só restam a vivência e a fruição momentânea. Essa é uma das conseqüências do efeito de choque tão comum na sociedade moderna. Segundo Luz (1995), é na função narrativa que há a possibilidade de uma experiência de tempo cuja densidade acolhe um passado e promete um futuro. Este tempo presente é

“capaz de ser pensado frente ao acaso da pura sucessão cronológica de momentos de uma vida” (Luz, 1995: 33).

Da mesma forma que a experiência é pobre na modernidade, acarretando nos sujeitos uma vida permeada por episódios estanques, o cinema, também, impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala de projeção, já que cada cena, além de apresentar seu valor para o todo, da mesma maneira demonstra um valor próprio, episódico. Ora, se Benjamin (1994c) faz referência a essa vida episódica e mostra que o cinema, no interior de um filme, também é episódico, retirar cenas de determinados filmes e colocá-las para dialogarem – no sentido bakhtiniano – com cenas de outros filmes parece possível.<sup>6</sup> Talvez a partir deste diálogo possamos devolvê-las a uma experiência que as remeta a algo da ordem do social, de sua ligação com o que vem antes, uma tradição, e o que vem depois, uma outra possibilidade de interpretação.

No texto “A imagem de Proust”, Benjamin (1994f) afirma que um texto significa, para os romanos, aquilo que se tece, e como tal necessita de acontecimentos lembrados, da memória, como chave para tudo o que veio antes e o que vem depois. É nessa relação que podemos acompanhar a elaboração de um texto. Como num tecido, as linhas que vieram antes remetem a uma

---

<sup>6</sup> Uma discussão mais aprofundada sobre o método que utilizaremos para analisar o cinema encontra-se mais a frente, no item “Contribuições de Bakhtin para uma abordagem crítica do cinema”.

tradição, e as que vêm depois, para as possibilidades de novos acontecimentos. A unidade de um texto está no próprio ato de recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos em sua ação. É por este caminho que Benjamin (1994g) vai contrapor o romance à narrativa. No primeiro, obra moderna por excelência, tudo é remetido a uma interioridade, a do próprio sujeito, que não conhece a dimensão externa que o constituiu. O segundo é sua antítese, pois é na experiência narrada verbalmente, de geração em geração, que se estabelece uma ligação fundamental com o social. Essa interioridade a qual o romance se remete é criticada brilhantemente por Benjamin (1994c) quando este analisa a obra de Brecht. A peça *Mann ist mann* (Um homem é um homem) oferece um grande espetáculo das contradições da nossa ordem social. O personagem principal desta peça, Galy Gay, desliza pela história de tal forma que assume os pensamentos, atitudes e hábitos dos grupos com os quais se relaciona, a ponto de metamorfosear-se; em outras palavras, Galy Gay não está preso à sua própria essência, ao contrário, está aberto para receber novas essências. A interioridade, o eu profundo, essencial, impossibilita o sujeito de viver experiências profundas no mundo. Galy Gay nos aponta uma outra forma de conceber o homem e, conseqüentemente, de conhecê-lo.

A narrativa, uma das formas mais antigas de comunicação, funciona na contramão da informação, pois esta última objetiva o comunicar puro do acontecimento. Assim, como o oleiro imprime sua marca no vaso de argila, o acontecimento penetra na vida do narrador para, a partir de sua marca, oferecê-la aos ouvintes como experiência (Benjamin, 1980c).

O narrador colhe o que narra na experiência própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive. O primeiro grande livro do gênero, o *Dom Quixote*, ensina logo como a grandeza de alma, a ousadia, a solicitude de um dos seres mais nobres – o Dom Quixote – estão totalmente desorientados e não contêm a mínima centelha de sabedoria (Benjamin, 1980b: 60).

O ouvinte, na narrativa, resgata a possibilidade de interpretar a história como ele entende, pois o contexto psicológico do acontecimento não lhe é impingido, e com isso o que é narrado alcança a amplitude da oscilação. Um filme, quando apresenta os personagens amarrados a identidades fixas, só permite ao espectador um tipo de interpretação, ou melhor, uma única explicação para os acontecimentos, explicação esta determinada pela montagem do filme. Retirar uma cena de um filme e analisá-la junto a outra cena de outro filme talvez possa anestesiar este processo e a partir daí possibilitar novas interpretações. Interpretar, aqui, não significa seguir o encadeamento preciso dos acontecimentos e muito menos chegar a uma explicação demonstrável dos nossos argumentos. Não pretendemos criar uma história que explique ou traga os "sentidos profundos" contidos no enredo do filme. Explicar,

segundo Benjamin (1980b), é um papel destinado ao historiador: "O historiador está obrigado a explicar, de uma maneira ou outra, os incidentes de que trata; não pode em circunstância alguma, contentar-se em apresentá-los como peças exemplares do mundo" (p. 65). Sendo assim o historiador vê-se forçado a encadear os acontecimentos de uma forma lógica, não dando margem a outros sentidos. O encadeamento dos acontecimentos dentro desta concepção só pode levar a um determinado fim. Não é por acaso que em determinados filmes, após algumas cenas, o espectador já consegue vislumbrar o seu desfecho.

### 1.3 – Luz, câmera, (subjetiv)ação

Em "Sujeito e narração no cinema", Rogério Luz (1995) aborda o papel da narrativa e da multiplicidade de formas que ela assume na modernidade, incluindo aí a narrativa no cinema. Para este autor, ao lado do romance e do drama de teatro, o cinema passa a ser o grande contador de histórias da era moderna, e como tal cabe-lhe não só a função de diversão sem compromisso, como também os experimentos de vanguarda. É nesta vertente que o cinema de ficção se apresenta como relevante, à medida que exprime, de maneira específica, o real; dá forma a ele, exterioriza-se em direção ao mundo, a uma realidade compartilhada, em que, na verdade, encontrou seu impulso originário. O cinema é circular, pois apresenta este movimento de exteriorização/interiorização.

Mais uma vez vemos o cinema refletir as transformações ocorridas na sociedade. A modernidade trouxe mudanças radicais à narrativa. Luz (1995) compreende que a importância do cinema está para além da linguagem, concentrando-se no modo como essa linguagem, cinematográfica, "reconfigura a realidade, torna-a visível, apresenta-a em imagem – imagem que é constitutiva do espírito" (p. 35), ampliando portanto nosso sentimento de realidade. O cinema enquanto arte não reflete a realidade, não a representa; ele a apresenta e elabora historicamente.

A apresentação dos fatos passa por um aspecto determinante para a compreensão do cinema, a fabulação. Para este autor, o fato passa a ser apresentação do fato, e essa apresentação, por si só, é interpretação. A potência de ilusão, a dificuldade de distinção entre fato e invenção, entre o real e o imaginário faz parte da narrativa e do tempo humano que dela pode emergir. "Fabular não é afastar-se do mundo para atingir as nuvens do imaginário ou da fantasia consciente ou inconsciente, mas retornar ao mundo reinventando-o" (Luz, 1995: 35). É exatamente a partir da fabulação que o cinema, através da sucessão e da simultaneidade rítmicas, corporificadas na materialidade das imagens visuais e sonoras, pode ser pensado como escritura de um mundo virtual que altera os quadros da experiência e constitui subjetividade. A narrativa impõe que a história se dê com a ruptura de uma ordem e é a partir desta que os confrontos, desafios e lutas do cotidiano se revelam para o espectador. Entretanto, há filmes em que este processo de ruptura com a ordem

estabelecida é retido, pois apresentam um modelo reduzido de mundo, idealizado, "confortando" e "assegurando" o espectador com personagens fixados em identidades rígidas. O sentido que transparece neste caso é institucionalmente cristalizado e não reflete a existência cotidiana onde um sujeito é múltiplo, descentrado e fragmentado. Este tipo de narrativa, a idealizante, modeladora de um universo de sentido potencialmente ordenável, convive, e até certo ponto se contrapõe a outras modalidades de existência cotidiana que também estão presentes no cinema. Ambas são importantes no contexto da presente análise, pois é no confronto das identidades fixas com as experiências singulares que surge a possibilidade de ampliarmos nossa consciência crítica sobre o tema da sexualidade. O fragmento da cena abaixo é um exemplo do modo como a narrativa cinematográfica interfere neste processo.



CENA<sup>7</sup> – (Filme: *Procura-se Amy*)<sup>8</sup> – Um homem e uma mulher na cama:

<sup>7</sup> Utilizaremos, no decorrer desta dissertação, somente filmes que possuem cópias em vídeo. O diálogo transcrito dos personagens foi retirado das legendas destes filmes.

<sup>8</sup> Todos os filmes citados encontram-se na filmografia em anexo.

- Holden:** Posso fazer uma pergunta?
- Alissa:** Não me diga que quer transar de novo...
- Holden:** Por que eu? Sabe, por que agora?
- Alissa:** Por que você me olhava daquele jeito, e fiquei toda molhada.
- Holden:** Sabe o que quero dizer.
- Alissa:** E por que não você?
- Holden:** Sou homem, e você sente atração por mulher.
- Alissa:** Vejo que tem tomado nota. Historicamente é verdade.
- Holden:** Então porque nós?
- Alissa:** Já pensei muito nisso, sabe? Agora que estou sendo rejeitada pelas minhas amigas tenho tido tempo para pensar. Minha conclusão foi simples, entrei nessa porque eu quis. Não porque segui o que me ensinaram. "Homem e mulher devem ficar juntos, é natural". Essas coisas. Não estou com você porque minha família, a sociedade, a vida me impuseram isso desde que nasci. Do jeito que o mundo é quando é que conhecemos uma pessoa que simplesmente nos compreende? É tão raro. Meus pais não tinham isso. Não tive um exemplo de uma boa relação homem-mulher. Desistir de encontrar essa pessoa cortando imediatamente pela metade minhas opções, eliminando a chance de encontrá-lo no meu gênero me parecia estupidez. Daí, não eliminei. Até aparecer você, a pessoa mais improvável, pois você era homem.
- Holden:** Ainda sou.



**Alissa:** E embora eu tivesse me apaixonado por você, tentei fugir disso, porque você era homem. Aí me lembrei porque eu tinha aberto a porta a mulheres, para não limitar a possibilidade de entrar alguém que me completasse totalmente. Então, aqui estamos. Eu estava inteira quando te procurei. Me sinto a vontade nos seus braços, porque cheguei aqui por escolha própria e não me questiono se faltou procurar em algum lugar. Para mim, faz toda diferença.

Nesta cena podemos observar que a personagem Alissa busca escapar de um modelo único de identidade. Ela passeia livremente pela sexualidade, colocando em xeque essa noção idealista de identidades organizadas e coerentes. Paradoxalmente, é desta forma que Alissa pode entregar-se a uma relação por inteiro. Nesta dissertação, os diálogos que constituem as cenas dos filmes selecionados, têm o objetivo de mostrar a contribuição do cinema na construção da idéia de sexualidade vigente na contemporaneidade. Nosso pressuposto é de que o cinema é um espelho que reflete e refrata a experiência vivida e, deste modo, colabora para uma nova sensibilidade frente aos acontecimentos do cotidiano.

E. Auerbach (apud. Luz, 1995), ao analisar as formas de subjetividade explicitadas e convocadas pela literatura ao longo da história, sugere que na moderna literatura o tipo de realismo apresentado só é possível a partir do individualismo e da democracia. No romance os acontecimentos movimentam-se em torno do anti-herói, e desta forma, ele

(...) segue o fluxo de consciência de diferentes personagens; introduz um espaço e um tempo multipolar, para além da sucessão simples de um antes e um depois; desconecta de relevantes acontecimentos externos, de natureza histórica, aquilo que é narrado e, no interior da narrativa, desconecta os acontecimentos entre si; por fim multiplica os focos narrativos, os pontos de vista a partir dos quais se relatam os acontecimentos (Luz, 1995: 38).

Aqui encontramos ressonância com o pensamento de Benjamin, onde a narrativa moderna, o romance, ao se reportar a interioridade dos personagens, impossibilita a experiência quando afasta os acontecimentos de seu carácter histórico. A narrativa moderna, portanto, provoca e exige novas leituras, visto que sua apresentação solicita uma atividade de interesse e interrogação por parte dos espectadores e é nesta atividade de fruição que torna-se possível a subjetivação, para além de seus corpos e personalidades empíricas. Sendo assim, estes espectadores são seus produtores históricos tanto quanto seus consumidores.

Um filme, enquanto narrativa moderna, possui suas especificidades. Este não somente conta os fatos, mas mostra-os, através da exposição do narrador – ato de dizer – e personificação ancorada na ação fictícia e manifesta – ato de mostrar. Na narrativa fílmica estão presentes tanto o relatar quanto o mostrar diretamente ações e personagens.

Iuri Lotman (apud. Luz, 1995) sugere duas maneiras de considerar um filme:

Apreender sua significação pela articulação de diferentes matérias de expressão, como o som (de ruídos, palavras e música), e a imagem (de coisas, pessoas e palavras) - essa maneira solicita uma explicação a partir da análise. Ou experimentá-lo enquanto totalidade aberta, que pede uma compreensão ou interpretação. Creio que deva ser dada primazia teórica à abertura interpretativa que o filme solicita, porque ela tem na experiência do espectador o seu primado (Luz, 1995: 42).

É na ênfase dada à experiência do espectador que encontramos a possibilidade de compreender o processo de subjetivação que o cinema provoca. Tendo em vista que o cinema é uma escritura (Luz, 1995), esta se dirige a um destinatário imediato, cujo local, tempo e história são datados.

#### 1.4 – Contribuições de Bakhtin para uma abordagem crítica do cinema

Se elegemos o cinema como um meio profícuo para analisarmos a visibilidade que o homossexual vem tendo na contemporaneidade, é chegada a hora de tomarmos alguns referenciais teóricos que nos ajudarão a elaborar uma metodologia que possibilite uma ampliação do nosso olhar sobre este fenômeno. Para tal elaboração utilizaremos, principalmente, as contribuições de Bakhtin no que tange a questões relativas à arte e à cultura, para a partir daí podermos, no transcorrer desta dissertação, travar um diálogo com o cinema e, desta forma,

criar a possibilidade de analisarmos determinadas cenas dentro deste referencial teórico.

Bakhtin apresenta uma teorização voltada para a cultura, analisando as forças sociais que constituem a consciência humana, bem como a obra de arte em sua relação com as poderosas e profundas correntes culturais. É exatamente nesta vertente que suas categorias de análise interessam. "Assim, o texto artístico deve ser compreendido dentro do que Bakhtin chama de 'unidade diferenciada de toda a cultura de uma época' (Stam, 1992: 75).

Se para este autor a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época, podemos supor que, da mesma forma, o cinema está inserido numa determinada época e dialoga com ela. No âmago de sua obra, a filosofia da linguagem tem papel crucial e é a partir de tal preocupação que Bakhtin trará contribuições expressivas para a compreensão da linguagem em seu papel social. É na linguagem que toda e qualquer produção cultural se dá, sendo assim, um "texto" qualquer não poderá ser pensado fora do contexto social.

A influência da obra de Bakhtin em estudos culturais, principalmente em áreas como a crítica literária, a antropologia e a lingüística, é inegável. Suas categorias de análise, porém, foram muito pouco utilizadas nos estudos sobre o cinema, no sentido de analisar este produto cultural dentro de um referencial teórico que abre outras possibilidades de interpretação. Tomar o cinema como

um processo cultural que está intimamente ligado às relações sociais e, por extensão, à cultura como palco da luta social, é abrir a possibilidade de trazê-lo para uma discussão pertinente ao tema dos modos de subjetivação na contemporaneidade. O cinema possibilita novas leituras sobre a complexa condição humana na modernidade, pois está inserido em sua época e com ela dialoga. Tirar a imagem de seu lugar comum e usá-la como um ingrediente na análise de questões relativas aos modos de subjetivação inova quando cria outras possibilidade de interpretação para as ciências humanas. Não pretendemos atingir uma verdade absoluta, justo por não acreditar que isto seja possível. O que pretendemos é trazer a luz do cinema para iluminar e, conseqüentemente, possibilitar novas leituras para algumas questões atuais. Nesse sentido, Fetherstone (1995) indica que os meios de comunicação de massa, especialmente o cinema, poderiam ser usados de maneira mais crítica, não para duplicar ilusões, e sim para demonstrar que a realidade era ilusão. É possível produzir conhecimento crítico a partir da imagem.

Por tratar-se de uma produção de massa, que permite o acesso ao público mais diversificado, o cinema, necessariamente, dialoga com os espectadores produzindo subjetividade. Ele é uma forma nova, moderna, de produzir subjetividade.

Um dos poucos teóricos da atualidade que explora a relevância das categorias conceituais inerentes à obra de Bakhtin e a partir destas elabora e amplia uma análise crítica sobre o cinema, é Robert Stam (1992), que conduz

“um diálogo imaginário com Bakhtin, a respeito de um tópico sobre o qual ele nunca se pronunciou: o cinema” (p. 59).

O cinema pode ser tomado como um tipo de texto, porém com suas especificidades. Na concepção bakhtiniana “(...) qualquer texto literário, enquanto desempenho verbal impresso, constitui uma forma de ação verbal, calculada para leitura ativa e respostas internas, e para reação impressa por parte de críticos, e pastiche ou paródia por outro escritores” (Stam, 1992: 34). O que se delinea, portanto, é a possibilidade de o cinema ser “lido” como um texto, como um discurso mediado pelo aparelho técnico, que apresenta, além do diálogo entre os personagens, outras formas de linguagem verbal e extraverbal que se expressam pela seqüência de imagens. Um filme, portanto, contém muitas possibilidades de leitura. Leituras estas que determinam sua permanência e pertinência histórica. Pois é a partir das leituras que suscita uma obra, que ela se desdobra no cotidiano, constituindo história e possibilitando a emergência de novos modos de subjetivação.

No filme “Par perfeito” vemos duas personagens dialogando sobre um determinado filme e expressando suas diferentes concepções.



**CENA** – (Filme: *Par perfeito*) – Duas mulheres chegando em casa após uma sessão de cinema:

**Max:** Que filme chato. Por que gays são tão patéticos? Eu sou gay e acho relativamente fácil não me odiar. O cara é um cineasta gay e tem de nos representar positivamente.

**Ely:** Sei lá. Eu gostei. Havia tantas coisas belas. Esperamos que os cineastas gays representem toda a comunidade, o que é pedir demais.

**Max:** Mas essa representação negativa por um dos nossos é inadmissível.

**Ely:** Ele, como outros, se odeia por ser gay. Queremos que represente a todos, e ele mostra o que vê na comunidade. Quer chá?

**Max:** Seria ótimo.

Há filmes que propõem uma relação dialógica (Bakhtin, 1992), convidando o espectador a participar da história, e outros que, pelo contrário, não estimulam o espectador a ampliar os múltiplos sentidos que podem estar contidos nas

imagens, impondo um discurso monológico e, com isso, aprisionando tanto o sujeito como seu próprio discurso. É no discurso monológico que as contradições são eliminadas em prol de uma realidade uniforme e sem conflitos.

Propor uma realidade sem conflitos, é tentar apagar as diversas vozes sociais e suas necessárias diferenças, bem como a luta que é travada entre estas vozes no conjunto da sociedade. "A língua, para Bakhtin, é um instrumento coletivo: não um presídio, mas uma arena de combate" (Stam, 1993: 158). A linguagem, na perspectiva que assumimos nesta investigação, é vista como:

combate e jogo, jogo entre opiniões em confronto, confronto entre duas ou mais consciências, jogo que convida o público a participar do debate. Entrar na corrente do diálogo é renunciar à fala monológica, que seduz o outro de modo autoritário e impede a manifestação do caráter de acontecimento que assume o conhecimento dialógico (Jobim e Souza, 1995: 04).

A linguagem como combate e jogo é explicitada através de pronúncias e acentos sociais rivais. Num enunciado, cada palavra está sujeita a este processo, porém sua utilização não é aleatória. Há leis sociais que regem essas pronúncias e acentos sociais, os quais Bakhtin chama de "tato". Este termo refere-se a um conjunto de códigos que orquestram as interações discursivas e é determinado pela "soma de todas as relações sociais dos falantes, seus horizontes ideológicos e a situação concreta envolvida na interlocução" (Stam, 1993: 159). A entoação, meio pelo qual o sujeito falante estabelece contato com



o ouvinte, é social por excelência. Tal processo, o tato, só pode ser compreendido profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão deste grupo. A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. É nesta fronteira que o discurso entra diretamente em contato com a vida. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante. É a partir da entoação ou gesticulação que uma pessoa assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos, e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social (Bakhtin, 1976)<sup>9</sup>.

Segundo Stam (1993), o cinema está equipado para demonstrar os aspectos extraverbais do discurso lingüístico, apresentando os fatores contextualizadores inerentes ao "tato". É especialmente no cinema falado que, além de ouvirmos as palavras com seu acento e entoação, também testemunhamos a expressão facial ou corporal que as acompanham. Tais aspectos são evidenciados quando "a postura de arrogância ou resignação, a sobrancelha erguida, o olhar de intimidação, a olhadela irônica que modifica o sentido ostensivo do enunciado, em suma, todos os elementos que os analistas do discurso ensinaram-nos a considerar vitais para a comunicação social" (Stam, 1993: 159) se fazem presentes como conflitos projetados na tela. Como poderoso condensador de avaliações sociais não verbalizadas, o cinema.

---

<sup>9</sup> A tradução deste texto foi realizada por Cristóvão Tezza para uso acadêmico.

apresenta, ou melhor, representa a maneira como as palavras estão saturadas de acentos e entoações sociais. A contextualização ou "tato" no cinema dá-se de forma especial, à medida que pode sugerir determinados aspectos de intimidade ou distanciamento, camaradagem ou dominação, através do posicionamento da câmara, do enquadramento dos personagens. Tais fatores podem ser analisados para confirmar ou contestar os enunciados verbais do diálogo entre os personagens.

Da mesma forma podemos perceber que os meios de comunicação de massa, quando apresentam o mundo como se todas as informações tivessem o mesmo valor e importância, obedecem a um certo tipo de formato, ou melhor, a um "tato" social, onde as contradições se vêem apagadas por uma sensação de coerência, uniformidade e familiaridade. Segundo Stam (1993), os noticiários de TV exibem um "tato" peculiar, quando apresentam adultos discursivamente competentes – os apresentadores, os políticos, os dirigentes – em oposição a uma população gaguejante e infantilizada que é entrevistada nas ruas. De um lado os apresentadores que possuem textos escritos e decorados e, de outro, a população que é pega de surpresa e que na maioria das vezes nem sabe do que se trata.

Ora, os meios de comunicação de massa propõem um aparente diálogo com o espectador, mas na verdade o que se estabelece é uma relação monológica. Será que neste tipo de relação a linguagem existe em seu caráter

de confronto com a realidade, de permanente transformação, ou implica apenas uma massificação da experiência?

Nosso objetivo é explicitar que a linguagem, como matéria viva, está constantemente sob a pressão do seu uso cotidiano e em contínuo processo de *devir*. A linguagem, portanto, é inerentemente anarquizante (Stam, 1992) e milita contra a massificação do sujeito.

Nesta concepção de linguagem, o sujeito se constitui na relação com o outro; é a partir da palavra do outro (mãe, pai, parentes, amigos, etc.), da palavra como signo, que a consciência se forma (Stam, 1992). Se a constituição da consciência se dá a partir do social e se é imerso na linguagem e dialogando com o outro que o sujeito vai construir sua subjetividade, sujeito e sociedade só podem estar em permanente diálogo, transformando-se mutuamente. "O eu, nesse sentido, é uma espécie de soma híbrida das práticas institucionais e discursivas relacionadas com a família, a classe, o sexo, a raça, a geração e o lugar" (Stam, 1992: 153).

Na concepção dialógica de Bakhtin ou na versão de intertextualidade de Júlia Kristeva (apud. Stam, 1992), todo texto artístico apresenta-se em diálogo não apenas com outros textos, mas também com seu público. Tal fato amplia as possibilidades de analisarmos um campo cultural como o cinema, pois abre para a perspectiva de um filme ser interpretado para além do seu roteiro, montagem ou mesmo do diálogo dos personagens no interior do próprio filme. Sendo assim,

podemos apreciar como uma obra fílmica dialoga com outra obra, bem como o quanto uma cena de um determinado filme apresenta intertextualidade com outra cena de outro filme. Está será nossa opção de análise, que reflete, como em Bakhtin, a "questão do grau de liberdade concedido às palavras dos outros" (Stam, 1992: 34).<sup>10</sup> Portanto, no curso desta dissertação, utilizaremos fragmentos de alguns filmes que se aproximam das questões que serão levantadas ao longo do texto. Pretendemos eleger cenas de diversos filmes contemporâneos que possam contribuir para nossa análise, abordando as temáticas que aqui aprofundaremos, ou seja: a) a AIDS; b) o consumo; c) a sexualidade / homossexualidade e d) a questão da identidade. Porém, temos clareza de que, ao utilizarmos tais fragmentos, estamos privilegiando uma cena em detrimento da obra. Mas, assim como a história de cada pessoa fala da história de um tempo, podemos crer que uma cena fala de um filme, que fala de um tempo, do nosso tempo. Nesta perspectiva Jobim e Souza (1995) afirma que retirar fragmentos de diferentes textos torna possível a emergência de novas idéias, à medida que contém e amplia ainda mais as obras originais. Da mesma

<sup>10</sup> A interpretação das cenas poderia também ser abordada a partir da expressão do conteúdo x forma, questão bastante problematizada por Bakhtin. Decidimos, porém, utilizar cenas que possuem diálogos consistentes e que tratem dos temas que privilegiaremos em nossa análise, evitando assim problemas na transposição da imagem para a escrita. Partimos do princípio de que a imagem e a escrita pertencem a dois registros diferentes, e a simples transposição de um para outro poderia acarretar inadequação nas leituras das narrativas textuais. Da mesma forma, entendemos também os limites impostos à compreensão das cenas quando retiramos somente o diálogo, pois a imagem pode trazer outros elementos que confirmam ou refutam o diálogo inserido nela. A forma encontrada para analisar os filmes no interior deste trabalho, ou seja, a abordagem, não apresenta-se isenta de problemas, pois nenhuma tentativa de transcrição de cenas para um texto escrito equivale à riqueza que a imagem traz, ou melhor, a passagem de um registro para outro – da imagem para o texto ou o contrário – acarreta mudanças no interior da própria obra. Esta abordagem, portanto, apresenta limites em sua elaboração. Se há benefícios ao trazer somente o diálogo para discussão, há perdas também significativas, ao deslocá-lo da imagem que o compõe. Tais limites não foram estudados em toda a sua extensão, mesmo porque haviam outras questões que queríamos tratar. Esta lacuna poderá tomar-se uma questão pertinente para futuros estudos.

forma, retirar cenas de diversos filmes e apresentá-las em diálogo com o nosso texto pode gerar uma outra reflexão que ultrapasse o conteúdo individual de cada filme. Em última instância, o que pretendemos é abrir as possibilidades de interpretação, pois fechar-se numa determinada análise é esgotar a obra em seu poder de reflexão, e tal esgotamento, que buscamos evitar, remete a toda espécie de sistematização ou acabamento conceitual e classificatório inerente ao discurso monológico, tão comum nas ciências humanas.

Bakhtin inova em sua análise quando articula conteúdo e forma, apontando para a relação intrínseca entre esses dois componentes na arte (Stam, 1992). Para um melhor entendimento acerca da elaborada análise realizada por Bakhtin (1976) sobre a arte, faz-se necessário abandonar dois pontos de vista falaciosos que estreitam severamente a compreensão da esfera da arte, ao isolar certos fatores que só podem ser analisados em sua relação. O primeiro ponto de vista pode ser definido como a fetichização da obra artística enquanto artefato. Neste caso o campo de investigação se restringe à obra de arte em si, e dentro deste referencial a arte é analisada como se tudo se resumisse a ela mesma. Uma análise deste tipo leva em conta somente a obra de arte como um fim em si mesma, sem nenhum contato entre o autor e o contemplador como participantes desta produção. O segundo ponto de vista restringe-se ao estudo da psique do criador ou do contemplador, com certa frequência igualando-os. Nesta concepção toda arte se resume às experiências da pessoa contemplando ou da pessoa criando. Em outras palavras, para o primeiro ponto de vista o objetivo é apenas a estrutura da obra em si (artefato),

enquanto para o outro é apenas a psique individual do criador ou contemplador. Nenhuma das duas perspectivas possibilita uma abertura para o diálogo existente, muito menos para um entendimento das forças sociais que são subjacentes a toda produção artística.

Ao final das contas, ambos os pontos de vista pecam pela mesma falta: eles tentam descobrir o todo pela parte, isto é, eles pegam a estrutura de uma parte, abstratamente divorciada do todo, apresentando-a como a estrutura do todo. Entretanto, o "artístico" na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte (Bakhtin, 1976).

Tomaremos então o filme considerando esta perspectiva de análise, pois:  
"Haverá sempre uma lacuna a ser preenchida por aquele que participa, como ouvinte ou espectador, da experiência estética. Sem um terceiro olhar, nem a obra nem o autor permanecem na história" (Jobim e Souza, 1995: 339). Desta forma nos colocamos como ouvinte ou espectador, pois afinal o pesquisador também pode se colocar neste lugar, onde a experiência estética o afeta, para a partir de uma determinada interpretação, dar a um filme uma nova projeção histórica. "O espectador constrói a imagem, e é construído por ela" (Martins, 1995: 02).

Bakhtin então, com sua noção de dialogismo, possibilita uma abertura para tantas outras formas de compreensão da obra de arte, inclusive do cinema, como produção cultural destinada à massa. Ao optar por um recorte no interior do próprio filme, sabemos que deixamos de focar outras possibilidades de leitura do cinema, como por exemplo: diálogo de um determinado filme com filmes anteriores; diálogo entre gêneros ou vozes de classes sociais diferentes no interior do filme; diálogo entre as várias trilhas, entre a música e a imagem; diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator); como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (Stam, 1992). Fica aqui um convite ao leitor para avançar nesta discussão.

A constituição da consciência se dá a partir da relação dialógica com o outro e com as produções culturais de uma determinada época. Aqui, remetemos o diálogo às ilimitadas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, onde os sentidos são criados e ouvidos como vozes que se antecipam e se respondem mutuamente.<sup>11</sup> Tomando a constituição da consciência a partir do social, a produção do conhecimento também só pode se realizar no diálogo com este social. Tendo como ponto de partida o diálogo, só podemos dar algum sentido às nossas experiências através da relação com o outro. Não cabe dentro da nossa análise, portanto, explicar os fatos. A explicação como forma de entendimento do real recai sobre uma tentativa de

---

<sup>11</sup> A noção de dialogismo, presente na teoria de Bakhtin, constituirá a base teórica para trabalharmos o tema da produção do conhecimento, da cultura e do sujeito.

abranger o todo da experiência, de falar "definitivamente" por ela. "A explicação implica uma única consciência, um único sujeito; a compreensão implica duas consciências, dois sujeitos. (...) A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica" (Bakhtin, 1992: 338). Esta forma de operação, a explicativa, particular das ciências exatas e positivistas, implica uma tentativa de renúncia ao diálogo, posto que se apropria de um conhecimento empírico do real, colocando sujeito e objeto da pesquisa em posições distanciadas. Para Bakhtin, mesmo estas ciências, no fundo, estabelecem um diálogo, na medida em que suas teorias confirmam ou se opõem às outras teorias que circulam em um dado momento histórico. O problema é que na luta travada no interior das ciências pela "verdade última", a experiência é deslocada de seu referencial social e dialógico. Cientes deste perigo, e imbuídos de uma forma de perceber a produção do conhecimento a partir de uma relação dialógica, pretendemos que a concepção teórica por nós abordada, sustente esta visão de mundo.

As ciências exatas são uma forma monológica do conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito: aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a coisa muda. Qualquer objeto do conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico (Bakhtin, 1992: 403).



abranger o todo da experiência, de falar "definitivamente" por ela. "A explicação implica uma única consciência, um único sujeito; a compreensão implica duas consciências, dois sujeitos. (...) A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica" (Bakhtin, 1992: 338). Esta forma de operação, a explicativa, particular das ciências exatas e positivistas, implica uma tentativa de renúncia ao diálogo, posto que se apropria de um conhecimento empírico do real, colocando sujeito e objeto da pesquisa em posições distanciadas. Para Bakhtin, mesmo estas ciências, no fundo, estabelecem um diálogo, na medida em que suas teorias confirmam ou se opõem às outras teorias que circulam em um dado momento histórico. O problema é que na luta travada no interior das ciências pela "verdade última", a experiência é deslocada de seu referencial social e dialógico. Cientes deste perigo, e imbuídos de uma forma de perceber a produção do conhecimento a partir de uma relação dialógica, pretendemos que a concepção teórica por nós abordada, sustente esta visão de mundo.

As ciências exatas são uma forma monológica do conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito: aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a coisa muda. Qualquer objeto do conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico (Bakhtin, 1992: 403).

É da perspectiva dessa produção de conhecimento a partir da relação dialógica, ou seja, permitindo que a voz do outro apareça com toda sua especificidade, que compreendemos a possibilidade de trabalhar com o cinema como um possível outro neste jogo de constituição. Pois segundo Jobim e Souza:

No que diz respeito à constituição da consciência, Bakhtin afirma que o território interno de cada um não é soberano; ser significa ser para o outro e, por meio do outro, para si próprio. (...) Tudo que diz respeito a mim, chega à minha consciência por meio da palavra do outro, com sua entonação valorativa e emocional (1995: 338).

Tomamos assim o cinema como um outro que, a partir do diálogo dos personagens, apresenta enunciados recheados de entoações valorativas e emocionais dirigidas ao espectador. O cinema sem dúvida apresenta, no interior de suas produções, uma concepção própria do destinatário ao qual encaminha sua imagem. Bakhtin (1992), analisando o fenômeno da literatura, aponta que cada época, cada movimento literário, cada estilo artístico-literário, cada gênero literário, dentro dos limites de uma determinada época, caracteriza-se por sua concepção particular do destinatário, como leitor, ouvinte e público. Neste sentido podemos entender que o cinema, em sua elaboração, também contém, a priori, uma determinada versão deste espectador, trazendo em sua imagem possibilidades de diálogo. O ouvinte/espectador aqui é compreendido como intrinsecamente ligado ao autor/diretor, no sentido de que este leva em conta o ouvinte em sua produção. De forma alguma este ouvinte pode ser confundido

com o público real que de fato vai assistir ao filme, mas como aquele que em diálogo interno com o autor/diretor pressupõe uma compreensão do social.

Ao afirmar que o cinema dialoga com o espectador, em momento algum queremos deixar de dar importância ao papel do autor/diretor na obra de arte. O papel deste é relevante já que a obra de arte, a partir de cada elemento estilístico, manifesta a individualidade de seu autor, apresentando sua visão de mundo. Essa individualidade, porém, não impossibilita uma análise da obra fora do contexto da personalidade de seu autor. Para Bakhtin, apesar de tudo que a distingue da réplica do diálogo, a obra de arte, em sua natureza, é uma unidade de comunicação verbal e, sendo assim, o cunho de individualidade oposto à obra é o que promove a em face distinção das outras obras de arte com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural – "(...) as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc." (Bakhtin, 1992: 298). Da mesma forma as palavras são livres e não comportam no seu interior, *a priori*, julgamentos de valor. Sendo assim, existem para o locutor sob três aspectos: como palavra neutra da língua, não pertencendo a ninguém, como palavra do outro e finalmente, como palavra minha. Quando usamos uma palavra numa determinada situação, com um tipo de entoação, esta palavra torna-se impregnada de expressividade do autor (Jobim e Souza & Castro, 1997/8). Mas esta palavra, não podemos esquecer, só pode gerar sentido se for tomada no contexto ideológico e social do processo de comunicação, ou seja, "A palavra é a revelação de um espaço no qual os valores fundamentais de uma dada

sociedade se explicitam e se confrontam” (Jobim e Souza & Castro, 1997/8: 94). A imagem, na nossa concepção, também reflete esta expressividade e remete para uma visão de mundo própria do autor/diretor, sendo que seu sentido só poderá se dar dentro do mesmo contexto ideológico e social, numa relação dialógica com o espectador. Sem a relação “espectador-imagem”, a obra perde seu valor de compreensão do social, restando somente a possibilidade de interpretá-la a partir da personalidade de seu autor/diretor. O “artístico” não se localiza nem no material – no caso do cinema, a técnica – nem na psique do criador. O cinema é uma forma especial de inter-relação entre autor e espectador fixados numa obra que é o filme.

O estudo dos estereótipos configura-se como uma outra forma de ver a questão apontada acima. Se pensarmos um filme que apresente personagens estereotipados como um reflexo da personalidade do autor/diretor, perdemos a possibilidade de compreender as questões sociais que atravessam a obra fílmica. Analisar as repetidas representações de traços negativos ligados a personagens homossexuais no contexto social nos dá um indicativo de como o estereótipo pode funcionar como uma forma de controle social. Associar o homossexual à perversão, ao crime, à loucura, são formas de *negativar* o sujeito, que aprisionado a estas configurações se vê impossibilitado de qualquer outra forma de expressão. “A hipersensibilidade em torno dos estereótipos e distorções cresce enormemente, então, com a falta de poder dos grupos historicamente marginalizados para controlar sua própria representação” (Stam & Shohat, 1996: 73). Dentro desta perspectiva compreendemos que a obra

filmica estabelece um monólogo, não só com o espectador, mas no interior do próprio filme, quando somente permite um tipo de representação, a negativa.

Uma obra que se pretenda dialógica necessita deixar em aberto outras formas de representação que não limitem o espectador a uma única interpretação.

## 2 - HOMOSSEXUALIDADE E AIDS - UMA NOVA VISIBILIDADE

Toda tentativa de transformação social parte de uma dada definição da realidade que se vai tentar manipular. Antes de poder criticar a ordem das coisas, o trabalho semântico visa transformar a ordem simbólica (Pollak, 1990: 35).

Se o tema a ser desenvolvido nesta dissertação é a exposição da imagem homossexual na mídia, que vem crescendo visivelmente na contemporaneidade, não podemos deixar de abordar a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), e o que esta vem contribuindo para tal exposição. Não pretendemos, porém, dissertar longamente sobre este fenômeno de esfera mundial. Acreditamos que outros pesquisadores estão desenvolvendo trabalhos profundos nesta área. O que importa aqui é refletir sobre a associação AIDS = HOMOSSEXUALIDADE e, conseqüentemente, o quanto a dita "peste gay" ou "câncer gay" (Trevisan, 1986; Galvão, 1997a; Querolin, 1989; Terto Jr., 1996) incentivou uma discussão que ultrapassa os limites da própria doença, interferindo em questões como diferença sexual e moralidade. Temos por exemplo o autor Jack Dominian (1989), que em seu texto revela a forma como a AIDS foi apropriada por um discurso ideológico:

Assim, considero a AIDS um episódio na longa história do diálogo entre Deus e o homem em uma época apropriada, quando se tem de conseguir uma **nova base para a moralidade sexual**, que se encontra na maturidade sexual, princípio que governa a conduta humana desde a

hora da concepção até a morte. Quando se cumpre a maturidade sexual, ela se torna não somente a solução para a AIDS como também a ultrapassa como base predominante para a ética sexual no século XXI (p. 141 – grifo nosso).

Ou ainda:

A prevenção continua sendo a melhor e única “cura” que temos, já que a infecção é mais comumente transmitida por via sexual, a melhor forma de prevenção é **limitar as relações sexuais a um parceiro dentro do casamento**. Este livro examinará as implicações dessa atitude que é familiar ao cristianismo e a outras religiões, mas que saiu de moda (p. 15 – grifo nosso).

O fato da AIDS ser objeto de um discurso ideológico marcado por interesses moralistas deixa claro que o que perpassa esta doença, ou melhor, o que está em jogo, é sua íntima relação com uma das questões mais problematizadas pelo ser humano: a sexualidade.

A relação intrínseca entre sexualidade e doença (morte) não é uma novidade (Sontag, 1989), contudo, este tipo de discurso moralista, em defesa de uma sociedade mais “purificada”, teve com a AIDS sua resignificação. Não vemos, contudo, nenhuma surpresa neste processo.

Também não é surpresa que a AIDS, mais do que qualquer outro evento contemporâneo, tenha estimulado uma nova discussão sobre a

homossexualidade, mesmo sendo esta colocada inicialmente em termos preconceituosos e limitada por estereótipos. Os primeiros casos diagnosticados e publicados pela mídia foram observados em homens que faziam sexo com outros homens. Esta síndrome chegou inicialmente a ser concebida pela ciência como um problema exclusivo dos homossexuais e, no início dos anos 80, recebeu o nome de Imunodeficiência Relacionada à Homosssexualidade (Gay Related Imunodeficiência - GRID) (Terto Jr., 1996). Assim, rapidamente, o homossexual passou a ser o protagonista desta "história".

## 2.1 – A AIDS através da mídia

Foi a mídia que deu um colorido especial ao fenômeno da AIDS. Nenhuma outra doença ganhou as manchetes dos grandes jornais com tanta velocidade. Segundo Biancarelli (1997), de setembro de 1987 a dezembro de 1996 só a *Folha de São Paulo* publicou 7.074 matérias que faziam referência a AIDS. Nesta última década foram quase duas reportagens por dia. Outras doenças mais antigas como a tuberculose ou mesmo a malária, que continua matando, nunca ganharam tamanha atenção.

A cena inicial do filme "Meu querido companheiro" retrata como os personagens receberam as primeiras notícias divulgadas pela mídia sobre a



AIDS. É interessante notar como a interseção entre homossexualidade e AIDS já estava presente nos primórdios da epidemia.



**CENA** – (Filme: *Meu querido companheiro*) – 03 de julho de 1981; vários personagens ao telefone; notícia importante no jornal; assunto: câncer gay:

**Allen:** Alô.

**Lisa:** Eu o acordei?

**Allen:** Não.

**Lisa:** Leu o jornal?

**Allen:** Não, acabei de me sentar.

**Lisa:** Está com ele? Abra na página A-20.

**Allen:** Eu saí no jornal? O que é que eu fiz? Como você vai?

**Lisa:** Página vinte. Você vai ver. Eu estou bem.

Ao mesmo tempo num escritório o telefone toca.



**Paul:** Alô. Conseguiu o papel?

**Howard:** Ainda não me apresentei. Leu o jornal?

**Paul:** Eu estou numa reunião.

**Howard:** Ouça isto. "Câncer raro visto em 41 homossexuais.  
Apareceu em Nova York..."

A cena volta para Allen e Lisa:

**Allen:** "... e Califórnia. Em dois anos, 8 mortos."

**Lisa:** Segundo parágrafo.

**Allen:** "A causa é desconhecida, e não há..."

No mesmo instante, em um apartamento, três pessoas; uma lê o jornal em voz alta:



**David:** “...provas de ser contagioso. Médicos que diagnosticaram em Nova York e São Francisco estão alertando médicos que tratam homossexuais no esforço de identificar mais casos e reduzir a demora no uso da quimioterapia.”

Volta ao escritório:

**Howard:** “O súbito aparecimento do câncer...”

**Paul:** Conversamos depois.

**Howard:** OK, Desculpe-me. Eu te amo.

**Paul:** Eu também te amo.

Volta ao apartamento:

**David:** “As marcas não coçam ou causam outros sintomas. Elas podem ser confundidas com machucados e podem se tornar marrons.”

**Sean:** O que é isto? Tem uma mancha no seu pescoço.  
(risos)

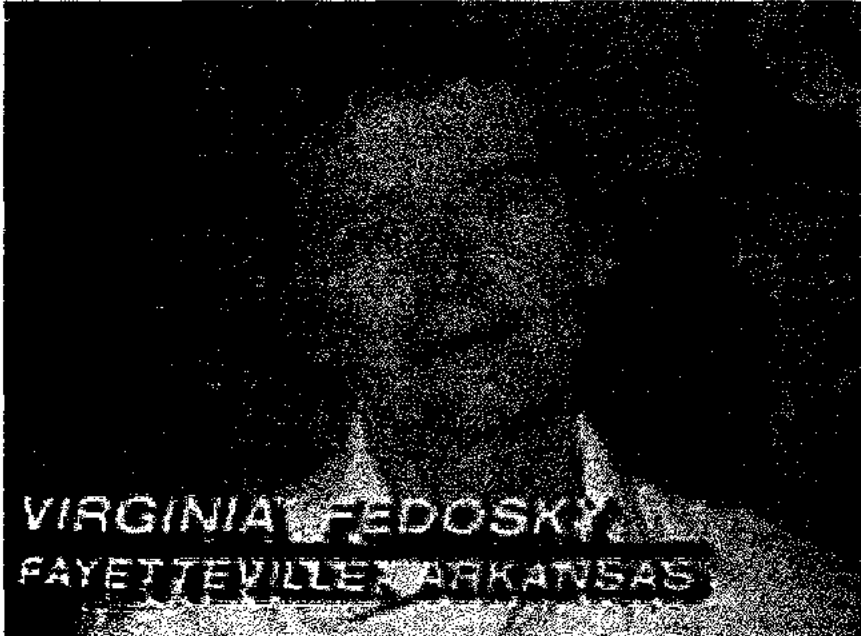
**David:** "O câncer causa a inchação das glândulas linfática, e se espalha pelo corpo, causando a morte. Médicos..."

A brincadeira que o personagem Sean fez com o amigo representa o que a partir da AIDS passaria a ser uma prática entre os homossexuais: a busca ansiosa e angustiante por sintomas aparentes que denotassem a contaminação pelo HIV.

No Brasil, é somente a partir de 1985 que a AIDS se consolida como epidemia e passa a ser objeto de discursos de várias ordens, em distintos setores sociais, tais como: órgãos da Administração Pública; setores religiosos; análises socioeconômicas e principalmente a mídia em geral. Um exemplo desta profusão de discursos, neste caso voltado para questões morais, é o artigo do Cardeal Arcebispo Dom Eugênio de Araújo Salles intitulado "O mal e a covardia" (Galvão, 1997b), abordando a AIDS como um castigo que sem dúvida viria moralizar a sociedade e colocar limites à sexualidade na vida moderna.

A visibilidade que o homossexual passou a ter nos meios de comunicação a partir do advento da AIDS de forma alguma contribuiu para uma discussão livre de preconceitos e estereótipos. Ao contrário, colocou-o num círculo fechado onde o que estava em pauta era (ou ainda é) o comportamento desviante e promíscuo, ou seja, que a doença é reflexo de uma existência desregrada,

sendo a homossexualidade compreendida como, no mínimo, um estranho modo de vida.



**CENA** – (Filme: *Caminhos cruzados*) – Trata-se de um documentário feito com cenas reais; reportagem para TV:

**Virginia Fedosky:** Toda a atenção dada às vítimas da AIDS me incomoda muito. Temos de dar nomes aos bois. É uma doença venérea e a maioria das vítimas são pessoas anormais com um estranho modo de vida.

Tal posicionamento traz conseqüências sérias para o entendimento da doença, bem como da própria homossexualidade, pois ser soropositivo ou estar doente de AIDS passa a ser referência de uma percepção *a priori* da interioridade e do passado do portador do vírus. “Esta moléstia conduz a uma série de significações a partir de possíveis condutas do doente: viciado em

drogas injetáveis, homossexual, vida sexual promíscua, etc. O que o remete a ser um pária na sociedade" (Fradinho, 1995: 27).

A intercessão entre doença e comportamento do sujeito está presente na construção da AIDS. Sendo o doente viciado em substâncias ilegais, ou sua sexualidade considerada divergente por ser homossexual ou promíscuo, os comportamentos perigosos que o conduziram à AIDS são encarados como uma fraqueza do sujeito e, como consequência, são tachados como irresponsáveis ou delinqüentes (Sontag, 1989).

Sontag nos mostra que não só as doenças sexualmente transmissíveis carregam esta interpretação. O câncer, por exemplo, já foi associado a esta idéia de passado desregrado. Tal associação também pode ser encontrada num passado recente com relação a outras epidemias:

Não só as doenças venéreas são usadas para este fim, para identificar populações transgressoras ou viciosas. Até o final do século passado, interpretar qualquer epidemia catastrófica como sinal de frouxidão moral ou declínio político era tão comum quanto fazer uma associação entre doenças assustadoras e os estrangeiros (ou minorias desprezadas e temidas). E a atribuição de culpa não é negada pelos casos que não se enquadram (Sontag, 1989: 64).

A homossexualidade inicialmente recebeu a maior carga de julgamentos desta ordem e a mídia, sem dúvida, contribuiu muito para esta interpretação.

Segundo Bessa (1997), "antes da AIDS, homossexualismo, identidade e comunidade gays pouquíssimas vezes tiveram espaço na mídia, salvo em representações estereotipadas" (p. 40). Foi com o surgimento da AIDS que uma certa visibilidade do homossexual na mídia passou a existir, porém, para o autor, uma visibilidade completamente sem controle.

Um dos problemas evidentes desta visibilidade sem controle é que, na mídia em geral e particularmente na televisiva, o discurso sobre a AIDS é elaborado de maneira que os sujeitos (soropositivos ou doentes) não passam de objetos da fala do outro (Bessa, 1997), de uma fala autoritária, que cala a outra parte, não permitindo que sua experiência de vida apareça. Eis um exemplo de monólogo na concepção bakhtiniana. As próprias imagens veiculadas na mídia de pessoas doentes, moribundos, é um representante disso. O doente, o outro, não tem fala, e não é só porque está debilitado fisicamente, mas, principalmente, para evidenciar que é um objeto de análise, tanto da medicina, como do público em geral.

O controle que se exerce sobre o sujeito colocando-o como objeto é muito mais eficaz, e neste sentido associar a AIDS ao descontrole da vida, a pessoas desregradas que apresentam comportamentos desviantes, aponta para uma nova tentativa de controle sobre a sexualidade. De acordo com Foucault (1985), tal controle não se dá somente com fins econômicos, mas, sobretudo, estratégicos, de poderes que se intensificam e ampliam sua rede esquadrihando as sexualidades para poder melhor submetê-las.

Podemos perceber nitidamente que na *História da Sexualidade* (1985) umas das tarefas a que Foucault se dedica é criticar a hipótese repressiva. Ele nos indica que nunca se falou tanto de sexo quanto na era moderna. É justamente essa proliferação de discursos sobre o sexo que marca a nossa época, onde as singularidades cedem lugar ao pretense conjunto homogêneo das identidades e individualidades.<sup>12</sup> Portanto, a idade moderna não foi marcada pela repressão à sexualidade, muito pelo contrário, o que é contundente em nossa época é a criação de discursos especializados e, no caso da AIDS, compreendemos que este controle está dirigido não só aos contaminados, mas estende-se a todos.

As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos de vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo (Foucault, 1985: 131).

Este poder que Foucault nomeia de bio-poder, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, fortalecendo-o através da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e do ajustamento dos

---

<sup>12</sup> O processo de homogeneização das identidades e individualidades será desenvolvido em outro capítulo.



fenômenos de população aos processos econômicos. A AIDS é mais um exemplo deste fenômeno na atualidade, onde a mídia vem somar esforços para a regulamentação dos comportamentos.

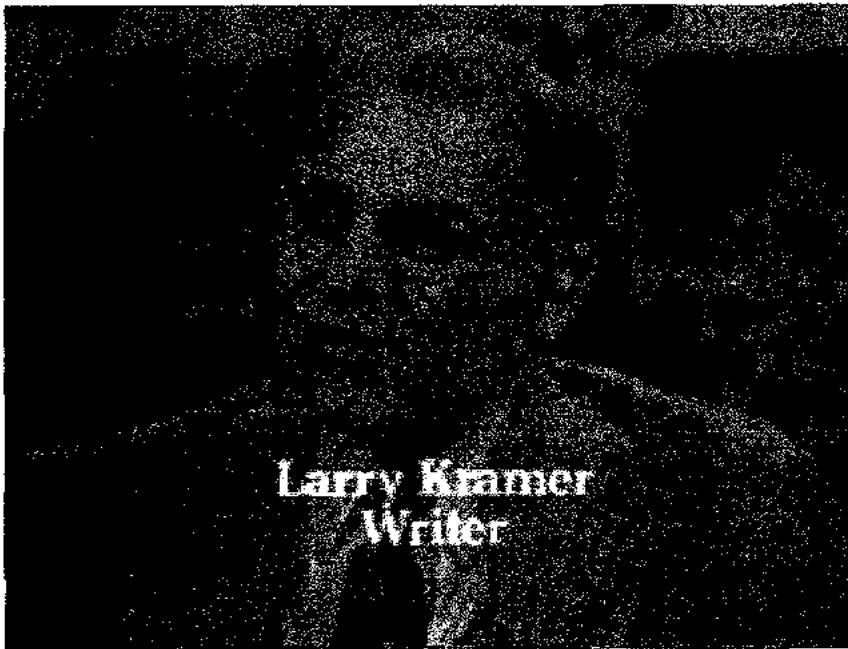
No que tange à mídia, podemos notar que o mercado de informações sobre a AIDS apresenta duas lógicas: a primeira acompanha a ordem cronológica dos eventos científicos ou sociais: descoberta do vírus, conflito entre os franceses e os americanos para determinar quem descobriu primeiro o vírus, medicamentos milagrosos, morte de artistas famosos; a segunda lógica corresponde ao estímulo recíproco entre os meios de comunicação, que por fatores de concorrência acirrada, passam a dar mais espaço para reportagens longas em seus periódicos, a busca de um "furo" de reportagem (Pollak, 1990).

A aliança estabelecida entre a ciência, particularmente a medicina, e os meios de comunicação de massa fez da AIDS um fenômeno que a distingue de qualquer outra epidemia na história. Ela aliou-se aos meios de comunicação, transformando-os em porta-vozes de um discurso "legitimado" sobre a epidemia.

(...) os especialistas funcionam como fonte exclusiva de legitimidade técnica e política, e os meios de comunicação de massa exercem o duplo papel de instância de consagração e de caixa de ressonância (Pollak, 1990: 147).

A legitimação do saber médico através dos meios de comunicação expressa o quanto a AIDS está para além do campo da saúde, sendo incorporada por questões políticas e econômicas. E é dentro desta perspectiva que mais do que um vírus biológico, a AIDS se transforma em um "vírus ideológico" (Daniel & Parker, apud. Bessa, 1997), carregado de significações que vão para além das questões médicas, indo ao encontro de preconceitos e estigmas. Para estes autores, as reações geradas pelo que eles denominam de "vírus ideológico" tem conseqüências mais funestas do que a epidemia provocada pelo vírus biológico chamado HIV.

Uma destas reações podemos observar na cena a seguir, que coloca em questão não só a associação da AIDS com o câncer, mas o descaso das autoridades de saúde no trato desta doença, por estar ela vinculada à homossexualidade.



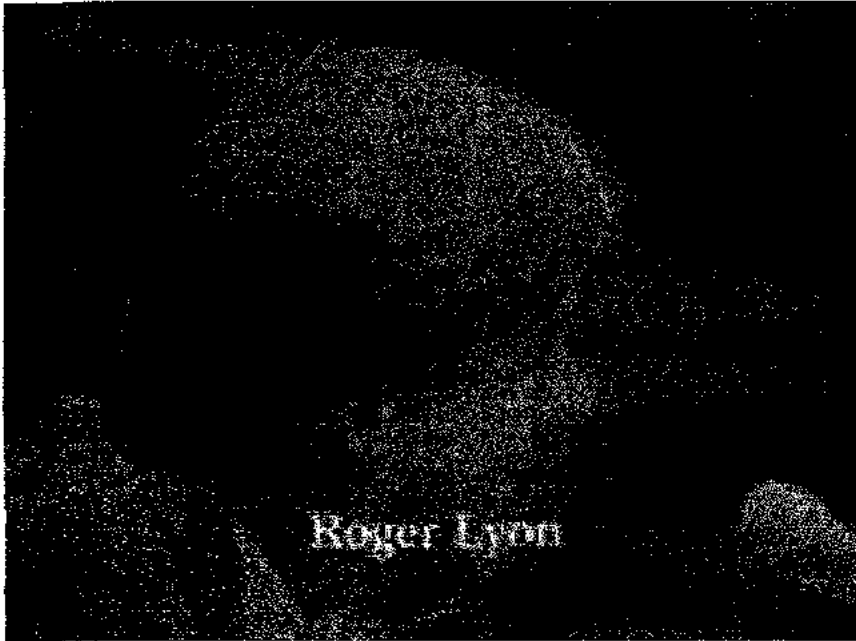
CENA – ( Filme: *Caminhos cruzados*) – Noticiário da TV; entrevista:

**Larry Kramer:** Muitos acham que nesta doença está o segredo da cura do câncer. Por que o Ministério da Saúde não é mais ágil?

**Repórter:** Então acha que as pessoas consideram um problema só de homossexuais?

**Larry Kramer:** Sem dúvida. Se a classe média estivesse sofrendo, providências já teriam sido tomadas.

**Repórter:** Congresso quer saber o que fazer com a AIDS. Aidéticos dizem que o Governo não tem planos. Comissões foram avisadas que as vítimas são gays e drogados. Aqui uma vítima de São Francisco.



**Roger Lyon:** Isto não é político. É uma questão de saúde. Não é um problema gay. É um problema humano. Vim hoje aqui para evitar morrer de burocracia.

Se por um lado Roger grita por socorro, um grito que suplica por medidas rápidas, indicando que a AIDS é somente um problema da área de saúde, vemos no filme "E a vida continua" outra cena, que se opõe e dialoga com a anterior, demonstrando que é nos bastidores da política que as verbas destinadas à saúde são direcionadas, sendo tal direção definida a partir de questões mais eleitorais do que de vida e morte de pessoas.



CENA – ( Filme: *E a vida continua*) – Washington D.C.; gabinete do senador Phillip Burton:

**Assessor:** Até as próximas eleições não morreremos, mas ficaremos em coma.

**Senador:** Por 20 anos, construí essa coalizão para que ninguém me atingisse.

**Assessor:** O único grupo que vai votar como um bloco maciço é o grupo gay. Em São Francisco esse grupo pode balançar as eleições. Sem ele, você é o ex-chefão de São Francisco.

**Senador:** O que eles querem?

**Assessor:** Seguro saúde para GRID se eles adoecerem. Deficiência imunológica relacionada a gays, e dinheiro para pesquisas, que é fundamental. Ninguém sabe a causa disso.

**Senador:** Vou apresentar um projeto de lei. Mas, mesmo que todos os anjos desçam à terra não vão conseguir um tostão para nada com a palavra "gay".

É nesse embate de forças, cada um lutando por sua hegemonia, que compreendemos a noção de diálogo em Bakhtin. Uma palavra, no caso "gay", vem associada a uma série de crenças e valores que determinam, quando a questão se refere à AIDS, a vida de pessoas contaminadas por esse vírus. Mesmo que se queira compreender que a AIDS é um problema único e exclusivo da área de saúde, não podemos deixar de analisar criticamente as questões políticas que atravessam essa epidemia. Só podemos alargar nossos horizontes percebendo que a compreensão que temos hoje sobre a AIDS foi construída a partir deste embate de diálogos. É também dando voz aos que sofrem, aos sujeitos contaminados, que podemos ampliar ainda mais esta reflexão.



CENA - (Filme: *E a vida continua*) – São Francisco; Auditório lotado; debate com alguns médicos e profissionais da saúde para decidir que medidas serão tomadas contra o avanço da epidemia; um espectador na platéia levanta-se e pede a palavra:

**Billy Campbell:** Durante anos ouvi as pessoas da minha cidade dizerem que eu era uma aberração, devido à minha tendência sexual. Até vir para São Francisco e encontrar uma sociedade de aberrações, como eu! Nós ficamos juntos, e levou muito tempo mas forçamos este pequeno lugar do universo a perceber que onde e como fazemos sexo é problema exclusivamente nosso! Encontramos outras pessoas que não passaram pelo que nós passamos. Falando pela maioria, prefiro morrer como ser humano a continuar vivendo como aberração.

Billy fala de luta para ser respeitado como sujeito e cidadão. Seu percurso mostra sofrimento e dor por ser estigmatizado, e sua revolta aponta para uma crítica à exclusão social.

É ao grupo de homossexuais, prostitutas e drogados, ou seja, os que se desviaram, que no início da epidemia denominou-se grupo de risco. Num cenário de profundo desconhecimento das causas da AIDS, torna-se premente nomear um outro que possa ser responsável pelo que ainda não tem nome.

## 2.2 – A epidemia do grupo de risco

Segundo Pollak (1990), a expressão “grupo de risco” está presente na literatura médica sobre a AIDS desde o registro dos primeiros casos.

Diferentemente do que se pensa, a construção de "grupos de risco" não vem de uma idéia epidemiológica, onde o principal objetivo é esclarecer a história natural e as características etiológicas de uma doença. O que se fez presente aqui é um dispositivo de vigilância que acompanhou a propagação da doença.

A construção desses grupos age, portanto, pela observação de uma série limitada de casos, pelo isolamento das características comuns a esses casos, a saber: a homossexualidade masculina, o uso de drogas por via intravenosa e a origem geográfica (Pollak, 1990: 123).

A origem geográfica também foi um dos pontos altos na determinação dos "grupos de risco". Inicialmente foram detectados alguns pacientes de origem haitiana que se enquadravam nos sintomas da síndrome. O Center for Disease Control (CDC), centro integrado ao serviço de saúde pública americano, colocou a comunidade haitiana em sua lista de "grupos de risco". Os representantes da comunidade haitiana nova-iorquina, porém, acusaram o CDC de veicular preconceitos racistas e, a partir desta acusação, o CDC em 1984 riscou este grupo da lista de "grupos de risco" (Pollak, 1990). Tal fato deixa claro o quanto a denominação de "grupos de risco" é passível de alteração por razões muito mais políticas do que médico-epidemiológicas.

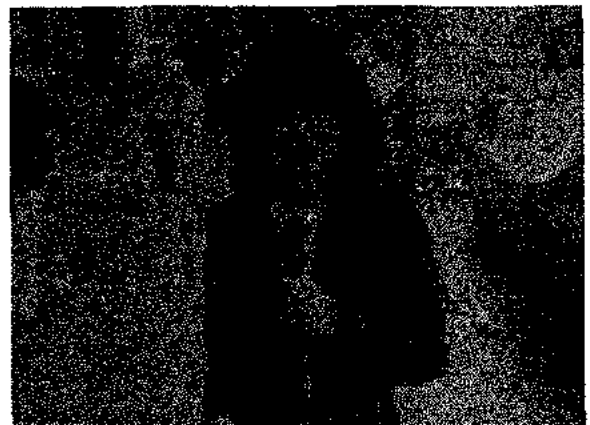
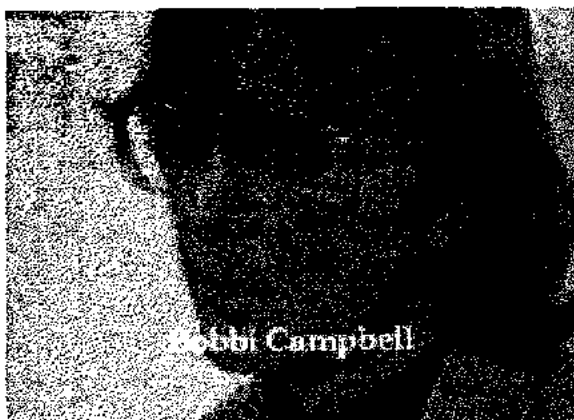
Vê-se, portanto, que a noção de "grupos de risco", resultando aparentemente de técnicas estatísticas neutras, é igualmente atribuível ao poder de negociação e de pressão de que dispõem os grupos assim designados para



determinar, eles mesmos, sua própria classificação.  
(Pollak, 1990: 123).

Colocada em xeque a noção de "grupo de risco" - no sentido de entendermos que ela é uma produção, e não uma dado em si -, podemos então avançar mais um pouco nesta discussão. Se a construção desta categoria não consegue paralisar o crescimento absurdo de novos casos, e muito menos subsidiar as campanhas veiculadas pelos órgãos de saúde pública no combate ao avanço da doença, para que se mantém esta idéia?

Segundo Querolin (1989), "grupo de risco" é uma forma que a sociedade encontrou para criar um limite, uma fronteira, onde os sujeitos que estão inseridos neste meio possam ser afastados, eliminando qualquer perigo que ameace os que a ela não pertençam. A noção de "grupo de risco" foi tão bem construída que os próprios sujeitos cujo perfil se aproximava desta categorização passaram a se ver como típicos representantes e os únicos ameaçados pela contaminação.



CENA - (Filme: *Caminhos cruzados*) - Entrevista para TV:

**Bobbi Campbell:** Não sei como peguei, mas tenho o perfil do paciente de kaposi, a idade certa e sou gay. Mas não sei como peguei isso.

**Repórter:** Bobbi Campbell é uma das vítimas. O médico o descreve como o típico aidético.

A partir da construção da categoria de "grupo de risco" traçam-se os comportamentos que levariam às situações de perigo. Como um reforço a esta categoria, descrevem-se os comportamentos de risco, comportamentos estes que devem ser evitados a qualquer preço, pois a desobediência a tal "controle" ou "dieta" levaria qualquer um a contrair o vírus e a pagar pelos seus atos irresponsáveis.

Pausa para esclarecimento: não se trata de abandonar as formas de prevenção e de sexo seguro, isto seria um absurdo. No entanto, é necessário apontar para o perigo iminente na construção do conceito de "grupos de risco", pois qualquer sujeito, inclusive um homossexual, ou mesmo um consumidor de drogas intravenosas, quando não se identifica com este perfil delimitado, pode pensar que está livre de se contaminar apenas por não pertencer a tal grupo. O aumento alarmante de casos em mulheres (Martin, 1997) é prova disso. Será que podemos eleger a mulher como mais um "grupo de risco"?

Dentro da lógica do "grupo de risco", se não mantenho relações homossexuais, não consumo drogas intravenosas, não recebi transfusão de

sangue ou, ainda, não tenho múltiplos parceiros, não corro risco de me contaminar.

Foi o primeiro grande truque do HIV. Enganosamente restrito a essa comunidade, o vírus contou com a hesitação dos especialistas e a desinformação da mídia para avançar rapidamente em outras frentes (Biancarelli, 1997: 138).

Com a criação dos "grupos de risco" automaticamente abriram-se as possibilidades de estigmatização. Um sujeito estigmatizado é aquele que porta uma marca, um sinal (Querolin, 1989), o que se destaca por não estar em consonância com o todo social. É o diferente, o estranho, o estrangeiro ou, ainda, o desviante. Mais do que carregar o vírus, o sujeito contaminado passa à portar uma marca simbólica que o coloca imediatamente na posição paradoxal de vítima e culpado. Vítima de um vírus que todos estão sujeitos a contrair. Culpado por ter, *a priori*, comportamentos de risco. A "transformação da doença em inimigo leva inevitavelmente à atribuição de culpa ao paciente, muito embora ele continue sendo encarado como vítima" (Sontag, 1989: 16).

O fato da AIDS ser uma doença transmitida principalmente pela via sexual, expõe e coloca em perigo aqueles que são sexualmente ativos e, portanto, é facilmente encarada como um castigo à sexualidade exercida sem limites. Neste caso, contrair a doença por esta via parece que determina uma culpa maior ao sujeito. Por não ter se controlado, sua contaminação é entendida

como um comportamento suicida. Para o homossexual, esta interpretação é agravada uma vez que sua prática sexual é considerada antinatural.

Esté é mais um processo de estigmatização ao qual o homossexual não escapou e, como tal processo visa, entre outras coisas, massificar e homogeneizar as diferenças, passa a ser irrelevante a singularidade de cada sujeito, ou como cada portador do vírus HIV constrói subjetividade a partir da descoberta de sua contaminação. Goffman (apud, Fradinho, 1995) menciona três tipos de estigma nitidamente diferentes que contribuem para uma melhor compreensão deste processo. O primeiro estaria ligado às abominações do corpo, às várias deformidades físicas. O segundo, que nos interessa aqui, estaria relacionado à vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, encontradas principalmente entre os loucos, drogados, homossexuais, ou seja, personagens que se desviaram dos padrões de comportamento estabelecidos socialmente. E, por último, teríamos os estigmas tribais de raça, nação e religião.

O portador ou doente de AIDS não traduz uma identidade coletiva, necessidades iguais. O que compartilham é o estigma sombrio que a construção social da doença produziu (Paiva, apud Giovannetti & Évora, 1997: 128).

Com a classificação rígida dos "grupos de risco" deixamos de compreender que cada sujeito tem uma história própria e que o universo homossexual é composto por diferentes particularidades, sendo o desejo por

peças do mesmo sexo a única coisa que os identifica. É importante salientar que mesmo esse desejo é singular em sua existência e expressão. Costa (1992) nos esclarece que essa homogeneidade atribuída ao homossexual é uma falácia que só faz sentido quando lidamos com uma "figura imaginária da identidade homossexual, tal como existe na abstração criada pelo preconceito" (p. 156).

A fórmula AIDS = HOMOSSEXUALIDADE massificada pela mídia trouxe, portanto, uma visibilidade notória dos homossexuais, porém "ser notícia", aparecer na primeira página dos jornais associados ao principal "grupo de risco", definitivamente, não é uma visibilidade positivada. O que vemos como consequência é a marginalização do doente homossexual e, conseqüentemente, de todo e qualquer homossexual.

O sentimento de ter de enfrentar um fenômeno incontrolável, potencialmente catastrófico, com o qual, ainda por cima poucas pessoas estão familiarizadas, eleva ao máximo a aversão a essa doença e leva à exclusão daqueles que simbolizam o perigo e a decadência (Pollak, 1990: 176).

A marginalização vivenciada pelos "grupos de risco" transforma esses sujeitos apenas em portadores de um vírus de altíssimo potencial mortal, e portanto, perigosos ao resto da sociedade.

É importante notar que hoje já não vemos mais esta denominação, pessoas que pertencem a um "grupo de risco". O que encontramos nas novas

campanhas de combate à AIDS é uma variante desta terminologia. A ênfase agora recai na existência de "situações de risco". Aqui, uma nova questão se coloca: será que a simples mudança de nomenclatura é capaz de alterar a ordem das coisas? Ou seja, é possível a partir disso delinear-se uma nova compreensão da AIDS e, conseqüentemente, eliminar a idéia de "grupos de risco"?

### 2.3 - A doença como metáfora - uma possibilidade de desestigmatização

Toda sociedade, ao que parece, precisa identificar uma determinada doença com o próprio mal, uma doença que tome culpadas as "vítimas"; porém é difícil obcecar-se por mais de uma (Sontag, 1989: 20).

Como já apontamos acima, a AIDS gerou uma profusão de discursos de todas as ordens ou, como prefere Bessa (1997), gerou uma epidemia discursiva. Uma autora que se destaca na análise da AIDS é Susan Sontag (1989), não só pela consistência de seus textos, mas principalmente por apresentar um outro olhar sobre a epidemia. A construção de seu texto privilegia a história e a literatura como pontos de apoio e de interseção e, a partir destes outros campos do saber, pode pensar o fenômeno AIDS numa nova perspectiva, escapando, portanto, do discurso médico, ou melhor, dando insumo para uma reflexão crítica sobre este discurso. O livro *AIDS e Suas Metáforas* (1989) pretende, entre

outras coisas, refletir sobre o processo de estigmatização de algumas doenças, privilegiando a AIDS como um representante deste processo na atualidade. A reflexão sobre tais estigmas sociais é de fundamental importância no sentido de que revela suas incompatibilidades com a própria realidade da doença. As metáforas, além de construir o entendimento da doença, dão suporte à sociedade em sua relação com os doentes. A metáfora da guerra, onde o corpo funciona como uma fortaleza que é atacada por estranhos e inimigos seria um exemplo do discurso médico que guiaria todas as ações de diagnóstico e procedimentos clínicos frente ao mal.

A doença é encarada como invasão de organismos alienígenas, aos quais o organismo reage com suas próprias operações militares, tais como a mobilização de "defesas" imunológicas, e a medicina passa a ser "agressiva", como na linguagem da maioria das quimioterapias (Sontag, 1989: 13).

A autora nos esclarece que a utilização da metáfora da guerra é eficaz para a mobilização ideológica das massas no combate a qualquer mal social, como em campanhas contra a pobreza ou a "guerra contra as drogas".<sup>13</sup> Vemos também, no caso da AIDS, a metáfora da guerra funcionar dentro de uma perspectiva de combate ao outro, um retrovírus que, percebido como um inimigo, deve ser eliminado. Um dos problemas desta perspectiva é que, além do vírus, o portador também passa a ser o representante deste inimigo e, portanto, perigoso

---

<sup>13</sup> A metáfora da guerra ganha clareza com o exemplo da epidemia da dengue. As campanhas recentes, veiculadas pela mídia, trazem em sua chamada um apelo à comunidade para lutar, combater, o mosquito como se estivesse em uma guerra.

ao bom andamento da engrenagem social. "As metáforas militares contribuem para a estigmatização de certas doenças e, por extensão, daqueles que estão doentes" (Sontag, 1989: 16).

O fato da AIDS ser uma doença nova, sem cura e cujos efeitos e transtornos são terríveis ao doente, transformou-a numa frente aberta à metaforização. Diferentemente do câncer, que é uma doença complexa e multiforme, a AIDS, sendo uma síndrome que apresenta uma lista infinita de doenças oportunistas, é passível também de metáforas "oportunistas", visto que ela é um produto de definições ou construções médico-imunológicas e sociais. Tais metáforas "oportunistas", objetivam uma rápida delimitação dos perigos da doença, bem como dos culpados por sua existência. Desta forma a morte social ao qual o portador do vírus é sujeito precede e estimula a própria morte física.

A morte social a que os sujeitos contaminados são submetidos é apresentada numa cena do filme "Jeffrey – De caso com a vida". Nesta cena a morte social se traduz pela rejeição de outras pessoas, impossibilitando a vivência de relações profundas e estáveis.





**CENA** – (Filme: *Jeffrey – De caso com a vida*) – Dois homens, um soropositivo, se encontram na rua após um deles não comparecer ao encontro marcado:

**Jeffrey:** Steve! Recebeu meu...

**Steve:** Recado? Sim. Festa, não? Seu infeliz. Eu estava tão animado, sai para dançar.

**Jeffrey:** Isso é ótimo, pois eu tive que... você sabe.

**Steve:** Eu sei.

**Jeffrey:** É verdade. Eu...

**Steve:** Jeffrey. Não é a primeira vez que acontece. Você teve medo.

**Jeffrey:** Isso não é verdade!

**Steve:** Adeus, Jeffrey.

**Jeffrey:** Steve. Por favor. Eu sinto muito.

**Steve:** Posso entender o problema do HIV. Não é fácil. Mas não gosto de mentir sobre isso. Não mais.

**Jeffrey:** Eu sinto muito.

**Steve:** Você sente, eu sinto. É o novo hino nacional! Você disse que pensou em mim, que fantasiou.

**Jeffrey:** Eu sei.

**Steve:** Ainda pensa?

**Jeffrey:** Sim.

**Steve:** Há tantas coisas que poderíamos fazer. Coisas seguras. Coisas quentes.

**Jeffrey:** Eu sei.

**Steve:** Mas... Eu suporto a doença, vir a morrer, mas isso não!

**Jeffrey:** Devia ter me contado!

**Steve:** Eu contei!

**Jeffrey:** Antes de tudo acontecer!

**Steve:** Antes de eu te beijar! Você não tinha informações suficientes! OK. Sou soropositivo há cinco anos, estive doente uma vez, minhas células T são razoáveis. E a todo instante, 50 vezes por dia, por hora, me sinto cansado de ser alguém com AIDS. Uma fita vermelha. Assim, às vezes esqueço. Às vezes opto por esquecer. Por ser apenas um gay com um pinto. Pode entender? De verdade?

**Jeffrey:** Sim.

**Steve:** Posso esquecer de novo?

**Jeffrey:** Não.

**Steve:** Eu desejo você, Jeffrey. Posso te amar muito. Isso não significa nada? Deveria valer. Deveria prevalecer.

**Jeffrey:** Eu sei.

**Steve:** Você não é o único com o problema. Por que preciso além de estar doente, implorar? Por que não vai me beijar?

**Jeffrey:** Eu lamento. Lamento dizer que lamento. Lamento que esteja doente. Lamento ter mentido, e que a vida de repente seja radioativa!

**Steve:** Desculpas aceitas.

Steve entra em casa e Jeffrey permanece sozinho:

**Jeffrey:** Eu odeio sexo e odeio o amor. Odeio o mundo por me dar tudo e então tomar de volta.

A AIDS não elimina a capacidade de uma pessoa amar. É isto que Steve brilhantemente lembra-nos. É a possibilidade de amar e ser amado que deveria prevalecer. Mas como amar numa época onde a vida, através da sexualidade, se tornou tão radioativa?

Dentro de uma perspectiva de causa e efeito, bem característica das ciências naturais, a AIDS é entendida como um processo que compreende a contaminação pelo vírus HIV, a manifestação da doença e a conseqüente morte

do sujeito. Como se tudo o que acontecesse durante estas fases já não importasse, não fizesse diferença, mesmo que o tempo de uma fase a outra possa ser de meses ou anos. É esse tempo presente, o que podemos viver com toda intensidade, o tempo que deseja Steve para viver um grande amor. Aliás o fato de a AIDS ser compreendida dentro desta perspectiva de tempo cronológico, um tempo que é revisado periodicamente e aumentado conforme os anos vão passando, é em grande parte responsável pela permanência da classificação da AIDS como uma doença inexorável, inevitavelmente fatal (Sontag, 1989).

Sontag (1995), em um conto intitulado *Assim vivemos agora*, rompe com essa linearidade dos fatos e dos discursos. O começo de seu conto não estabelece necessariamente um vínculo com o início da doença do personagem, que aliás não possui discurso próprio, aparecendo somente através dos comentários de um grupo de amigos. "No começo ele estava só perdendo peso, sentia-se apenas um pouco adoentado (...)" (p. 07). O início da doença é, portanto, anterior à narrativa. Na mesma perspectiva, o desfecho do conto, onde era esperada a morte, desaparece no fim:

Eu estava pensando, Ursula disse a Quentin, que a diferença entre uma história e uma pintura ou uma fotografia é que numa história você pode escrever "Ele continua vivo". Mas numa pintura ou numa foto não dá para representar esse "continua". Você pode apenas mostrá-lo estando vivo. Ele continua vivo, Stephen disse (p. 55).

A autora rompe com a equação preestabelecida HIV = AIDS = MORTE, onde uma vez contraído o vírus HIV, fatalmente o sujeito ficará doente de AIDS e, conseqüentemente, morrerá. Desta forma o conto surpreende o leitor acostumado a leituras lineares (Bessa, 1997).

#### 2.4 – A metáfora da peste

A “peste” é a principal metáfora associada à AIDS (Sontag, 1989). Segundo esta autora, não é necessário que uma doença leve à morte implacável para que seja entendida como peste e neste caso a AIDS obedece ao critério, já que para uma epidemia ser considerada peste deve, necessariamente, ser encarada como um castigo imposto. Aqui, novamente, vemos que o comportamento pregresso é compreendido como um dos principais fatores da contaminação, visto que o sujeito, além de apresentar comportamentos perigosos à sua integridade física, também pertence a uma comunidade – neste caso a comunidade gay – poluída, para a qual a doença representa uma condenação.



**CENA** – (Filme: *Meu querido companheiro*) – Casa de praia; grupo de amigos conversando:

**Personagem 1<sup>14</sup>:** Essa é a primeira pessoa... É o primeiro aidético que vejo...

**David:** Quem?

**Personagem 1:** ...ou que já ouvi falar. Aquele cara.

**Sean:** Ele tem sarcoma de kaposi.

**Allen:** A comida parece ótima.

**Personagem 1:** ...eu acho ... não parece?

**Lisa:** Que a epidemia está sumindo?

**Personagem 2:** Como se estivesse acabando.

**Allen:** Será que você já leu os jornais?

<sup>14</sup> O próprio filme não apresentou o nome de todos os personagens.

**Personagem 1:** Os gays estão se cuidando. As outras pessoas não.

**Allen:** Talvez.

**Personagem 2:** Eu notei que parece que muitos que ficam doentes levam uma vida autodestrutiva. Usam muita droga, fazem muito sexo. Embora essas coisas sejam importantes para mim. Mas não se pode abusar do corpo por tanto tempo sem pagar um preço.

**Lisa:** É um vírus.

**Personagem 2:** A peste bubônica também, e nem todos pegaram.

**Lisa:** Nem todo mundo foi mordido por pulgas.

**Personagem 2:** Não, não é só isso. É o desejo de viver. De amar a si mesmo.

É esta metáfora da peste, a associação da AIDS à peste bubônica que um dos personagens aponta no diálogo, que traz conseqüências sérias para a compreensão da doença. Notamos nesta cena que a metáfora da peste caminha junto com a idéia de autodestruição, como se o amor próprio pudesse servir de antídoto contra a contaminação. Uma lógica, sem dúvida, muito perigosa.

São doenças como a lepra, a sífilis, a cólera e, na atualidade, a AIDS que carregam esta associação, mesmo porque estas doenças, tão temíveis, acarretam uma transformação do corpo que torna-se algo repulsivo. Os doentes

terminais de AIDS possuem um aspecto "cadavérico" e é esta condição que a torna suscetível de ser visualizada como uma "peste". Outro aspecto importante é a idéia de que a doença representa uma invasão que ultrapassa os limites do sujeito e coloca em risco toda a coletividade.

A idéia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de "outros" vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos (Sontag, 1989: 76).

Sontag nos aponta uma invariável na compreensão da peste: a tendência de percebê-la como uma doença que vem de outro lugar, do estrangeiro. No caso da sífilis, "para os ingleses, era o 'mal-francês'; para os parisienses, o morbus germanicus; para os florentinos, o 'mal-de-nápoles'; para os japoneses, a 'doença chinesa' (p. 57). Tal revelação evidencia a ligação entre o imaginário da doença e o imaginário do estrangeiro, onde a propagação da doença é percebida como uma invasão da sociedade. Aqui, compreendemos que o doente homossexual é visto como um estrangeiro, no sentido de que a homossexualidade aponta para uma diferença em relação à heterossexualidade, uma diferença que o coloca no lugar do outro, sendo que é a heterossexualidade que ocupa a posição de sexualidade saudável. Nesta perspectiva, a AIDS vem reforçar uma visão moralista da sexualidade.



A liberdade sexual pregada pela juventude nos anos sessenta é vivenciada a partir de então com o aval da medicina, que com a pílula contra gravidez e antibióticos que tomaram as doenças sexualmente transmissíveis rapidamente tratáveis, balizou estas mudanças culturais. Mas de que liberdade estamos falando? Aquela estimulada a todo custo pela ideologia capitalista que prega que cada sujeito tem sua autonomia garantida a partir do consumo. "Há todo um conjunto de mensagens enviadas por nossa sociedade, cujo teor é: consuma; cresça, faça o que você quiser; divirta-se" (Sontag, 1989: 91). As possibilidades são ilimitadas quando tudo o que se apresenta passa a ter a aparência de aumento de liberdade. Dentro de um referencial de consumo do corpo, onde programas de autocontrole e autodisciplina regulam os comportamentos a partir de regimes de todos os tipos, ginásticas as mais variadas possíveis, em nome da saúde ou da criação de uma aparência física ideal e, portanto, de um corpo perfeito para o consumo, esta perspectiva de liberdade mostra-se bastante incoerente. Trevisan (1986) nos mostra que esta liberdade não passa de um "conto da revolução sexual", onde a sexualidade é capturada pelas malhas do consumo. Vemos então surgir não mais uma moralidade religiosa e arcaica, mas, como já apontamos anteriormente, um novo tipo de controle social dos comportamentos. Neste sentido qualquer sujeito que perca o autocontrole e se contamine com o vírus HIV passa a ser, necessariamente, culpado por seu descontrole e, como consequência, sofre um tipo de isolamento social.

Diferentemente das antigas epidemias, que mantinham um procedimento de isolamento físico dos doentes para evitar a contaminação da população, o advento da AIDS provocou um outro tipo de isolamento, o isolamento social (Pollak, 1990). Apesar de tratar-se de outra forma de segregação, não estamos tão distantes assim do tempo histórico de pestes tais como a lepra e a sífilis.

A última cena do filme "Meu querido companheiro" revela o quanto a AIDS transformou não só a vida sexual dos personagens, mas a própria forma de ver o mundo e suas relações. O que importa de fato neste tempos de AIDS é estar vivo.



CENA – (Filme: *Meu querido companheiro*) – Um casal e uma amiga caminhando pela praia:

**Willy:** Parece inconcebível.

**Lisa:** Ir ao protesto?

**Willy:** Que tenha havido um tempo antes de tudo isto. Quando não nos perguntávamos toda manhã... "quem está doente agora? Quem mais morreu?"

**Allen:** Se algum dia eles acharem a cura, será que voltaremos a transar com qualquer um?

**Willy:** Quem se importa.

**Allen:** É só uma pergunta.

**Willy:** Eu sei. Eu só acho que não importa se as pessoas dormem ou não com vários parceiros. Estou cheio desse sermão.

**Lisa:** Menos nós.

**Willy:** Menos nós. Exato. Eu só quero estar vivo se eles acharem uma cura.

**Allen:** Pode imaginar como vai ser?

**Lisa:** Como o fim da segunda guerra.

**Willy:** Eu só quero estar vivo.

A seguir, pretendemos fazer uma reflexão acerca do consumo como um processo inerente à nossa época e que, inevitavelmente, constitui a subjetividade do sujeito. Mais do que constituir tal subjetividade, torna-se importante refletir que, da mesma forma que a AIDS, o consumo estabelece novas formas de controle sobre a sexualidade humana e, mais especificamente,

sobre a homossexualidade, elegendo novamente a mídia como um *locus* privilegiado deste controle.

### 3 – CONSUMO E HOMOGENEIZAÇÃO

No dia em que o erotismo do consumo fraquejar, teremos uma crise catastrófica (Monteiro Lobato).

#### 3.1 – O mito da felicidade

Nossa linguagem, o nosso código, é constituído, hoje, pela circulação, compra, venda, apropriação de bens e de objetos/signos diferenciados e hierarquizados. Sendo assim estes “objetos/signos diferenciados constituem hoje a nossa linguagem e o nosso código por cujo intermédio toda sociedade comunica e fala. Tal é a estrutura do consumo, a sua língua, em relação à qual as necessidades e os prazeres individuais não passam de efeitos de palavras” (Baudrillard, 1995: 80). Neste contexto, o sujeito moderno luta pela felicidade que, no fundo, não passa de um mito. Com o enfoque na satisfação das necessidades, no desabrochamento do indivíduo, no prazer e abundância, etc., o sistema de consumo é interiorizado. “A imagem, o signo, a mensagem, tudo o que ‘consumimos’, é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta do real” (Baudrillard, 1981: 26). Neste processo tornamo-nos insensíveis ao desenrolar dos fatos que nos rodeiam. Aqui, os meios de comunicação de massa contribuem para a

massificação dos sujeitos, à medida que neutralizam o caráter único e de evento do mundo.

Toda a matéria do mundo, toda a cultura surge tratada industrialmente em produtos finitos e em material de signos, esvaziando-se assim todo o valor do acontecimento, cultural ou político (Baudrillard, 1981: 150).

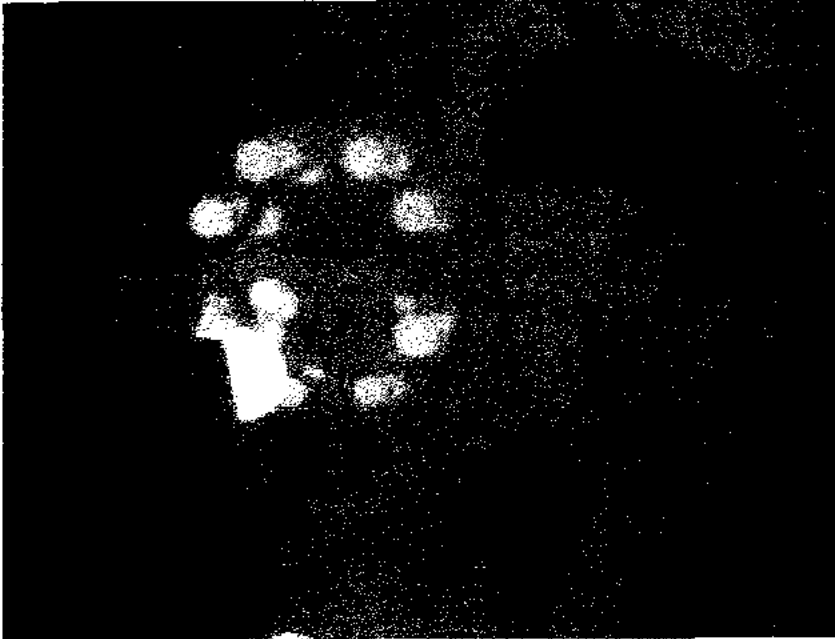
A noção de acontecimento elaborada por Baudrillard é para nós de fundamental importância, pois seu esvaziamento traduz a impossibilidade da experiência transformar a história do sujeito. Se tudo já é dado, o que resta da experiência enquanto possibilidade de singularização?

O mito da felicidade é o alicerce do sistema de consumo. Esta ideologia prega, não a inclinação natural do indivíduo a realizar-se por si mesmo, mas, e sobretudo, o reflexo ainda mais perigoso e alienante do mito da igualdade. É através das necessidades e suas satisfações no consumo que pensamos construir uma sociedade igualitária – “Ao nível do bife (valor de uso) não existe proletário nem privilegiado” (Baudrillard, 1981: 52). Nessa filiação entre satisfação de necessidades e igualdade, todas as desigualdades sociais e históricas desaparecem. Quando o objeto além de ser medido enquanto valor de uso também representa um signo hierarquizado, de prestígio, o direito à igualdade passa a representar nada mais do que um engodo. A ideologia da felicidade acompanhada pelo mito da igualdade tira o foco, no cotidiano, do que está na superfície do modelo da sociedade de abundância, ou seja, a profunda

hierarquização social e a massificação do sujeito. A tão esperada evolução humana, prometida pelo capitalismo, não passa de um blefe. A abundância e o consumo não são a realização da utopia. Opondo-se ao discurso dos economistas, principalmente a J. K. Galbraith, que compreendem o sujeito, ou melhor o consumidor, como livre em seu cálculo racional final, tendo porém suas necessidades condicionadas pela produção e pela publicidade que levariam a própria alienação, Baudrillard (apud. Saraiva, 1998) analisa tal discurso como idealista e equivocado, à medida que aponta para uma satisfação harmoniosa e equilibrada no plano individual e igualmente harmoniosa no plano coletivo/social. Entendemos que esta harmonia desejada no plano das satisfações individuais, e seu conseqüente reflexo na sociedade, torna-se impossível, já que os produtos possuem, na sociedade de consumo, um valor que ultrapassa sua função individual ou social. Este valor se apresenta hierarquizado, remetendo cada sujeito a uma identificação maciça com tais valores. A felicidade é alimentada por exigências igualitárias que se fundam nos primórdios individualistas, fortificados pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que reconhecem explicitamente a cada um o direito a tal felicidade (Baudrillard, 1981).

Numa cena do filme "Essa estranha atração", o personagem principal, Arnould, aponta para o perigo dessa massificação, já que a busca da felicidade, na contemporaneidade, implica uma massificação do sujeito e seu conseqüente desaparecimento enquanto diferença social. Ou seja, quando os gays forem

reconhecidos socialmente como uma identidade específica, toda a diferença inerente à constituição da subjetividade de cada sujeito gay desaparecerá.



**CENA** - (Filme: *Essa estranha atração*) - Camarim; homem se maquia sozinho e conversa com a câmera.

**Arnould:** Para quem quer se divertir sou um artista. O que sobrou de mim. Nome artístico, Virginia Ham. Não é um sarro? Já tive outros. Anita Man. Fonda Boys. Clair Voyant. Fay Ways. Bang-Bangladesh. Sou de uma raça em extinção. Quando os gays ganharem direitos civis seremos varridos para debaixo do tapete. Como os negros em "Aunt Jemima". Tudo bem. Com este rosto e voz, não me preocupo. Posso ser taxista. Há coisas melhores que ser travesti. Mas não tenho escolha. Por mais que tente não agüento sapato sem salto.

É necessário criticar esse ideário. Não suportar sapato sem salto é indicar que a felicidade não se encontra na adaptação do sujeito aos modelos



socialmente aceitos. Torna-se necessário também questionar essa ilusão de felicidade a partir da igualdade.

Como podemos falar de igualdade quando, nas sociedades modernas, as taxas de miséria e pobreza são tão absurdas? Para estes economistas a pobreza é residual. Pobres são aqueles que se encontram no exterior do processo de crescimento, portanto a possibilidade de igualdade não leva em conta essa camada da sociedade. Esse é o preço que pagamos por tal sistema que, além de não dar chances para todos, produz estruturalmente esta realidade. "O crescimento em si é função de desigualdade" (Baudrillard, 1981: 57).

O sujeito do consumo é regido por duas leis, uma que é a busca, sem qualquer hesitação, da própria felicidade, e outra, a preferência por objetos que lhe trarão o máximo de satisfação. No frenesi de consumo próprio a esta forma de socialização, o que não se observa é que as necessidades não são da ordem do natural, e sim criadas pelo sistema. Neste contexto, o sujeito moderno é levado a ter uma atividade contínua e a lutar, incessantemente, pelo direito/mito da felicidade. É no interior deste processo que surge a curiosidade generalizada, cujo imperativo é divertir-se e explorar a fundo todas as possibilidades de se fazer vibrar, gozar ou gratificar-se. O consumo coage o indivíduo por todos os lados.

Daí, a revivescência de uma *curiosidade universal* (...) em matéria de cozinha, de cultura, de ciência, de religião, de sexualidade, etc. "TRY JESUS!" – diz um "slogan" americano. "Experimente também Jesus!" Importa experimentar *tudo*, porque o homem do consumo encontra-se assediado pelo medo de falhar "qualquer coisa", de não obter seja que prazer for (Baudrillard, 1980: 91 – grifo do autor).

O sistema de consumo equivale para Baudrillard (1980) a uma estrutura, e neste sentido utiliza os homens como trabalhadores (trabalho assalariado), como economizadores (impostos, empréstimos, etc.) e cada vez mais como consumidores.

Na sociedade moderna o papel de consumidor é privilegiado. Este autor vai buscar em Lévi-Strauss os princípios que vão conferir ao consumo uma definição de código como um sistema de organização social. Da mesma forma que o sistema de parentesco em Lévi-Strauss não se funda na consangüinidade, ou seja, num dado natural, o sistema de consumo também não se baseia nas necessidades e na obtenção de prazer próprios à natureza humana, mas sim a códigos de signos que estabelecem a diferença. O objeto de consumo quando passa a representar códigos de identificação e diferenciação entre sujeitos transforma-se em um determinado tipo de comunicação, em linguagem. É nesta vertente que Baudrillard (1980) entende que o consumo, como sistema de signos, revela, talvez, um novo modo específico de passagem da natureza à cultura da nossa época.

Embora Baudrillard analise a questão das necessidades e suas consecutivas satisfações como impostas de fora, ou seja, como nos constituindo enquanto sujeitos do consumo, o autor também apresenta algo que escapa a este processo. Algo que escapa à racionalidade do sistema, como, por exemplo, campanhas publicitárias milionárias que fracassam. Tal aspecto é pertinente se pensarmos não no sentido de que alguém ficou de fora e não foi cooptado pelo sistema capitalista, mas de que cada sujeito se relaciona com este processo singularmente, dialogando com ele e produzindo sua subjetividade numa direção nem sempre prevista pelo sistema.

A procura do próprio eu, da personalidade, é a máxima da sociedade de consumo. Não importa se o objeto adquirido é padronizado e se mais de um milhão de pessoas usam-no – “O loiro azulado fica perfeito em você, realça o seu jeito de ser”. Diferenciar-se, aqui, é adotar um determinado modelo homogeneizado que apaga as diferenças reais e, conseqüentemente, as singularidades, em troca de uma experiência fundada na ilusão de uma personificação. O sistema se funda “no fato de eliminar o conteúdo e o ser próprio de cada um (forçosamente diferente)” (Baudrillard, 1981: 107), para colocar no lugar a forma diferencial, industrializável e comercializável.

A identidade, enquanto processo fechado, se configura como o principal modelo homogeneizado que se coloca à venda nas prateleiras de nossa sociedade. A personificação do sujeito na sociedade de consumo reflete a imagem da identidade uniforme e massificada, identidade esta remetida a uma

categoria que fala de centralização do sujeito e que toma este como coerente e organizado. A constituição da subjetividade, percebida a partir deste paradigma, tem como pano de fundo uma essência a qual o sujeito deve procurar incessantemente, até o último de seus dias (Foucault, 1985). A procura da essência, empreendida pelo sujeito, não se satisfaz com as simples idiossincrasias inerentes a cada um, ela ultrapassa essa medida, e vai buscar sua Verdade em considerações metafísicas ou biologizantes (na atualidade, genéticas), que possam ser tomadas como inerentes à essência do sujeito. Essa personificação ou busca desenfreada por uma identidade própria e exclusiva, transforma indivíduo e sociedade em eventos incompatíveis, justo porque é na cultura ocidental e capitalista que o indivíduo é situado como um valor supremo, em oposição à sociedade (Saraiva, 1998).

No contexto da literatura, podemos ver este tema da identidade ser tratado e questionado da seguinte forma: Leontina, personagem do livro *A confissão de Leontina* de Lígia Fagundes Telles (1996), desestrutura a noção de identidade enquanto característica hermeticamente fechada, quando relata sua experiência: "(...) aquela mulher que me tirou (para dançar) vestida de homem e tão bem servida que fiquei me perguntando de onde ela foi arrumar um negócio grande assim" (p. 46). É preciso, então, esgarçar esta categoria de identidades coerentes, descentralizar o sujeito, trazê-lo para o mundo caótico, a fim de humanizá-lo. "A maneira de romper com a esquizofrenia de se tentar definir

identidade é tomar consciência que se é muitas coisas numa só pessoa"<sup>15</sup> (Gatti & Becquer, 1996: 44).

### 3.2 – Consumo, corpo e sexualidade

O corpo, e conseqüentemente a sexualidade, não escapa a este processo de massificação. Na sociedade de consumo a salvação se desloca do divino (alma) para se alojar no corpo. É somente através da racionalização do corpo que nos encontraremos enquanto sujeitos. A redescoberta do corpo nos dá a impressão de liberdade física e sexual; uma liberdade que segundo Pasolini (apud. Saraiva, 1998), é falsa, já que o culto à liberdade sexual traz o imperativo do sexo, e por conseguinte a massificação dos indivíduos. Essa liberdade oferecida pela sociedade é marcada pelo mesmo poder que constitui a sociedade de consumo. Vemos, nas práticas contemporâneas de culto ao corpo, que não se trata de liberdade, mas sim de um grande aprisionamento nas malhas do consumo, ou melhor, uma espécie de "ditadura do corpo". Jurandir F. Costa<sup>16</sup> nos fala desta ditadura:

Nosso cotidiano é o de um campo de concentração ao ar livre, cujas cercas de arame farpado são nossos minguados corpos, apertados em músculos, regimes ou

<sup>15</sup> Relato do diretor do filme "Tongues Untied", Marlon Riggs, no texto "Elementos do Vogue" da revista *Imagens* – UNICAMP (1996).

<sup>16</sup> Jurandir F. Costa, em artigo para o Caderno Mais! da *Folha de São Paulo*, analisa o último longa-metragem do diretor americano David Lynch (27/04/97).

etiquetas impostos pelo marketing e nestes museus de cera do futuro que são os shopping centers.

A sexualidade, centrada na beleza física, é o que orienta, hoje, por toda a parte, a "redescoberta" do corpo e o consumo do mesmo. O corpo erotizado<sup>17</sup> transforma-se em fator de permuta na sociedade e para tal é preciso todo um investimento no sexual. "Para falar com propriedade, já não é um corpo, mas uma forma" (Baudrillard, 1981: 163). A relação com o corpo se dá numa nova dimensão, onde o que importa é libertá-lo e emancipá-lo, de modo a ser explorado racionalmente para fins não mais produtivos, mas de consumo, e desta forma mantendo-o sob controle social.

Tudo o que se oferece para ser visto e ouvido assume ostensivamente a vibração sexual. Claro está que ao mesmo tempo é a sexualidade que se propõe para consumo (Baudrillard, 1981: 177).

Na sociedade de consumo tudo aponta para um controle minucioso do social e nesta vertente podemos questionar que novos controles estão surgindo na relação do social com a sexualidade ou, ainda, que novos modelos homogeneizados de sexualidade fazem sua aparição na contemporaneidade.

---

<sup>17</sup> Sobre o corpo erotizado, Richard Sennett, em recente entrevista para o Caderno B do *Jornal do Brasil*, declara: "Hoje vejo o excesso de erotismo da cultura associado ao capitalismo de consumo desenfreado, mas isso nem de longe representa uma tranquilidade no trato do próprio corpo" (27/04/97).

Aparentemente estamos vivendo um processo de mudança, onde na sociedade todos podem falar sobre a sua sexualidade (ou a dos outros). Ou melhor, acredita-se que é na própria sexualidade que se esconde a "verdade" do sujeito e que, portanto, devemos libertá-la. Foucault (1985) critica esta premissa afirmando que a "hipótese repressiva"<sup>18</sup> não é suficiente na análise da sexualidade quando percebemos que nunca se falou tanto de sexo como na era moderna. Será que esta proliferação de discursos representa um maior respeito às diferenças reais, e nos indica uma nova fase de liberação dos costumes?

Uma cena do filme "Jeffrey – De caso com a vida" traz essa reflexão quando mostra o excesso de informação apresentada pela mídia sobre a sexualidade. Numa seqüência cômica de um programa de auditório do tipo "perguntas valendo pontos", cujo objetivo é explorar a sexualidade humana, os personagens concorrem a uma série de prêmios. Neste programa, determinar a sexualidade dos participantes é o ponto de partida.

---

<sup>18</sup> Ver capítulo "Homossexualidade e AIDS – uma nova visibilidade".



**CENA** – (Filme: *Jeffrey – De caso com a vida*) – Programa de auditório “É Apenas Sexo”:

**Apresentador:** Olá, sou Skip Winkley. Bem vindo ao “É Apenas Sexo”. Onde a sexualidade humana é explorada, dando prêmios! Vejam só os competidores de hoje, três gays!

**Jeffrey:** Oi, Skip.

**Sterling:** Oi, Skip.

**Garçom:** Sou bissexual.

**Sterling:** Eu também.

**Apresentador:** Vamos à competição. Lembrem que cada questão pode ter mais de uma resposta certa. A mais original vence.

Uma ajudante entrega um envelope com as perguntas para o apresentador



- Apresentador:** Obrigado Cheryl. Linda, não? Olhem para quem eu pergunto! Questão número 1: Quais fatos, aparentemente inofensivos, podem ser fatais se ocorrem durante o ato sexual?
- Garçom:** O estouro da camisinha.
- Jeffrey:** Tratamento dental recente.
- Sterling:** Luz fluorescente.
- Apresentador:** Certo [Sterling]. Ganhou 100 pontos! Questão número 2: Quem está na sua fantasia sexual favorita?
- Garçom:** Denzel Washington.
- Jeffrey:** O rapaz da academia.
- Sterling:** Yoko Ono. Para ver o apartamento.
- Apresentador:** Certa [Sterling] de novo! 100 pontos! Agora todos podem ganhar 500 pontos. Imagine alguém que gosta de sexo mais do que tudo. O que acontecerá com ele se parar de repente?
- Sterling:** Nossa!
- Garçom:** Nossa!
- Jeffrey:** Se uma pessoa para de fazer sexo, vai se dedicar à carreira. A energia redirecionada o destinará a ter grande sucesso e ser muito feliz.
- Apresentador:** Absolutamente certa [Jeffrey]!

- Jeffrey:** Meu Deus, eu ganhei!
- Apresentador:** Os juízes tem uma questão. Formalidades técnicas. Uma carreira de sucesso pode compensar a falta de sexo, mas qual é mesmo a sua carreira?
- Jeffrey:** Sou um ator... garçom.
- Apresentador:** O que significa...
- Sterling:** Então eu ganhei!

É interessante notar que o sexo, nesta cena, pode ser substituído por qualquer outra atividade, porém o que marca o diálogo acima é que a única coisa insubstituível, é a necessidade de se falar sobre o sexo. Falar, falar, falar, sem parar. Falar sempre, de um determinado lugar, marcado por uma sexualidade específica e predeterminada.

Para Baudrillard (1981), a partir da lógica estrutural da diferenciação<sup>19</sup>, os sujeitos são personalizados, e tal processo ocorre dentro de modelos específicos e preestabelecidos. O esquema de singularidade/conformidade colocado sob o signo do indivíduo/individualidade, não é essencial: é ao nível do vivido. Aqui podemos esboçar uma análise da homossexualidade na sociedade de consumo. A aparente aceitação dos mesmos (filmes, debates em redes de televisão,

---

<sup>19</sup> Baudrillard, nesta categoria de análise, não se refere à diferença real, e sim a construída a partir do sistema de consumo que cria um abismo entre as classes sociais.

mercado cor-de-rosa<sup>20</sup>) sugere que tal aceitação só pode ocorrer dentro de modelos específicos, modelos estes determinados pelo consumo; desta forma a homossexualidade passa do estatuto de excluída para aceita, desde que consuma não só os produtos destinados a todo tipo de pessoas, mas, principalmente, os produtos criados para atender às suas demandas. Trevisan (1998) aponta para esta "falsa liberação" da homossexualidade na modernidade. Para este autor, esta liberdade é um engano, já que a homossexualidade só pode ser vivida dentro dos limites territoriais aceitos socialmente, ou seja, bares, boates, saunas e hotéis, locais onde se vive uma homossexualidade confinada. Novamente vemos aqui a sociedade autorizando e legitimando a homossexualidade a partir de um processo perverso, onde a "normalidade" lhe é chancelada à medida que se torna sujeito do consumo. No mundo hodierno surgem cada vez mais produtos específicos para o consumo gay, como por exemplo: pacotes de viagens turísticas<sup>21</sup>; cruzeiros marítimos; e até certo ponto festivais de filmes gays. Torna-se importante enfatizar que tais produtos destinam-se a uma parcela específica de homossexuais, justo aqueles que possuem um certo poder aquisitivo por não constituírem família (esposa, filhos). Todos esses homossexuais, clientes em potencial, agraciados com pesquisas de mercado, fazem parte de um perfil homogeneizado e estabelecido através de

<sup>20</sup> Mercado cor-de-rosa é o nome criado para designar os produtos que estão aparecendo no mercado, destinados somente ao público homossexual.

<sup>21</sup> Baudrillard compreende que o turismo já é em si a própria perda da experiência. Os pacotes turísticos, com seu planejamento rígido, impossibilita o sujeito de experimentar os acontecimentos próprios de uma viagem sem destino. Isto acarreta um turismo perpétuo de pessoas que já não viajam, mas apenas dão voltas em seu território cercado. A viagem sem destino é o que possibilita a desterritorialização. Para o autor os únicos territórios ainda sem fronteiras, deterritorializados, são o mar e o deserto.

procedimentos estatísticos. Tal perfil tende a ser cada vez mais generalizado, pois na era da globalização ocorre um processo de mistura e pulverização das identidades, gerando uma produção de "(...) kits de perfis-padrões de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc." (Rolnik, 1997a: 20). Percebemos então que neste processo vêm-se eliminadas as diferenças reais (singularidades, irreduzíveis) entre os sujeitos. No lugar dessas diferenças surge uma forma diferencial, industrializável e comercializável como signo distintivo. Essa forma diferencial tem uma lógica própria, ela não se remete somente à diferença com relação aos outros, mas a uma diferença em si mesma. "O que atualmente se procura com mais empenho, não é nem uma máquina, nem uma fortuna, nem uma obra: é a personalidade" (Baudrillard, 1980: 100).

O sujeito, com sua singularidade, mesmo aquela forjada pela tradição ocidental enquanto mito organizador do sujeito, que possuía paixões, vontade e caráter próprio, encontra-se ausente neste processo. É exatamente esta ausência de sujeito que precisa personalizar-se, para assim recriar sua individualidade de síntese. Porém, no fundo, o que se apresenta é seu próprio desaparecimento no anonimato mais total, pois trata-se aqui de uma personalidade pré-fabricada e massificada.

As diferenças reais são substituídas, no sistema de consumo, pelas diferenças personalizantes, e tal processo dá-se a partir de uma hierarquização

que converge para modelos específicos e socialmente aceitos. Diferenciar-se aqui é adotar um determinado modelo que renuncia a toda diferença real, onde as tensões e contradições inerentes aos conflitos com os outros e com o mundo possam desaparecer.

No mundo hodierno as diferenças atuais permutam-se no seio do vasto consórcio do consumo. Tais diferenças surgem como trocas socializadas dos signos e, sendo assim, elas são sistematicamente produzidas dentro de uma ordem que possibilite a todos ter acesso aos mesmos sinais de reconhecimento, ou seja, aos códigos de consumo e sua linguagem. O corpo faz parte desta estratégia de massificação, à medida que todo investimento é narcísico, dirigindo-se não para seu conhecimento em profundidade, mas, sobretudo, dentro de uma lógica inteiramente fetichista e espetacular, objetivando constituir-lo como objeto mais polido, mais perfeito e mais funcional.

O essencial, porém, é que semelhante reinvestimento narcísico, orquestrado como mística de libertação e de realização, constitui sempre e ao mesmo tempo um investimento de tipo eficaz, concorrential e econômico. O corpo assim "reapropriado" torna-se função de objetivos "capitalistas": quer dizer, se se investe é para o levar a frutificar. O corpo não se reapropria segundo as finalidades autônomas do sujeito, mas de acordo com o princípio *normativo* do prazer e da rendibilidade hedonista, segundo a coação de instrumentalidade diretamente indexada pelo código e pelas normas da sociedade de produção e de consumo dirigido (Baudrillard, 1981: 160 – grifo do autor).

Segundo Baudrillard, a sociedade repousa hoje sobre o signo da funcionalidade, desta forma, o corpo e a sexualidade não escapam a este processo. O sujeito só se reconhece enquanto funcional e dentro de uma relação não mais de produção, mas de consumo. Como consumidor é obrigado a gozar e ser feliz, já que a máxima deste sistema é a produção contínua do bem-estar. O corpo erotiza-se para funcionar como modo social de permuta e, paradoxalmente, o erotismo promove igualmente o mercado e o consumo. Neste processo o corpo torna-se objeto (o mais belo objeto), a fim de ser usado como material de troca. A pornografia é o melhor exemplo da coisificação do corpo, pois culturalmente, é a promiscuidade de todos os signos e de todos os valores que se apresenta.



**CENA** - (Filme: *Garotos de Programa*) - Local: Sex-shopping; banca de revistas eróticas para homens; revista *Male All*; zoom na foto do modelo da capa (Scott) que começa a se movimentar e a dialogar com os modelos das outras revistas:

**Capa da revista *Male All* / Scott:** Nunca pensei que fosse fazer sucesso como modelo. Fica melhor de corpo inteiro. É muito bom, desde que o fotógrafo não queira te comer. Estou tentando ganhar a vida. Tenho atitude profissional. Mas é claro, se ele me pagar, eu franso com ele. Eu vendo meu rabo nas ruas. Ou apareço em capas de revista. Quando a gente dá sem cobrar, vira bicha. Certo, Mike?

**Outra capa / Mike:** O quê?

**Scott:** Vira um veadinho.

**Mike:** Você tem muito dinheiro, por que não faz o que tem vontade de fazer?

**Modelo da capa de outra revista 1:** É verdade, amor?

**Modelo da capa de outra revista 2:** Quanto é muito dinheiro, amor? Para que posar para uma revista?

**Scott:** Mike tem razão. Vou herdar dinheiro. Muito dinheiro.

Nessa cena, podemos compreender que a homossexualidade, para Scott, só pode ser vivenciada a partir de uma relação de consumo: "Eu vendo meu

ramento nas ruas". É no vale tudo do dinheiro que a sexualidade circula, e só dentro desse referencial que ela pode se expressar.

### 3.3 – O corpo como prótese

Numa sociedade cada vez mais tecnológica, globalizada e de consumo, o corpo deixa de ser a morada do homem. Com o advento da clonagem a "liberdade sexual" já não faz mais sentido. Segundo Baudrillard (1996), na época da "liberdade sexual" a ordem era o máximo de sexualidade com o mínimo de reprodução. Hoje, acontece o inverso: o máximo de reprodução com o mínimo possível de sexo. Isto não significa, em hipótese alguma, que a sexualidade tenha acabado, mas sim que tudo é elevado à categoria de sexual, e quando tudo é sexual, nada mais é sexual, o sexo perde toda a sua determinação. Vivemos hoje sob o signo do assédio sexual e de sua obsessão. Doce paradoxo, de tanto "libertar" a sexualidade é necessário criar leis rigorosas para controlar e impedir seu mau uso. É o que Marcuse (apud. Baudrillard, 1997) chama de "dessublimação repressiva", ou seja: "a queda dos interditos conduz a um novo sistema de repressão e de controle" (p. 86).

Este é o legado da sociedade moderna, elevar tudo ao extremo para que neste processo, de virtualidade, a sexualidade enquanto diferença desapareça. Na era da clonagem nada mais é original. Tudo é passível de cópia, já que o



próprio corpo e sua sexualidade tem como destino a artificialidade enquanto prótese. Esse destino artificial é a transexualidade, no sentido mais geral do travestido, acarretando a própria indiferença sexual. Vemos hoje nascer um novo modelo de beleza, o andrógino, que remete à indiferenciação sexual.

Vejam Michael Jackson. É um mutante solitário, precursor da perfeita mestiçagem universal, a nova raça segundo as raças. As crianças de hoje não têm bloqueios quanto a uma sociedade mestiça, esse é o universo delas, e Michael Jackson prefigura o que elas imaginam como futuro ideal. Sem esquecer que Michael fez plástica, alisou o cabelo e fez tratamento para clarear a pele, enfim, ele se construiu minuciosamente; é isso mesmo que o torna uma criança inocente e pura – o andrógino artificial da fábula que, mais do que Cristo, pode reinar no mundo e reconciliá-lo, porque é mais do que o menino-deus: é menino-prótese, embrião de todas as formas sonhadas de mutação que nos livrariam da raça e do sexo (Baudrillard, 1996: 28).

Essa sexualidade andrógina é a prótese da própria sexualidade, é seu simulacro. E o sexo, como uma partícula do destino que nos resta, que faz parte da alteridade que constitui o sujeito, está em vias de se transformar em uma formalização desumana. Tal formalização se dá através da *performance* operacional do corpo. O corpo como prótese é performático, à medida que sua ação no mundo não pressupõe uma mudança ou transformação da história, mas sim um mero espetáculo. Este espetáculo é o que vemos diariamente nos programas de TV, que segundo Rolnik (1997b), nos oferecem identidades *prêt-à-porter*, para serem consumidas, ou seja, próteses de identidade.

Para Baudrillard (1996) a clonagem representa o último, e ainda não completo, estágio de modelação do corpo. Um corpo purificado de suas errâncias, um corpo-prótese, onde a manipulação do que há de mais micro neste corpo, os cromossomas, produz-se um corpo "perfeito". O sujeito, neste processo, está fadado à multiplicação serial. Aqui Baudrillard (1996) faz uma interessante retomada do texto de Benjamin – "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" (1994a) – para apontar que, da mesma forma como na obra de arte, onde a autenticidade do original se perde já que as coisas são logo de saída concebidas em função de sua reprodutibilidade ilimitada, o processo da perda da *aura* se sofisticou até o ponto de acontecer conosco, não somente quanto às mensagens, como no cinema, fotografia e mídia contemporânea, mas também, e principalmente, quanto aos indivíduos com a clonagem. É a invasão da tecnologia moderna que, segundo Benjamin, comanda a geração de objetos e imagens idênticos, onde nada mais poderia se diferenciar um do outro. Tal invasão ameaça também o corpo humano, tornando-o passível de gerar seres idênticos, sem que jamais se possa retornar a um original. E nessa manipulação genética, quem sabe um dia, poderemos eliminar as diferenças individuais que constituem o charme aleatório do ser humano e, sendo assim, eliminar também todas as formas de expressão da sexualidade que não estejam dentro dos padrões estabelecidos socialmente, como por exemplo, a homossexualidade.

A partir desta reflexão sobre o consumo, torna-se necessário analisar seus efeitos sobre o processo de oposição identidade x singularidade. Seguiremos nossa análise versando sobre a diferença como possibilidade de valorizar a singularidade em detrimento das identidades homogêneas e massificadas.

## 4 – IDENTIDADE E DIFERENÇA

As pessoas sabem aquilo que elas fazem; freqüentemente sabem porque fazem o que fazem; mas o que ignoram é o efeito produzido por aquilo que fazem (Foucault, IN Dreyfus & Rabinow, 1995: 206).

### 4.1 – Genealogia em Foucault

Lançar um novo olhar sobre a homossexualidade torna-se possível quando nos libertamos das amarras de uma identidade rígida. Foucault, em seu empreendimento genealógico, nos dá ferramentas para uma nova visada sobre a identidade a partir de uma reflexão contundente sobre a sexualidade.

Mas o que é genealogia? Genealogia é um modo de olhar; é uma perspectiva; é um ponto estratégico a partir do qual se engendra um certo modo de ver. O que se vê – estando neste lugar – são as lacunas, os interstícios e os pontos de opacidade daquilo que a hegemonia da racionalidade ocidental fez questão de encobrir, a diferença (Barcelos & Couto, 1997/8). É a partir deste enfoque que pretendemos lançar um outro olhar sobre a homossexualidade, ou melhor, sobre a sexualidade enquanto possibilidade infinita de manifestações.

Uma análise que derruba, desmonta, desestrutura e nos remete a discontinuidades faz girar nosso foco de atenção. Tal visada tem conseqüências

irremediáveis. Realizando uma genealogia sobre as formas de objetivação do sujeito, Foucault coloca em xeque noções como ciência, verdade, sexualidade, etc. Sendo radicalmente historicista, nos propõe estabelecer um diálogo com a história, onde o acaso das lutas e a memória bruta dos combates possa tomar corpo.

Trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica que pretendia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns. As genealogias não são, portanto, retornos positivistas a uma forma de ciência mais atenta ou mais exata, mas anti-ciência (...). São os efeitos do poder próprios a um discurso considerado como ciência que a genealogia combate (Foucault, 1986: 172).

Tendo um olhar atento e minucioso para as relações de poder, saber e corpo na sociedade moderna, o genealogista analisa a rede em que eles são atravessados a partir das práticas sociais.

Romper com uma ciência que se pretende detentora da verdade é uma das tarefas principais de Foucault. Como genealogista, faz aparecer as rachaduras, brechas e incoerências destes saberes construídos a partir da naturalização e biologização dos corpos. Sendo construída – a ciência – a partir dessas premissas, acaba respondendo à emergência de controle, cada vez mais rigoroso, dos corpos. Tal controle não se dá somente para fins econômicos, mas

sobretudo, estratégicos, de poderes que se intensificam e ampliam sua rede esquadrinhando as sexualidades para poder melhor controlá-las. O discurso elaborado por este tipo de ciência é exemplarmente representado na cena abaixo, que apresenta a apropriação por parte da pedagogia e a conseqüente disseminação de conceitos rígidos sobre a sexualidade.



**CENA** - (Filme: *Maurice*) – Início do século; praia; crianças brincando; professor chama aluno (*Maurice*) para uma conversa:

**Professor:** Hall, vou lhe falar agora como se fosse seu pai. Não como sua mãe poderia falar. Está entendendo? Seu corpo está prestes a passar por mudanças físicas. O Sr. Abrahams disse que Deus criou o homem e a mulher para povoarem a terra abundantemente...

**Maurice:** Que mudanças?

**Professor:** Estou falando Hall do sagrado mistério do sexo, do ato de procriação entre o homem e sua mulher. Da

procriação entre todas as coisas rasteiras. Descobrirá que seu "Membrum Virilis", *Vir* em latim...

**Maurice:** Quer dizer homem.

**Professor:** Muito bem. Olhe, talvez seja mais fácil se seu...[faz um desenho na areia]. Isso, isso aí. Isso vai se desenvolver e crescer, entende? Quando isso acontece, o homem esta deitado junto da mulher, ele põe o "membrum virilis" dentro de sua vagina. Depois do devido tempo, ela conceberá um filho. Canais seminíferos. Grandes e pequenos lábios. Ductos. Vulva. É a verdadeira culminância da vida. O propósito de Deus. O corpo humano é seu templo. Você jamais deve poluir esse templo. Um dia, quando se apaixonar e casar, vai descobrir que servir e proteger a mulher e ter filhos com ela é a suprema glória da vida.

**Maurice:** Sim, senhor.

Nesta seqüência vemos um discurso que traduz e dá suporte ao saber médico-científico, saber este que se afirmou no último século. Tal discurso reflete a hegemonia da heterossexualidade, apontando como esta é a única possibilidade de exercer a sexualidade de forma salutar. Foi também a partir da constituição deste saber que a sexualidade tornou-se via de mão única, sendo a heterossexualidade sua legítima herdeira. O saber médico-científico traduziu o anseio de encontrarmos nas definições de papéis e relações sexuais, a "essência" do nosso ser ou, como diria Foucault (1985a), a verdade do nosso ser. A naturalização desta verdade se reflete na crença de que o ser homem ou o ser mulher são duas categorias estáveis, da mesma forma como a

homossexualidade e a heterossexualidade refletem a própria natureza humana. Em contrapartida, o filme "Procura-se Amy" rompe com essa forma de compreensão da natureza humana, evidenciando outras possibilidades de expressão da sexualidade. A personagem Alissa questiona o ideário de Holden, que ainda acredita numa natureza sexual estável, identificável e padronizável.



**CENA** – (Filme: *Procura-se Amy*) – Parque; brinquedos de criança; um homem e uma mulher sentados no balanço conversam:

**Alissa:** Te deixei chocado naquela noite.

**Holden:** Não, que nada.

**Alissa:** Admita!

**Holden:** Eu nunca tinha visto aquilo [duas mulheres se beijando na boca] assim, ao vivo e a cores, antes. Precisei processar.

**Alissa:** Quer falar disso?



- Holden:** Se você quiser.
- Alissa:** Gosto de você, Holden. Há muito tempo não gosto de um homem, e não é porque eu odeie os homens. Faz muito tempo que não conheço um que não se encaixasse de cara em algum estereótipo. Quero que fique à vontade comigo, porque gostaria muito que fôssemos amigos. Então pode me perguntar o que quiser.
- Holden:** OK. Por que garotas?
- Alissa:** Por que homens?
- Holden:** Porque é o padrão.
- Alissa:** Se é a única razão de se sentir atraído por mulher...
- Holden:** É mais que isso.
- Alissa:** Nunca teve curiosidade sobre homem?
- Holden:** Bem, sempre quis saber por que meu pai assistia "Hee Haw".
- Alissa:** Sabe a que me refiro. Por que não?
- Holden:** Não estou interessado.
- Alissa:** Por quê?
- Holden:** Gosto de garotas.
- Alissa:** Eu também. Nunca me senti atraída por homens.
- Holden:** Então ainda é virgem?

- Alissa:** Não!
- Holden:** Mas só transou com garotas.
- Alissa:** Pra você, virgem é quem nunca transou com o sexo oposto?
- Holden:** É a definição padrão.
- Alissa:** Você e seus padrões. Acho que perdemos a virgindade na primeira vez que fazemos amor.
- Holden:** Com alguém do sexo oposto.
- Alissa:** Por quê?
- Holden:** É o padrão. Que posso dizer?
- Alissa:** Então se uma virgem é estuprada, ela continua virgem.
- Holden:** Não!
- Alissa:** Estupro não é o padrão. Então ela faz sexo, mas não segundo os padrões. Pela sua definição, ela ainda é virgem.
- Holden:** Certo, faço uma retificação. Perde-se a virgindade quando o hímen é rompido.
- Alissa:** Então perdi a virgindade aos dez anos.
- Holden:** Sério?
- Alissa:** Caí sobre o pau de uma cerca e rompi meu hímen.
- Holden:** OK! Segunda retificação. Perde-se a virgindade com a penetração.

- Alissa:** Física ou emocional?
- Holden:** Emocional?
- Alissa:** Me apaixonei loucamente por Caitlin Bree no 2º grau.
- Holden:** Penetração física.
- Alissa:** Fizemos sexo.
- Holden:** Mas não sexo de verdade.
- Alissa:** Peço que essa informação não conste dos autos, porque ela o faz parecer ingênuo e infantil.

O que pretende-se aqui, portanto, é tecer uma análise sobre o esquadramento da homossexualidade, discutindo e analisando o que a torna prisioneira de identidades e desejos rígidos. Tal esquadramento, apresenta-se intimamente ligado a uma rede de poderes/saberes, que tem como consequência última, a tentativa de eliminar as diferenças inerentes à própria expressão da sexualidade.

#### 4.2 – Para uma estética da existência

Com a *Vontade de Saber*, primeiro volume da *História da Sexualidade* (1985a), Foucault aprofunda sua busca das formas de subjetivação do sujeito através da sexualidade. Com isso, o autor não pretende fazer uma crônica dos comportamentos através das épocas e das civilizações, mas sim percorrer um

fio muito mais tênue: "o fio que, em nossa sociedade, durante tantos séculos ligou o sexo e a procura da verdade" (Foucault, 1986: 229). É a relação sexo-verdade que Foucault vai buscar em sua genealogia da sexualidade.

Para Foucault (1986) a história do ocidente não está dissociada da maneira pela qual a "Verdade" é produzida e assinala seus efeitos.

Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha ao "compasso das verdades" – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por este motivo poderes específicos. A produção de discursos "verdadeiros" (e que, além disso, mudam incessantemente) é um dos problemas fundamentais do ocidente. A história da "verdade" – do poder próprio aos discursos aceitos como verdadeiros – está totalmente por ser feita (Foucault, 1986: 231).

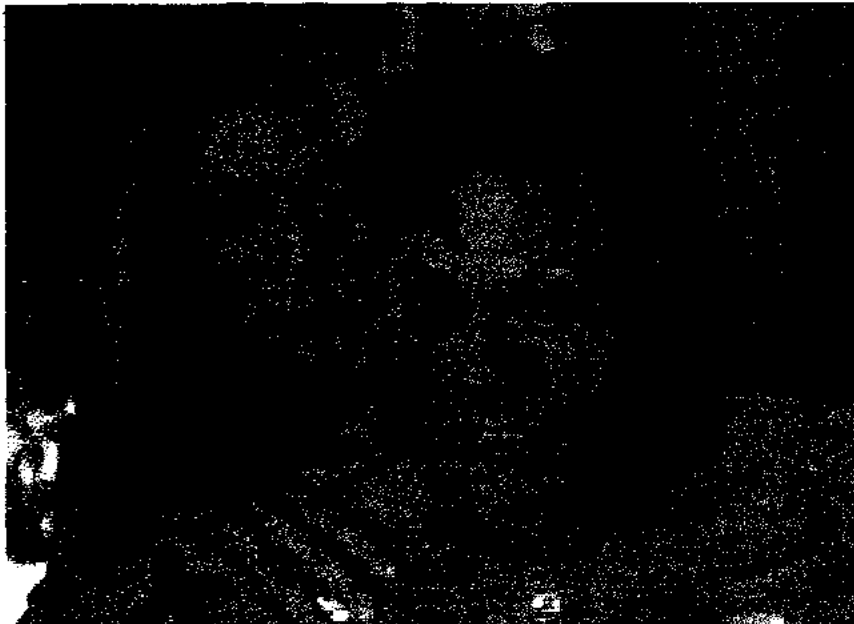
Nesta obra, a sexualidade reprimida pela sociedade, não é o ponto de partida para sua análise. Não se trata de perceber o quanto o sexo foi proibido durante os últimos séculos. A "hipótese repressiva" não faz sentido quando Foucault (1985-a) nos aponta o quanto se falou de sexo, ou melhor, quantos discursos foram criados e legitimados sobre a sexualidade. Trata-se de perceber que a sexualidade foi fonte de problematização não só do discurso jurídico, mas também, e principalmente, do pedagógico, do médico, do psicológico, etc.

Ressaltando a proliferação de discursos sobre a sexualidade infantil, a sexualidade das mulheres (com ênfase nas histéricas) e dos perversos, Foucault

não pretende apontar para os aspectos repressivos que a sociedade submete a sexualidade, mas sim para poderes e saberes que atravessam e constituem tal sexualidade, tornando os sujeitos prisioneiros da busca incessante da verdade a partir do sexo (Foucault, 1986). Todos esses discursos foram criados para interpretar e dar explicações "verdadeiras" sobre a sexualidade humana. Mas é bom lembrar que para este autor a interpretação nunca pode acabar, pois já não há nada mais para interpretar: "(...) no fundo tudo já é interpretação" (Foucault, IN Dreyfus & Rabinow, 1995: 119).

Para analisar, portanto, a sexualidade a partir do olhar genealógico, nos parece fundamental mudar o enfoque. Isto significa inverter a questão. De agora em diante não mais querer encontrar o que é invariante e universal em todos os sujeitos, o que faz parte de sua essência. Tal busca foi (e ainda é) a privilegiada pela ciência positivista, preocupada em encontrar o que está escondido nas profundezas do sujeito. Um exemplo claro da torção que Foucault realiza em sua genealogia é a supressão da idéia de sexualidade como um *a priori*. Deslocando-a para a noção de dispositivo pode, então, ser datada e historicizada. É nesta perspectiva que a sexualidade é tomada como um dispositivo pelo qual o poder se exerce. "Isto decorre da idéia de que a sexualidade não é fundamentalmente aquilo de que o poder tem medo; mas de que ela é, sem dúvida, e antes de tudo, aquilo através do que ele se exerce" (Foucault, 1986: 236). A sexualidade, portanto, deve ser analisada não em sua profundidade, em sua essência, mas na superfície, nas práticas sociais, é aí que ela se constitui - nas relações interpessoais.

Ralph/Bernadette, no filme "Priscilla – A rainha do deserto", aponta para essa superfície, a das práticas sociais e, conseqüentemente, para o aprisionamento e controle a que a sociedade submete a homossexualidade. O personagem mostra como é necessário lutar, diariamente, para escapar desse jogo de controle x liberdade, jogo no qual a sexualidade encontra-se amarrada. É nessa tensão que a homossexualidade pode transformar-se, para alterar, mesmo que minimamente, algumas práticas sociais já estabelecidas.



CENA - (Filme: *Priscilla – A rainha do deserto*) – Deserto da Austrália; quarto de hotel; um transformista e um transexual; o transexual fala:

**Ralph / Bernadette:** Engraçado. A gente fica criticando sem parar esse cú do mundo, mas ele toma conta de nós. Não sei se esse muro é para impedir que nos ataquem, ou para nos impedir de sair. Não se deixe abater. Use isso para ficar mais forte. Eu só posso lutar porque aprendi. Ser homem num dia e mulher no outro é jogo duro.

É mencionando este jogo duro, ou seja, o conflito de diferentes forças que o personagem fala da constituição de sua subjetividade. Numa sociedade que prima pela fixidez de identidades, tal mudança, sem dúvida, representa uma resistência ao poder normativo. Ralph/Bernadette resiste não à repressão, ao interdito, à recusa e à proibição, pois para Foucault (1986) estas formas estão longe de serem as essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas ou extremas. O personagem resiste ao poder em sua forma positiva de constituir sujeitos a partir de normas estabelecidas.

Embora o poder seja um ponto que atravessa de modo mais amplo sua análise, em *História da Sexualidade* a questão do sujeito é o que constitui o tema geral, quer dizer, é o modo pelo qual o ser humano torna-se sujeito que interessa e ganha destaque. O foco é colocado sobre a questão de como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos da sexualidade (Foucault, 1995). E para esta palavra *sujeito*, Foucault nos aponta dois possíveis significados: "Sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por consciência ou auto-conhecimento, ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e toma sujeito a" (p. 235). É nessa subjugação à identidade que a diferença, tão importante na constituição da subjetividade, desaparece.

Em *Uso dos Prazeres* (1985b) Foucault vai retornar ao mundo grego para compreender melhor a criação do dispositivo da sexualidade. É no segundo

volume da *História da Sexualidade* que ele tenta mostrar como os códigos restritos de proibições (a moral), que existiam desde o século IV a. C. são os mesmos de hoje, porém a diferença se apresenta na maneira pela qual os antigos integravam estas proibições em relação a si mesmos.

Vamos então caminhar um pouco mais nesta direção. Por moral entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como a família, as instituições, as igrejas, etc. Porém, por moral entende-se também o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhes são propostos. Mas, não basta só isso para analisarmos a moral. Segundo Foucault,

Com efeito, uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que se pode medir a essa regra. Mas, outra coisa ainda é a maneira pela qual é necessário "conduzir-se" – isto é, a maneira pela qual se deve constituir a si mesmo como sujeito da moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código (Foucault, 1985b: 27).

O tipo de relação que se deve ter consigo mesmo, é o que Foucault (apud. Dreyfus & Rabinow, 1995) chama de ética, fator determinante da maneira pela qual o indivíduo deve se constituir a si mesmo como sujeito moral de suas próprias ações.



O que Foucault pretende enfatizar com essa análise é que as grandes mudanças ocorridas na moral, na sociedade, na ética grega e na maneira pela qual os cristãos se viam, não está no código, mas naquilo que ele chama de ética, que é a relação consigo. Foucault, portanto, não pretende fazer uma genealogia da moral, mas sim uma genealogia da ética.

Em sua genealogia sobre a sexualidade, o autor pretende escrever sobre a história da maneira pela qual os indivíduos são chamados a se constituir como sujeitos de conduta moral.

Essa história será aquela dos modelos propostos para a instauração e o desenvolvimento das relações para consigo, para a reflexão sobre si, para o conhecimento, o exame, a decifração de si por si mesmo, as transformações que se procura efetuar sobre si. Eis aí o que se poderia chamar uma história da "ética" e da "ascética", entendida como história das formas da subjetivação moral e das práticas de si destinadas a assegurá-la (Foucault, 1985b: 29).

A propósito dos prazeres, diferentemente da moral cristã, a reflexão sobre a questão da moral na antiguidade não se orienta para uma codificação dos atos, nem para uma hermenêutica do sujeito, mas para uma estilização da atitude e uma estética da existência. O regime/dieta, tão importante na Grécia, também apontava para uma estética, onde o equilíbrio corporal seria uma das condições da justa hierarquia da alma. A *dietética* é uma técnica de existência, já que ela não se contenta em transmitir os conselhos de um médico para um

indivíduo, sendo o último passivo nessa relação: "(...) é necessário reter que a dieta não é concebida como uma obediência nua ao saber do outro; ela deveria ser, por parte do indivíduo, uma prática refletida de si mesmo e de seu corpo" (Foucault, 1985b: 97). Na dieta dos prazeres o que importa não é o excesso enquanto produtor de doenças, mas sim o domínio, a força e a vida do homem. Parece que os discursos criados nos últimos séculos privilegiaram o excesso enquanto produtor de doenças. Vemos na atualidade os discursos sobre a AIDS tomarem esta mesma direção. Portanto a dieta é mais do que cuidar do corpo, é exercer um domínio sobre ele.

Dar a essa atividade a forma rarefeita e estilizada de um regime é se garantir contra os males futuros; é também se formar, se exercer, experimentar-se como um indivíduo capaz de controlar sua própria violência e de deixá-la funcionar nos limites convenientes, de reter em si o princípio de sua energia e de aceitar a morte prevenindo o nascimento de seus descendentes (Foucault, 1985b: 114).

Trata-se de uma *téchne* onde, na relação de si mesmo com a atividade sexual, o que é privilegiado é a capacidade de dominá-la, limitá-la e reparti-la como convém. O regime físico dos prazeres e a economia que ele impõe fazem parte de toda uma arte de si.

Além da dietética, a relação entre homens também era ponto de problematização na Grécia antiga.

No caso da relação com os rapazes, a ética dos prazeres terá que seguir, através das diferenças de idade, delicadas estratégias que devem levar em conta a liberdade do outro, sua capacidade de recusar e seu necessário consentimento (Foucault, 1985b: 176).

Foucault (1985b) revela que havia nos gregos toda uma estética moral do corpo do rapaz. O rapaz não podia ainda mostrar virilidade, mas esta deveria estar presente enquanto forma precoce e promessa de comportamento. Portanto, a problematização que ocorreu nesta relação se fez na forma de uma reflexão sobre a própria relação: "Interrogação ao mesmo tempo teórica sobre o amor e prescritiva sobre a maneira de se amar" (p. 179).

A arte de viver, de se conduzir e de usar os prazeres é regida por princípios exigentes e austeros. A austeridade, implicada na constituição do sujeito senhor de si mesmo, se apresenta como um princípio de estilização de conduta para aqueles que querem dar à sua existência, a forma mais bela e mais realizada possível. Neste sentido, é com a ética que os gregos se preocupavam, ou seja, a elaboração de uma forma de relação consigo que permitisse ao indivíduo constituir-se como sujeito de uma conduta moral.

A arte da existência refere-se ao "Cuidado de Si" (Foucault, 1985c). A *téchne tou biou* é dominada pelo princípio segundo o qual é preciso ter cuidado consigo.

Ora, é esse tema do cuidado de si, consagrado por Sócrates, que a filosofia ulterior retomou, e que ela acabou situando no ceme dessa "arte da existência" que ela pretende ser. É esse tema que, extravasando de seu quadro de origens e se desligando de suas significações filosóficas primeiras, adquiriu progressivamente as dimensões e as formas de uma verdadeira "cultura de si" (Foucault, 1985c: 50).

Esse cuidado de si implica numa moral sexual onde o indivíduo se sujeite a uma certa arte de viver que define os critérios estéticos e éticos da existência; mas essa arte de viver, na modernidade, se refere cada vez mais a princípios universais da natureza ou da razão, aos quais todos devem curvar-se e da mesma maneira, qualquer que seja seu status. Entretanto, deve-se destacar que a questão do consumo e a cultura do narcisismo, cada vez mais, fazem parte desses critérios externos que determinam o que é um sujeito "normal".

O papel sexual enquanto substância ética é ainda, e sempre, da ordem da força, onde o sujeito deve lutar para sua dominação. Neste jogo de combate aos excessos, o acento é colocado cada vez mais na fraqueza do indivíduo. É também dentro deste referencial de fraqueza, descontrole, que no século XVIII surgiu a imagem do homossexual como um sujeito do excesso.

### 4.3 – Privilegiando a diferença

A homossexualidade deve ser tomada não só como oposto à heterossexualidade, mas como uma diferença no interior da própria sexualidade. Pois, aqui, não compreendemos a homossexualidade como uma identidade única, remetida a um único tipo de desejo, até porque a diferença se manifesta mesmo no interior da própria homossexualidade. O que pretendemos, portanto, é apontar para a diferença na sexualidade e a possibilidade da criação de estéticas da existência que não se limitem à perpetuação da igualdade ou à tentativa constante de dar ao sujeito uma sensação de completude. Tais componentes são oriundos de uma visão da sexualidade compartimentalizada, que determina, *a priori*, os caminhos possíveis do desejo frente a cada escolha sexual. Encontramos essa rigidez não somente dentro da heterossexualidade. No interior da própria homossexualidade também ocorrem cobranças massificadas, onde os sujeitos são coagidos a desejar um único tipo de objeto sexual. A não fixação do desejo incomoda tanto aos grupos heterossexuais quanto aos homossexuais, que estabelecem uma identidade rígida, onde todo sujeito que foge a um padrão definido *a priori*, se vê cobrado a fazer uma opção. No filme "Par perfeito", Daria é agressivamente interrogada por outras lésbicas pelo simples fato de ter feito sexo com um homem.



**CENA** – (Filme: *Par perfeito*) – Um grupo de mulheres; interrogatório:

- Personagem 1:** O que está fazendo?
- Personagem 2:** Que nojo.
- Daria:** É nojo ou medo?
- Personagem 3:** Não banque o que não é.
- Daria:** Se fala de eu ser lésbica, é o que sou.
- Personagem 4:** Lésbica não se mete com homem.
- Personagem 5:** Como firmar identidade se lésbicas transarem com homens?
- Personagem 6:** Quer um pênis?
- Daria:** Não se trata de compromisso de vida, só de sexo.
- Personagem 7:** Sexo não existe.

- Personagem 8:** Se dormir com homem, quero saber.
- Daria:** Pra não transar comigo?
- Personagem 9:** Falamos de agora, não do passado.
- Daria:** Quanto tempo deve passar pra eu ser lésbica de novo?
- Personagem 10:** Não transo com bissexuais.
- Personagem 11:** Transou de camisinha?
- Daria:** Sim.
- Personagem 12:** Quando foi a última vez?
- Daria:** Alguém mais?
- Personagem 13:** Não pode dizer isso!
- Daria:** É só um amigo. O que há demais? Adoro mulheres!
- Personagem 14:** Mas não se afasta daquela pica.
- Daria:** Fodam-se!
- Personagem 15:** Quero que ela explique por quê.
- Daria:** Eu esqueci que a censura estava aqui.
- Personagem 16:** Não vejo mal nisso.
- Personagem 17:** Talvez ela se ache bissexual.
- Personagem 18:** Então devia dizer.

- Daria:** Sou lésbica e fodi com um homem.
- Personagem 19:** Absurdo!
- Daria:** Só transei com um! Se um gay fode com mulher, estava bêbado, só, chateado, etc. Mas uma lésbica com homem, então é suspeito. Besteira! É dar importância demais para os homens!
- Personagem 20:** Desculpa pra ocultar seu desejo por homem. Viva como quiser e não se diga lésbica.
- Personagem 21:** Transe com quem quiser, desde que se assuma.
- Daria:** Por que vocês não me dizem o que eu sou? Eu assumiria.
- Personagem 22:** Transe com um homem algum tempo para questionar seu lesbianismo.
- Personagem 23:** É uma questão de como se age.
- Personagem 24:** Não acho que ela seja sapatão.
- Personagem 25:** Não é forte pra ser.
- Personagem 26:** Faça o que quiser, não comigo.
- Daria:** Não transo com nenhuma tacanha.
- Personagem 27:** Vai dizer a todas com quem dome, com quantos já transou?
- Daria:** Não. Mas já fiz com mais mulheres que qualquer uma aqui. Quantidade não é



qualidade e é mais duro manter a identidade de lésbica solteira do que a de lésbica com caso há 12 anos.

**Personagem 28:** Então as que transam com você a desconhecem.

**Daria:** E qual a chance de alguma sair comigo hoje se eu disser: "Transei com um homem recentemente"?

**Personagem 29:** Mínima.

**Daria:** Exato!

**Personagem 30:** Como? Seria desonesto não dizer.

**Personagem 31:** Quem quer saber com quantos transou?

**Personagem 32:** Há quem curta isso.

**Personagem 33:** Se ela fosse muito bonita e precisasse de homem, eu dispensaria.

**Daria:** Se nós fôssemos casos eu seria fiel.

**Personagem 34:** Mas seria um capricho passageiro?

**Daria:** Não sou de enganar.

**Personagem 35:** Por que seria o fim do mundo transar com um cara?

**Personagem 36:** Só de pensar já dói.

**Personagem 37:** Se nem liga, por que se culpa?

**Personagem 38:** Gostou?

- Daria:** Não foi mal.
- Personagem 39:** Gozou?
- Personagem 40:** Mas ele sim.
- Daria:** Não foi pelo orgasmo.
- Personagem 41:** Foi pelo quê?
- Daria:** Sexo!

Trevisan (1998) afirma que o desejo escapa às determinações e limitações impostas pela sociedade. O que temos hoje está mais para um "samba-do-desejo-doido", pois vemos, por todos os lados, exemplos de não fixação nas categorias de homossexual ou heterossexual.

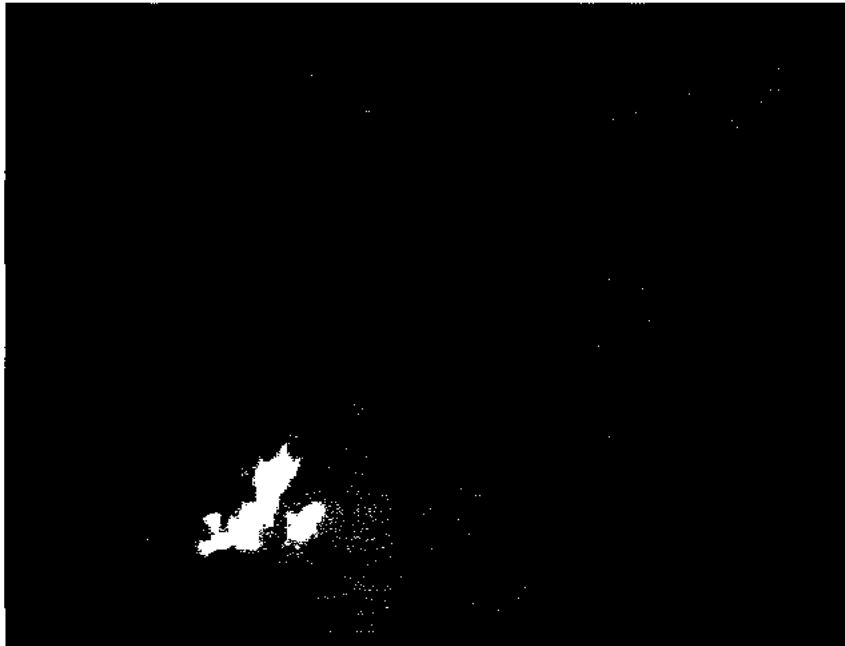
Para se ter uma idéia desse verdadeiro "samba-do-desejo-doido", basta dar uma olhada nos anúncios sentimentais dos jornais. Na seção de homens heterossexuais, um homossexual quarentão procura mulher homossexual para fins matrimoniais. Nos anúncios para casais, um homem casado (mas a esposa não entra) procura casal bissexual para relacionamento, enquanto uma dupla de homem e mulher procura mulheres bissexuais para idênticos fins e um terceiro casal – desta vez dois homens – procura um casal de lésbicas para "amizade" (Trevisan, 1998: 202).

A partir de definições dualistas que se baseiam no certo e errado, natural e antinatural, toda a polivalência da sexualidade humana submeteu-se às categorias de heterossexual e homossexual. Segundo Ropa (1994), nossas

concepções sobre sexualidade, identidade, escolha e conduta sexual, sobre o que é ser homem, ser mulher, heterossexual ou homossexual, estão entre as mais rígidas e arraigadas.

Nossa sexualidade poderia representar um potencial para a escolha, para a mudança e para a diversidade. No entanto, nós a transformamos num destino, naquilo que mais nos aprisiona. Num destino para "nós" e num inferno para os "outros", para os que ousam questionar os limites da prisão (p. 195).

É frente a essas exigências e a estas categorias rígidas, que todo e qualquer sujeito deve adaptar-se. A cena a seguir reflete a angústia dos personagens frente a um padrão de ajustamento social, onde a vivência da homossexualidade torna-se um problema, já que sua prática só pode ser aceita a partir de um desajustamento, ou da comercialização do corpo.



**CENA -** (Filme: *Garotos de Programa*) – Deserto; Noite; fogueira; dois homens conversando:

**Scott:** Abandonar tudo é bom.

**Mike:** É sim.

**Scott:** Quando saí de casa, a empregada perguntou aonde eu ia. Eu disse: por aí, sei lá. Tenha um bom dia.

**Mike:** Tinha empregada?

**Scott:** Sim.

**Mike:** Se eu tivesse uma família normal e boa criação, eu seria uma pessoa ajustada.

**Scott:** Depende do que considere normal.

**Mike:** Depende, sim. Normal como ter mãe e pai e um cachorro. Normal.

**Scott:** Seu cachorro não era normal?

- Mike:** Eu não tinha cachorro.
- Scott:** Tinha pai normal?
- Mike:** Eu não tinha cachorro nem pai normal. Tudo bem. Não sinto pena de mim. Sinto-me bem ajustado.
- Scott:** Como é um pai normal?
- Mike:** Não sei. Eu queria falar com você. Eu preciso mesmo falar com você. Estamos conversando agora, mas sei lá, não sinto que eu possa ser, não sinto que possamos ser íntimos. Quer dizer, somos íntimos.
- Scott:** Até que ponto?
- Mike:** Não sei, sei lá.
- Scott:** O quê?
- Mike:** O que significa para você?
- Scott:** O que significa para mim? Você é meu melhor amigo.
- Mike:** Disso eu sei, cara. Somos bons amigos e é bom sermos bons amigos. É bom mesmo.
- Scott:** E daí?
- Mike:** E daí que eu... tudo bem. Podemos ser amigos.
- Scott:** Só transo com homens por dinheiro.
- Mike:** É, eu sei.
- Scott:** Dois homens não podem se amar.

**Mike:** Eu não sei. Quanto a mim, eu poderia amar alguém mesmo que não me pagasse. Eu te amo e você não me paga. Quero muito te beijar, cara. Boa noite, cara. Eu te amo. Você sabe disso. Te amo muito.

**Scott:** Está bem. Venha cá, Mike. Porra, tá legal. Vamos dormir.

Esta cena é muito rica para pensarmos a tensão existente entre os dois personagens. Se por um lado Mike se sente desajustado socialmente por não ter uma história de infância "normal", este personagem se permite amar outro homem. Já Scott, que possuiu "tudo" em sua infância, só se permite viver um ato homossexual se for pago para tal. É nesta tensão que pensamos a singularidade do sujeito, onde sua vivência homossexual é elaborada de diferentes formas, mas sempre a partir de sua história de vida em relação com os valores sociais.

A possibilidade de uma heterogeneidade nos componentes da existência, referente não apenas às questões internas, mas ampliando a subjetividade colocando-a no "socius", acaba por fazer inserir nesta perspectiva estética uma ética e uma política da existência (Miranda, 1996: 105).

Pensar a homossexualidade na perspectiva de um paradigma estético é possibilitar que ela escape, ou melhor, é perceber que, por si própria caracteriza uma multiplicidade que escapa para todos os lados. Colocá-la nos moldes da perversão, inversão, doença, é tentar calar essa diferença. Na cena que se

segue, vemos novamente a diferença apresentada pela homossexualidade ser colocada como um fator inerente à doença.



**CENA -** (Filme: *Essa estranha atração*) – Apartamento; um homem e uma mulher, mãe e filho:

**Mãe:** Você é uma boa pessoa, sensível, como seu pai. Quero esquecer isso, mas você não deixa. Não falou uma frase sem a palavra "gay".

**Arnould:** É o que sou.

**Mãe:** Então guarde para si. Mas é uma obsessão. Quer que todos comentem.

**Arnould:** Imagine o mundo ao contrário. Todos os livros, jornais, revistas, filmes dizem que você devia ser homossexual. Você sabe que não é...

**Mãe:** Já está falando loucura.

**Arnould:** Loucura é querer justificar minha vida a

essa altura.

**Mãe:** Chama de vida? É doença. Mas é que escolheu.

**Arnould:** Mãe, sou gay, não sei porque, mas sou. Desde que me lembro, nem sabia que era diferente ou errado.

**Mãe:** Não ouviu nada do que eu disse.

**Arnould:** Sei que gostaria que eu fosse normal. Mas não menti. Ed [um amigo] nem sonharia em contar aos pais, cortou-os de sua vida. Eles se perguntam por quê. Gostaria disso?

**Mãe:** Mas não precisa falar sempre.

**Arnould:** Se quer conviver comigo, aceite-me.

**Mãe:** Chega dessa conversa.

**Arnould:** Não. É bom entender outra coisa. Sei costurar, cozinhar, consertar tudo dentro de casa. Não preciso de ajuda de ninguém. Só preciso de amor e respeito. Quem não puder me dar isso, não tem lugar em minha vida. Você é minha mãe. Eu a amo. De verdade. Mas, se não me respeitar, não devia estar aqui.

Esta cena é emblemática, pois apresenta um sujeito que deseja ser respeitado não por sua opção, mas por sua singularidade. Enquanto a mãe enfoca a homossexualidade do personagem, este desvela outro nível de compreensão quando privilegia seu sofrimento, causado principalmente pelo desrespeito. Evidencia-se que tal sofrimento é provocado por uma moral preestabelecida que nega a diferença no interior da própria sexualidade.



Para Nietzsche (apud. Miranda, 1996) existir é criar. "Não se cria porque falta algo, mas por ser a criação a própria condição de existência" (p. 87). Neste enfoque a ética faz parte de uma estética em criação. Criar novas respostas, num processo infinito, onde a moral/código preestabelecido perde força para uma ética do cotidiano, do dia-a-dia. Não uma moral que se filia à crença na verdade eterna. Não a busca desenfreada, acima de qualquer coisa, do desejo como a verdade mais essencial do homem.

A diferença se inscreve na contramão da identidade. Uma ética da diferença prescreveria não o respeito às diferenças, como se houvessem pequenos grupos com identidade diferentes, mas a própria interiorização dessa diferença, ou melhor, uma desconstrução dessas identidades homogêneas. "Tal atitude implica, mais do que respeitar o outro em sua diferença, um desejo de alteridade, desta condição que nos obriga a nos diferenciarmos de nós mesmos" (Miranda, 1996: 97). Nesta perspectiva não há identidades unívocas e fixas. Dentro do enfoque da singularidade, a identidade passa a ser um constante processo de transformação do sujeito, que vai construindo-a a partir de sua relação com o outro, com a alteridade. Para Touraine (apud. Lins, 1997) a questão da diferença não deve se limitar à demanda ou à exigência de "integração" do outro, mas ao reconhecimento do outro e à possibilidade de emergência do sujeito no outro, na alteridade. A identidade é um processo em *devir*.

(...) na crise natural que constitui o processo de qualquer identidade, sempre está presente a marca do seu contrário. Nada é absolutamente autêntico, no sentido de referenciar-se a um sentido específico e único. Ninguém é seu próprio ser isoladamente. Estamos todos habitados por muitos "outros", que constituem o nosso mais profundo mistério – nossa mistura, essa sim, particular (Trevisan, 1998: 205).

Lembremos aqui Bakhtin e sua concepção da constituição da consciência humana a partir da linguagem do outro. É somente na relação com o outro que, neste caso, pode ser uma pessoa, a língua materna, a cultura, etc., que o sujeito se constitui dialogicamente.

Miranda (1996) aponta o quanto a subjetividade individual diz respeito menos à identidade e mais à singularidade. Subjetividade que se apresenta no campo de todos os processos de produção social e material. "Nesta perspectiva à heterogeneidade, à processualidade e à criação de novos 'modos de subjetivação', circunscreve-se a dimensão estética da existência" (p. 22). Deixemos falar a diferença para que, na batalha travada para o estabelecimento de identidades homogêneas, os perdedores possam aparecer.

Foucault (Eribon, 1996) ao escrever sobre as lembranças de um hermafrodita do século XIX, Herculine Barbin, deixa aparecer fragmentos de vidas obscuras, que só chegaram à luz quando o poder apontou para elas, durante um breve instante, o feixe do seu projetor. É atrás dessas "miseráveis existências" que Foucault vai seguir. O autor não está interessado nos grandes

vencedores da guerra que se trava para a hegemonia da identidade do sujeito, o que lhe interessa são os sujeitos que escaparam a essa barbárie. "Quis, em suma, reunir alguns rudimentos para uma história dos homens obscuros, a partir dos discursos que, na infelicidade ou na raiva, eles trocaram com o poder" (Foucault, apud. Eribon, 1996: 158). Excluindo o biológico e o natural da noção de sexualidade, Foucault quer contrapor-lhe a invenção de novos modos de vida, que escapem às questões da identidade e do desejo.

Percebemos aqui que a "luta" dos homossexuais para a garantia dos seus direitos como cidadãos, quando se inscreve em um discurso sobre uma identidade específica, vai ao encontro a um modelo que Foucault chama de perspectiva médico-jurídica, modelo este que privilegia a igualdade em detrimento da diferença. É tal modelo, também, que vemos ser apresentado na mídia, com imagens da homossexualidade na maioria das vezes estereotipada. Todo percurso da reivindicação dos direitos homossexuais passa pelo esforço de ser aceito. Contudo, é mais fácil ser aceito aparecendo de acordo com o padrão permitido do que em oposição a ele. Trevisan<sup>22</sup> diz que "Tomar-se viril é uma forma de se integrar. Isso cria situações engraçadas como homens supermusculosos que quando abrem a boca são verdadeiras fadinhas ou aquilo que um amigo, cruelmente, chama de barbies: aquele que tem corpo de Tarzan, voz de Jane e cabeça de Xita". O excesso de visibilidade não necessariamente aponta para uma maior aceitação da homossexualidade, em toda sua

<sup>22</sup> Entrevista "A liberação sexual é uma farsa" de João Silvério Trevisan ao Caderno Idéias do *Jornal do Brasil* (04/07/98).

diversidade, no seio da sociedade. Este autor nos lembra que Foucault já explicitava este paradoxo: "Quanto mais se fala de sexo menos liberdade se tem. Uma maneira de não praticar a sexualidade é permitir que se fale sobre ela" (Trevisan)<sup>23</sup>.

Para Foucault (apud. Eribon, 1996) devemos desconfiar da tendência a reduzir a questão da homossexualidade ao problema do "Quem sou eu? Qual é o meu desejo?" (p. 167). A questão deve ser colocada de outra forma, ou seja: "Que relações podem ser, através da homossexualidade, estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas?" (p. 167). O problema não é descobrir em si a verdade do seu sexo, mas sim, usar doravante da sua sexualidade para chegar a multiplicidade de relações.

É nesta perspectiva que surge a possibilidade de uma nova estética da existência, onde o homossexual não funciona como um modelo, mas como exemplo da diferença, necessária à criação de novos modos de existência. Para Foucault (apud. Eribon, 1996) ser gay não é identificar-se com os traços psicológicos e com as máscaras visíveis do homossexual, mas procurar definir e desenvolver um modo de vida que possa ser compartilhado entre indivíduos de idade, status e atividades sociais diferentes. Um modo de vida que não se pareça com nenhum daqueles que são institucionalizados, e por isso possa produzir uma cultura e uma ética.

---

<sup>23</sup> Idem.

Na próxima cena vemos um personagem, Diego, que apresenta mais do que sua homossexualidade. O que está em questão é sua existência como um sujeito que sofre, se angustia, luta pelas suas idéias e, principalmente, por suas opiniões políticas. Este personagem fala de uma singularidade presa nos mitos criados para dar conta da origem da homossexualidade e, conseqüentemente, para calar sua diferença:



CENA - (Filme: *Morango e chocolate*) – Cuba; dois homens num apartamento tomando chá; um homossexual e um heterossexual.

**David:** Diego, por que está assim?

**Diego:** Assim como?

**David:** Não tem família?

**Diego:** Acha que vim do nada?

**David:** Na certa o rejeitaram.

**Diego:** Sou o queridinho da mamãe.

**David:** Mas seu pai abandonou a família quando era pequeno.

**Diego:** Papai é um santo. Ensinou-me a não falar de boca cheia, mas nunca aprendi. Estes olhos são delê, ainda bem, porque mamãe é uma santa, mas tem cara de sapo.

**David:** Então o que aconteceu? Por que você é...

**Diego:** Bicha? Porque sim. E minha família sabe.

**David:** A culpa é deles.

**Diego:** Não. Quem disse?

**David:** Não o levaram ao médico. É um problema glandular.

**Diego:** Que teoria é essa? Nem parece um universitário. Você gosta de mulher, e eu, de homem. É normal. Sempre foi assim. Isso não significa que deixo de ser uma pessoa decente ou patriota.

**David:** Mas não é um revolucionário.

**Diego:** Quem disse que não sou revolucionário? Também tive ilusões, David. Aos 14 anos, entrei na campanha de alfabetização. Colhi café nas montanhas, fui professor, e o que aconteceu? Eu penso, e se tiver idéias diferentes, sou discriminado.

**David:** Que idéias? Expor aqueles horrores?

**Diego:** E você, o que defende?

**David:** Este país.

**Diego:** Eu também. Para que todos saibam o que tem de bom. Não quero os americanos, nem ninguém, vindo aqui para nos dizer o que fazer.

**David:** Mas com a sua postura, ninguém o leva a sério. Você leu muito, mas só pensa em homem.

**Diego:** Penso quando tenho que pensar, como você pensa em mulheres. Não sou fresco. Nem palhaço. Claro, para vocês, sim. Vocês se vêem e dizem: "Olá, cara! Tudo bem?". E isso é normal. Mas se eu passo, fingem que sou doente ou anormal. Porra! Não sou! Riam de mim. Também rio de vocês. Sou parte deste país, gostem vocês ou não. Devo lutar por ele. Jamais irei embora. Sem mim, iria lhe faltar um pedaço, seu merda!

Nesta cena percebemos que a desconstrução do paradigma da homossexualidade como marginal, doente, está presente no próprio diálogo entre os personagens. David, um heterossexual convicto, apresenta durante a cena um ponto de vista conservador e moralista, repleto de preconceitos. Diego cuidadosa e ironicamente, vai desmontando essa imagem, e principalmente mostrando que, como sujeito, luta por seu direito de cidadão, direito este negado pela sociedade. Diego consegue, no decorrer da cena, evidenciar uma moral social repleta de incoerências.

Vemos também no filme "Priscilla – A rainha do deserto", a problematização do ideário social de constituição da homossexualidade. Apesar de contar com personagens exageradamente afeminados, o filme rompe com essa representação negativa quando apresenta uma cena que desconstrói o mito da origem da homossexualidade atrelada a histórias de maus tratos e

abusos sexuais na infância, mito este que é a base do discurso médico associado à perversão.



**CENA** (Filme: *Priscilla – A rainha do deserto*) – Lembranças da infância; sedução; um homem e uma criança; o homem está nu na banheira.

**Tio:** Adam, Adam, venha cá, garoto. Venha sentar aqui. Quer se divertir com o tio? A gente vai se divertir, mas você não pode dizer a ninguém. Nunca, nunca, nunca. Entendeu? Quero que coloque sua mão aqui em baixo e puxe bem devagarinho. Bem devagarinho. Muito bom. Muito bom...

Adam puxa a rolha da banheira:

**Tio:** Adam, vá buscar ajuda! Adam, o saco do tio Barry está preso no ralo. Chame sua mãe!

**Adam / Felícia:** Não!



- Tio:** Como assim, não?
- Adam / Felícia:** Nunca, nunca, nunca. Sabe a melhor? Mamãe estava jogando golfe, e o tarado ficou 7 horas lá! (risos) E já eram pequenos e enrugados antes de entrar na água! (risos)

Esta cena traz à tona as incoerências do discurso homogeneizante, que pretende, dentro de uma lógica própria, estabelecer a origem de todo "mal" homossexual a partir de experiências de abuso sexual na infância do sujeito. Por outro lado, se vemos nesta cena um rompimento com o discurso da anormalidade, vemos também na mídia outro discurso que se mostra altamente preconceituoso, à medida que reafirma o estereótipo da perversão. Em recente matéria na Revista *Imprensa* (maio/97) sobre a mídia gay<sup>24</sup>, encontramos este exemplo significativo do estereótipo associado ao homossexual:

A revista, diz Júnior [editor da *OK Magazine*, uma das revistas especializadas], sem apelar para o nu explícito ou a linguagem porno-erótica, tem mesmo de estar forrada de plumas, penas e paetês. E isso porque, embora não seja uma política editorial explícita, a *OK Magazine* é dirigida fundamentalmente ao homossexual masculino, em todo seu espectro: **bissexuais, bichinhas, bichas, bichonas, barbies e, why not, darling?**, às velhas tias, que em tempos idos eram mais conhecidas como **pederastas**. Não mencionados, mas incluídos no *target* da revista, também os **travecos, transformistas, transexuais, drag queens** e outros **mamíferos**. As **tribades, sáficas, entendidas, lésbicas, sapatonas, saboneteiras,**

<sup>24</sup> "A mídia gay" é o título da matéria que aborda o crescente lançamento de revistas especializadas para o público homossexual.

**caminhoneiras**, ou por serem em menor número e menos assumidas, ou porque carreguem a carga dupla de serem do sexo feminino e gostarem de xana-contra-xana, num mundo politicamente dominado pelo pênis, costumam receber menos atenção. E não é só no Brasil (p. 07 - grifos nossos)

Stam e Shohat (1996) apontam o perigo desta associação, pois quando um estereótipo é identificado a um "grupo minoritário" "(...) é instantaneamente generalizado como típico, apontando para um perpétuo retorno na direção de uma essência presumidamente negativa. Logo as representações se tomam alegóricas" (Stam & Shohat, 1996: 72).

Apesar da importância de analisarmos os filmes dentro de uma perspectiva do estereótipo, tal análise apresenta-se problemática, pois quando fixamo-nos no estereótipo, resta pouca possibilidade de ampliarmos para outras possíveis interpretações contidas na produção das imagens cinematográficas. Novamente o filme "Priscilla - A rainha do deserto" apresenta um exemplo interessante para esta análise; se somente analisarmos os personagens como exageradamente afeminados, perderemos a possibilidade de colocar em diálogo tantas outras representações que cada personagem traz para o filme, como por exemplo, a experiência da paternidade colocada em questão por um dos personagens. Um filme pode trazer, no seu interior, elementos contraditórios que apontem para um questionamento do próprio estereótipo, da mesma forma que uma palavra usada em diferentes contextos pode apresentar juízos de valor que se opõem. Stam e Shohat (1996) entendem a análise dos estereótipos como

dissimuladamente baseada no individualismo, quando a ênfase é dada ao personagem individual em detrimento de categorias sociais mais amplas, como por exemplo raça, classe, gênero, nação e orientação sexual. Um texto ou um contexto que apresenta uma relação polifônica permite que as vozes de diferentes grupos possam ser ouvidas com toda sua força e sonoridade; trata-se aqui de pensar como o cinema pode apresentar essa relação polifônica e, conseqüentemente, libertar seus personagens das amarras dos estereótipos.

## ÚLTIMAS PALAVRAS...

E assim, tanto quanto esta crônica... nada se conclui.

(Filme: *A excêntrica família de Antonia*)

Uma pesquisa que tome como paradigma a constituição do sujeito a partir de sua relação com o social solicita do pesquisador uma postura que está para além do desejo de afastamento e de neutralidade inerente às ciências tradicionais e positivistas. É compreendendo que os julgamentos de valor que fazem parte da nossa cultura estão em constante mudança que, ao final deste trabalho, não pretendemos criar respostas definitivas para as questões aqui estudadas, mas sim estimular uma crescente discussão sobre as formas de subjetivação na contemporaneidade. Para tal, privilegamos neste trabalho uma investigação sobre a sexualidade em seu processo de transformação e modos de manifestação na sociedade.

Acreditamos também que um trabalho acadêmico possa estabelecer uma outra relação entre pesquisador e objeto de pesquisa sem perder com isso o compromisso com a exatidão e o rigor científico. Bakhtin já indicava que as ciências humanas não podem deixar de privilegiar a palavra do outro, já que nesta área o objeto de investigação, o homem, fala, replica, contesta, tem discurso próprio. É privilegiando este discurso que podemos aprofundar a investigação sobre a constituição da subjetividade humana neste final de

milênio, compreendendo-a como uma luta travada entre os modelos identificatórios socialmente estabelecidos e a singularidade que cada sujeito porta.

Desejamos, portanto, estimular a tensão existente entre a experiência do pesquisador no percurso desta dissertação, e a experiência, não menos importante, do leitor, promovendo assim uma resposta ativa por parte do último, uma réplica e, conseqüentemente, gerando a continuidade desta discussão. Em outras palavras pretendemos também estimular o leitor a ampliar esta reflexão e com isso sua consciência crítica no que tange aos temas aqui tratados.

Partimos da premissa de que toda produção cultural, seja ela uma obra de arte, um filme, um texto literário ou mesmo uma pesquisa acadêmica, é realizada a partir da relação do autor com o contexto social, portanto, não se trata de um trabalho individual já que ele, enquanto experiência, aponta para além dessa individualidade, remetendo-nos a um diálogo mais amplo com outras obras de uma determinada época. Uma obra que se pretende dialógica necessariamente mantém uma íntima ligação com a experiência de sujeitos que compartilham uma mesma cultura.

Tentamos, neste trabalho, privilegiar a experiência compartilhada por acreditar que a constituição da subjetividade humana vem ocorrendo, na modernidade, exatamente a partir da perda desse tipo de experiência em prol de uma ênfase no individualismo. Benjamin ressalta que a perda de experiência

abriga uma nova forma de vivência a partir do efeito de choque. Tal fato é estimulado pela reprodutibilidade técnica e a dependência que a tecnologia imprime à vida moderna. O cinema, como um exemplar dessas novas tecnologias, produziu no homem hodierno mudanças na própria percepção do mundo, pois o que está em questão não é mais o modo como o homem se representa diante do aparelho técnico, mas sim como o homem representa o mundo através e graças a este aparelho. Por outro lado, Adorno e Horkheimer apontam que toda a busca da sociedade pelo desenvolvimento da tecnologia não faz com que os sujeitos se sintam mais humanos. É nesse sentido que compreendemos a análise elaborada por Baudrillard acerca do consumo que, apesar de sua radicalidade, também contribui para compreendermos como a busca desenfreada pela felicidade, pautada no desenvolvimento tecnológico, torna o homem cada vez mais individualista e solitário.

O cinema, enquanto indústria cultural destinada à massa, visa a classificação, tornando os sujeitos iguais, universais. Toda a busca do ser humano nos últimos séculos pela unidade, coerência e uniformidade reflete-se nesta tecnologia. É desta forma que o cinema também possibilita uma adaptação das massas à crescente tecnologização da vida, tornando o gigantesco aparelho técnico do nosso tempo objeto das inervações humanas (Benjamin, 1994a). Se tal adaptação aponta para uma massificação, e portanto para a alienação, vemos, também, um cinema que apresenta um tipo de narrativa crítica, que busca representar experiências e acontecimentos humanos que remetem à falta de um sentido potencialmente ordenável. Tal cinema

apresenta sujeitos múltiplos, descentrados e fragmentados, muito mais próximos, portanto, de nossas vidas cotidianas. Apontar o cinema como uma arte que traz diferentes leituras sobre a complexa condição humana na modernidade, visto que apresenta em sua elaboração diferentes concepções de sujeito, foi o que possibilitou, dentro desta investigação, tomá-lo como um campo de pesquisa rico para pensarmos a constituição da subjetividade. Trata-se de um campo de pesquisa rico justamente por apresentar tanto a possibilidade de massificação, quanto de emancipação do sujeito, e é nesta tensão que um filme pode inserir-se numa relação dialógica com o espectador, gerando uma abertura interpretativa e convidando-o a participar e dar sentido à história narrada, ou, ao contrário, não estimulando o espectador a ampliar os múltiplos sentidos que podem estar contidos numa imagem, impondo, portanto, um discurso monológico onde a realidade comparece de maneira uniforme e sem conflitos. Colocar a realidade dentro desta última perspectiva é não compreender que ela, da mesma forma que a linguagem, está constantemente sob pressão do cotidiano e em contínuo processo de *devenir*.

Ao utilizar fragmentos de alguns filmes no interior desta dissertação pretendíamos trazer exatamente esta tensão inerente à constituição da subjetividade, pois como poderoso condensador de avaliações sociais, o cinema representa a maneira como as palavras estão saturadas de acentos e entoações sociais. Privilegiar filmes que apresentam personagens homossexuais foi a forma encontrada para compreender como a constituição de tais sujeitos acontece na atualidade. A partir deste objetivo, tomamos como ponto de partida

uma análise sobre a crescente visibilidade do homossexual na mídia, e particularmente no cinema. Este aumento de visibilidade tem correlação íntima com o surgimento da AIDS que, a partir da equação AIDS = HOMOSSEXUALIDADE, ressignifica a questão do comportamento desviante. A associação entre AIDS e homossexualidade levou os homossexuais a um novo tipo de exclusão social. É a partir de tal visibilidade que também encontramos modelos preestabelecidos de comportamento saudável, onde a falta de cuidado com o corpo passa a ser um dos parâmetros para a discussão sobre a contaminação pelo HIV. Tomam-se evidentes, portanto, os mecanismos de controle sobre a sexualidade criados a partir desta equação, pois a associação entre AIDS e o descontrole da vida, bem como os comportamentos de risco e desviantes, apontam para a transformação do vírus biológico, o HIV, em um vírus ideológico carregado de significações que vão para além das questões médicas, indo ao encontro de preconceitos e estigmas. A classificação rígida de "grupos de risco" criada a partir do advento da AIDS homogeneiza os sujeitos a medida que deixa de compreender que cada um possui uma história própria e que o universo homossexual é composto por diferentes particularidades, sendo o desejo por pessoas do mesmo sexo a única coisa que os identifica.

Essa profusão de imagens e discursos criados a partir da AIDS teve como ponto de apoio a grande mídia jornalística, que associando-se ao discurso médico, tornou-se porta-voz e legitimou um saber que, sem dúvida, veio impregnado de diversas metáforas oportunistas sobre a doença, entre elas a metáfora da peste que toma o comportamento progressivo como um dos



principais fatores da contaminação. Tal metáfora implica na exclusão dos sujeitos contaminados por pertencerem a uma comunidade "poluída" para a qual a doença representa uma forma de condenação.

Toda a crescente preocupação com a saúde do corpo e o controle necessário para evitar a contaminação pelo HIV, inevitavelmente criou um paradoxo na nossa sociedade. Como estabelecer um controle rígido sobre a sexualidade frente a uma "liberdade" estimulada a todo custo pela ideologia capitalista garantida a partir do consumo? Dentro de um referencial de consumo do corpo, onde o ideal estabelecido só é possível a partir do controle rigoroso de suas atividades, a perspectiva de liberdade mostra-se bastante incoerente, já que só é possível chegar a este ideal tomando o corpo como objeto onde serão empregadas diversas tecnologias que possam transformá-lo em um exemplar dentro de modelos preestabelecidos. Trevisan (1986) aponta que é neste limiar que a liberdade pregada nas últimas décadas, não passou de um "conto da revolução sexual", onde a sexualidade é capturada pelas malhas do consumo.

Esse excesso de preocupação com o corpo tem sua origem, portanto, num modelo de sociedade que privilegia o consumo como uma forma de linguagem e socialização do sujeito. É nessa vertente que Baudrillard (1980) compreende que o consumo, como sistema de signos, revela um novo modo de passagem da natureza à cultura da nossa época. O objeto de consumo quando passa a representar códigos de identificação e diferenciação entre sujeitos transforma-se em um determinado tipo de comunicação, onde o diferenciar-se

passa a ser adotar modelos homogeneizados que apagam as diferenças reais e, conseqüentemente, as singularidades em troca de uma experiência fundada na ilusão de personificação. A partir do culto ao corpo e sua massificação surgem novas formas de controle da sexualidade que, como sugere Rolnik, apontam para identidades *prêt-à-porter*.

(...) ele toma algumas doses de "identidade *prêt-à-porter*". Trata-se de uma droga disponível em profusão no mercado da mídia, sob todas as formas e para todos os gostos: são as miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envolvidos em uma aura de incansável *glamour*, que habitam as etéreas ondas sonoras e visuais da mídia; personagens que parecem pairar acima das turbulências do vivo e da finitude de suas figuras (Rolnik, 1997b: 30 – grifo do autor)

A sexualidade passou a ser mais um item cuja busca se tornou essencial. Ela transformou-se em um objeto de consumo que exige uma marca, um rótulo, como em qualquer outro produto no mercado. Tal rótulo consiste em uma forma de nomear os sujeitos e aprisioná-los em identidades rígidas, inflexíveis. É nesse movimento que compreendemos o aumento de visibilidade que o homossexual vem ganhando na mídia e principalmente no cinema, pois a aparente aceitação dos mesmos sugere o estabelecimento de modelos específicos para o consumo, negando assim toda a multiplicidade inerente a singularização. A expressão da homossexualidade continua, na atualidade, a somente poder ser vivida dentro dos limites territoriais socialmente aceitos. Não queremos, contudo, eliminar a

tensão existente no interior do próprio cinema. Se por um lado encontramos um aumento significativo de personagens homossexuais no cinema, que poderia apontar para uma massificação a partir de modelos estabelecidos, vemos também, em alguns filmes, personagens que rompem com tais modelos e seus conseqüentes estereótipos, colocando assim em xeque tal massificação.

Este trabalho pretendeu tecer uma análise sobre o esquadramento da sexualidade, e mais especificamente da homossexualidade, para apontar o quanto ela tornou-se prisioneira de identidades e desejos rígidos. Tal esquadramento apresenta-se intimamente ligado a uma rede de saberes e poderes que tem seu corolário no discurso médico-científico, que traduziu o anseio do ser humano em encontrar nas definições de papéis e identidades sexuais uma centralização e ancoragem do sujeito a partir da investigação de sua essência. Tal processo acarretou uma fixidez que impossibilitou a expressão da diferença e a criação de estéticas da existência que não se limitassem a perpetuação da igualdade ou a tentativa constante de dar ao sujeito uma sensação de completude. Esta visada é oriunda de uma visão da sexualidade compartimentalizada, que determina, *a priori*, os possíveis caminhos do desejo frente a cada escolha sexual. Esta concepção sobre sexualidade, identidade, escolha e conduta sexual, estão entre as mais rígidas e arraigadas no ser humano. Em oposição a esta perspectiva concebemos a identidade como um processo em *devir*, onde o sujeito se transforma a partir da sua relação com o outro, com o diferente, com a alteridade. É nesta vertente que compreendemos a homossexualidade como um estilo de vida, ou melhor, como uma diferença que

possibilita a criação de novas estéticas da existência. Pensar a homossexualidade dentro deste paradigma e possibilitar que ela escape e, ao mesmo tempo, caracterizá-la como uma multiplicidade de formas de expressão. Aqui, o problema deixa de ser a necessidade de descobrir a verdade essencial da sexualidade, passando a ser o uso dela com o objetivo de chegar a multiplicidade de relações.

Este texto refletiu um percurso que, em hipótese alguma, deu-se de forma calma e sem conflitos, pois tratam-se de temas que retratam as tensões e controvérsias da experiência humana na modernidade, e como tal perpassam todos os sujeitos, inclusive o próprio pesquisador. Se nem todas as questões colocadas foram respondidas em sua totalidade é justamente porque a totalidade implica em fechamento, impossibilitando assim outras discussões para a continuidade desta reflexão. Fica aqui um convite ao leitor que, a partir deste diálogo, possa encaminhá-las em outras possíveis direções.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Foto/livro: Magnum cinema
- ⇒ Capítulo: CINEMA, LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE
- Fotofilme: *Procura-se Amy* 28
- Fotofilme: *Par perfeito* 36
- ⇒ Capítulo: AIDS – UMA NOVA VISIBILIDADE
- Fotofilme: *Meu querido companheiro* 53
- Fotofilme: *Meu querido companheiro* 54
- Fotofilme: *Meu querido companheiro* 54
- Fotofilme: *Meu querido companheiro* 55
- Fotofilme: *Caminhos cruzados* 57
- Fotofilme: *Caminhos cruzados* 63
- Fotofilme: *Caminhos cruzados* 64
- Fotofilme: *E a vida continua* 65
- Fotofilme: *E a vida continua* 66
- Fotofilme: *Caminhos cruzados* 69
- Fotofilme: *Caminhos cruzados* 69
- Fotofilme: *Jeffrey – De caso com a vida* 77
- Fotofilme: *Meu querido companheiro* 82
- Fotofilme: *Meu querido companheiro* 86

## ⇒ Capítulo: CONSUMO E HOMOGENEIZAÇÃO

- Foto/filme: *Essa estranha atração* 92
- Foto/filme: *Jeffrey – De caso com a vida* 100
- Foto/filme: *Garotos de programa* 106

## ⇒ Capítulo: IDENTIDADE E DIFERENÇA

- Foto/filme: *Maurice* 114
- Foto/filme: *Procura-se Amy* 116
- Foto/filme: *Priscilla – A rainha do deserto* 122
- Foto/filme: *Par perfeito* 130
- Foto/filme: *Garotos de programa* 136
- Foto/filme: *Essa estranha atração* 139
- Foto/filme: *Morango e chocolate* 145
- Foto/filme: *Morango e chocolate* 145
- Foto/filme: *Priscilla – A rainha do deserto* 148

## FILMOGRAFIA<sup>25</sup>

≠ **A vida continua, E** – “And the band played on” (EUA) – Roger

Spottiswoode – 1994.

- **Abrindo o zíper** – “Unzipped” (EUA) – Douglas Kieve – 1995.
- **Aconteceu na suite 16** – “Suite 16” (Holanda/Inglaterra/França) – Dominique Derrudere – 1995.
- **Adeus minha concubina** – “Farewell to my concubine” (China) – Zhang Yimou – 1993.
- **Almas gêmeas** – (Nova Zelândia) – Peter Jackson – 1995.
- **Amor e restos humanos** – “Love up your remains” (Canadá) – Denys Arcand – 1994.
- **Amor não ordinário, O** – “No ordinary love” (EUA) – An Eli Kabillio – 1995.
- **Amor não tem sexo** – “Prick up your ears” (Inglaterra) – Stephen Frears – 1986.
- **Amor proibido** – “Forbidden love” (Canadá) – A. Weissman e L. Fernie – 1993.
- **Até as vaqueiras ficam tristes** – “Even cowgirls get the blues” (EUA) – Gus Van Sant – 1995.
- **Banquete de casamento, O** – “The wedding banquet” (EUA) – Ang Lee – 1993.

<sup>25</sup> Obs.: As cenas que encontram-se descritas no interior deste trabalho foram retiradas dos filmes que contém esta marca – ≠.

- **Barrela** (Brasil) – Marco Antônio Cury – 1994.
  - **Basquiat – traços de uma vida** – “Basquiat” (EUA) – Julian Schnabel – 1996.
  - **Beco dos milagres, O** – “El callejon de los milagros” (México) – Jorge Fons – 1994.
  - **Beijo da borboleta, O** – “Butterfly Kiss” (EUA) – Michael Winterbotton – 1994.
  - **Beijo da mulher aranha, O** – “Kiss of the spider woman” (Brasil/EUA) – Hector Babenco – 1985.
  - **Berlin affair** – “The Berlin affair” (Itália) – Liliana Cavani – 1985.
  - **Boogie Nights – Prazer sem Limites** – “Boogie Nights” (EUA) – Poul Thomas Anderson – 1997.
  - **Cama para três, Uma** (França) – Joseane Palasko – 1995.
  - **≠ Caminhos cruzados** – “Common Threads – Stories from the quilt” (EUA) – Robert Epstein e Jeffrey Friedman – 1990.
  - **Caravaggio** – “Caravaggio” (Inglaterra) – Derek Jarman – 1986.
  - **Carrington** – “Carrington” (Inglaterra) – Christopher Hampton – 1995.
  - **Casamento do meu melhor amigo, O** – “My best friend’s wedding” (EUA) – P. J. Hogan – 1997.
  - **Caso de amor, Um** – “The sun of us” (EUA) – Kevin Dowling – 1996.
  - **Chocolate chinês** – “Chinese chocolate” (Canadá) – Yan Cui – 1994.
  - **Clube de garotas** – “Bar girls” (EUA) – Marta Giovanni – 1995.
  - **Colegas de quarto** (EUA) – Alan Metzger – 1993.
  - **Como ser solteiro** (Brasil) – Rosane Suartman – 1997.
-



- **Cor da noite, A** – “Color of night” (EUA) – Richard Rush – 1994.
- **Coronel Redl** – “Redl Ezredes” (Alemanha/Áustria/Hungria) – Istvan Szabó – 1985.
- **Delta de Vênus** – “Delta of Venus” (EUA) – Zalman King – 1994.
- **Diabolique** – “Diabolique” (EUA) – Jeremiah Chechik – 1995.
- **Diário roubado** – “Le cahier volé” (França) – Christine Lipinska – 1994.
- **Dias de Clichy** – “Quiet days is Clichy” (França) – Claude Chabrol – 1992.
- **Duas garotas in love** – “The incredibly true adventure of two...” (EUA) – Maria Maggenti – 1995.
- **Eclipse de uma paixão** – “Total eclipse” (EUA) – Agnieszka Holland – 1995.
- **Ed Wood** – “Ed Wood” (EUA) – Tim Burton – 1995.
- **Eduardo II** – “Edward II” (Inglaterra) – Derek Jarman – 1991.
- **Entre amigos** – “Love! Valour! Compassion!” (EUA) – Joe Mantello – 1997.
- **Entre elas** – “Sister my sister” (EUA) – Nancy Meckler – 1994.
- **Entrevista Com o Vampiro** – “Interview with the vampire” (EUA) – Neil Jordan – 1994.
- **Equilibrista, O** – “L’Equilibriste” (França) – Nico Papatakis – 1991.
- **Essa estranha atração** – “Torch song trilogy” (EUA) – Paul Bogart – 1988.
- **Estrela nua** (Brasil) – Icaro C. Martins e João Antônio Gárcia – 1995.
- **Eu sou minha própria mulher** – “Ich bin meine eigene Frau” (Alemanha) – Rosa Von Praunheim – 1992.
- **Excêntrica família de Antonia, A** – “Antonia’s Live” (Holanda) – Marleen

Gorris – 1995.

- **Exótica** – “Exotica” (Canadá) – Aton Egoyan – 1994.
- **Filadélfia** – “Philadelphia” (EUA) – Jonathan Demme – 1993.
- **Fique comigo** – “Touch me” (EUA) – H. Gordon Boss – 1997.
- **Flert** – “Flert” (EUA) – Hal Hartley – 1994.
- **For All - O Trampolim da Vitória** (Brasil) – Luiz Carlos Lacerda – 1997.
- **Frisk** – “Frisk” (EUA) – Todd Verow – 1995.
- **Gaiola das loucas, A** – “The birdcage”(EUA) – Mike Nichols – 1996.
- **≠ Garotos de programa** – “My own private idaho” (EUA) – Gus Van Sant – 1991.
- **Gia - fama e destruição** – “Gia” (EUA) – Michael Cristofer – 1997.
- **Grief** – “Grief” (EUA) – Richard Glatzer – 1993.
- **Henry & Jane** – “Henry & Jane (EUA) – Philip Kaufman – 1990.
- **Homem mais que desejado, O** – “Maybe... Maybe not” (Alemanha) – Sönke Wortmann – 1994.
- **Instinto selvagem** – “Basic instinct” (EUA) – Paul Verhoeven – 1992.
- **≠ Jeffrey - De caso com a vida** – “Jeffrey” (EUA) – Christopher Ashley – 1997.
- **Jenipapo** (Brasil/EUA) – Munique Gardenberg – 1995.
- **Kika** – “Kika” (Espanha) – Pedro Almodóvar – 1994.
- **Lei do desejo, A** – “El deseo” (Espanha) – Pedro Almodóvar – 1986.
- **Leila Diniz** (Brasil) – Luiz Carlos Lacerda – 1987.

- **Ligadas pelo desejo** (EUA) – The Wachowski Brothers – 1996.
- **Livro de cabeceira, O** – “The pillow book” (Inglaterra/Holanda/França) – Peter Greenaway – 1996.
- **Loucas noites de batom** – “What a drag!” (França) – Gabriel Aghion – 1996.
- ✓ • **Lua de fel** – “Bitter moon” (EUA) – Roman Polansky – 1993.
- **Matou a família e foi ao cinema** (Brasil) – Neville d’Almeida – 1990.
- ✓ ≠ **Maurice** – “Maurice” (Inglaterra) – James Ivory – 1987.
- ✓ • **M Butterfly** – “M Butterfly” (EUA) – David Cronenberg – 1993.
- ✓ • **Melhor impossível** (EUA) – James L. Brooks – 1997.
- ✓ • **Meu marido de batom** – “Tenue du soirée” (França) – Bertrand Blier – 1986.
- ✓ ≠ **Meu querido companheiro** – “Longtime companion” (EUA) – Percy Adlon – 1991.
- ✓ • **Minha adorável lavanderia** – “My beautifull laundrette” (Inglaterra) – Stephen Frears – 1985.
- ✓ • **Minha vida em cor-de-rosa** – “Ma vie en rose” (França) – Alain Berliner – 1997.
- ✓ ≠ **Morango e chocolate** – “Fresa y chocolate” (Cuba) – Tomas Gutierrez e Juan Carlos Tabió – 1994.
- **Navalha na carne** (Brasil) – Neville d’Almeida – 1997.
- ✓ • **Noites felinas** – “Les nuits fauves” (França) – Cyril Collard – 1992.
- ✓ • **Orlando - a mulher imortal** – “Orlando” (Inglaterra) – Sally Potter – 1992.

- **Outra história de amor** – “Otra história de amor” (Argentina) – Américo Ortiz Zárats – 1986.
  - **Ovos de ouro, Os** – “Huevos de oro” (Espanha) – Bigas Luna – 1994.
  - **Paciente zero** – “Zero patience” (Canadá) – John Greyson – 1994.
  - **Padre, O** – “Priest” (Inglaterra) – Antônia Bird – 1995.
- ≠ **Par perfeito, O** – “Go fish” (EUA) – Rose Trosh – 1994.
- **Para o resto de nossas vidas** – “Peter’s friends” (Inglaterra) – Kenneth Branagh – 1992.
  - **Para Ong Foo obrigado por tudo de Julie Mewmar** – “To Ong Foo, thanks for everything” (EUA) – Beeban Kidron – 1995.
  - **Pasolini - Um delito italiano** – “Pasolini - Un delito italiano” (Itália) – Marco Tullio Giordana – 1995.
  - **Perfume de Ivone** (França) – Patrice Leconte – 1995.
  - **Prêt-à-porter** – “Prêt-à-porter” (EUA) – Robert Altman – 1995.
- ≠ **Priscilla - A rainha do Deserto** – “Priscilla – The queen of desert” (Austrália) – Stephen Elliot – 1994.
- ≠ **Procura-se Amy** – “Chasing Amy” (EUA) – Kevin Smith – 1997.
- **Quando a noite cai** – “When night is falling” (França) – Patrícia Rozena – 1994.
  - **Quatro casamentos e um funeral** – “Four wedding and a funeral” (Inglaterra) – Mike Newell – 1994.

- **Rosas selvagens** (França) – André Techiné – 1995.
- **Ruth em questão** – “Citizen Ruth” (EUA) – Alexander Payne – 1993.
- **Salmonberries - Um amor diferente** – “Salmonberries” (EUA) – Percy Adlon – 1991.
- **Sedução** – “Belle époque” (Espanha) – Fernando Trueba – 1993.
- **Seis dias, seis noites** – “Six days, six nights” (EUA) – Diane Kurys – 1994.
- **Será que ele é?** – “In & out” (EUA) – Frank Oz – 1997.
- **Sereias** – “Sirens” (Inglaterra/Austrália) – John Duigan – 1994.
- **Servindo em silêncio** – “Serving in silence” (EUA) – Jeff Bleckner – 1994.
- **Silêncio dos inocentes** – “The silence of the lambs” (EUA) – Jonathan Demme – 1991.
- **Showgirls** – “Showgirls” (EUA) – Paul Verhoeven – 1995.
- **Somente elas** (EUA) – Herbert Ross – 1995.
- **Tiro para Andy Worhol, Um** – “I shot Andy Worhol” (EUA) – Mary Harron – 1997.
- **Tomates verdes fritos** – “Fried green tomatoes” (EUA) – Jon Aunet – 1991.
- **Traídos pelo desejo** – “Crying games” (Inglaterra) – Neil Jordan – 1992.
- **Três formas de amar** – “Tree some” (EUA) – Andrew Fleming – 1994.
- **Última festa, A** – “It’s my party” (EUA) – Randal Kleiser – 1995.
- **Vera** (Brasil) – Sérgio Toledo – 1986.
- **Via Appia** – “Via Appia” (Alemanha) – Jochen Hick – 1991.
- **Vida nua** – “The naked civil servant” (EUA) – Jack Gold – 1986.
- **Virgina** – “Virgina” (Iugoslávia) – Srdjan Karanovic – 1992.

- **Wittgenstein** – “Wittgenstein” (Inglaterra) – Derek Jarman – 1994.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. (1991) – *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.

BAKHTIN, M. & VOLOSHINOV, V. N. (1976) – Discourse in life and discourse in art (concerning sociological poetics). IN *Freudianism. A marxist critique*. New York Academic Press (Trad. do russo de I. R. Titunik).

BAKHTIN, M. (1992) – *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BARCELOS, J. D. M. & COUTO, M. C. V. (1997/8) – Genealogia. IN *Cadernos de Metodologia*. Rio de Janeiro. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Centro de Teologia e Ciências Humanas. Departamento de Psicologia. v. 4/5, n. 4/5.

BARTHES, R. (1995) – *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BAUDRILLARD, J. (1981) – *A Sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. (1995) – *A Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos.

\_\_\_\_\_. (1996) – *A transparência do mal - Ensaios sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papyrus.

\_\_\_\_\_. (1997) – *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulinas.

BENJAMIN, W. (1980a) – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN *Textos escolhidos* – São Paulo: Abril Cultural; Col. Os pensadores.

\_\_\_\_\_. (1980b) – O narrador - Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. IN *Textos escolhidos* – São Paulo: Abril Cultural; Col. Os pensadores.

\_\_\_\_\_. (1980c) – Sobre alguns temas em Boudelaire. IN *Textos escolhidos* – São Paulo: Abril Cultural; Col. Os pensadores.

\_\_\_\_\_. (1994a) – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

\_\_\_\_\_. (1994b) – Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernest Jünger. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

\_\_\_\_\_. (1994c) – Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

\_\_\_\_\_. (1994d) – O autor como produtor - Conferência pronunciada no instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

\_\_\_\_\_. (1994e) – Experiência e pobreza. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

\_\_\_\_\_. (1994f) – A imagem de Proust. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

\_\_\_\_\_. (1994g) – A crise no romance. IN *Obras escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1.

BESSA, M. S. (1997) – *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS* – Rio de Janeiro: Record.

BIANCARELLI, A. (1997) – Doença em foco: as reportagens sobre AIDS publicadas pela Folha de São Paulo. IN *Revista USP / Dossiê AIDS*, n.º 33. São Paulo: USP CCS.

COSTA, J. F. (1992) – *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

DOMINIAN, J. (1989) – *Maturidade sexual - A solução para a AIDS*. São Paulo: Ed. Loyola.

DREYFUS, H. & RABINOW, P. (1995) – *Michel Foucault - Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

ERIBON, D. (1996) – *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zahar.

FETHERSTONE, M. (1995) – A estetização da vida cotidiana. IN \_\_\_\_\_. (org.) *Cultura do consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.

FRADINHO, M. A. G. (1995) – *AIDS: A mais moderna injúria narcísica*. Dissertação de mestrado ao Dep. de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

FOUCAULT, M. (1985a) – *História da Sexualidade I*. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_. (1985b) – *História da Sexualidade II*. Rio de Janeiro: Graal.



\_\_\_\_\_. (1985c) – *História da Sexualidade III*. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_. (1986) – *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_. (1995) – O Sujeito e Poder, IN DREYFUS & RABINOW (org.) *Michel Foucault - uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

GALVÃO, J. (1997a) – As respostas das organizações não-governamentais brasileiras frente à epidemia de HIV/AIDS. IN PARKER, R. (org.) *Políticas, instituições e AIDS*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ABIA.

\_\_\_\_\_. (1997b) – As respostas religiosas frente à epidemia de HIV/AIDS no Brasil. IN PARKER, R. (org.) *Políticas, instituições e AIDS*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ABIA.

GATTI, J. & BECQUER, M. (1996) – Elementos do vogue. IN *Revista Imagens*. São Paulo: Unicamp. v. 04.

GIOVANNETTI, A. & ÉVORA, I. (1997) – A AIDS como construção social. IN *Revista USP / Dossiê AIDS*, n.º 33. São Paulo: USP CCS.

GUNNING, T. (1995) – Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. IN *Revista Imagens*. São Paulo: Unicamp. n.º 5.

JOBIM E SOUZA, S. (1995) – M. Bakhtin e W. Benjamin: polifonia, alegoria e conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. IN BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. São Paulo: Unicamp.

\_\_\_\_\_. & CASTRO, L. R. (1997/8) – Pesquisando com crianças: subjetividade infantil, dialogismo e gênero discursivo. IN *Psicologia Clínica: Pós-Graduação e Pesquisa*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Centro de Teologia e Ciências Humanas. Departamento de Psicologia. v. 9. n.º 9.

LINS, D. S. (1997) – Como dizer o indizível?. IN \_\_\_\_\_. (org.) *Cultura e subjetividade: Saberes nômadas*. Campinas, SP: Papyrus.

LUZ, R. (1995) – Sujeito e narração no cinema. IN *Cadernos de subjetivação*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n.º 1. v. 03.

CAHIERS DU CINÉMA (1994) – *Magnum cinema - histórias de cinema pelos fotógrafos da Magnum*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

MARTIN, D. (1997) – Mulheres e AIDS: uma abordagem antropológica. IN *Revista USP / Dossiê AIDS*, n.º 33. São Paulo: USP CCS.

MARTINS, K. P. H. (1995) – *O inconsciente em suspenso: um estudo do processo de elaboração através do cinema hitchcockiano*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Dep. de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MIRANDA, L. L. (1996) – *Produções de Subjetividade: por uma estética da existência*. Dissertação de Mestrados apresentada ao Dep. de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PEDRO, M. (1928) – A infância e o cinema. IN *Annaes da Colonia de Psychopathas*. n.º I. Rio de Janeiro: Gomes Pereira.

POLLAK, M. (1990) – *Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia*. São Paulo: Estação liberdade.

QUEROLIN NETO, L. (1989) – *A face oculta da AIDS*. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé.

ROLNIK, S. (1997a) – Toxicômanos de identidade – subjetividade em tempo de globalização. IN LINS, D. S. (org.) *Cultura e subjetividade: Saberes nômades*. Campinas, SP: Papyrus.

\_\_\_\_\_. (1997b) – Uma insólita viagem à subjetividade - fronteiras com a ética e a cultura. IN LINS, D. S. (org.) *Cultura e subjetividade: Saberes nômades*. Campinas, SP: Papyrus.

ROPA, D. (1994) – “Ela é... o que você quiser”. IN COSTA, J. F. (org.) *Redescrições da psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

SARAIVA, J. E. M. (1998) – *Prazer do consumo ou consumo do prazer? Erotismo e impulsividade na cultura do consumo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Dep. de Psicologia da pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SONTAG, S. (1989) – *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Cia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1995) – *Assim vivemos agora*. São Paulo: Cia das Letras.

STAM, R. (1992) – *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ed. Ática.

\_\_\_\_\_. (1993) – Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. IN KAPLAN, E. A. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo - teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. & Shohat, E. (1996) – *Estereótipo, Realismo e Representação Racial*. IN *Revista Imagens*. São Paulo: Unicamp. n.º 5.

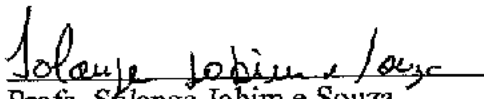
TELLES, L. F. (1996) – *A Confissão de Leontina*. Rio de Janeiro: Ediouro.

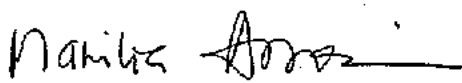
TERTO Jr., V. (1996) – *Homossexuais soropositivos e soropositivos homossexuais: questões da homossexualidade masculina em tempos de AIDS*. IN PARKER, R. & BARBOSA, R. M. (org.) *Sexualidades Brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ABIA: IMS/UERJ.

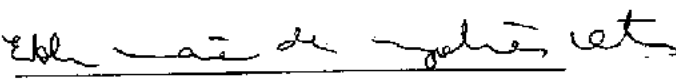
TREVISAN, J. S. (1986) – *Devassos no paraíso*. São Paulo: Ed. Max Limonad.

\_\_\_\_\_. (1998) – *Seis balas num buraco só - A crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record.

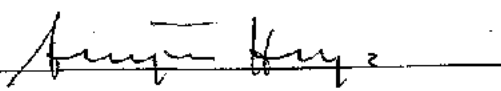
Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pelo aluno José Daniel Mendes Barcelos, intitulada "(Con) sumindo a diferença: A Homossexualidade entre a visibilidade e a massificação", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
Profª. Sólange Jobim e Souza  
(Orientadora) PUC-Rio

  
Profª. Marília Amorim (UFF)

  
Profª. Esther Maria de M. Arantes  
PUC-Rio

Visto e permitida a impressão  
Rio de Janeiro, 29.1.1998.

  
Prof. Jurgen Heye  
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de  
Teologia e Ciências Humanas