



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MATHEUS VIEIRA ROCHA LIMA DE PINHO

**O CORPO DOS AMANTES:
Virilidade e corpo-espaço nas relações entre homens**

Vitória da Conquista
2018

MATHEUS VIEIRA ROCHA LIMA DE PINHO

**O CORPO DOS AMANTES:
Virilidade e corpo-espaço nas relações entre homens**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus Vitória da Conquista, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Eder Amaral e Silva

Vitória da Conquista
2018

MATHEUS VIEIRA ROCHA LIMA DE PINHO

**O CORPO DOS AMANTES:
Virilidade e corpo-espaço nas relações entre homens**

Aprovado em ____ / ____ / _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eder Amaral e Silva (Orientador)
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

Prof. Dr. Cristiano Figueira Canguçu
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

Prof. Me. Samene Batista Pereira Santana
Faculdade Independente do Nordeste – FAINOR

O que é que a vida vai fazer de mim?

Chico Buarque, *João e Maria*

AGRADECIMENTOS

Muitas noites sem dormir, algumas carteiras de cigarro, copos de chá, poucas cervejas e muito *stress*. Escrevo esses agradecimentos diante uma mesa cercada de restos de comidas rápidas que eu consegui comer com uma mão só, uma lata de energético vazia e um cinzeiro pela metade, meu quarto e minha casa estão imundos e eu não tenho a menor condição de arruma-los agora. Estou ouvindo uma música que repete incansavelmente “*We got to get away*” (Nós temos que fugir). Não acho que meu caminho até aqui tenha sido o mais saudável, mas aí a responsabilidade é minha. Também não acho que eu tenha que fugir, mas eu tenho que sair daqui, tenho que assumir que a graduação acabou e que agora começa aquela fase da vida que ninguém prepara a gente. O que me espera? A boa sorte? O desemprego? A carga de 8hrs, ou mais, de trabalho? Um concurso? Um mestrado? Uma carreira? Poucos ou muitos anos? Acho que vou ter que viver pra saber, isso é futuro e agradecimentos são sobre o passado, ou melhor, sobre o que já foi vivido.

Eu, verdadeiramente, agradeço ao curso de Cinema e Audiovisual – UESB, por ser um lugar que assume a resistência audiovisual como matéria obrigatória. Agradeço aos professores e professoras que se desdobram em mil para conseguir fazer com que os alunos saiam bons profissionais e que não achem que estão desafiando o impossível. Agradeço, em especial ao Professor Eder Amaral, por ter aceito orientar meu trabalho, mesmo com minha irresponsabilidade e meus sumiços; a Professora Adriana Amorim, por ter dito “escreve logo isso e vai viver sua vida, por que ela só começa depois que a gente termina a graduação”; ao Professor Cristiano Canguçu, por ter ministrado as matérias e os trabalhos que mais me deram prazer em realizar e continuar na graduação. Não vou ser injusto e ignorar mestres fantásticos como Marcos Venâncio, Mônica Medina, Milene Gusmão, Filipe Brito, Glauber Lacerda e Rogério Luiz, que para muito além do conteúdo, ensinaram que coleguismo faz parte do aprendizado.

Tenho que agradecer, também ao Prof. Dr. Nilton Milanez, que literalmente mudou o rumo da minha graduação, me apresentou que o cinema era discurso e corpo. Junto à ele agradeço todos os meus companheiros da minha geração do Labedisco-UESB, Cecilia Barros-Cairo, Ricardo Amaral, Vinícius Reis e Samene Batista Santana, em minha cabeça sempre seremos parte da mesma turma. Em especial agradeço à George Lima, por ser minha biblioteca pessoal via whatsapp desde o meu primeiro dia no laboratório. A Géssica Soares, por ter feito

minha vida um inferno, mas sempre ser a amiga que levantava minha autoestima dizendo “você é bom”, “você é necessário”, quando eu precisava.

Nesse parágrafo que ainda nem escrevi, mas sei que será grande, agradeço ao mesmo amigos, que felizmente são muitos. Yasmin Rocha e Laís Liziane, muito obrigado por sempre serem meus porto-seguros, por terem estado e lutado ao meu lado por 12 anos, me ouvindo ou gritando comigo. Vocês são as pessoas que me entendem sem eu precisar dizer nada, acho que poucas pessoas tem isso. A Ana Julia Ribas e Marcelo Pimenta, que foram os irmãos que a vida me deu e que eu nem preciso ver o tempo todo para saber que estão ali, ao meu lado. A Deoveki Silva e Caroline Neves, por terem sido meus Anjos, no sentido mais gay possível, os melhores *shades* e melhores momentos sempre foram com vocês. A Amandia Tamilly, minha metade acadêmica da laranja, que trilhou o caminho comigo sempre munida de um power-point e uma atitude positiva. A Arielly Miranda e Kcity Emanuelle, que são dois raios de sol que nunca deixaram o *close* morrer e me mostraram que, com exceção dos financeiros e amorosos, nenhum problema é intransponível com amizade de vocês. A Caíque Pereira, por sempre discordar de mim e me fazer entender que temos mais em comum do que a amizade. A L.H. Girarde, por ser o amigo mais arrogante, impulsivo e complicado que tenho e ao mesmo tempo, ser um dos maiores corações que já conheci; você vai longe e espero estar contigo. A Carol C. Brito, por não ter morrido ou me matado em Itacaré e fazer o maior esforço para nunca tirar o sorriso da cara. A André Ottero e Iuri Rocha, que serão sempre as melhores companhias para cafês e bons momentos de pedância. Agradeço a todos os *Fake Friends* por realmente serem *Real Diamonds* e a Marcos Henrique por ter me colocado em todos os ‘rolês’ errados, tem sido um prazer. A meus amigos da *Crise Coletiva*, por estarmos nos jogando no audiovisual juntos.

Agradeço sobre tudo e com muito amor à minha família. Minha mãe, Maria da Conceição, por ter se sacrificado a vida toda só para garantir que eu seria feliz. Tenho certeza que você silenciosamente me deu as maiores provas de amor que uma pessoa pode querer e acho que você nem se dá conta disso. Se eu estou aqui, escrevendo esse texto é por que você se fez em dez para ter certeza que eu poderia. Te amo imensamente, embora eu ainda não saiba demonstrar direito. A minha irmã, Jamille Pinho, que é minha amiga, confidente e parceira, por sempre querer me defender e acreditar que um dia eu vou dar em alguma coisa. Tenho muito orgulho de você e da relação que temos. Ao meu pai, Valdionor Pinho, que nunca entendeu direito o que eu faço e mesmo assim nunca me desmereceu. Você me deu possibilidade de estar aqui, acho que esse é o verdadeiro sentido do seu amor. Ao meu avô, Edvaldo Souza Rocha, de quem sou a imagem e semelhança, espero um dia ter sua fibra moral e caráter. A minha vó,

Almerinda Souza de Rocha, de quem herdei o temperamento e o talento por amar as pessoas quietinho.

Por fim, agradeço a Deus, ao Cosmos, a Jah ou qualquer outro nome dessa energia bondosa que vive sob nós e que está sempre presente, por ter colocado em minha vida todas as pessoas presentes nesse texto e por ter me concedido a possibilidade de viver da melhor forma possível.

RESUMO

Por meio de descolamentos dos estudos teórico-metodológicos de Michel Foucault e partindo do corpo como objeto central, esse trabalho busca problematizar os discursos emergentes em relações afetivas e sexuais entre homens em cinco produções audiovisuais de longa-metragem dos anos 2000. São as discussões foucaultianas sobre sujeito de sexualidade, modos de subjetivação, (bio)poder, contra-espacos, heterotopias e contradições que possibilitam os questionamentos levantados neste trabalho. A materialidade audiovisual é posta a análise a partir do batimento de recortes específicos e repetíveis em cada um dos filmes. Neles se investiga como o corpo e o espaço, que protagonizam as relações, são instrumentos de denúncia dos lugares destinados socialmente as questões e os sujeitos da homossexualidade. Assim, se problematiza o discurso, a intersecção e o funcionamento do que é tratado aqui enquanto corpo-espaço, a partir de estratégias audiovisuais para a construção fílmica.

Palavras-chave: *Discurso; corpo; audiovisual; corpo-espaço; homossexualidade.*

ABSTRACT

Using Michel Foucault's theoretic-methodological studies and taking the body as a central object, this research problematize the emergent discourses in affective and sexual relations between men in five film productions of the 2000. It is Foucault's discussions about subjects of sexuality, modes of subjectivation, (bio)power, counter-spaces, heterotopias and contradictions that make possible the questions raised in this work. The audiovisual materiality is analyzed through cuts of specific and repeatable sequences in each one of the films. Investigates on them how the body and the space that lead the relations denounce the places socially destined for questions and subjects of homosexuality. Thus, discourse, intersection and functioning of what is treated here , as body-space is problematized, starting from the audiovisual strategies for the filmmaking construction

Keywords: *Discourse; body; audio-visual; Body-space; homosexuality.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. AUDIOVISUAL E DISCURSO	14
1.1. Do Começo ao Fim: posições metodológicas para trabalhar o corpus	15
1.2. Quanto mais filmes melhor? A definição da materialidade fílmica.....	17
1.3. Cinema Discursivo: Como lidar a materialidade audiovisual.....	20
2. HOMEM COM 'H'	22
2.1. O Corpo é para todos?	24
2.2. Sindicato dos Corpos: morfologia corporal e imagem <i>feat</i> Virilidade.....	27
2.3. Todos os Homens do Prazer: Onde a imagem manteve a sexualidade?	30
2.4. Um cabra marcado para ser viril: a intericonicidade	35
2.5. Dez Homens e um segredo: O desejo. Como escondê-lo?	39
2.6. A virilidade veste farda.....	42
3. CORPO-ESPAÇO DOS AMANTES	45
3.1. <i>Run gay, Run</i> : A fuga para as paragens vazias.....	47
3.2. Os corpos sem rosto: heterotopia e dispersão.....	51
3.3. Um corpo que sai: Morfologia Corporal e Heterotopia.....	56
3.4. Contradição e Corpo-Espaço: Um lugar para dois.....	58
4. VISIBILIDADE E BIPOLÍTICA	61
4.1. Longe do Paraíso: o roteiro do herói e a descoberta da sexualidade.....	63
4.2. Inimigos Públicos: De prazeres entre homens para homossexualidade.....	69
4.3. Orgulho e Preconceito: Assumido ou fora do meio?	72
Conclusão	74
Referências Bibliográficas	76

INTRODUÇÃO

Somos sujeitos audiovisuais e sujeitos do audiovisual. Com isso quero dizer que estamos constantemente atravessados pelos discursos imagéticos em nossa rotina, ao mesmo passo em que os inserimos nela. É o audiovisual que, em certa medida, introduz e revela os nossos posicionamentos políticos, econômicos, culturais e morais com relação ao mundo. O que faço aqui nessa pesquisa é entender como essa materialidade visual, tão incrustada em nossas subjetividades, coloca e dá visibilidade à modos do sujeito masculino existir a partir de sua sexualidade. Para isso, tomo o arcabouço arqueogenalógico de Michel Foucault, na perspectiva da Análise do Discurso, para arquitetar o dispositivo sexual como um dos operadores materiais do poder, por meio de técnicas de governamentalidade para objetificar os sujeitos.

O que busco entender é como a (homos)sexualidade opera na contemporaneidade, firmada num tripé constituído por corpo, discurso, audiovisual. O primeiro, é tomado enquanto objeto de pesquisa, lugar de emergência de discursos. Um corpo que carrega seus contornos como marcas de atravessamentos históricos e produções discursivas do lugar no qual está inserido. Tomo o corpo-objeto como lugar sintomático de nossas hipocrisias e lutas morais. No corpo homossexual, quero entender como um lugar tão íntimo é exposto enquanto domínio público, transformando indivíduos em sujeitos numa rede de governamental que dita como ele deve e não deve ser. É o discurso, nossa segunda perna nesse tripé, que dá visibilidade para a sexualidade, por meio dos posicionamentos médicos, jurídicos, religiosos, estatais, econômicos e, por que não, audiovisuais. Essas instituições fizeram, e fazem, com que a sexualidade se tornasse instrumento de poder por meio de regras, alertas e preceitos morais. Em relação à homoafetividade, busco entender como os discursos dão visibilidade a ela por meio de marcas corporais, discursivizando como é o sujeito que a pode carregar. Por fim, o audiovisual, última parte do tripé, emerge como materialidade imagética de verificação e produção discursiva, expondo o corpo à uma rede de saberes e práticas discursivas. É a imagem, enquanto estratégia, que joga a homossexualidade num domínio de vontade de verdade.

Me coloco diante do audiovisual como quem se coloca diante de palavras cruzadas, onde uma imagem constrói a próxima e todas juntas formam um jogo de discursos. A materialidade fílmica que analiso é a de longa-metragem homossexual, em especial a que traz a narrativa romântica. Selecionei, por meio de uma metodologia, um grupo de cinco filmes onde a narrativa romântica é o arco principal da trama. Esses

audiovisuais fazem emergir discursos que colocam o corpo, seu aparecimento e sua visibilidade, enquanto enunciadores dos desejos e dos prazeres entre homens. Os filmes *Brokeback Mountain* (2005), de Ang Lee, *Queda Livre (Freier Fall)*, (2013), de Stephan Lacant, *Garotos (Jongens)*, (2014), de Mischa Kamp, *Praia o Futuro* (2014), de Karim Aïnouz, e *O Reino de Deus (God's Own Country)*, (2017), me servem enquanto materialidade imagética para ventilar, em seus recortes, a imagem enquanto operador discursivo.

Meu trabalho com esses longa-metragens se sustenta na hipótese de que os filmes fazem emergir a virilidade e dispersão como constituintes de um corpo-espaco que coloca os sujeitos-personagens em um campo de contradição discursiva. Para destrinchar essa afirmação, pergunto: Quais são os lugares de subjetivação e as marcas corporais carregadas pelos protagonistas? Quais são os lugares (espaciais) onde as relações afetivas e sexuais entre homens se dão a ver? Quais são as estratégias cinematográficas e plásticas utilizadas para revelar os sujeitos e seus desejos? Como o cinema faz o sujeito e a relação homossexual discurso imagético? Na busca pela resposta desses questionamentos movimento não só a teoria basilar de Michel Foucault, como também os trabalhos de Nilton Milanez, problematizando as questões de composição corporal dentro do discurso e os modos de funcionamento do mesmo no domínio audiovisual; os escritos de Jean Jacques-Courtine, no que cabe a noção de *corpo-objeto* e *virilidade*; e bibliografias cinematográficas, para entender a estrutura da imagem, da montagem e do roteiro nos filmes analisados.

Meus objetivos com esse trabalho portanto são: (1) verificar os lugares de emergência e quais são os sujeitos da homossexualidade no domínio audiovisual e os colocar à análise a partir do arcabouço teórico-metodológico de Michel Foucault, na vertente dos estudos discursivos; (2) problematizar a forma do corpo que se dá a ver nas materialidades fílmicas, evidenciando um modo de existência para os sujeitos das relações entre homens; (3) pensar nos modos como o audiovisual denuncia um lugar de existência para o afeto, seus desdobramentos e ligações nas discussões atuais no que concerne a homossexualidade.

Ao tomar o cinema enquanto formador de meu *corpus* de pesquisa, é preciso entender que não estou me preocupando com intensão narrativa, estética do diretor ou recursos de produção. Tomo a materialidade fílmica como um fato dado em si, que se relaciona com as exterioridades históricas, contemporâneas e políticas, não como uma vontade do autor ou intensão da criação. Dessa feita, não faço o menor juízo de valor com

relação ao modo com a homossexualidade é apresentada na imagem, mas sim do discurso que ela faz emergir. Essa consideração deve ser entendida durante todo o trabalho. Obviamente, que não estou ignorante com relação aos traços estéticos de cada produção, mas para além disso o que quero é problematizar a imagem enquanto revelador discursivo e não como reflexo de criação.

1. AUDIOVISUAL E DISCURSO: INTRODUÇÃO METODOLÓGICA PARA SE ENTENDER O ROMANCE CINEMATOGRAFICO

Numa tarde qualquer em meados de 2014, eu conversava com alguns amigos de faculdade, não me lembro exatamente qual era o enredo do diálogo, mas lembro o conteúdo, mesmo por que até hoje falamos das mesmas coisas: homens, sexo, relacionamentos, cultura *pop*, cinema e política. Em determinado momento do diálogo caímos no assunto de filmes gays - os que já tínhamos visto, os que precisamos ver e o que achávamos sobre como eles tratavam da temática. Em determinado momento um de meus amigos disse ter visto *Um estranho no Lago* (2013), de Alain Guiraudie, e ficado boquiaberto com as cenas lindas dos homens à beira do lago. Eu sem muito pensar falei: “Esse filme é bem legal mesmo, mas isso das cenas serem bonitas nem é nada demais, todo filme gay sempre tem cenas bonitas, porque eles sempre estão no meio do mato”. Pronto, foi com essa fala totalmente intuitiva que tudo começou. Sempre consumi muitos filmes com a temática LGBTQ+, então foi fácil para mim naquela mesma conversa citar para eles vários filmes que apresentavam as mesmas cenas dos sujeitos sempre no meio da natureza ou afastados da cidade. Embora não me lembre da conversa inteira, me lembro desse trecho do diálogo perfeitamente, pois ele foi o lampejo para uma pesquisa que me acompanhou pelo resto de minha graduação. De fato, pelo menos para mim, havia algo ali.

A minha fala sobre os filmes, me despertou para observar que a inserção de cenas românticas entre homens fora do espaço urbano não eram uma simples coincidência, mas sim o que Michel Foucault, em seus estudos, vai chamar de *regularidade discursiva*. Esse conceito diz respeito a “uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas” (FOUCAULT, 2008; p. 42). As regularidades discursivas dizem respeito, a um acontecimento repetível dentro de um quadro histórico, micro ou macro, que com seus deslocamentos e singularidades, abrem espaço para formação discursiva. Para que eu consiga explicar melhor é necessário primeiro compreender o que Foucault toma como *Discurso* e como ele arquiteta o que seria uma *Formação Discursiva*.

No quadro foucaultiano, o conceito de *Discurso*, bem a grosso modo, implica em um grupo de enunciados que obedecem a regras comuns de funcionamento. O discurso

diz respeito a história, mas também fala sobre ela; é instrumento do poder, mas também é o que o garante; o discurso é aquilo que afirma as normas, mas também é o que abre brecha para que elas sejam transgredidas. No final das contas o discurso é uma marca histórica dispersa, que compõem as representações culturais e sociais de sua época de aparecimento, não é uma cópia da realidade, mas é o que a estrutura. A circulação de um discurso é “própria a um período particular, possui [...] uma função normativa e reguladora e coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas” (REVEL, 2005; p. 37). Em sua *Ordem do Discurso* (2009), Foucault afirma que “o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma” (p. 7). Já as *formações discursivas* (FOUCAULT, 2008; p. 35), seriam o encadeamento de enunciados, procedimentos, semelhantes sistemas de dispersão e regras. Diante de uma análise, as relações de semelhança entre objeto, tipos de enunciação, conceitos e temáticas é o que irá definir as regularidades discursivas, como nos apresenta Foucault em sua *Arqueologia do Saber* (2008).

Minha observação sobre os filmes gays na conversa com meus amigos, embora corriqueira e cheia de achismos, me levou a observar que o aparecimento das relações sexuais entre homens no espaço natural era, na verdade, uma regularidade do objeto filmico que colocava as práticas sexuais entre homens em uma rede de produções de discurso. Foi por meio dos Estudos do Discurso, na vertente foucaultiana de *arqueologia, genealogia e ética*, que pude desenvolver minha pesquisa sobre o aparecimento das relações românticas entre homens no cinema e defender a hipótese de que: O cinema faz emergir um discurso de virilização e dispersão dos sujeitos e das relações entre homens por meio de uma relação corpo-espaço, que coloca os afetos em lugares de contradições discursivas.

1.1. Do Começo ao Fim: posições metodológicas para trabalhar o corpus

Trabalhar a materialidade filmica dentro dos estudos da Análise do Discurso exige uma metodologia, um lugar científico que guia a forma como se aborda o audiovisual para transforma-lo em campo de pesquisa. Na construção de meu método de trabalho segui os passos de Foucault, fazendo deslocamento de seu estudo sobre o objeto da loucura em sua *Arqueologia do Saber* (2008). É o caminho teórico-metodológico apresentado pelo estruturalista francês que guia meus questionamentos e inquietações

com relação as produções cinematográficas onde a relação entre homens ocupa o lugar de protagonismo. Compreendo a formação metodológica instaurando três lugares de delimitação e constituição do trabalho a partir de meu objeto: *superfícies de emergência*, isto é, o lugar no qual verifico o aparecimento de meu objeto; as *instâncias de delimitação*, que direcionam o olhar para um lugar e não outro; e, por fim, na investigação discursiva olho as minhas *grades de especificação*, que é o que encadeia o objeto nas superfícies de emergência.

Esses três lugares de delimitação e formação de meu *corpus* de análise estão apresentados, na *Arqueologia* de Foucault no terceiro capítulo, *Formação dos Objetos* (2008; p. 45). A primeira coisa a se entender é que meu objeto de pesquisa não é o cinema, sim *o corpo*. Investigo como ele enuncia o discurso das relações entre homens e das homossexualidade em um espaço discursivo. O cinema aparece em meu trabalho de forma extremamente significativa, mas não como objeto central. Ele é o meu suporte material de minha investigação, o lugar onde o corpo se dará a ver e se tornara corpo-objeto-discursivo.

Voltando as delimitações, com o corpo e a materialidade em mente, entendo o cinema de longa-metragem como minhas *superfícies de emergência*, é ele que fará despontar o corpo e enunciará sobre seu aparecimento. Essas superfícies estão muito ligadas a composição material do trabalho, mais uma vez, são o suporte que sustenta minha busca por respostas sobre as relações entre homens no nível do discurso. É olhando para o cinema como materialidade que entenderei minhas instâncias de delimitação, ou seja, aquilo que restringe o que buscarei analisar. Aqui, são filmes que apresentam sujeitos homossexuais em lugar de protagonismo, saímos do lugar geral do cinema e entramos em um campo mais específico: filmes com temáticas ou personagens que desenvolvem relações de mesmo sexo. É necessário então colocar os filmes em um regime de especificidade, que irá colocar os 'filmes gays' em cadeias. Nesse último lugar a teoria de gêneros cinematográficos se faz relevante. Entre suspenses, aventuras, romances, documentários, vídeo-arte, terror, *westerns*, comédias e etc., estarei olhando especificamente para filmes românticos, o que me interessa, a *grade* que especifica o corpo 'gay' no meu trabalho, é sua apresentação na produção romântica.

Essa metodologia de delimitação do objeto corpo e de sua superfícies matérias já fazem, num primeiro olhar, o *corpus* ganhar forma. Mas, ainda preciso mais, é necessário entender como tomarei a materialidade fílmica romântica para equacionalizar o funcionamento do corpo. Quero dizer que, ao tomar a materialidade fílmica não estou

analisando-as como um todo, não tomo a narrativa por completo, muito pelo contrário. Busco formar série, quadros, como apresenta Foucault:

De agora em diante, o problema é constituir séries: definir para cada uma seus elementos, fixar-lhes os limites, descobrir o tipo de relações que lhe é específico, formular-lhes a lei e, além disso, descrever as relações entre as diferentes séries, para constituir, assim, séries de séries, ou "quadros": daí a multiplicação dos estratos, seu desligamento, a especificidade do tempo e das cronologias que lhes são próprias [...]. (FOUCAULT, 2008; p. 8)

Formar séries e quadros, coloca-los em cadeias é estar, mais uma vez, diante das regularidades discursivas. O processo de desvelo do corpo na materialidade fílmica é observar dentro de sua banda visual e audível o que há de singular, que é ao mesmo tempo repetível, semelhante; separar quais estratos colocam o corpo dentro de uma mesma formação. Com isso o que estarei a analisando são os recortes narrativos, os extratos audiovisuais que pertencem a uma mesma cadeia de acontecimentos. Com essa metodologia em mente me debruço sob o corpo das relações entre homens no cinema, tentando entender os discursos que o circunda e o que autoriza seu acontecimento.

1.2 Quanto mais filmes melhor? A definição da materialidade fílmica

Como dito, é preciso configurar um quadro de regularidades, o corpo é de fato o objeto da pesquisa, mas o seu lugar de emergência e visibilidade é a materialidade audiovisual, é ela que apresentará as possibilidade de verificação do corpo viril para as homossexualidades e de onde partem as ventilações discursivas.

No processo de investigação de meu *corpus* material me debrucei sobre um volume bastante significativo de produções audiovisuais, para além dos filmes que já havia assistido no decorrer de minha vida, fui além e me propus a pesquisar e assistir produções novas e antigas que traziam a questão das relações entre homens como protagonista. Processo que resultou na formulação da Tabela 1:

Tabela 1: Lista de filmes românticos com temática gay

Nome/Name	Ano	Diretor	País
Diferente dos Outros (<i>Anders als die Anderen</i>)	1919	Richard Oswald	Alemanha
Morte em Veneza (<i>Morte a Venezia</i>)	1971	Luchino Visconti	Itália

<i>Nous Étions Un Seul Homme</i>	1979	Philippe Vallois	França
<i>A Lei do Desejo (La ley del deseo)</i>	1987	Pedro Almodovar	Espanha
<i>Maurice</i>	1987	James Ivory	Inglaterra
<i>Delicada Relação (Beautiful Thing)</i>	1996	Hettie MacDonald	Inglaterra
<i>Felizes Juntos (Chun gwong cha sit)</i>	1998	Wong Kar-Wai	Hong Kong
<i>Saindo do Armário (Get Real)</i>	1999	Simon Shore	EUA
<i>Uma Questão de Amor (Juste une question amour)</i>	2000	Christian Faure	França
<i>Plata Quemada</i>	2000	Marcelo Piñeyro	Argentina
<i>The Broken Hearts Club</i>	2000	Greg Berlanti	EUA
<i>Delicada Relação (Yossi & Jagger)</i>	2002	Eytan Fox	Israel
<i>Breaking the Cycle</i>	2002	Dominick Brascia	EUA
<i>Tempestade de Verão (Summer Storm)</i>	2004	Marco Kreuzpaintner	Alemanha
<i>O segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)</i>	2005	Ang Lee	EUA
<i>Boy Culture</i>	2006	Q. Allan Brocka	EUA
<i>De Repente California (Shelter)</i>	2007	Jonah Markowitz	EUA
<i>Arizona Sky</i>	2008	Jeffery London	EUA
<i>Mulligans</i>	2008	Chip Hale	Canadá
<i>Contra Corrente (Contracorriente)</i>	2009	Javier Fuentes-Leon	México
<i>Little Ashes</i>	2009	Paul Morrison	EUA
<i>Direito de Amar (Single Man)</i>	2009	Tom Ford	EUA
<i>Do Começo Ao Fim</i>	2009	Aluizio Abranches	Brasil
<i>Plano B (Plan B)</i>	2009	Marco Berger	Argentina
<i>No Caminho das Dunas (Noordzee Texas)</i>	2011	Bavo Defurne	Belgica
<i>Teus Olhos Meus</i>	2011	Caio Sóh	Brasil
<i>Weekend</i>	2011	Andrew Haigh	Inglaterra
<i>Deixe a Luz Acesa (Keep The Lights On)</i>	2012	Ira Sashs	EUA
<i>Burning Blue</i>	2013	D. M. W. Greer	EUA
<i>Clube de Geografia (Geography Club)</i>	2013	Gary Entin	EUA
<i>Queda Livre (Freier Fall)</i>	2013	Stephan Lacant	Alemanha
<i>Hawaii</i>	2013	Marco Berger	Argentina
<i>Um Estranho No Lago (L'Inconnu du lac)</i>	2013	Alain Guiraudie	França
<i>Tatuagem</i>	2013	Hilton Lacerda	Brasil
<i>Garotos (Jongens)</i>	2014	Mischa Kamp	Holanda
<i>Hoje Eu Quero Voltar Sozinho</i>	2014	Daniel Ribeiro	Brasil
<i>Praia do Futuro</i>	2014	Karim Afnouz	Brasil
<i>Beira Mar</i>	2015	Filipe Matzembacher Márcio Reolon	Brasil
<i>Moonlight: Sob a Luz do Luar (Moonlight)</i>	2016	Barry Jenkins	EUA
<i>After Louie</i>	2017	Vicent Gagliostro	EUA

Me Chame Pelo Seu Nome (<i>Call Me By Your Name</i>)	2017	Luca Guadagnino	Itália EUA
O Reino de Deus (<i>God's Own Country</i>)	2017	Francis Lee	Reino Unido
Os Iniciados (<i>Inxeba</i>)	2017	John Trengove	Africa do Sul
<i>Something Like summer</i>	2017	David Berry	EUA

Os 44 filmes encontrados não são toda a cinematografia com aparecimento homossexual, obviamente. Ela consiste em uma catalogação de produções que apresentam algumas delimitações. Em primeiro, apresentar duração mínima de 70 minutos, para que se enquadrasse no escopo de longa-metragem (salvo exceção de *Anders als die Ander*, que por ser um filme de 1919, tem uma metragem mais reduzida, 50 minutos, mas que ainda é considerado por ser um longa em sua época); secundamente, trazer as relações entre homens como arco dramático de seu eixo narrativo; terceiramente, um roteiro que se sustenta dentro do gênero romântico/drama; e por fim, em quarto, apresentar o discurso de se assumir perante sua sexualidade, como *situação (S')*, *plot-twist* ou clímax na estrutura de seu roteiro conforme nos apresenta Syd Field em seu *Manual do Roteiro* (1979).

O escopo foi resultante de uma pesquisa em *site* especializados em filmes LGBTQ+, portais de suporte audiovisual, como *Filmow*, *Adoro Cinema* e *IMDb*, livros e trabalhos acadêmicos, resultando na catalogação apresentada (tabela 1); não se pode ignorar que algumas produções possam não estar presentes, visto que a produção cinematográfica é muito ampla, está em constante atualização e que o objeto de estudo, por diversas questões, não recebe uma vinculação tão expressiva. Foi considerando essas variantes e, também, relevando que uma análise de 44 filmes, por mais objetiva que seja, seria ostensiva, generalizada e beiraria o impossível, que fechou-se o *corpus* material da análise em 5 filmes. Nesse recorte foram consideradas produções das duas primeiras décadas dos anos 2000, que fossem de diferentes países originários e que apresentassem entre si, semelhantes lugares imagéticos. Foi dessa forma que os filmes, *Brookeback Mountain* (2005), *Freier Fall* (2013), *Jongens* (2014), *Praia do Futuro* (2014) e *God's Own Country* (2017) se fizeram as materialidades audiovisuais de análise nesse trabalho. (figura 1)



Figura 1: Capas dos filmes *Brokeback Mountain*, *Freier Fall*, *Jongens*, *Praia do futuro* e *God's Own Country*.

1.3. Cinema Discursivo: Como lidar a materialidade audiovisual

Tratar da análise discursiva dentro do suporte audiovisual é sair do lugar da linguística e ir para um campo novo. Nesse sentido, não se pode ignorar os estudos de Nilton Milanez, que desenvolveu, e ainda desenvolve, toda uma pesquisa sobre investimentos discursivos no audiovisual dando enfoque ao corpo. Foi com ele que pude entender como fazer o deslocamento do método arqueológico de Foucault para o cinema.

[...] consideramos uma teoria do cinema sob as lentes do trabalho arqueológico de Michel Foucault, [...]. Apresentado um arcabouço teórico que sustente o entrelaçamento entre uma teoria do discurso e a teoria do cinema, podemos pensar o suporte audiovisual no universo da função enunciativa, na medida em que fixamos a descrição da materialidade fílmica. (MILANEZ, 2012a; p. 19)

O método de Milanez, se estrutura por meio da demarcação dos limites do corpo na imagem onde inicialmente é necessário demarcar “a maneira de apresentar o corpo dentro de planos fílmicos específicos (MILANEZ, 2015; p. 101); para em seguida “descrever a materialidade visual que apoia o aparecimento do corpo (MILANEZ, 2015; p. 101); e, por fim, “analisar estratégias e procedimentos cinematográficos, [...] que fazem deslizar os corpos no espaço do discurso” (MILANEZ, 2015; p. 101/2). De forma objetiva, iremos *demarcar*, *descrever* e *analisar* os recortes fílmicos para entender como o corpo é elemento discursivo na materialidade audiovisual.

Nos cinco filmes que compõem o *corpus* material do trabalho foram observados lugares em que as imagens de cada um apresentavam os corpos enquanto regularidades discursivas visuais. Esses momentos do audiovisual, foram *demarcados* e *separados* enquanto extratos fílmico que criavam laços de vizinhança entre eles. O que se entende

não é que busquei por cenas iguais dentro dos filmes, mas momentos que colocavam o corpo dentro de uma mesma rede discursiva de enunciação. Esses momentos aparecem na pesquisa de forma selecionada, descrita e analisadas respondem a três grupos repetíveis: *os sujeitos de virilidade, o corpo-espaço dos amantes e a visibilidade homossexual.*

O primeiro dizendo respeito ao modo como os sujeitos-protagonistas carregam em seus corpos marcas de um investimento de um poder que o viriliza e o amarra as redes da virilidade e da homossexualidade. O segundo, *corpo-espaço*, apresenta como o ato sexual se dá no audiovisual e os discursos que as estratégias audiovisuais dão vazão. O último, visibilidade homossexual, trata de como a relação prazer-desejo colocam a os afetos entre homens em um quadro biopolítico.

2. HOMEM COM 'H': VIRILIDADE E INTERICONICIDADE NA MORFOLOGIA CORPORAL MASCULINA

*Mas que coisa é homem,
que há sob o nome:
uma geografia?
Um ser metafísico?
Uma fábula sem
signo que a desmonte?*

Carlos Drummond Andrade – Especulações em torno da palavra homem.

A inquietação de Carlos Drummond no poeta é também a minha: O que é o homem? Parece uma pergunta simples, mas não é. A tempos a ciência vem respondendo essa interrogação com uma regra: o pênis. A militância transgênero contesta, afirmando que ser homem é se sentir como tal. A sociedade apresenta o homem como uma postura, um código de conduta para com a vida. “Você é um homem ou um rato?!”, colocando o homem como princípio de poder; “Tem que ser muito homem”, sinônimo para coragem; “Isso é coisa de homem”, o homem como premissa para a força física; “Seja Homem”, exigindo vigor na postura do sujeito. Poder, coragem, força física e vigor, as quatro características da virilidade são postas, socialmente, ao lado da imagem do “homem de verdade”. Caímos então em uma espiral onde ‘o que é o homem’ dá lugar à ‘o que é ser homem?’

O ‘ser’ parece assumir esse lugar dos preceitos sociais, dos posicionamentos marcados por uma retidão que se ancora no viril. Ter coragem, força, vigor e poder são características possíveis para qualquer pessoa, no entanto a história tratou-se de deve-las ao homem.

A virilidade é marcada por uma tradição imemorial: não simplesmente o masculino, mas sua natureza mesma, e sua parte mais “nobre”, senão a mais perfeita. A virilidade seria virtude, cumprimento. A *virilitas* romana, da qual o termo é oriundo, permanece um modelo, com suas qualidades claramente enunciadas: sexuais, aquelas do marido “ativo”, poderosamente constituído, procriador, mas também ponderado, vigoroso e contido, corajoso e comedido. (COURTINE, CORBIN, 2013; p. 7)

Ser viril parece ter se tornado a obrigação do homem durante todo o fio de nossa história. E, embora as marcas sociais da virilidade se mostrem aparentemente claras, pois

o código de conduta esperado do homem é um dos elementos cabais para o regime patriarcal e capitalista no qual estamos todos imersos, o que se deve entender, é que conforme os paradigmas de vigor se instauraram nas sociedades, eles variavam de cultura para cultura e, obviamente, de homem para homem. Emprestando as palavras de Courtine e Corbin (2013; p. 8) é “esta expectativa de perfeição, este modelo de ascendência e de dominação se inflectindo ele mesmo, segundo culturas e as temporalidades” que foram moldando os modos como o homem ascendia na história por meio da introjeção da virilidade. Essa “transformação do ideal viril nas culturas ocidentais” (COURTINE, CORBIN, 2013; p. 8) garante que ao falarmos da introdução viril de masculinidade, não estejamos no lugar do homogêneo. A virilidade não é um princípio de igualamento dos homens, mas sim uma forma de garantir que o homem permaneça em dominação independente do lugar em que esteja inserido.

Não penso a virilidade enquanto uma instituição, mas como o discurso das instituições. Afirmo que não vem sozinha, pois me apoio nos estudos sobre o poder desenvolvidos por Foucault. Quando o teórico diz que o poder “aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo” (FOUCAULT, 1995; p. 235), me parece óbvio que a produção da virilidade é um dos elementos basilares na produção da subjetividade masculina. Não só isso, é a virilidade que veio garantindo que o homem tomasse a história para si; sendo objeto e objetivo de poder. É preciso entender, que esse poder que se fala não é um espaço de governo singular e regular. Quando o tomamos pelos preceitos foucaultianos estamos tratando não da definição de uma hegemonia conforme ou estatal, como é usado atualmente, mas sim, falamos de relações de poder “que supõem condições históricas de emergência complexas e que implicam efeitos múltiplos, compreendidos fora do que a análise filosófica identifica tradicionalmente como o campo do poder” (REVEL, 2005; p. 67).

Essas relações de poder, fazem com que esse esteja pulverizado, se infiltrando e se fazendo funcionar em todos os espaços como um véu invisível que cobre e interliga os sujeitos. Nas relações, se percebe que o homem da virilidade, provedor, corajoso, dotado de um caráter inflexível é não só uma postura que o sujeito assume, enquanto cuidado de si, mas sim um lugar de sua subjetividade que deve ser autorizado e percebido pelo outro. Ou seja, essa subjetividade masculina viril “impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele” (FOUCAULT, 1995; p. 235), vemos funcionar assim relações de poder viril.

Para além de instituições e espaços como penitenciárias, campos de futebol, hospitais, corpos de bombeiros, academias, arenas de batalha, bares e “instâncias de poder [...] que exercem sua ação sobre os indivíduos” (FOUCAULT, 1995; p. 234), e que reforçavam a virilidade, direta ou indiretamente, na afirmação do “lugar de homem” ou com a negativa “isso não é lugar para mulher”, o poder viril se mostrou como algo que precisa ser reconhecido, visto e verificado, não só pelo sujeito, mas, primordialmente, pelos seus pares.

De que forma? Como se não pelo discurso das instituições, a virilidade se validaria? Essa resposta me parece ser pela imagem. E na, minha compreensão, nada é mais visual no indivíduo de que seu corpo, é ele que garante a virilidade material. Falo, portanto, das marcas da virilidade no corpo e em como esse se comporta.

2.1 O corpo é para todos?

No dia 7 de Julho de 1954, um dos funcionários de Alan Turing, entrou no quarto de seu chefe e o encontrou morto. O matemático e criptologista britânico, morreu aos 42 anos, por envenenamento com cianeto. A ingestão de tal substância é extremamente nociva ao organismo, podendo causar náuseas, vômitos, desorientação, etc. e, em grandes doses, a ingestão do cianeto “afeta a capacidade do organismo de utilizar o oxigênio, portanto, a insuficiência cardíaca pode ser um resultado” (BRANCO, 2018), caso após a ingestão do cianeto não se receba atendimento rápido, os sintomas levam à uma falência de órgãos como fígado, coração e rins; sendo assim, ao óbito. Foi esse o caso de Alan Turing.

Mas por que trouxe esses dados científicos? Por que o envenenamento de Alan Turing? Qual a relação dos efeitos do cianeto no organismo com o funcionamento da virilidade? Quando apresento, de forma bastante rasa enquanto ciência, as consequências da ingestão do cianeto estou tratando de um corpo biológico (com suas interações químicas), que é funcional e precíval. Um corpo que está à mercê da geografia, da biologia, da química e da física para justificar sua existência, vida e morte. Esse corpo é matéria viva, finita.

Alan Turing, viveu em seu organismo as consequências de uma substância tóxica, que marcou o seu momento vida-morte e que, em um olhar clínico, pereceu por envenenamento. Trago aqui a constatação óbvia a todos do que é um corpo biológico, para evidenciar que não é deste corpo que estou falando. O corpo discursivo, que se faz

relevante no discurso de minha fala, é o lugar da reinvenção, da enunciação, é o lugar individual e coletivo dos investimentos do poder. Penso no corpo imaterial, foco das “estratégias e das práticas por meio das quais o poder modela cada indivíduo” (REVEL, 2005; p. 32) e o grupo social. Esse corpo que busco discursivizar, não é apenas o biológico, físico e químico, como é também, e principalmente, o histórico.

O corpo discursivo, é o lugar do sintomático, é o micro e o macro social, tem incrível capacidade de revelação, pois “é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2013; p. 14) nos quais estamos todos imersos. Saindo das considerações gerais é preciso se entender como funciona esse corpo no interior de uma análise discursiva. É preciso localiza-lo, observa-lo dentro de seu funcionamento histórico, colocá-lo em contexto. Entender o que e quem fala sob ele, para assim entendermos a “existência material desse objeto que denominamos corpo” (MILANEZ, 2009; p. 215).

Seguindo o caminho metodológico apontado por Nilton Milanez (2009), primeiramente, deve-se preocupar em estabelecer o *status* material desse corpo. Ou seja, se atentar para onde ele aparece incluso, seu momento histórico, sua plataforma, para que assim se possa “estabelecer os limites que fazem com que ele apareça ali naquele momento, naquele lugar e não em outro” (MILANEZ, 2009; p. 215). No segundo passo, o corpo se torna enunciado, “elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele” (FOUCAULT, 2008; p. 90). É assim que podemos, em terceiro, entender o corpo não mais como uma biologia do cotidiano, mas como uma prática discursiva, emergindo enquanto materialidade possível de focalizações e deslocamentos, sendo campo do saber, objeto dos poderes e artifício material do conhecimento e de nossas vontades de verdade. Essa estrada nos faz olhar para o corpo discursivo não como uma generalidade que pode ser interpretada ‘a torto e a direito’, mas como um objeto, uma área fértil de estudo.

Quando tomo a figura de Alan Turing, matemático de extrema relevância para a derrota da Alemanha nazista durante a 2ª Guerra Mundial e invenção do computadores mais rudimentares, estou buscando apresentar como seu corpo carregou e suportou as marcas de sua subjetividade dentro do momento histórico no qual estava inserido. O matemático, era homossexual e teve sua sexualidade revelada. A ‘retirada do armário’ sofrida por Turing, é significativa para pensar os investimentos do poder visto que na época, década de 50, a prática afetiva-sexual entre mesmo sexo era considerada crime. Ele foi julgado por ‘vícios impróprios’ e “condenado a terapias à base de estrogênio, um

hormônio feminino que, de fato, equivalia a castração química” (ALTMAN, 2014), pena escolhida por ele em alternativa a ser preso. Sua castração com estrogênio, segundo relatos, “teve o humilhante efeito secundário de lhe fazer crescer os seios” (ALTMAN, 2014), mais um dos fatos que pode ter o levado ao suicídio com cianeto.

Equacionemos, assim, os discursos que agiram sob o corpo de Turing. Inicialmente, temos o desejo pelo mesmo sexo, lugar íntimo da subjetividade do sujeito e que, no véu da história, sofreu toda sorte de proibições. Justamente, por isso, seu desejo exposto, apresentou-se enquanto um lugar de interdição, isso porque diante de uma norma dos prazeres, as afetividade entre mesmo sexo foram colocadas no lugar das práticas sexuais desviantes. Essa “vontade de saber” (FOUCAULT, 1977) sobre a sexualidade, levou a exposição do íntimo de Turing. Uma vez sua sexualidade enunciada, o poder penal, age pela repressão: cadeia ou castração. Turing ‘optou’ pela castração química, tratamento com estrogênio que retirava dele as possibilidades físicas de executar seus desejos. Por fim, as modificações causadas pela castração, mais as impossibilidades de prazer, resultam num possível suicídio, lugar de resistência a norma ‘deixe viver’ de nossa sociedade em um “regime biopolítico” (REVEL, 2005; p. 26). A trágica trajetória do fim da vida de Turing, mostra lugares de poder que, de uma maneira ou outra, se infligem no corpo.

Turing não é o meu objeto de trabalho, mas o recorte de seu corpo na história me serve como elo, pontapé, pois seu fim inicia a minha discussão sobre as estratégias de poder no invólucro corporal, no viés da sexualidade. Seu corpo suportou as introyecções do poder, num nível discursivo biológico, ao passar pelos efeitos do estrogênio e do cianeto, onde a sua condição de sexualidade implicou em uma intervenção do poder clínico para a sua docilização. Ao mesmo passo, também carregou o discurso histórico de sua época, ao ter seus prazeres expostos, se ver em um caminho contrário a sua subjetividade, se opor as normas da sexualidade e romper com a doutrina da vida. Por fim, o discurso de seu Corpo Utópico (FOUCAULT, 2013), que rompe os limites da história, é marca dos discursos da homoafetividade ainda hoje, mártir das vítimas da castração química e, assim como Jesus, ultrapassando o limite de seus suplicios corporais, reverberando ainda nos dias atuais, atingindo a militância, o orgulho, a literatura e, aqui significativo, o cinema.

Ganhador do Oscar de melhor roteiro adaptado, “*The Imitation Game/O Jogo da Imitação*” (2014), dirigido por Morten Tyldum, conta a história de Turing, mostrando como ele foi capaz de decodificar a comunicação nazista durante a segunda guerra,

criando uma computador; é no fim do filme, quando sua tarefa é bem sucedida, que o espectador vai ter conhecimento da sexualidade do criptologista e de seu fim injusto e trágico. Por fim, a micro-história de Alan Turing entra em meu trabalho para elucidar o caminho que busco trilhar, tomando o corpo como objeto para pensar o cinema pelo viés dos investimentos do poder, da sexualidade e da imagem.

2.2 Sindicato dos Corpos: morfologia corporal e imagem *feat* Virilidade

Homem, corpo e imagem. Um triângulo de investigação que me intriga. É fato que o patriarcado é, e foi, base de toda a construção de nossa sociedade ocidental; justamente por isso, é de fácil entendimento que o homem enquanto indivíduo é dotado de diversos privilégios que descaradamente o colocam em superioridade a mulher, um regime injusto. Contudo, o que me intriga não é a superioridade masculina, mas o que a garante, como ela se faz presente e como dar-se a ver. É a visibilidade masculina que me interessa e, para mim, ela nada mais é do que a virilidade sustentada nesse no interior desse triângulo. Sendo assim, busco agora entender seu *status* moral, a partir de suas marcas no corpo, ou melhor, em sua morfologia corporal.

A morfologia corporal, nos apresenta determinadas relações que fazem com que o corpo desponte enquanto objeto, se ordenando, organizando e, por que não, se hierarquizando. Ela nada mais é do que “traços, índices e marcas que relevam o corpo, os gestos, as roupas e as falas a fim de arquitetar a compleição física e o estatuto social de um sujeito” (MILANEZ, 2014; p. 260). Quando se busca entender, no interior desse trabalho, a compleição corporal do sujeito masculino, assumo a virilidade enquanto investimento de poder, fazendo valer as palavras de Foucault (1982; p. 83) ao dizer que “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo”.

A virilidade, intrínseca a figura do homem, trouxe ao corpo masculino um modo de ser que, para além das instituições e dispositivos, só se pode ser vista observando o próprio corpo. Analiso o corpo masculino a partir de seus regimes de visibilidade, nesse caso, seu aparecimento em imagem.

Quando busco entender a construção da imagem do homem na história, estou agindo de forma atenta apresentando o homem grego como meu ponto zero de discurso. Ou seja, o lugar de onde minha análise discursiva parte, mas não necessariamente o ponto inicial na história. Fazer uma linha temporal, narrar os acontecimentos, não é minha intenção e nem é relevante para esse estudo discursivo. Parto de uma história nova,

mutável, ruptível e que “é, sem dúvida, esse deslocamento do descontínuo” (FOUCAULT, 2008; p. 10). O que busco observar é como que esse discurso tão distante cronologicamente, é relevante nos discursos da virilidade que se vinculam na contemporaneidade. Partir da história descontínua é tirar a narrativa histórica escolar, onde os acontecimentos se apresentam em blocos lineares, e compreende-los enquanto eventos, momentos que se reverberam. Tomo a figura do homem grego como meu primeiro lance discursivo, pois acredito que o modo como seu corpo se apresentou nos meandros da história é um discurso vivo ainda hoje para se olhar o involucro corporal, ali “o seu poder residia menos em quaisquer poderes mágicos do que em sua beleza” (GONBRICH, 1999; p.44). Exemplo disso é o termo “deus grego” que ainda é bastante utilizado quando se quer exaltar o belo no masculino.

O homem grego, imagem da virilidade, surge em esculturas do Período Clássico, sécs. V e IV a.C.; e Helenístico, sécs. III a I a.C. No primeiro, o tratamento do corpo de forma realista, a preocupação com as proporções, junto de rostos e movimentos expressivos se casavam com o aspecto sedutor e elegante de uma beleza realista idealizada. Essa apresentação do homem nas esculturas seguiam os passos de Aristóteles que, “através das teorias da Metafísica, afirmava que as principais formas de beleza são baseadas na ordem e na simetria” (MEDEIROS, 2011; p. 7). Essas esculturas em mármore branco e bronze, enquanto materialidade visual, apresentavam os homens na figura dos jovens atletas. Essa representação não era “simplesmente de um momento em meio a um exercício contínuo; pelo contrário, é um gesto que impõe respeito e revela o poder do deus” (JANSON, 1996; P. 61). A escultura “O Discóbolo”, de Myron (figura 2), é um dos exemplos mais famosos da representação de um esportista. Hoje exposta no Museu Britânico, a obra traz o instante em que o atleta vai lançar um disco, e é um registro da história grega por representar as festividades esportivas, mas identifica também a virilidade imagética do corpo masculino.



Figura 2: "O Discóbolo" de Myron.

A obra de Myron garante o estatuto viril ao “mostrar a estrutura do corpo — suas principais articulações [...], ossos e músculos, e a formar uma imagem convincente da figura” (GOMBRICH, 1999; p. 45) masculina no ápice de suas capacidades corporais na força da práxis. A visibilidade das formas no nú nos ajuda a “compreender e decifrar o corpo por meio de seus signos, ou seja, suas pistas, traços e sinais dentro do quadro de uma perspectiva de identificação” (MILANEZ, 2012; p. 86), onde o que emerge na história dos homens é o vigor corporal de forma imagética “explorando a anatomia dos ossos e músculos, e ao formar uma imagem convincente” (GOMBRINCH, 1999; p. 45), garantindo e reverberando um discurso do necessário viril corporal em “visibilidades que enquadram os sujeitos em uma sociedade regulada pela norma da arte de bem apresentar-se” (MILANEZ, 2012; p. 82/3).

Ao se tomar as imagens da virilidade no masculino, vemos emergir alguns discursos. É claro, temos a enunciação do poder, da força, do vigor e da coragem, mas também o discurso da temperança, das virtudes de caráter, da autonomia e, turvamente, das capacidades sexuais. Quando se trata da visibilidade da masculinidade, de maneira geral, a heterossexualidade esteve sempre ali, como um dos preceitos chaves para o bom exercício viril. Essa heteronormatividade surge, na contemporaneidade, como um obrigação moral do homem vigoroso.

É sabido que na antiguidade, quando não se empregavam as normas religiosas/cristãs a prática das relações entre homens, esse exercício de prazer era lugar de troca de saberes, uma pedagogia mais do que homossexualidade (termo nem mesmo conhecido), onde jovens meninos, eram iniciados a sexualidade pelos seus mestre; também empregava-se a hierarquização para o exercício do prazer utilizando as polaridades penetrador e

penetrado, ativo e passivo, dominador e dominado de modo a criar um regime de valor para os envolvidos. Sendo assim, “qualquer atividade sexual onde um homem penetrasse um inferior social seu era tida como normal, enquanto ser penetrado por este, era considerado potencialmente vergonhoso” (ALVES, 2016; s/p). O que se fez funcionar para aquela época foi um regime onde o vigor sexual para ser valorado deveria colocar o homem em lugar de superioridade, lugar assumido pela penetração. O penetrado, estaria ou no lugar de aprendiz, ou no lugar de vergonha, de comportamento inverso ao da masculinidade. Nessas relações não eram empregados os lugares de repressão que funcionam hoje, embora respondessem a uma temperança de comportamento. Prova disso são as pinturas cerâmicas (figura 4) que apresentavam a relação entre homens. O interessante para a análise é observar como os corpos aparecem representados. A morfologia corporal dos sujeitos marca a hierarquia tratada, evidente na presença da barba e das vestimentas sob o corpo musculo *versus* corpos menores, sem barba, mas ainda com músculos desenhados.



Figura 4: Pinturas em vasos cerâmicos. Grécia, período Clássico; S/D.

2.3 Todos os Homens do Prazer: Onde a imagem manteve a sexualidade?

Mesmo nesse hiato do sexo na antiguidade, o papel de dominação masculina (daquele que penetra) ainda está empregado. Esse enunciado se entendeu nos discursos e, com suas singularidades, ainda admitiu grande valor moral na capacidade sexual dos homens. Quando a moral cristã apresenta suas restrições sobre o fazer sexual, onde “só o teria aceito no casamento monogâmico e, no interior dessa conjugalidade, lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora” (FOUCAULT, 1984; p. 17), a heterossexualidade construiu seu pilar. As expressões de uso corriqueiro como “seja

homem”, “isso não é coisa de homem” e etc., como apresentadas na introdução do capítulo, não apontam apenas para o comportamento viril, mas são formações discursivas que infligem a heteronormatividade no comportamento masculino, reprimendo qualquer apresentação de feminilidade no corpo. Em outras palavras, a heterossexualidade é um dos nós na rede da garantia de virilidade.

É aí que a questão da relação entre homens se torna foco de problematização da imagem. Obviamente, que existem diversos lugares que funcionam sob a prática efetiva do sexo, mas a primeiro momento me preocupo na forma como esse lugar da sexualidade se apresenta na imagem corporal masculina. Se a heterossexualidade se marca na imagem do corpo, como então as homoafetividades não fariam o mesmo? Para responder essa retórica usarei minha própria história como exemplo.

Desde minha infância sou inclinado as artes, ao humor e a expressividade. Não que estejam ligadas, mas desde cedo também tive consciência de minha sexualidade e, ingenuamente, entendia que esses meus interesses estavam ligados aos meus desejos. Para além das peças teatrais caseiras que organizava e das brincadeiras “de menina” que eu fazia escondido, uma das imagens mais vivas em minha lembrança foi quando em meus 7 ou 8 anos, eu voltava para casa com meus pais e irmã. Eu ria e conversava alegremente até que fui cortado por meu pai que disse: fale que nem homem, Matheus! Paralisei por alguns segundos e em seguida corrigi o jeito que eu estava andando, deixei minha fala mais seca e direta, mudei a entonação animada daquilo que falava. Hoje, já adulto, não é incomum que ao caminhar na rua escute coisas como “bicha” e “viado”. O comportamento que “entrega” a minha sexualidade, é o da feminilidade.

Estaria eu afirmando que o desejo entre homens tem efeito feminilizador? De maneira alguma. Afirmar isso seria dar um valor estigmatizante a sexualidade. O que estou tentando elucidar é que diante de uma norma tão forte de virilidade a postura masculina, tudo que foge a essa regra, é entendido como um comportamento não autorizado ao homem hetero, reverberando em “apreciações fortemente negativas [...], assim como uma viva repugnância a respeito de tudo o que pudesse marcar uma renúncia voluntária aos prestígios e às marcas do papel viril” (FOUCAULT, 1984; p. 21).

Quando estamos finalmente diante das imagens da homossexualidade, se percebe é que embora o ato sexual seja lugar de repressão pelas instituições médicas, governamentais e religiosas, o seu lugar de enfrentamento maior no convívio social está em apresentar o corpo como alegoria dos desejos.

Nos textos do Século XIX existe um perfil-tipo do homossexual ou do invertido: seus gestos, sua postura, a maneira pela qual ele se enfeita, seu coquetismo, como também a forma e as expressões de seu rosto, sua anatomia, a morfologia feminina de todo o seu corpo fazem, regularmente, parte dessa descrição desqualificadora; a qual se refere, ao mesmo tempo, ao tema de uma inversão dos papéis sexuais e ao princípio de um estigma natural dessa ofensa à natureza; seria de acreditar-se, diziam, que "a própria natureza se fez cúmplice da mentira sexual" (FOUCAULT, 1984; p. 21)

Conforme apresenta Michel Foucault, formulou-se um modo de reconhecimento para a homossexualidade que respondia a uma morfologia corporal. Essas imagens carregadas no corpo do que seria a denúncia do ser gay eram, tratadas de forma pejorativa. No período referenciado, o estigma feminino no homem, junto com a prática sexual, colocaram esses sujeitos no lugar do terceiro sexo, uma forma desviante que fugia tanto da norma masculina quanto da feminina. Entre os séculos XVIII e XIX, os discursos sobre a identidade dos sexos eram pautas de estudos de diversas áreas - medicina, filosofia, teologia e psiquiatria - que se cruzavam na compreensão do que afirmavam ser "o modelo do sexo único" (NUCCI, RUSSO, 2009, p. 129).

Nesse modelo homem e mulher seriam diferentes em grau, não em espécie ou gênero. O homem, sexo masculino seria o único, primordial e hierarquicamente completo, enquanto as mulheres seriam homens imperfeitos, pois "a vagina nada mais era do que um pênis interno, que não havia se desenvolvido suficientemente devido à falta de calor vital, e sendo assim, menos perfeito" (NUCCI, RUSSO, 2009, p. 129). Mais tarde, essas demarcações foram desfeitas, em um modelo onde o homem ainda seria a espécie perfeita e a mulher apareceria como seu complementar, o corpo construído para receber o homem, como um sistema que necessitava do homem para sua inteireza. Os homens que tinham relação com outros homens surgem aí como o 'terceiro sexo', uma disfunção, em que "o homem homossexual era pensado como possuidor de uma 'alma feminina em um corpo masculino'" (NUCCI, RUSSO, 2009, p. 138). Eles eram uma aberração masculina feminilizada que "transgride a natureza e a vontade divina, não respondendo ao designo da reprodução, e se torna objeto de um surto semântico em torno do espantoso, da depravação e da monstruosidade" (FOUCAULT, 1984; p. 470). A presença da feminilidade nos homens gays vira seu estigma e elemento de depreciação e entrega da sexualidade.

Ainda em descontinuidade, esses discursos da feminilidade se pulverizaram pela história marcando o primeiro lugar esperado para aquele que possuía sexo com outros

homens. A 'bicha' seria aquele que tende "a reproduzir comportamentos geralmente associados às mulheres, é 'passivo', e é penetrado" (NUCCI, RUSSO, 2009, p. 130). Sendo assim, 'a bicha' se tornou um discurso imagético que avançou no tempo e se fez imagem de toda forma possível.

Se de um lado instituiu-se o discurso da bicha, de outro a feminilidade da imagem homossexual passa a ser atacada dentro do próprio grupo. É fato, que durante a inscrição da homoexistência na história, durante certo período a 'bicha' foi reinventada e utilizada como lugar de contestação e orgulho pelo movimento. No entanto, suas tentativas de apagamento por conta de sua representação feminina 'inferior' em determinados lugares da história é óbvia, assim "modifica-se a tática, mantendo o objetivo estratégico de extermínio da bicha" (ZAMBONI, 2016; p. 13). O que estou tentando marcar é o modo como a imagem de feminilidade foi apreendida dentro do próprio grupo homossexual, que utilizou da masculinidade como estandarte da questão gay. À exemplo do periódico alemão de conteúdo homossexual *Der Eigene*, iniciado em 1874, e encerrado por questões políticas em 1945, era subtítuloado como "Uma revista para a cultura masculina/*Ein Blatt für männliche Kultur*". A revista era assinada por Adolf Brand e tanto seu subtítulo, quando seu conteúdo já apresentavam um discurso de ressignificação da homossexualidade pela masculinidade. Não que esse fosse o ideal da revista, mas a sua construção (figura 5) trazia modos de apresentação do homem homossexual que restituía, em determinadas instâncias, a masculinidade dentro do imaginário gay.

Se formam então dois lugares antagônicos na imagem das 'homorepresentações': a feminilidade e a masculinidade.



Figura 5: Revista Periódica "Der Eigene". Edições nº 4 e 8. Alemanha, 1924

Dando um salto na história e assumindo as suas reverberações descontínuas, chegamos a imagem, não mais aquela do cotidiano, mas a material do papel fotográfico, da película, dos arquivos MOV, JPEG e H264.

Da idade antiga até as publicação periódicas se nota que a marca dos desejos não se deu apenas no comportamento, como também o fez enquanto mídia. Sejam em pinturas cerâmicas ou em fotografias de jornal, a sexualidade utilizou de todo um suporte de difusão de informação que deu conta de marcar seus discursos na história e transmiti-lo de inúmeras formas. Quando se toma as relações entre homens, enquanto mídia, os papéis polarizados, do gay feminino *versus* o masculino, foram os que enunciaram sobre as possibilidades para as subjetividades. Iniciemos analisando a figura feminina.

A figura gay feminina foi a que mais ganhou visibilidade dentro das mídias modernas. Jornais, revistas e TV introduziram o discurso da homossexualidade de maneiras diversas, seja enquanto figura pública, seja como personagens de obras ficcionais. No Brasil, esses sujeitos foram responsáveis por, em certa medida, serem porta-voz das enunciações em torno da subjetividade homossexual. Figuras fictícias como como Rodolfo Augusto (Assim na Terra como no Céu, Rede Globo, 1970), Seu Peru (Escolinha do Professor Raimundo, Rede Globo, 1980), Vera Verão (A Praça é Nossa, SBT, 1989), Uálber Cañedo (Suave Veneno, Rede Globo, 1999), Ariel (Desejos de Mulher, Rede Globo, 2002), Patrick (Zorra Total), Crô (Fina Estampa, Rede Globo, 2011), Miss Piranji (Gabriela, Rede Globo, 2012) ou figuras públicas como o estilista Clodovil Hernandes (estilista) e o promoter e radialista David Brazil, foram introduzidos em programas de auditório, humorísticos e telenovelas, indicando “posições em relação à instância de controle, circulação e produção de discursos sobre o sujeito gay” (MILANEZ, 2014; p. 262).

Comportamento exagerado, voz estridente, roupas espalhafatosas, línguas ferinas, piadistas, eram essas algumas das características que a mídia vinculou ao comportamento do gay feminino, que mostrados em certa medida como assumindo o papel da ‘bicha’. As produções discursivas para esses lugares de enunciação da sexualidade, eram os da comédia, do alívio cômico, do personagem ‘acessório de mulher’, como o amigo cabeleireiro e estilista. O discurso de hiper-feminilização desses sujeitos apresentava um efeito de autorização e proibição, pois ao mesmo passo que a morfologia corporal evidenciava a sexualidade, também a apagava, pois esses personagens não vivenciavam, pública ou ficcionalmente, nenhuma possibilidade romântica ou sexual. Sua aparição imagética era tudo o que lhes conferia produção de subjetividade. Na ficção esses

personagens geralmente eram castrados, podiam até comentar e fazer piada sobre seus lances amorosos, por vezes podiam até aparecer flertando com algum “machão”, mas sempre de forma jocosa e satírica. Ou seja, seus corpos carregando a hiper-feminilidade eram as únicas possibilidades de apresentar sua sexualidade, mas sem exercê-la de fato.

Quando, acima, conto do modo como meu pai repreendeu meu comportamento desviante da masculinidade de modo a desvelar minha sexualidade, entendo que ele partiu desse lugar discursivo. O que não é uma simples suposição, visto que os gays da TV eram extremamente populares, com grande circulação entre o grande público dentro de um quadro de amor e ódio, pois mesmo sendo muito populares e adorados pelo grande público, eram também socialmente rechaçados. Faziam rir, mas de longe. Não eram queridos de perto. ‘Bicha’, ‘viado’, ‘fruta’, ‘viadinho’, ‘mulherzinha’ eram pejorativos utilizados para referencia-los tanto em conversas cotidianas, quanto dentro de seus próprios núcleos narrativos e programas de entrevistas.

Por outro lado, a figura feminina em sujeitos gays não foi a única forma de apresentação conferida aos sujeitos gays. Temos aí a segunda formação, o gay “macho”. Essa formulação apresenta de forma melhor esmiuçada visto que é ela que materializa os discursos das relações entre homens dentro de minha pesquisa.

2.4 Um cabra marcado para ser viril: a intericonicidade

A primeira coisa a se considerar sobre a imagem da masculinidade no corpo que tem relações entre-homens é que ela se dirige para um caminho extremo oposto ao da feminilidade. Escrito dessa forma, pode até parecer óbvio, mas o que se afirmar é que não só a morfologia corporal dos personagens se coloca em oposição, mas também o modo de se enunciar a sexualidade, construir esses sujeitos-personagens e, de forma ainda mais significativa, a plataforma material onde as relações entre homens aparecem: o cinema.

Para compreender de que sujeito gay viril é esse de que se trata no recorte cinematográfico

O que observo, aqui, são as formas como o corpo dos sujeitos-personagens se tornam lugar do discurso da virilidade, ainda fazendo reverberar o discurso do vigor grego, e como reforça a negação da feminilidade, se opondo ao da TV. Ou seja, quero entender como o corpo viril desses sujeitos torna as práticas entre homens autorizável. Para isso, estamos no domínio da intericonicidade.

O conceito de intericonicidade pode resumir-se enquanto a memória das imagens. Mas até toma-la de forma tão objetiva é preciso entender que se trata de uma derivação do conceito de inter-discurso, que trabalha o atravessamento de um discurso por outros, um “já lá” presente na estrutura discursiva que garante que sua apresentação, por mais singular que seja, nunca esteja solta, avulsa à uma memória em rede. Dessa forma, o domínio da intericonicidade, nas palavras de Milanez (2006, p. 169), supõe que “as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia” de audiovisuais que fazem vir à tona um funcionamento discursivo para a imagem dos sujeitos. Ou seja, é partir do princípio de que toda imagem é atravessada por outras várias, anteriores e contemporâneas a ela. É nesse caminho que a imagem do corpo viril em afeições e sua condição vigor se amarram a muitas outras, aqui inicialmente, a do masculino escultural grego, mas que toma também outros lugares da produção midiática. Tomo a produção de virilidade para os prazeres entre homens em dois escopos de atravessamento da imagem: a virilidade do homem moderno e a virilidade para o sujeito homossexual. Para isso movimento antigas campanhas de cigarro, o homoerotismo em pictografias e a virilidade na mídia gay pop.

A virilidade do discurso antigo, se deslocou na contemporaneidade, o corpo do atleta grego se resignificou e passou a estar marcado não apenas nos músculos como também na vestimenta e nos fazeres do sujeito homem. Exemplo disso são as publicidades de cigarro vinculadas tanto na publicidade impressa, quanto em comerciais de televisão. As campanhas publicitárias da época de ouro do cigarro, anos 40 à 80, enalteciam o fumar como uma característica positiva para o sujeito fumante, trazendo o cigarro como revelador do *status* social, econômico, cultural e moral a partir da marca consumida. A campanha das marcas *Marlboro* e *Hollywood* apresentavam o consumo da nicotina como paradigma da virilidade associando o hábito de fumar como a prática de esportes, a vida radical e a masculinidade. Na campanha da Marlboro (figura 6) de 1975 e 1976, a figura do *cowboy* e do homem forte do campo se atrelam a frase “Venha para onde o sabor está/*Come to where the flavor is*”; já a marca Hollywood vincula o tabagismo a direção de alta velocidade e esportes radicais, como está presente em suas campanhas de 1976 e 1983 (figura 7) com o jargão “O sucesso, Hollywood”. A propagandas instauravam o *status* da virilidade masculina do homem ideal, o macho do campo ou do radicalismo, um homem de coragem e forte caráter.



Figura 5: Campanhas publicitárias Marlboro, 1975 e 1976.

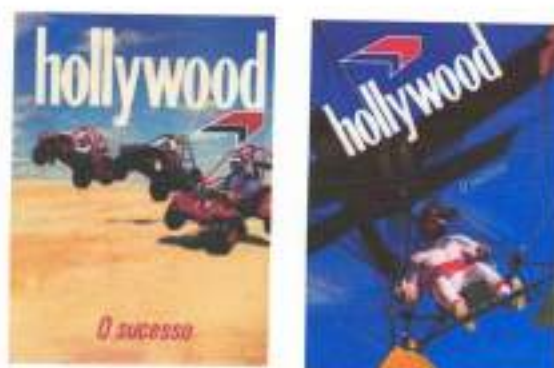


Figura 6: Campanhas publicitárias Hollywood, 1976 e 1983.

É esse ideal de masculinidade, tanto antigo quanto moderno, que a homossexualidade fez uso desvinculando-se do lugar da feminilidade na mídia. Tomando um discurso amplo que rege a subjetividade masculina e a levando a níveis mais extremos. Na década de 50, os desenhos de Touko Laaksonen (1920-1991), conhecido como *Tom of Finland*, aparecem nos trazendo uma erótica para o sujeito gay. Seus desenhos homoeróticos exaltavam a virilidade por meio de marcas corporais. Os *caps*, as vestimentas de cowboy, policial, bombeiro, marinheiro e operário, assim como as fantasias de couro, se atrelavam aos bigodes e barbas bem desenhados, as poses 'de homens' e ao pênis e músculos bem demarcados na peças justíssima (figura 7).



Figura 8: Desenhos de Tom Of Finland, 1950.

Extratos corporais que configuram o funcionamento do *macho alpha*, detalhes que social e historicamente marcam o modo como um homem deve se portar diante de sua

existência, sendo assim “elas definem a forma viril” (CORBIN, 2013; p. 17). A obra de *Tom Of Filand* foi um marco para o movimento de orgulho gay por “abastecer seus irmãos homossexuais com fortes imagens positivas deles mesmos” (DEHNER 2008; p. 36, tradução nossa). As afirmações sobre a importância de se tirar o feminino da homossexualidade é no mínimo perigosa, pois existe um fundo de machismo e ofensa, mas o fato é que a obra de Tom nos é útil justamente por ter sido apresentada como marco onde “homens gays estavam reclamando suas próprias identidades enquanto homens – um passo crítico, pois os homossexuais à tempos eram classificados como tudo menos homens” (DEHNER 2008; p. 36, tradução nossa).

Sem culpa. Sem Vergonha. Homens heroicos celebrando sexualidade masculina e robusta sem medos ou inibições. Masculinos por natureza, os homens de Tom personificam comportamento divertido e alegre enquanto projetam sua força interior e estonteantes atributos físicos. Confiança se mistura com lascivo apetite sexual, convidado você a se juntar com pênis carregados e cabeças erguidas. Esses temas correm muito pelo trabalho de Tom. E seu trabalho é atemporal. Seu impacto na cultura é considerável e vai além do que se percebe. (DEHNER 2008; p. 36, tradução nossa).

Deslocando os discursos de *Tom Of Filand*, em 1978 está popular a banda de *disco music Village People* (figura 9), com o *hit* “Y.M.C.A”. A canção se tornou um hino muito popular no universo LGBTQ+ dos anos 80/90, assim como a banda. Tanto no videoclipe, quanto em suas aparições públicas os membros se apropriaram das corporeidades trazidas anteriormente para cantarem e levarem à público o orgulho de ser Homem, com ‘H’ de homossexual. Na verdade, o modo dos membros da banda se apresentarem conferiu parte da fama obtida, pois evocavam esses signo de “masculinidade”. Victor Willis era o policial, Felipe Rose o índio norte-americano, Randy Jones o *cowboy*, David Hodo (Scar) era o operário de fábrica, Glenn Hughes o motociclista e Alex Briley o soldado. Os trajes inserem o lugar da profissão de força e do fazer masculino “definido pelos entornos históricos da relação entre aqueles sujeitos, naquele momento dado de enunciação” (MILANEZ, 2015)

Mas, onde entra o cinema?



Figura 9: Village People - capa do Album *Live and Sleazy*.

2.5 Dez Homens e um segredo: O desejo. Como esconde-lo?

O cinema ao se propor a trazer narrativas românticas entre homens traz esses mesmos discursos de circundam essas figuras. De forma menos estereotipada e contextualizando com a narrativa, os filmes nos fazem ventilar a construção de todo um universo para a inserção desses fazeres viris que irão, mais a frente justificar e/ou autorizar a os prazeres entre mesmo sexo de seus protagonistas, sujeitos-personagens. As materialidades fílmicas, vem assim compondo mais um nó nessa rede de virilização masculina. Em *Brokeback Mountain*, *Praia do Futuro*, *Freier Fall*, *Jongens* e *God's Won Country* vemos esses lugares discursivos da virilidade serem revisitados. As fardas, os chapéus, as camisetas de time, são detalhes ordinários da composição dos personagens, mas também elementos de exaltação de uma virilidade que não pode apenas ser vivida, mas exaltada.

O que me preocupa agora, é equacionar como a virilidade se apresenta em recursos cinematográficos. Assim como a linguagem escrita possui sua métrica em palavras, orações, frases e parágrafos, o cinema se equipa de planos, sequências e cenas para apresentar seu conteúdo. O plano seria assim, o menor extrato da produção audiovisual, pois “designa a unidade mínima da linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço fílmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições” (NOGUEIRA, 2010, p. 13). O modo como os planos são trabalhados dentro de um audiovisual é fundamental, pois são eles que constroem as sequências, que se tornam cenas e que, por fim, formam o produto. Pensar num plano é se preocupar tanto com regras de enquadramento de câmera, angulação, profundidade de campo, quanto com o que se quer mostrar e que sentimento se quer provocar. O objeto foco da objetiva seja ele uma paisagem, algo material e/ou um corpo, ganham novos sentidos a partir de onde a câmera o captura, assim como pelo desenho da luz, sua apresentação dentro do espaço e a construção da direção de arte. Cada propriedade aglutinada ao pensamento do plano produzem um efeito de sentido, que tomo enquanto discurso, provando que “as imagens cinematográficas não se cingem meramente às suas características visuais” (NOGUEIRA, 2010, p. 22). O modo como movimento a teoria cinematográfica dentro de meus estudos do discurso é o das estratégias audiovisual, que se tornam mais materiais a partir de minha investigação sobre a virilidade nas relações entre homens dentro dos filmes selecionados.

No filme de alemão de Stephan Lacant, *Freier Fall* (2013), os policiais Marc Borgmann e Kay Engel, interpretados respectivamente por Hanno Koffler e Max Riemelt), são introduzidos correndo juntos de seus companheiros, tomando a dianteira na

corrida e, assim, assumindo o lugar de destaque frente a lente das objetivas (figuras 10). As estratégias audiovisuais na sequência utilizam do *Plano Médio (PM)*, *frontal*, *traseiro* e *perfil*, para mostrar a corrida. O mesmo acontece no húngaro de Mischa Kamp, *Jongens* (2014), aqui os adolescentes corredores Sieger e Marc, interpretados por Giljs Blom e Ko Zandvliet, também estão correndo com seus colegas. Na sequência, o Sieger assume a dianteira e é mostrado de forma heroica ganhando a corrida, cruzando a linha de chegada. As audiovisualidades também dão conta de usar o PM, frontal, traseiro e perfil, mas vemos também a utilização de um *plongée* pra apresentar o jovem ganhando (figura 11). Em ambos os casos é esse modo de dar visibilidade para os sujeitos-personagens que garantem a subjetividade viril em seus corpos. Eles não simplesmente correm como seus companheiros, eles estão a frente, ganhando a corrida. O vigor e força de seus corpos é representado e da mesma força se faz seus lugares de virilidades masculina, a materialidade visual afirma, eles são os macho alpha, líderes da matilha.



Figura 10: frames de *Freier Fall* (2013)



Figura 11: frames de *Jongens* (2014)

No longa norte-americano de Ang Lee, *Brokeback Mountain* (2005), *Jack Twist* e *Ernis del Mar*, personagens Heath Ledger e Jake Gyllenhaal, não estão em uma corrida ou em uma competição. Seus corpos estão solitários na centralidade imagética, mostrados em *mid-shot*, *Plano Americano (PA)* que os registra do joelho pra cima. Não, eles não estão correndo, tão pouco são esportistas, no entanto, a regularidade discursiva que analisamos entre os recortes não é a imagem do corpo que corre, mas a imagem do corpo viril. Ao tratar das regularidades discursivas nas audiovisualidades, Milanez (2015b; p. 245) explica que a regularidade dos filmes “não diz respeito apenas às imagens de situações semelhantes que se repetem, mas tocam diretamente na repetição dos discursos

da lei física, social e moral”. Nesse sentido o discurso de dianteira, protagonismo e virilidade desses sujeitos é proporcionado não por uma corrida, mas uma estática. A câmera fixa (figura 12), retomando a imagem do *cowboy* do *western*, presente nas campanhas de cigarro. O cinema nos impede de não observar a postura viril e controlada de nossos protagonistas, mesma postura calculada necessária para se estar à frente de uma corrida.



Figura 12: frame de *Brokeback Mountain* (2005)

Vemos o mesmo discurso de virilidade emergir na produção brasileira de Karim Aïnouz, *Praia do Futuro* (2014), aqui temos duas sequências de introdução (figura 13). A primeira é a de apresentação de Konrad, interpretado por Clemens Schick, o rapaz é visto em uma sequência enérgica de corrida de motos. Ele é flagrado pela câmera em alta velocidade, da mesma forma que a atravessa inesperadamente em alguns momentos. O recurso utilizado é o de um câmera com muito movimento, em *Plano Médio*, mesclado com *Planos Gerais* (PG), *long shot*, a impressão que se dá é a de que a câmera está desesperada para encontrar o seu objeto de imagem. Na segunda sequência temos a introdução de Donato, personagem de Wagner Moura, salvando Konrad e seu amigo motociclista de um afogamento. Salvar alguém, ter força e caráter é o discurso que vejo emergir na postura de Donato. Já o caso de Konrad e sua moto, vemos mais uma vez a intericonicidade marcar seu lugar na virilidade, com a retomada do discurso da marca de cigarros Hollywood.



Figura 13: frames de *Praia do Futuro* (2014)

Por fim, no britânico *God's Own Country* (2017), de Francis Lee, nos primeiros minutos de filme tomamos conhecimento da rotina de Johnny Saxby, personagem de Josh O'Connor. O rapaz é responsável pela fazenda de seus pais, por meio de uma montagem com cortes secos, entendemos que é ele o responsável por cuidar de trabalhos de carpintaria e de trato dos animais (figura 14). O vemos reforçando uma cerca, limpando um curral e inseminando uma vaca. Temos aí o lugar do “fazer de homem”, trabalhos manuais, de força, um lugar que foi dado ao homem e que o confere essa virilidade social.



Figura 15: frames de *God's own Country* (2017)

Uma vez tratada o modo de apresentação na virilidade pelas estratégias audiovisuais do planos e sequências, devo marcar que não são eles os únicos lugares de emergência da virilidade. É preciso nos debruçarmos agora sobre a produção do discurso viril pela morfologia corporal daquele que aparece na câmera.

2.6 A virilidade veste farda

Quando tomo para análise esses primeiros recortes filmicos, observo seu aparecimento em imagem não só por meio dos recursos de câmera, mas também por outro lugar muito importante na produção fílmica e na construção dos personagens: o figurino. Durante todo o caminho histórico e ainda hoje, se vestir é uma forma de se expressar e de marcar seu *status* social. Entendo, o modo de se vestir como um *Cuidado de Si* (FOUCAULT, 1985), ou seja, “a maneira pela qual os sujeitos se relacionam consigo mesmos e tornam possível a relação com o outro” (REVEL 33). A vestimenta aparece, portanto, como um modo de o sujeito se construir e se afirmar diante de mesmos, no caso, busco entender como a roupa é elemento construtivo da virilidade.

Freier Fall, *Jongens* e *Praia do Futuro* nesse quadro entram dentro da mesma cadeia de enunciação. Todos apresentam a farda enquanto elemento constitutivo da subjetividades dos sujeitos-personagens. Analiso a apresentação das vestimentas homogeneizadas sob a ótica de uma morfologia corporal para o pertencimento. Os sujeitos protagonistas dos três filmes se dão a ver como elemento de uma ‘matilha’ de homens, mas não é uma união causada por vínculos afetivos ou de interesses, existe um discurso institucional por traz grupo de homens. Marc Borgmann e Kay Engel (*Freier Fall*), correm com seus colegas da academia policial; Sieger e Marc (*Jongens*), competem com seus parceiros do grupo de corrida da escola; e Donato (*Praia do Futuro*), se com a farda do grupo de salva-vidas do qual ele também faz parte. As instituições de vigilância e educacionais, são as que marcam o pertencimento desses sujeitos dentro da narrativa audiovisual e não apenas isso, elas também vinculam os sujeitos-personagens diretamente a um lugar socialmente atribuído como “para homens”. A farda entra nessa rede de virilidade como a marca corporal que garante que eles são homens que se ocupam de sua masculinidade em um nível corporal. Ao mesmo passo que, faz deles sujeitos de bando, com uma subjetividade moldada no cerne das possibilidades para a masculinidade. Suas roupas são afirmativas de seu pertencimento a um universo hiper-masculinizador.

Junto ao pertencimento institucional da subjetividade, a regularidade das roupas atravessa a virilidade, mais uma vez, pela intericonicidade. Policiais, salva-vidas, esportistas e *cowboys* são elementos da masculinidade que já se integraram a uma memória das homoafetividades entre homens. Carregar a indumentária desses atores sociais é trazer o discurso hiper-virilizante como visto nos desenhos de *Tom of Filand* e nas fantasia do *Village People*. Não se trata de uma cópia, mas de um deslocamento discursivo, uma ressignificação da virilidade homossexual. Das pinturas e performances até o cinema, a morfologia viril homossexual saiu do lugar da idealização e da sátira e chegou a uma apresentação dos ícones viris de forma normalizada, onde o ser policial, *cowboy* e/ou esportista diz respeito a um *status* moral dos sujeitos emergente no audiovisual.

É nesse escopo que *Brokeback Mountain* com a indumentária de Jack Twist e *Ernis del Mar* se faz ver. Ela é composta por todo o esperado de um *cowboy* clássico de *western*. Chapéu grande, camisa de flanela xadrez, calça gastas, botas bicudas com esporas, cintos grandes com fivelas metalizadas e cigarro na ponta da boca. A roupa traz de volta o discurso “venha para onde o sabor está” da campanha do Marlboro e insita “venha para onde a masculinidade está”. A apresentação dos sujeitos-personagens de

forma tão clássica, para além de uma contextualização narrativa, é afirmar sua virilidade no corpo com um estigma tão vivo na memória visual é usar do *status* social e moral para justificar os prazeres que mais à frente apresentarão.

É, por fim, a morfologia corporal junto dos regimes de intericonicidade, que vão do corpo grego, ao "gay macho", que fazem os sujeitos-personagens que tem relações com o mesmo sexo emergirem no cinema como os autorizados. Negando o feminino e levando o masculino para o lugar máximo de suas subjetividade.

3. CORPO-ESPAÇO DOS AMANTES: CONTRA-ESPAÇOS, HETEROTOPIA E DISPERSÃO PARA UM SEGREDO ENTRE HOMENS

"A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas:

— Iracema! ...

[...]

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como a doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, pluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste".

José de Alencar, Iracema, 1865.

Trago, os trechos iniciais da obra naturalista de José de Alencar para começar esse capítulo. Acredito que o modo como a figura da índia Iracema, para além da poesia, aparece descrita é uma boa forma de ilustrar um lugar muito importante de minha análise: o corpo-espaço. O modo como a praia, a fruta, a chuva, os pássaros e a paisagem descrevem espaço compõem também a figura da protagonista. É justamente o lugar que busco observar na apresentação das relações entre homens no recorte filmico, como o espaço enuncia sobre o sujeito. Se o cinema, enquanto sétima arte, é potente por poder englobar todas as outras seis formas artísticas, por que afastar a literatura de minha considerações sobre ele?

Quando, à primeiro momento, faço um levantamento do aparecimento da homossexualidade no corpo viril, não me desdubro sobre a relação em si. Me contendo em mostrar a introdução dos personagens e trazer como as marcas de virilidade atravessaram a história. Faço isso também porquê, no que diz respeito ao audiovisual, a forma como a prática sexual se dá apresenta modos de enunciação completamente diferentes das vistas anteriormente. Essa forma de apresentar o prazer em si, colocará os sujeitos de virilidade no de *Corpo-Espaço*. Segundo Milanez e Gama-Kallil (2014b), "O corpo-espaço é constituído por seu teor heterotópico: a materialidade corporal se desdobra em corpos duplos, vários corpos, corpos inesperados, dilatados segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior" (p. iii). Para entender onde quero chegar é necessário, primeiramente compreender como se apresentam na materialidade audiovisual.

O corpo de nossos sujeitos-personagens já se deu a ver, é um corpo viril, fardado, investido fortemente de masculinidade. Os protagonistas são a materialização dos traços viris que "só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a

ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo” (FOUCAULT, 1982; p 82). Eles são a resposta para a pergunta ‘de que corpo nossa sociedade precisa?’ ao evidenciarem que quando se trata dos prazeres entre homens, precisamos do corpo viril. Ao mesmo passo, da maneira que encaro, esse investimento viril implica em modos de tratar a si, formas de se apresentar, comportamentos a se seguir. O mesmo corpo que se coloca ‘acima’ dos outros, é controlado por eles. Sendo assim, uma vez que a sexualidade sempre foi tomada pelo viés da repressão, quando se passa entre dois homens não poderia se dar de qualquer forma, os enunciados para sua repressão inclusive, eram/são ainda mais fortes.

No primeiro capítulo de sua *História da Sexualidade I* (1977), *Nós Vitorianos*, Foucault apresenta as implicações da sexualidade e o modo como ela foi destinada a determinados lugares de (des)aparecimento, afirmando que “em torno do sexo, se cala” (p. 9). Ele nos mostra que o sexo foi tomado por uma restrição moral, que o prendia dentro dos quartos, com as portas trancadas pela lei do matrimônio, do sexo procriativo, das advertências médicas e da moral cristã. Estamos diante da “sexualidade contida, muda, hipócrita” (FOUCAULT, 1977; p.9). Essa contingência moral dizia respeito à heterossexualidade, pois para a homossexualidade não restou nem mesmo a vergonha do quarto. Ela foi tomada pelos alertas proibitivos. Foi nesse fio que a prática da sexualidade entre homens se tonou um campo transgressor, um rompimento imoral para os prazeres. Mas, se toda transgressão é uma afirmação da norma, a sexualidade entre iguais achou seu lugar para ser ao mesmo tempo praticada e reprimida. E, assim como os quartos vitorianos, se manteve escondida, mas não parada.

Quando uso a Literatura Naturalista, o faço por ter sido um movimento que se caracterizou por tratar do humano de forma mais realista, apresentando seus desejos, prazeres e preconceitos de forma mais direta do que as escolas que a precederam. Junto a isso por ela trazer uma ligação dos sujeitos-personagens com seu espaço de forma muito complementar. O corpo e o espaço se misturavam na discipção, de modo que um enunciava sobre o outro na mesma medida. Para mim, essa é a mesma formação apresentada pelo audiovisual quando trata dos prazeres entre homens. *Iracema* é tão constituinte do espaço, quanto este espaço é instrumento enunciativo de seu corpo. Essa é a mesma formação discursiva que se percebe nos recortes onde acontecerão as relações sexuais e afetivas entre os homens.

3.1 *Run gay, Run: A fuga para as paragens vazias*

Corpo e espaço se unem, em primeira ordem, designando o invólucro corporal e o lugar de aparecimento desse homem viril que responde a uma aparente heteronormatividade. Então, quando a vontade de outro homem ameaça emergir as apresentações institucionais e indumentárias se afastam, possibilitando que o sujeito pratique a si longe dessas instancias de governamentalidade. Chegamos assim ao segundo momento dos audiovisuais: em determinado momento da narrativa, quando estão prestes a terem relações entre homens, os sujeitos aparecem em uma fuga do lugar que inicialmente foram introduzidos, aqueles que doutrinaram seus corpos e controlavam seu comportamento. Os homens saem de seus lugares de inscrição inicial (do quartel e ginásios) e vão para um outro, novo, desconhecido e desgovernado. Estou falando aqui de espaços naturais e/ou não urbanos: lagos, praias desertas, florestas e beiras de estradas. Lugares que ao contrário dos anteriores não tem “por alvo a população como forma principal de saber”. (REVEL, 2005; p.54). Esses espaços não governados são tomados pelo conceito de *Contra-espaços*, que consistem em “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCUALT, 2013; p. 19/20).

O aparecimento do contra-espaço se dá a ver na narrativa romântica entre homens quando os personagens se deslocam dos espaços institucionais, escolares, familiares e urbanos. Visto que no fio da história “nas cercanias do comportamento homossexual, ao gay é impingida e reforçada a posição da ruptura da ordem” (MILANEZ, 2014a; p. 267), sair do espaço urbano é uma forma de os personagens encontram e praticarem a si, romperem com os limites das moralidades do prazer, sem a negarem de fato, pois esses espaços oferecem uma invisibilidade social.

Em *Brokeback Mountain* o espaço onde Jack Twist e Ennis Del Mar são introduzidos já é essencialmente rural, é uma pequena cidade, cercada por grandes campos e vegetação. Porém, esse espaço é populado, cotidiano para os personagens, por isso é o lugar geográfico de seus corpos governados. Na narrativa, o espaço para onde eles se dirigem para cuidar de um rebanho numeroso de bois e vacas, a montanha *Brokeback*, é extremamente afastada da população. Lá eles estarão sozinhos e seu único contato com a civilização seria com um capataz que iria uma vez por semana até os rapazes para entregar-lhes os mantimentos. Formação semelhante acontece em *God's Own Country*, na introdução do audiovisual a narrativa nos apresenta o cotidiano de *Johnny Saxby*, rapaz

calado que se dedica ajudar, de mau grado, o pai debilitado e a avó nos cuidados da fazenda em que eles moram. É com a chegada de *Gheorghe Ionesco*, romeno misterioso, para trabalhar nas atividades da fazenda, que eles se deslocam para um ponto distante da fazenda com a função de arrumarem uma cerca quebrada. Lá eles passam cerca de quatro dias sozinhos, afastados de qualquer civilização, tendo apenas os grandes campos cercados por planaltos como companhia. O audiovisual faz questão de apresentar esse deslocamento em imagem. Nos *frames* (figuras 16 e 17) vemos os quatro rapazes se deslocando em seus cavalos e seus quadriciclos.



Figura 16: frame de *Brokeback Mountain* (2005)



Figura 17: frame de *God's Own Country* (2017)

Já em *Jongens*, Sieger e Marc se juntam a um grupo de amigos da equipe de corrida e vão juntos tomar banho em um lago relativamente próximo do ginásio em que são apresentados. Aqui o rompimento com o urbano cotidiano é ainda mais marcante, pois o deslocamento se dá repetidamente. Inicialmente o grupo de jovens se desloca até lá, mas em determinado momento da narrativa os companheiros dos protagonistas decidem ir embora, Sieger vai com eles deixando Marc sozinho à beira do lago. Porém, enquanto faz seu percurso de retorno para casa, Sieger decide voltar para o lago, pela segunda vez, permanecendo longe da realidade governada. Dessa vez os dois se veem, de fato, sozinhos e afastados. Em *Freier Fall*, a ida para o desconhecido também acontece em dois blocos. Os personagens *Kay Engel* e *Marc Borgmann*, já estão isolados de seu cotidiano urbano e familiar por estarem reclusos dentro da academia de formação policial, que se apresenta relativamente afastada. Eles estão longe do cotidiano urbano, porém inclusos dentro de um espaço de governo populado que é o corpo policial. O audiovisual apresenta os personagens praticando corrida em um trilha estreita que os leva para uma floresta muito fechada. O afastamento para a introdução da sexualidade se dá em dois momentos. O primeiro é quando um beijo roubado por Marc acontece, porém Borgmann se assusta e vai embora. O segundo momento é quando, propositalmente, os dois se encontram na

floresta para terem uma troca sexual. Tanto a sequência de *Jongens*, quanto a de *Freier Fall*, enunciam o lugar distante das campos abertos e das paragens vazias como apagamento cotidiano. (figuras 18 e 19)



Figura 18: frames de *Jongens* (2014)



Figura 19: frames de *Freier Fall* (2013)

Praia do Futuro apresenta o afastamento de forma ainda mais singular. O personagem de *Donato* é bombeiro salva-vidas, sendo assim o espaço natural da praia já faz parte do cotidiano de doutrinação do seu corpo viril; já *Konrad*, é um turista alemão que está de passagem por Fortaleza - CE, assim sendo ele já está em condição de afastamento. Nesse quadro, o afastamento se apresenta não para um espaço campestre, natural ou praiano, mas literalmente como uma saída da cidade, de seu país. Quando os dois tem a primeira experiência sexual juntos saem da normalização urbana e se apresentam diante de suas sexualidades em uma beira da estrada, distante da cidade. O filme de Karim Aïounz, traz uma estética muito forte, sua montagem tem um corte seco, com saltos de situação. O deslocamento físico dos personagens, nesse escopo, é mostrada não com uma sequência de saída, mas com um corte abrupto de uma cena de hospital, onde em *travelling* a imagem mostra Donato oferecendo uma carona para Konrand, seguida de um corte para a relação sexual dos dois em o espaço apertado e desconhecido do carro, em seguida se dá outro corte e vemos em *Plano Geral* (PG) de câmera fixa a apresentação de um carro parado no encostamento de uma encruzilhada (figura 20), estão afastados da cidade.



Figura 20: frame de *Praia do Futuro* (2014)

precisarão apresentarem novas formas de apresentarem a si, em um espaço outro, que não mais os das instituições virilizadoras.

3.2 Os corpos sem rosto: heterotopia e dispersão

Chegamos assim ao momento da concretização imagética das afetividades entre homens. Nesse quadro o discurso que emerge nos recortes filmicos é o que para se estar diante dos prazeres deve-se “enfrentar o desaparecimento do sujeito que fala e inscrever seu lugar vazio como fonte de sua própria expansão indefinida” (REVEL, 2005; p. 50). O momento da realização das sexualidades se materializam em imagem por meio de estratégias audiovisuais que provocam a dispersão do corpo e da identidade dos sujeitos que a fazem. É a direção de fotografia, a câmera, por meio de seu posicionamento, angulação e distância, junto das estratégias de composição espacial que darão vazão para os discursos da Heterotopia (FOUCAULT, 2013), que oferecem aos sujeitos as condições de dispersão e apagamento da identidade por meio de um modo de representação do prazer dentro desse *contra-espaço*. Tomemos as materialidades audiovisuais.

Brokeback Mountain e *Freier Fall* se amarram no jogo das regularidades discursivas ao colocarem o prazer no audiovisual por meio de um olhar enviesado, de escanteio, na construção imagética. No primeiro, em um dos momentos em que Jack e Ennis trocam afeto, a prática é mostrada com significativo distanciamento por meio de um *Plano Geral* (PG), que reduz as possibilidades de identificação dos sujeitos-personagens. Os corpos usando calça jeans sem camisa, se beijam e escondem o ato com um chapéu. O modo como as estratégias discursivas da arte e da câmera apresentam a imagem, fazem com que a identidade dos sujeitos se torne difusa, além disso, traz a marca do corpo-espaço, pois o cenário composto por troncos, árvores, grama verde e um cavalo, fazem com que a afetividade apenas componha esse desenho espacial. Estamos diante de uma paisagem mais do que de uma afetividade entre homens (figura 21).



Figura 21: frame de *Brokeback Mountain* (2005)

Mesma estratégia audiovisual é empregada em *Freier Fall*, quando *Kay* e *Marc* estão finalmente dentro da floresta, distante do alojamento de formação policial, o audiovisual introduz a primeira troca sexual dos personagens. A sequência utiliza da montagem das imagens de *Primeiríssimo Plano* (PPP), *Primeiro Plano* (PP), *PM* (em plano e contra-plano) e *Planos Gerais* para mostrar a realização sexual. A cena em questão se trata de uma tentativa de troca afetiva por parte de *Kay*, que resulta em uma masturbação travada e abrupta devido ao medo e a resistência de *Marc*. Quando as demonstrações de prazer se iniciam, a imagem apresenta um plano aberto em *contra-plogée*, as estratégias audiovisuais mais uma vez garantem a ideia de um olhar para a paisagem ao emoldurarem o plano com um tronco de árvore caída no canto inferior do quadro. Temos um “apagamento da marca primeira de identidade do sujeito que foi ao longo do tempo marcado pelo seu rosto” (MILANEZ, 2009, p. 217). A silhueta dos homens se mistura com a das árvores, fazendo com que os sujeitos e as ações se dispersem na verticalidade da vegetação (figura 22).



Figura 22: frame de *Freier Fall* (2014)

Em *Jongens*, o nível de integração corpo-espço é ainda mais carregada. Assim que estão finalmente sozinhos no lago em que foram com os colegas, Sieger e Marc, nadam e brincam nas águas, até que em determinado momento, quando se apoiam em um tronco que boia, o afeto acontece. Os rapazes trocam um beijo singelo. A afeição entre os rapazes é mostrada por meio de um *plongée* total, 90°. A composição da cena se dá na centralidade do tronco que mantem os rapazes em lados específicos da imagem. Os sujeitos-personagens são mostrados de cima, impedindo a identificação de quem é quem, aliado à isso, o modo como os corpos sem camisa emergem na água e são desenhados por ela evocam a ideia de que um é o espelho do outro (figura 23). Uma dispersão dos sujeitos no enfrentamento de si mesmos diante de suas próprias sexualidades nas profundezas do espaço, mas que acende “a chama de uma posição censuradora para a prática afetiva do beijo entre homens” (MILANEZ, 2014a; p. 267).



Figura 23: frame de *Jongens* (2014)

God's Own contry, apresenta a primeira relação sexual entre Johnny e Gheorghe de maneira bastante agressiva. No auge da virilidade de seus corpos os dois se lançam em uma briga que se inicia quando Johnny avança sua mão no pênis de Gheorghe. Os dois rolam pelo chão lamacento em uma mistura de violência e desejo, até que finalmente acontece o sexo oral. Os corpos dos personagens durante a “briga sexual” vão se sujando de lama, marcando a intervenção do espaço na prática sexual. O audiovisual, por meio da montagem, mostra a relação de forma interessante para análise. Primeiramente, temos a materialidade do plano e *contra-plano*, que ora foca na bunda de Johnny em primeiro plano, com seu corpo visto por trás enquanto faz o sexo oral, ora temos um *close* das mãos do personagens. Na segunda observação, vemos o plano abrir, a imagem é então um Plano Geral com grande profundidade de campo que permite que vejamos em primeiro plano a realização sexual, enquanto em segundo plano temos a imagem campestre que avança até

mostrar as luzes da cidade, ao fundo (figura 24). Essa apresentação das imagens é feita de modo a mostrar a violência animalésca que os dois empregam ao ato sexual. Na primeira formação temos a exibição de recortes do corpo dos sujeitos-personagens que “embasam a morfologia de uma identidade corporal determinada por apagamentos” (MILANEZ, 2009; p. 217), na segunda, temos, mais uma vez, o posicionamento da prática sexual entre homens integrada a imagem na relação corpo-espço.



Figura 24: frames de *God's Own Country* (2017)

Visualizando as sequências em que temos a sexualidade executada se pode ventilar a configuração da *heterotopia*. O conceito desenvolvido por Foucault, inicialmente no prefácio de *As palavras e as Coisas* (1995a) e retomado mais tarde nos textos *Outros corpos* (2009b) e *Corpo Utópico e as Heterotopias* (2013), diz respeito a capacidade fecunda de deslocamentos e ressignificações dos espaços. Na etimologia da palavra temos a aglutinação de ‘hetero’, que significa ‘outro’, e ‘topia’, que significa ‘lugar’, sendo assim temos a formação de lugar do outro, ou como prefiro, lugar outro, pois indica justamente o deslocamento do significado material do espaço em sua capacidade de ser renomeado, duplicado e (re)significado. O conceito é bastante subjetivo e difícil de se comprimir em uma frase como: ‘A heterotopia é ...’, mas Foucault a contextualiza bem ao afirmar que, em geral, ela “tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013; p. 24). Um dos exemplos utilizados pelo teórico para explicar seu pensamento sobre o conceito de *heterotopia* é a cama. Materialmente ela é um objeto no qual os sujeitos dormem e descansam, mas ela oferece em sua estrutura mesma a possibilidade do sujeito sonhar, criar novos mundo, viver história impossíveis, se esconder dos bichos papões ou nadar no mar dos lençóis. Um outro exemplo utilizado é o do cinema, segundo ele “o cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013; p. 24). Portanto, tomamos as *heterotopias* como esse rompimento

com o sentido lato dos espaços para que possamos perceber neles mesmos o surgimento de novos discursos sobre seu entorno.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases, [...] as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 1995a; p. xii)

Os espaços rurais, apresentados como contra-espços se enquadram nessa pegada heterotópica, por oferecerem em sua própria geografia as possibilidades de serem espaços de oposição e abjeção dos poderes e das normas. Ao mesmo passo, resignificam suas estruturas ao se apresentarem como o lugar onde as práticas sexuais acontecem, se tornam o quarto da pudicícia vitoriana, o lugar de segregação e autorização da sexualidade ao mesmo tempo, se oferecem na heterotopia dos prazeres e desejos e são arrebatados enquanto corpo-espço. As imagens trazidas nos audiovisuais não apenas apresentam a sexualidade que se dá em um espaço, mas sim um espaço para a sexualidade, um espaço para o corpo sexual, um corpo-espço da sexualidade.

A dispersão e perda de identidade dos personagens dentro do contra-espço natural é o que garante o lugar do que Foucault vai chamar de *heterotopias de desvio*, "lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida" (1993; p. 22). O corpo-espço como desdobramento dos desejos entre homens é o modo do audiovisual fazer emergir o discurso da invisibilidade e dispersão das relações por meio de estratégias imagéticas para um olhar distante e enviesado para a sexualidade, fazendo o "escanteio ser o resultado de procedimentos de controle do saber sobre o sujeito gay, relegando-o a um espaço do lado de fora do convívio social" (MILANEZ, 2014a; p. 273). Com diferentes configurações, em todos os recortes fílmicos, a construção das cenas evidencia corpos de indivíduos dispersos em si, no outro e no espaço. Não ver o corpo em primeiro plano ou mostrado recortado pela lente da objetiva, é colocá-lo em lugares periféricos e utilizar modos de dispersão para os sujeitos. As relações e o espaço enunciam um "campo discursivo que circunda o gay em um domínio no qual se juntam o corpo[-espço], a sexualidade e segregação" (MILANEZ, 2013; p. 269). É a imagem dispersa e *heterotópica* da sexualidade apresentada no *contra-*

espaço não urbano, que garante que “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2009b; p. 267).

3.3 Um corpo que sai: Morfologia Corporal e Heterotopia

Okay, tratei da dispersão, da invisibilidade e da heterotopia desviante que se dão a ver corpo-espaço das relações entre homens. Mas, quando se trata do modo como o audiovisual introduz essa prática sexual ainda me resta apresentar um ponto muito importante que diz respeito a morfologia corporal dos homens que se relacionam: o figurino.

No primeiro momento de minha análise me debrucei sobre o conceito de morfologia corporal e tentei explicitar como ela carrega a virilidade no corpo dos sujeitos como um altar dos investimentos de poder na figura masculina. Os músculos fortes que sustentam as fardas, os chapéus e os cigarros estão diretamente ligados a formas de o homem garantir a ‘sua superioridade’ no espaço social das governamentalidades. Porém, quando esses corpos se inclinam para os prazeres com o mesmo sexo, eles estão se colocando em um campo de desvio e transgressão desses investimentos morais de poder. Sendo assim, como eles poderiam carregar as marcas corporais que asseguram o poder em seus corpos e se relacionarem ao mesmo tempo? Não podem. Para que a sexualidade se faça é necessário que os sujeitos se desliguem dos investimentos do poder em seus corpos e mesmo que de forma metafórica, é preciso que “o pastor desapareça para que o rebanho se disperse” (FOUCAULT, 1994; p. 138).

Para além da dispersão *corporeo-espacial* oferecida pelos recortes audiovisuais que fragmentam a sexualidade, os personagens carregam em seus corpos a marca do apagamento dos poderes. Quero dizer que, no momento em que se encaminham para se relacionarem afetivamente ou quando estão realizando o afeto de fato, todas as marcas que antes eram o arauto de suas instituições virilizadoras desaparecem.

Em *Freier Fall*, por exemplo (figura 22), enquanto correm para o contra-espaço rural os sujeitos não estão usando as fardas do corpo policial com que foram introduzidos na narrativa. O personagem de Marc por exemplo, ainda carrega um capuz cobrindo sua cabeça, como que estivesse se escondendo seu corpo dos poderes que antes carregava nas vestimentas. O mesmo acontece em *Brokeback Mountain*, ao invés de estarem usando suas camisas xadrez e seus chapéus imponentes Ennis e Jack aparecem apenas de calça

jeans, sem camisa e sem chapéu. A direção do figurino nos filmes arquiteta a compleição física dos personagens de tal forma que a partir dela podemos ventilar o desligamento corporal das instâncias de poder.

Ao contrário dos filmes anteriores, *Praia do Futuro* e *Jongens* não apresentam a desconstrução da indumentário, muito pelo contrário, vai mais além e revelam os sujeitos apenas pelos seus corpos nus. No primeiro, a sequência que antecede e contextualiza a relação sexual se passa dentro de um hospital. Donato e Konrad estão usando suas vestimentas viris, o fardamento completo de bombeiro e a roupa de motociclista. Quando o plano é cortado e a montagem nos leva para outro, o do sexo, os personagens estão nus, enclausurados dentro de um carro. O rosto de Donato, inclusive, não pode nem mesmo ser visto, pois toda vez que ele tenta levantar o seu rosto é impedido por Konrad que no papel de penetrador do ato sexual impinge sua força sob a cabeça parceiro (figura 25). Formação semelhante acontece no plano em *Jongens*, quando os dois adolescentes se beijam não temos nenhum traço de seu fardamento anterior composto por *short* e camisa azul do uniforme da equipe de corrida. Como falei mais a cima, nem mesmo seus rosto aparecem.



Figura 25: frames de *Praia do Futuro* (2014)

Essas formações semelhantes indicam para o lugar da heterotopia e da dispersão agindo diretamente sobre o involucro corporal dos nossos sujeitos-personagens. (Re)significam a inscrição do corpo (homossexual) na história, apagando os traços de virilidade que antes eram tão fundamentais para a produção da subjetividade. Se para ter relações entre homens antes era preciso ter um corpo viril institucionalizado que carregava a indumentária enquanto autorização viril, agora para realizar os desejos é preciso se dissociar desse lugar completamente, praticar a si diante de sua sexualidade sem infligir os outros lugares morais. Abandonar as fardas do poder e carregar a pele que contorna os músculos como único estatuto de virilidade, agora “a imagem da virtualidade

do corpo [...] será a materialização do conhecimento que se produz acerca dele” (MILANEZ, 2012b; p. 88). É o figurino, ou a ausência dele, que desponta a corporeidade deixando esta emergir em seu caráter heterotópico no “corpo que se reduplica em outros corpos, [...] se pluraliza em estratos de inquietantes metamorfoses” (MILANEZ, 2015c; p. 7).

Entender o modo como o audiovisual dá vazão ao discurso da dispersão e das heterotopias é estar diante do conceito de *corpo-espaco* e de seu funcionamento. Esse lugar para os corpos fugirem de si, desapegarem das identificações, se marcando pela visibilidade não de dois corpos que se relacionam, mas de corpos de relação, como unidade e não polaridades, é a própria *inscrição heterotópica do corpo-espaco*, por meio da resignificação dos corpos e de seus imbrincamentos.

3.4 Contradição e Corpo-Espaco: Um lugar para dois

Que regime o discurso da dispersão heterotópica faz despontar? Em que lugar o apagamento identitário se marca? Ao meu ver, olhar para o modo como os recortes fílmicos apresentam o corpo-espaco das relações entre homens é estar diante de um campo de contradição discursiva.

A definição do dicionário de contradição, como falta de nexos ou de lógica, incoerência e discrepância, não dá cabo do que a contradição no discurso abarca. No quarto capítulo de sua *Arqueologia do Saber* (2008), *As contradições* (p. 168), Foucault apresenta esse conceito como sendo um regime que

“surge [...] como se toda a análise a isso tivesse conduzido, em surdina e apesar dela, a contradição fundamental: emprego, na própria origem do sistema, de postulados incompatíveis, entrecruzamento de influências que não se podem conciliar, difração primeira do desejo, conflito econômico e político que opõe uma sociedade a si mesma; tudo isso, ao invés de aparecer como elementos superficiais que é preciso reduzir, se revela finalmente como princípio organizador, como lei fundadora e secreta que justifica todas as contradições menores e lhes dá um fundamento sólido: modelo, em suma, de todas as outras oposições.” (FOUCAULT, 2008; p. 170)

Ou seja, as contradições se dão a ver não como a negação de um discurso sobre o outro, mas sim como um regime de enunciação dupla do discurso. São formações que entrelaçam a oposição em uma mesma discursividade como uma “força que anima as

figuras mais opostas, para, entretanto, fundi-las logo em uma unidade lentamente transformável” (FOUCAULT, 2008; p. 169).

Quando analisamos a apresentação das afetividades em seu cunho heterotópico percebemos que a dispersão e a invisibilidade do corpo-espço designa um limite de existência para elas. Existir este que coloca as afeições em um espaço lírico e bucólico da experimentação natural, mas que também joga a prática sexual dos sujeitos na cadeia do animalesco e do monstruoso. Estar em um espaço natural é negar a possibilidade do afeto se dar no urbano. O mesmo espaço natural afastado que retira as governamentalidades dos corpos dos sujeitos é a mesma que o desciviliza, o torna bárbaro. A natureza das aves que gorjeiam é a do monstro que se esconde.

Assim sendo, entendo esse regime da contradição posicionando os autores das práticas sexuais em um lugar de discursos antagônicos que se entrelaçam e só podem aparecer graças ao escaneamento do corpo-espço. Essas contradições são quem revelam a condição político-social que as relações de mesmo sexo ocupam no quadro de nossas atualidades. As contradições quando encadeadas “farão emergir posições em relação à instância de controle, circulação e produção de discursos sobre o sujeito gay” (MILANEZ, 2014a; p. 262). Na análise, todos os regimes de contradições discursivas se dão a ver em dois quadros paralelos: o corpo-espço e espaço para um corpo. O primeiro, apresentando a pureza, a utopia, o lirismo e a naturalidade da sexualidade, e a segunda, na exclusão e no apagamento. Estruturo esse antagonismo no quadro (tabela 2).

Tabela 2: Relação de contradições discursivas na heterotopia das relações entre homens.

Corpo-espço	Espço para o corpo
Visibilidade narrativa da sexualidade	Invisibilidade social da sexualidade pela narrativa.
Natural e Orgânico	Animalesco e Monstruoso
Sujeito de sexualidade	Indivíduo a ser corrigido.
Dispersão	Apagamento
Práticas de si	Desassujeitamento

Ao meu ver, é esse regime *heterotópico* e contraditório que fará despontar a sexualidade na atualidade *biopolítica* para as homossexualidade, por meio da plurificação dos corpos atravessados “por um conjunto de camadas e estratos sócio históricos que vão desde as expressões que são visíveis no corpo biológico até àquelas marcas que funcionam de modo invisível no corpo e suas políticas de vida.” (MILANEZ, 2015b; p. 97/8)

4. VISIBILIDADE E BIPOLÍTICA: O TEMIDO SUJEITO E MODO DE VIDA HOMOSSEXUAL

É por isso, afinal, que eu creio que dois homossexuais, não, dois rapazes que se vê partirem juntos para deitar na mesma cama são tolerados, mas se, na manhã seguinte, eles acordam com um sorriso nos lábios, se tomam pela mão e se abraçam ternamente, e afirmam assim sua felicidade, isso não se perdoa. Não é a partida para o prazer que é insuportável, é o despertar feliz.

Michel Foucault, O Saber Gay (p. 13)

Tínhamos um corpo, ele era urbano, dotado de virilidade para carregar os investimentos de poder. Esse corpo se afastou, se dispersou, fugiu momentaneamente das amarras do poder, teve relações com o mesmo sexo, é transgressor. E agora, o que acontece com esse corpo?

Michel Foucault, apresenta o conceito de biopolítica, no curso dado no *Collège de France* em 1977 e 1978, mais tarde transcrito e transformado no livro *O Nascimento da Biopolítica* (2004). Tal noção pode ser entendida, em curtas palavras, como

[...] a maneira pela qual o poder tende a se transformar [...] a fim de governar não somente os indivíduos por meio de um certo número de procedimentos disciplinares, mas o conjunto dos viventes constituídos em população: a biopolítica - por meio dos biopoderes locais - se ocupará, portanto, da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade etc., na medida em que elas se tornaram preocupações políticas. (REVEL, 2005; p. 26)

Sendo assim, a *biopolítica* diz respeito a uma governamentalidade da população, enquanto grupo, e cuida de manter a ordem social lidando com os problemas dos poderes e da vida, “lei e ordem, Estado e sociedade civil” (FOUCAULT, 2008b; p. 107). A *biopolítica* se apresenta entre os séculos XVIII e XIX, quando a preocupação deixa de ser o indivíduo e passa a ser o grupo populacional. Na introdução do livro *Vigiar e Punir* (1987), Foucault esclarece mostrando como a sociedade passou de uma punição ao corpo do indivíduo, pelos suplícios em praça pública (morte por esquartejamento, enforcamento, guilhotina e etc.), com o poder totalmente centrado na figura do rei e passa para um sistema de penitência pelo gerenciamento da vida e cerceamento da liberdade (penitenciárias, casas de isolamento e etc.), dispersando os lugares de poder nas instituições. Essa manutenção da ordem e da disciplina por meio da intervenção do Estado é o primeiro problema tratado pela biopolítica. Esse tipo de sistema funciona a partir de

uma “grade da governamentalidade” (FOUCAULT, 2008b; p. 258) que valida a maneira como se gerencia a conduta dos sujeitos delinquentes, loucos, doentes e por aí vai. O segundo problema tratado pelos biopoderes é o da economia política da vida, ou seja controle da produção de subjetividade. É nesse escopo que a sexualidade se encaixa. Como já apresentei, os poderes e instituições tomaram a prática sexual pelo lugar da repressão do quarto vitoriano de pudicícia. Ao invés de pensar nas potências dos prazeres, os tomaram pela periculosidade dos vícios, das doenças e da natalidade. Esse funcionamento vem circunscrito por um regime de doutrina moral, onde o tipo de prazer respondia diretamente as capacidades morais dos sujeitos. A tomada dos corpos dos afetos pelos poderes, na doutrinação das posturas é onde “a biopolítica representaria exatamente o momento de passagem do político ao ético” (REVEL, 2005; p. 28).

Colocar as relações entre homens num quadro *biopolítico* é “mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, ela consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias” (FOUCAULT, 1995b; p. 234). Falar das estratégias desse *biopoder* pode parecer um lugar muito técnico e político, porém elas possuem uma direta relação com a materialidade fílmica. Inicialmente as estratégias de governamentalidade apagam a feminilidade do corpo masculino, pois elas seriam indicativas de uma possível homossexualidade, primeiro recorte audiovisual (apresentação dos sujeitos-personagens), em seguida as relações são levadas para fora dos lugares de maior domínio de poder, saem do urbano e vão para as margens afastadas, segundo recorte audiovisual (introdução e prática sexual). Estar escondidos poderia ser o encerramento da sexualidade nos audiovisuais. Mas como o discurso que analiso nos filmes responde a lugares sociais e morais, eles não poderiam escapar de uma estratégia muito latente sobre o governo dos sujeitos: a vontade de verdade por meio da confissão. Que nada mais é do que, a necessidade dos poderes de ter a subjetividade dos sujeitos relevada, no caso desse trabalho o desejo entre homens, para que assim ela pudesse ser ‘controlada’ pelo saber médico, jurídico, cristão e estatal mas, como eles respondem aos discursos sócias e morais.

Se a prática sexual deveria se guardar as vergonhas dos quartos ou das áreas afastadas, sobre a sexualidade é impingida uma vontade de verdade, é preciso que se confesse, para só assim poder a controlar pelas rédeas da censura. É essa a terceira formação do recorte audiovisual, meu último lugar de análise audiovisual, que irá responder a minha pergunta sobre o que acontece com o corpo de nossos sujeitos-personagens quando tiveram relações entre-homens.

4.1 Longe do Paraíso: o roteiro do herói e a descoberta da sexualidade

O caminho trilhado pelos sujeitos-personagens no audiovisual, é uma imagem até bastante verossimilhante com o processo que um sujeito que possui desejo por outros homens trilha na sociedade. Sendo assim, podemos tomar a estrutura de um roteiro cinematográfico, como guia para entender como a subjetividade desses sujeitos é formulada em nossa realidade material a partir da estrutura do roteiro base dos filmes.

Em todos os cinco filmes estamos diante de uma *Estrutura Narrativa Clássica*, ou seja uma construção que se pauta no “desenvolvimento linear da trama, na eliminação do acaso e dos milagres, das ações sem explicação lógica” (CURSINO, 2009; p. 2). A linearidade da narrativa, busca construir um efeito de sentido de real por meio de uma cronologia fluida, onde o tempo narrativo tenta seguir o tempo das coisas. Obviamente que essa continuidade cronológica não pode ser tomada de forma *ipsis litteris*, o tempo do filme é condensado e fictício, mas a ordem dos acontecimentos dentro da narrativa, por meio da montagem, usa a linha temporal pra a sucessão dos acontecimentos e desenrolar narrativo. A produção clássica, apresenta em sua construção a ideia de começo, meio e fim da trama (nem sempre nesta ordem) em atos que contam a história a partir das perguntas ‘o que?’, ‘como?’ e ‘onde?’, e garante que com a resposta dessas perguntas se crie um universo ficcional linear, verossimilhante e com um arco dramático coerente.

Syd Field traz em seu *Manual do Roteiro* (1995) o *Paradigma do Roteiro* clássico que se apresenta em blocos, construídos por três atos, separados por *plot-points* e garante que o audiovisual amarre esses três. Eles explica a construção desse paradigma por meio de uma ilustração base do cinema, em termos de roteiro. (figura 26).

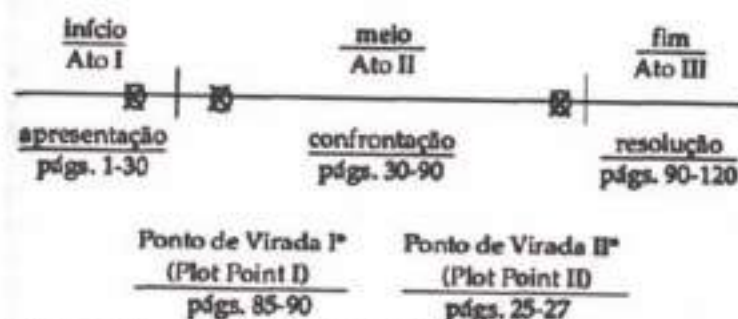


Figura 26: Paradigma narrativo de Syd Field, Manual do Roteiro; pag. 13.

A apresentação desse esquema de Syd Field constrói a narrativa inicialmente por suas divisões em atos, onde, o *Ato I* é “conhecido como apresentação” (FIELD, 1995; p. 13), introdução do universo dramático, conformação dos personagens e amostragem de

sua rotina; o *Ato II*, é o momento da confrontação e enfrentamento das dificuldades, quando o personagem “enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática” (FIELD, 1995; p. 15); o *Ato III*, por fim, é a resolução da trama, encerra o filme, ele “*resolve* a história; não é o seu fim” (FIELD, COLOCAR DATA 15). Esses atos, como se observa no diagrama, são divididos por dois *Plot-points*, *pontos de virada*, que nada mais são do que “um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 1995; p. 15), eles aparecem na transição do primeiro para o segundo *Ato* e do segundo para o terceiro. Nesse esquema seu primeiro aparecimento seria um incidente que muda o rumo da história, já o segundo é o marco que nos leva ao clímax, momento máximo de ação dentro de uma história e que nos encaminha para sua resolução. Esses *plots*, são muito importantes para o que estou tentando fazer aqui, porque eles trazem uma regra, são a mudança de uma *situação* causada por uma *ação*.

No Capítulo *Imagem-Ação: A grande forma*, de seu livro *Imagem e Movimento* (1985; p. 178), Gilles Deleuze apresenta essa estrutura clássica narrativa a partir de situações reformuladas por ações. Ao invés de *Atos e Plot-points*, ele apresenta a estrutura fílmica por meio de “S-A-S’” (DELLEUZE, 1985; p. 179). ‘S’, seria a situação inicial, rotineira dos personagens. ‘A’, seria a ação transformadora da narrativa, um movimento que retira o herói de sua situação inicial e o coloca em um lugar de conflito a ser resolvido. ‘S’’, é a resolução da trama, uma situação final, diferente da inicial. O roteiro resolveria a trama, mas o sujeito não estaria diante da mesma estrutura em que iniciou, mas sim, em uma nova, modificada pelos conflitos da ação. A partir dessa estrutura de Deleuze, podemos voltar para o *paradigma* de Syd Field com a perspectiva da *Jornada do Herói*. Também conhecida como *Monomito*, a saga do herói é a produção do *arco* de um personagem em três atos: a Partida, a Iniciação e o Retorno. O herói, no Ato I, *Partiria* de sua *Situação Inicial (S)*, por meio de uma *ação (A)* que o ameaçaria de alguma forma. Entraria no Ato II, onde estaria *iniciado* ao conflito e ao seu desejo de resolução e, mais uma vez, por meio de uma ação, o *clímax*, chegaria ao *retorno* para sua realidade, no entanto ela já não seria mais a mesma, estaria modificada. Esse ciclo, composto pelo *paradigma* de Syd Field, a *imagem-ação* de Deleuze, explicariam o desenvolvimento do personagem pela *jornada do herói* no centro da narrativa clássica.

Faço agora um deslocamento das estruturas do roteiro clássico, como os lugares ocupados pelos nossos sujeitos-personagens nas narrativas românticas entre homens. Na verdade, venho fazendo esses *links* desde de o início de minhas análises. No primeiro

momento, quando os personagens nos são apresentados, conhecemos suas rotinas, sua construção subjetiva e o lugar onde estão imersos. Esse lugar inicial é o da virilidade, e configura o *Ato I, situação inicial (S)*, apresentação dos personagens. A segunda formação de minha análise foi a do acontecimento sexual, a realização do prazer, é o nosso *plot-twist* narrativo, é a *ação (A)* que nos leva para o *segundo ato*, a *iniciação* do herói viril diante de seu prazer. Agora cabe perguntar: o que acontece no *Ato III*, qual é a nossa resolução, o que emerge na nossa Situação Final (S')?

No terceiro momento dos recortes, os nossos sujeitos das relações entre homens voltam para o espaço urbano, agora com um conflito de ordem sexual que constrói seu arco dramático. Meu último momento de análise se mostra nas regularidades discursivas em duas formações: o flagra da sexualidade e o ato de anunciar a si.

Esse flagra dos afetos é sem dúvida o nosso segundo *plot* narrativo, é a *ação climax*, o ponto alto do conflito da sexualidade. Em *Brokeback Mountain*, depois de alguns anos sem se verem, se casarem com uma mulher e constituírem família, Jack e Ennis finalmente se reencontram. O encontro dos dois acontece na entrada da casa de Ennis. No momento do encontro, os dois trocam um acalorado beijo e nesse momento são flagrados por Alma, companheira de Ennis, interpretada por Michelle Williams. A sequência é um *plongée*, que é um *raccord de olhar* (quando a câmera assume o ponto de vista do personagem em cena) da mulher que vê catatônica o beijo pela janela da cozinha (figura 27).



Figura 27: frames de *Brokeback Mountain* (2005)

A mesma estrutura de olhar é vista em *Freier Fall*, quando já no fim do filme, quando Marc está no hospital esperando sua mulher sair do trabalho de parto, e é encontrado por Kay no corredor. Os dois conversam por um tempo e na hora da despedida

trocam um beijo rápido, mas são flagrados pela mãe de Marc que entra no corredor e vê o afeto dos rapazes (figura 28).



Figura 28: frames de *Freier Fall* (2014)

Já *Jongens*, *Praia do Futuro* e *God's Own Country* apresentam como regularidade o ato de falar de seus prazeres e afeto, a segunda formação, enunciar a si. No primeiro filme, Sieger luta tão fortemente contra sua sexualidade que entra em uma briga com Max, porém no filme quando sua angústia já está elevada ao ponto dele não aguentar, o menino é abordado por seu melhor amigo, Stef, que de forma truncada induz saber do que acontecia entre os dois garotos e indica que apoia.

Stef
Você e Marc. Então...

[Silêncio]

Stef (cont.)
Marc e Você. Vocês formam uma boa
dupla.

[Marc em silêncio sorri]

Na sequência dessa cena, Sieger almoça com seu amigo, seu pai (Theo) e seu irmão (Eddy). Em determinado momento da cena o pai do garoto observa que o menino está triste e em silêncio, então o encara e pergunta:

Theo
Está tudo bem?

[Silêncio]

Sieger

Não.

Esse diálogo encerra a cena que corta para o menino pegando a moto de seu irmão e disparando. Seguido disso temos um plano sequência de Sieger e Max juntos, abraçados, andando de moto. (figura 29)



Figura 29: frame de *Jongens* (2014)

Já no segundo filme, *Praia do Futuro*, após o envolvimento afetivo dos protagonistas, Donato se muda com Konrad para a Alemanha, abandonando sua família. Anos depois o irmão de Donato, Ayrton, interpretado por Jesuíta Barbosa, vai para o país desconhecido em busca do irmão. Eles se encontram, discutem e finalmente, chegam em um café/restaurante, quando Ayrton conta o que aconteceu nos anos em que Donato esteve longe e o enfrenta dizendo:

Ayrton

Por que é que tu foi embora, hein?

Por que é que tu sumiu?

[Silêncio]

Ayrton (cont.)

Tu é um viado egoísta que gosta de
dá o cú na porra desse polo-norte.

Em *God's Own Country*, a mesma política de enunciar a si aparece. Após uma briga, Gheorghe vai embora da fazenda, deixando Johnny em uma grande crise existencial. No fim da segunda metade do filme, Johnny conversa com seu pai, Marin, observando o campo e diz que precisa ir atrás de Gheorghe, no diálogo:

Johnny

Sinto muito. Eu não posso fazer o que você quer. Posso fazer isso, mas do meu jeito e não do seu.

[Silêncio]

Johnny (cont.)

Preciso ir busca-lo. Eu quero ir busca-lo.

Martin

E a fazenda, os animais...

Johnny

Eu vou voltar. Mas quando eu voltar, quero que seja diferente.

Martin

Ele te fazia feliz?

Johnny

Sim... acho que sim.

O filme desenrola com Johnny arrumando suas coisas e indo em busca de Gheorge, o encontrando em uma indústria agrícola. O rapaz se declara para o amado, o pede que volta. A cena final do filme é a dos amantes entrando na casa de Johnny.

Tanto o flagrante imagético, quanto a enunciação pelo diálogo, apresentam a exposição da sexualidade para um terceiro. Esse ato de falar a verdade de si coloca os sujeitos-personagens em um domínio biopolítico do controle moral da sexualidade. Digo isso porque essa terceira pessoa, esse sujeito do flagrante, é quem coloca as relações entre homens no véu dos saberes. Ela representa as instâncias morais que agem sobre nós, sujeitos da atualidade, e nossas sexualidades. Essa descoberta da sexualidade marca o segundo *plot-twits* narrativo, é o *climax*, por que joga nossos sujeitos-personagens em um lugar completamente social, colocando os afetos em um regime de governamentalidade *biopolítico*.

Se se assumir diante de seus desejos é parte da jornada de nossos heróis viris, estamos ainda dentro do *paradigma* de Syd Fiel ou na *S'* de Gilles Deleuze, porque ser

retirado das paragens desertar e inserido em uma nova realidade, implica agora um controle da subjetividade dos sujeitos, sua *docilização*, é a apresentação de um conflito para com a vida.

4.2 Inimigos Públicos: De prazeres entre homens para homossexualidade

Os recortes dos filmes nos apresentaram duas possibilidades das relações saírem do *contra-espço* e ganharem a vista do biopoder e da moral: o flagrante e a enunciação. Esses dois modos de aparecimento da sexualidade no espaço urbano, das luzes, farão com que a sexualidade saia do lugar do prazer das 'relações entre homens' e chegue a definição de 'homossexualidade'. Qual a diferença entre um e outro? Prazer e desejo, o que cada um diz sobre as afeições de mesmo sexo?

Em *Brokeback Mountain* e *Freier Fall*, como apresentei, existe um flagrante. Nos dois filmes, esse acontecimento se dá no momento em que um terceiro vê os dois homens tendo afeto. As estratégias cinematográficas usam o recurso do *raccord* de olhar para mostrar o que essa terceira pessoa viu. Esse posicionamento do plano indica o estranhamento, instaura uma "ordem do olhar que organizará formas de dizer sobre o sujeito a partir de uma leitura guiada por sintomas" (MILANEZ, 2014a; p. 84). Esse olhar que os sujeitos pegos recebem é um olhar de repúdio, de vergonha e ojeriza, a posição de quem vê instaura o regime moral da homossexualidade num quadro histórico-contemporâneo. É a repressão.

O *plot-point* do flagrante, coloca os sujeitos-personagens em um quadro de governo do poder onde ter seus afetos definidos enquanto 'relações entre homens' já não basta, é preciso que se dê outro nome. Por que? Terem seu segredo revelado por alguém, que representa uma sociedade, é retirar a questão de descobrir a verdade de si sobre seu sexo, colocando a sexualidade em relação aos outros num escopo populacional da governamentalidade. O lugar das relações entre homens dizia respeito a um prazer, uma prática de si, podia estar afastada da vida cotidiana, lhe cabia ser um segredo. A descoberta coloca o prazer em uma rede de relações. Relações estas que se dá no espaço onde todas as outras se dão, no cotidiano do urbano, precisam ser conhecidas para serem controladas. É aí que entra a questão da homossexualidade, onde "o problema 'prazer-desejo' é atualmente um problema importante" (FOUCAULT, 2015; p. 7).

Ao pensar nesse embate prazer-desejo, Foucault nos apresenta que a palavra 'prazer' "não quer dizer nada, que está ainda suficientemente vazia de conteúdo e virgem

de utilização possível, não tomando por prazer, afinal, senão um acontecimento” (FOUCAULT, 2015; p. 8). Isso não quer dizer que o prazer seja algo sem valia, quer dizer que ele é um acontecimento, um fenômeno que não é passageiro, mas que é perecível. O prazer diz respeito muito mais a singularidade do indivíduo. No entanto, quando vai tratar do desejo, o teórico nos diz que a “noção de desejo, precisamente como uma espécie de instrumento de inteligibilidade, [...] de padronização em termos de normalidade, de um prazer sexual: dize-me qual é teu desejo e te direi quem és.” (FOUCAULT, 2015; p. 8). Isso quer dizer que o desejo, ao contrário do prazer não é algo que pode ser ignorado, não é momentâneo, muito pelo contrário, o desejo é uma formação que leva o sujeito a um modo de vida, o tira de “sua sexualidade para chegar a uma multiplicidade de relações (FOUCAULT, 2015; p. 8). Dessa feita, estar diante do seu desejo é também estar diante dos poderes, e serão eles que definirão o que é permitido ou não, o que é normal ou não. São os poderes que colocarão o desejo dentro de uma norma, dentro de uma produção de subjetividade para a garantia do controle da população.

As relações entre homens deixam de ser definidas assim e passam a ser homossexualidade pela nomeação de desejo. Essa vontade pelo mesmo sexo “não é simplesmente o que manifesta (ou esconde) o desejo; é também aquilo que é *objecto* do desejo” (FOUCAULT, 1996; p. 2). Se a heterossexualidade vem cercada por um conjunto de regras sobre o comportamento moral do sexo procriativo, da mulher submissa no casamento, do homem provedor, dos ritos cristãos, a homossexualidade também virá, ou seja, as relações de prazer entre homens, quando entram no regime da vida cotidiana biopolítica não pode estar livre para ser como quiser, precisa estar normatizada, precisa ser instrumento de saber, obedecer a regras. Justamente por isso é que os recortes do desvelamento dos prazeres é tão significativo, pois eles fazem emergir “uma ordem do olhar que organizará formas de dizer sobre o sujeito a partir de uma leitura guiada por sintomas” (MILANEZ, 2012b; p. 84). Essa leitura da qual Foucault fala é o que organizará a homossexualidade enquanto movimento de subjetividade, enquanto acontecimento em cadeia. Acredito que todo o seu pensamento no entorno da construção da homossexualidade enquanto movimento e a economia de suas relações podem ser sintetizadas na fala do teórico no texto *Amizade como Modo de Vida* (2010), quando nos diz que:

O problema não é o de descobrir em si a verdade sobre seu sexo, mas, mais importante que isso, usar, daí em diante, de sua sexualidade para chegar a uma multiplicidade de relações. E essa, sem dúvida, é a razão pela qual a homossexualidade não é uma forma de desejo, mas algo de desejável. (p. 348)

O flagrante, conforme apresentei, é um modo de o sujeito ser marcado por lugares diretamente perceptíveis na contemporaneidade no que toca aos comportamentos que fogem a norma heterossexual. A mãe de Marc, em *Freier Fall*, que ao ver seu filho beijando outro homem corre; e a esposa de Ennis, em *Brokeback Mountain*, que fica catatônica diante do beijo entre seu marido e Jack, ao terem suas reações mostradas pelo audiovisual “reacendem a chama de uma posição censuradora para a prática afetiva do beijo entre homens” (MILANEZ, 2014a; p. 267), fazem vir a tona o lugar do preconceito, do julgamento, faz emergir o discurso de ódio. Lugares que, infelizmente, compõem o modo de vida dos sujeitos homossexuais. É o modo como esses sujeitos-personagens descobrem que a ‘incorrigível’ e ‘anormal’ homossexualidade tocou sua rotina que faz com que os protagonistas não sejam mais os sujeitos das relações entre homens, eles agora terão que encarar a si mesmo como gays, parte de um grupo que antes rejeitavam e que agora serão parte indissociável de sua subjetividade. As sequências do olhar revelam, mais uma vez, a potencia do audiovisual, pois é nesse plano *raccord* “que constrói a verdade por meio da distinção das características e diferenças daquilo que nos aparenta estranho” (MILANEZ, 2014a; p. 84). A descoberta é apenas o início de uma objetivação pelos poderes e normas biopolíticas.

Quando paramos para analisar o modo como a sexualidade é revelada nos outros três filmes, *Praia do Futuro*, *Jongens e God's Own Country*, vemos que eles enunciam a si de forma muito menos violenta do que nos filmes anteriores. Porém, o que fica claro, ao menos para mim, é que eles estão, já ao falar, se colocando no quadro do comportamento esperado de um homossexual. Chamo de ‘enunciar a si’ a *ação* chave da existência de qualquer sujeito que se classifique enquanto gay: se assumir, ou sair do armário. Essa ação que todo LGBTQ+ em determinado ponto da vida já passou, cogitou ou passará é nada mais do que se afirmar diante de seus desejos, sua existência. É enfrentar que seus prazeres obedecem a uma norma e que essa norma está diretamente ligada aos atravessamentos de sua subjetividade. Se assumir não diz respeito a autoestima do indivíduo, diz respeito a uma lei de enunciação para os desejos, uma obrigação, “como se na nossa sociedade a própria palavra da lei só pudesse ter autoridade por intermédio de um discurso de verdade” (FOUCAULT, 1996; p. 5). Quando Donato (*Praia do Futuro*),

Sieger (*Jongens*) e Johnny (*God's Own Country*) enunciam mesmo que indiretamente sobre sua sexualidade estão trazendo para si uma nova lei de existência, estão se incluindo na rede das homossexualidades e no próprio ato de enunciar provando que “temos que nos esforçar em nos tornar homossexuais e não nos obstinarmos em reconhecer que o somos” (FOUCAULT, 1996; p. 348). Se assumir, é um esforço que o sujeito que tem desejo por outro homem deve ter, mas que não diz respeito a si, mas sim ao outro. Se assumir é falar: sabem o que sou e agora, o que farão de mim?

Sem dúvida, comunicar é sempre uma certa forma de agir sobre o outro ou os outros. Porém, a produção e a circulação de elementos significantes podem perfeitamente ter por objetivo ou por consequências efeitos de poder (FOUCAULT, 1995b; p. 240)

4.3 Orgulho e Preconceito: Assumido ou fora do meio?

O que faremos dos gays? Faremos discursos. Levaremos seus desejos a análise, aos estudos médicos, as proibições religiosas, as tabelas do estado, as pesquisas acadêmicas. Jogaremos seu corpo nos jogos dos interesses e o destrincharemos até o ponto máximo quando sua subjetividade e seus processos de subjetivação serão domínio público, composto por regras, para que assim todos saibam o que ele significa, o que oferece de bom, o que oferece de perigoso.

Me parece que os audiovisuais, conforme é mostrado pelos meus recortes, dizem respeito diretamente ao caminho trilhado por um sujeito homossexual em nossa sociedade contemporânea. Assim, se assumir ou ser retirado do armário, não é uma abstração da ficção, é uma realidade palpável dentro da população LGBTQ+. Contudo ter seu desejo socializado não é e nem pode ser entendido como fim do enredo audiovisual e da realidade homossexual. Ele não é! É apenas um *ponto de virada*. A situação final deleuziana, aquela que é nova e completamente diferente da inicial, ela sim é o fim do arco dramático. A saga do herói gay termina, no audiovisual, com o gerenciamento de sua subjetividade. O cinema romântico gay com o se assumir encerra sua trama, fecha a jornada do herói que tinha como arco se apaixonar e se assumir diante disso. Mas o que acontece a seguir? O que acontece quando o filme acaba, onde estão nossos heróis hoje? Quais são os desafios que eles ainda enfrentam?

Com essas perguntas que indicam que os recortes do corpo viril, do corpo-espaco e visibilidade da homossexualidade, nada mais são do que o roteiro diário da vida de todo e qualquer LGBTQ+. A resistência de aceitar, o medo de ser descoberto, o prazer escondido e sair do armário, são posicionamentos que vão muito além da narrativa filmica, é um lugar da vida, é a realidade das subjetividades. O cinema apenas dá a ver aos discursos que a sociedade faz valer sobre o rito de passagem homossexual. Apresenta o corpo atravessado pela sexualidade em suas possibilidades, afeminadas ou hiper-virilizadas, como desvelo da subjetividade; esconde os prazeres, o afastando do conhecimento, desligando a TV na hora do beijo gay e se só ligando quando tem mulher pelada; exigindo que o gay se assume, para que assim possa exercer sob ele a tortura do preconceito diário e do escanteamento. Ter um corpo viril, implicar neles possibilidades românticas, e, ao mesmo tempo, apaga-los é um regime de contradição discursiva na medida em que o corpo precisa estar o mais perto possível do ideal masculino (hetero), para que não seja uma agressão visual, para que a feminilidade não revele que existe sim corpos que fogem as regras, desejos que questionam a moral e prazeres que se negam a censura.

Encerro minha análise, concordando com o trecho que abre este capítulo, quando Foucault diz que não, o problema não é dois homens compartilharem a mesma cama, o problema é eles acordarem felizes. Essa felicidade diz respeito a uma construção de vida, um estilo de viver que reverbera em um modo de estar no mundo, reconstruindo o que se entende na moral.

CONCLUSÃO

As três formações discursivizadas na pesquisa parecem constituir as barreiras trilhadas pelos sujeitos homossexuais na 'vida real'. Se entender, se descobrir e se assumir e nesse caminho, renegar-se ou não, apaixonar-se ou não. Os três atos do roteiro, da maneira como busquei analisar possuem um relação direta com a vida cotidiana daquele que se descobre como tendo desejo pelo mesmo sexo. A contradição não está apenas no nível discursivo audiovisual, mas na própria vida que acontece quando o filme acaba. Terminei minha análise com a percepção de que, de fato, somos sujeitos do audiovisual, por que as narrativas criadas pelas sequências de planos dizem muito mais sobre nós mesmos do que nós dizemos sobre elas. A imagem, é por meio da linguagem, um discurso sintomático.

As investigações que fiz aqui, revelam que o problema da (homos)sexualidade na atualidade não é o prazer, pelo menos não em primeiro momento. A problemática está muito mais em o que se vai fazer com esse objeto de prazer. Ele será revelado? Virará narrativa? Que desejo interessa para a sociedade? Que objeto de desejo interessa para a homossexualidade? Todas essas perguntas levam ao corpo viril.

Quando olhei, pela primeira vez, os 44 filmes que enquadravam as possibilidades românticas entre homens, me questionei: Onde estão os afeminados? Onde está o gay assumido, o viado (enquanto orgulho)? Onde estou eu? Por que homens hiper-viris e não outros? As respostas se encontram dentro das próprias materialidades que investiguei, onde, maior do que o interesse romântico é a vontade de mistério e aventura. Mostrar sujeitos viris à primeiro momento é o colocar enquanto ideal aquele que obedece, enquanto pode, todas as normas morais do comportamento dito masculino. O homem ideal: macho alpha, branco, forte, cercado por outros homens e comportamento hetero. É o lugar do fetiche, a imagem dando vazão para falas discursos (preconceituosos) de falso elogio como: "você nem parece que é viado", "que desperdício", "parece que é homem" e etc.

Apresentar o sujeito viril e depois leva-lo para o caminho do prazer entre homens é mostrar que seu objeto de prazer é seu único e máximo lugar de transgressão do comportamento masculino, que exclui o homossexual feminino. Ao mesmo tempo é o gay reivindicando seu lugar enquanto homem. Mostrar a transgressão é perguntar: Como queremos ver o sexo? Quem queremos ver fazendo sexo? Mais uma vez, queremos o inesperado, o abrupto do sexo viril, o audiovisual faz valer esse discurso, só que não sem

censura, sem deixar que o discurso da moral vazze. Por isso o discurso que retira os sujeitos do espaço urbano, dando a eles a restritiva liberdade dos grandes campos. O poder diz: “você, macho viril, quer transar com outro homem? Tudo bem, você pode, mas faça isso longe daqui. Pegue seu corpo viril e o leve para outro espaço”. O *corpo-espaço* é esse lugar maior de contradição justamente por colocar dois enunciados completamente diferentes dentro de uma mesma cadeia discursiva.

Quando os sujeitos retornam com seus afetos para os braços do poder, são flagrados ou estão tão imersos em seu corpo-espaço de desejo, que não podem mais se enquadrarem a norma, aí devem encarar as consequências, como fez Alan Turing em seu tempo, em um domínio de visibilidade, que é justamente quando a narrativa acaba.

Me pergunto: Será que a sociedade e os próprios gays se interessariam tão profundamente em ver a história dos afeminados e assumidos? Não me atrevo a dizer com certeza, mas acredito que não. Mas não acho isso porque assumo que são conscientemente preconceituosos ou machistas, também, mas principalmente por que isso seria dar possibilidades de enunciação a uma formação de sujeito que não é interessante para os poderes morais, os quais nem sabem que defendem. O poder cuidou para que eles, me incluo, se vissem como o sujeito transgressor, o sujeito a ser corrigido. Uma história com esses protagonistas se constituiria diante de um modo de vida, assim como os romances heterossexuais tradicionais. O problema não seria a sexualidade, mas o trabalho, os desencontros, as fases da vida, a família, a traição, a distância e etc.; essas narrativas colocariam a sexualidade apenas como um dos elementos que constroem o sujeito e não como seu arauto maior, inscrito no corpo. Sair desse lugar de escanteio, me parece ser a importância do orgulho.

Foucault, afirma que “o sujeito que escreve faz parte da obra” (2006; p. 409), comungo de seu posicionamento, por isso escrevi meu trabalho em primeira pessoa, por que se meu lugar assumido, afeminado, negro é relegado do romance num nível audiovisual, ao menos em sua análise, eu gostaria de reclamar meu lugar de fala. Não o faço/fiz como posicionamento raivoso, muito pelo contrário, faço por orgulho, por entender que eu também, ao estar, como sujeito-homossexual apagado das narrativas, me faço em mesmo tempo presente enquanto sujeito-autor. Me coloco enquanto sujeito que analisa seu objeto, mas também está posto enquanto sujeito constituído por uma exterioridade que me atravessa e me subjetiva.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, MAX. **Hoje na História: 1954 – Perseguido por ser homossexual, Alan Turing comete suicídio.** 2014. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/35574/hoje+na+historia+1954++perseguido+por+ser+homossexual+o+genio+da+computacao+alan+turing+comete+suicidio.shtm>>. Acesso em 16 de abril de 2018

ALVES, Julia Guimarães. **Homossexualidade na Grécia Antiga.** 2016. Disponível em: <<https://havi20151.wordpress.com/2016/07/03/a-homossexualidade-na-grecia-antiga-e-suas-representacoes-na-arte/>>. Acessado em: 10 de maio de 2018

BRANCO, Renato. **Sintomas de Intoxicação por Cianeto.** 2015. Disponível em: <<http://www.manutencaoesuprimentos.com.br/conteudo/6224-sintomas-de-intoxicacao-por-cianeto/>>. Acesso em: 16/04/2018

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN Georges Vigarello; **História da Virilidade: o triunfo da virilidade.** Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CURSINO, Adriana. **A construção da narrativa clássica.** Cadernos de textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. 2009. Disponível em: <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/ANarrativaClassica.pdf>. Acesso em: 09 maio de 2018.

DEHNER, Durk. **The Legacy of Tom of Finland, *Instigator Magazine*, ISSUE 18, January 2008, pp. 36-41**

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** Trad. M.T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. **Microfísica do Poder.** Organização e introdução de Roberto Machado. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. **História da Sexualidade, 2: O Uso dos Prazeres.** 5.ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade, 3: o cuidado de si.** Trad, de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão.** Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____. **"Omnes et singulatim": vers une critique de la raison politique.** In: **Dits et Écrits 1954-1988, Vol. IV (1980-1988).** Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris, Gallimard, 1994, pp. 134-161.

- _____. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995a.
- _____. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução de Vera Porto Carrero. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995b, p. 231-249.
- _____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. **Arqueologia do saber**. Trad. bras. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.
- _____. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- _____. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009a.
- _____. **Ditos e escritos III-Estética: literatura e pintura, cinema e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária (2009b).
- _____. **Da amizade como modo de vida**. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Coleção Ditos e Escritos VI*. Michel Foucault. Repensar a política. Trad. Bras. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. 1ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 348-353.
- _____. **O corpo utópico / As heterotopias / Michel Foucault ; posfácio de Daniel Defert (tradução Salma Tannus Muchail)**. São Paulo, I Edições, 2013.
- _____. **O saber gay**. Tradução de Eder Amaral e Silva e Heliana de Barros Conde Rodrigues. *Revista Eopolítica*, n. 11,2015, p. 2-27.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- JANSON, H. W. **Iniciação à História da Arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MEDEIROS, Adriana Clementino de. **O ideal de beleza na escultura grega: reflexões sobre as acepções formais construídas pela sociedade grega**. *Principia*, n. 23, p. 1- 14, 2011.
- MILANEZ, Nilton. **O corpo é um arquipélago: memória, interioridade e identidade**. In: Navarro, P. (Ed.). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006.
- _____. **Corpo cheiroso, corpo gostoso**. In: *Acta Scientiarum: Language and Culture*, v.31, n 2, 2009, p.215-222.
- _____. **Materialidades da imagem no cinema: discurso fílmico, sujeito e corpo em a dama de ferro**. *Revista Movendo Ideias*. Vol. 17, Nº 2, 2012a.

_____. **Pistas e traços do corpo suspeito:** Jailton, o esturador de Itambé. In: Maria do Rosário Gregolin e João Marcos Kogawa. (Org.). Coleção Trilhas Linguísticas. Ied.Araraquara: Cuilura Acadêmica, 2012b. P. 81-97.

_____. **O Corpo da Bicha Preta:** Lafayette e a Política do Desamor na Literatura de Charl. Caderno Seminal Digital (Rio de Janeiro), v. 21, p. 255-283, 2014a.

_____, PESSOA-BRAZ, GAMA-KALIL, Marisa. M Analiz. **Outros corpos, espaços outros** [recurso eletrônico] / organização Nilton Milanez, Analiz Pessoa-Braz, Marisa Martins Gama-Khalil. –Vitória da Conquista: Labedisco, 2014b.

_____. **Materialidades da ansiedade:** corpo e retorno a si em filmes de fadas (2010-2015). In: Giovanna G. Benedetto Flores; Nádia Régia Maffi Neckel; Solange Maria Leda Gallo. (Org.). Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia. Ied.Campinas, SP: Pontes Editores, 2015a, v. 1, p. 233-257

_____. **Modos de enunciar a pele do corpo:** quais os lugares de onde vem os lugares de A pele que habito de Almodóvar. In: Ismara Tasso; Jefferson Campos. (Org.). Imagem e(m) discurso: a formação das modalidades enunciativas.. Ied.Campinas, SP: Pontes Editores, 2015b, v. 8, p. 97-118.

_____, BARROS-CAIRO, Cecilia; GAMA-KALIL, Marisa. M Analiz **Espaços, corpos e subjetividades insólitas e horríficas na literatura e no cinema** / Nilton Milanez; Cecilia Barros-Cairo; Marisa Martins Gama-Khalil (Orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015c.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III** . Planificação e Montagem. Portugal: Covilhã, 2010.

NUCCI, Marina Fisher; RUSSO, Jane Araújo **O terceiro sexo revisitado: a homossexualidade no Archives of Sexual Behavior**. *Physis*, 2009, vol.19, no.1, p.127-147.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais** / Judith Revel ; tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. - São Carlos :Claraluz, 2005.

ZAMBONI, Jésio. **Educação bicha: uma a(na[|]rqueologia da diversidade sexual**. Vitória do Esperito Santos - UFES, 2016.

CINEMATOGRAFIA

BROKEBACK MOUNTAIN. Direção Ang Lee. EUA, 2005.

FREIER FALL. Direção Stephan Lacant. Alemanha, 2013.

JONGENS. Direção Mischa Kamp. Holanda, 2014.

PRAIA DO FUTURO. Direção Karim Aïnouz. Brasil, 2014.

GOD'S OWN COUNTRY. Direção Francis Lee. Reino Unido, 2017

