



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOSSOCIOLOGIA DE
COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL

Vitória Rocon Covre

KITS DE SUBJETIVIDADE QUEER EM CARTAZ

Os modos de ser LGBTI+ nos filmes de longa-metragem

RIO DE JANEIRO — RJ

2022



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOSSOCIOLOGIA DE
COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL

Vitória Rocon Covre

KITS DE SUBJETIVIDADE *QUEER* EM CARTAZ

Os modos de ser LGBTI+ nos filmes de longa-metragem

Dissertação submetido ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS/IP) – Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestra em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

Prof. Dr. Frederico Tavares
Orientador

RIO DE JANEIRO — RJ

2022

FOLHA DE APROVAÇÃO

Vitória Rocon Covre

KITS DE SUBJETIVIDADE QUEER EM CARTAZ: Os modos de ser LGBTI+ nos filmes
de longa-metragem

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS), Instituto de Psicologia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social.

Aprovada por:

Prof. Dr. Frederico Tavares – UFRJ Orientador

Prof. Dr. Lucimara Rett – UFRJ Interno

Prof Dr. Jésio Zamboni – UFES Externo

RIO DE JANEIRO, 31 de outubro de 2022

CB45k COVRE, VITÓRIA ROCON
kits de subjetividade queer em cartaz - Os modos
de ser LGBTI+ nos filmes de longa-metragem / VITÓRIA
ROCON COVRE. -- Rio de Janeiro, 2022.
221 f.

Orientador: Frederico Augusto Tavares Jr..
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa
de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e
Ecologia Social, 2022.

1. Processos de Subjetivação. 2. LGBTI+. 3.
Análise Psicossocial. 4. Análise de Conteúdo. 5.
Consumo. I. Tavares Jr., Frederico Augusto ,
orient. II. Título.

*Para minha mãe e meu irmão, com todo o amor;
Pelo Zé, que finalmente descansa em paz.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Frederico Tavares, por acolher minhas demandas, meus interesses e minha pesquisa. Pelo apoio e ajuda durante todo o processo;

Ao EICOS, pela estrutura que me ofertou durante a pesquisa, frente ao sucateamento do Ensino Público;

Aos professores da banca, por acolher meu projeto, aceitar o desafio e compor esta pesquisa;

À minha família, que tornou possível todo o meu percurso;

Aos meus amigos Jefferson Fernando e Mailson Garcia, por todo o apoio durante esse longo trajeto;

Ao meu amor, Jorge Mendes, por me parar (quando eu mais precisava ser parada) e motivar quando eu quase desistia. A ele, em específico, por perguntar, se interessar e me defender.

RESUMO

Após a aclamada vitória de *Moonlight* na categoria de melhor filme no Oscar de 2017, muito se especulou sobre o papel das grandes produções no imaginário coletivo e, por consequência, nas políticas de inclusão. Apesar de inédita a vitória de um filme romântico gay nesta categoria, não há tanto ineditismo quando vemos um festival usar seu palco para dar voz às queixas de grupos minoritários e premiar seus roteiros e direções. Nos anos 70 em São Francisco (Califórnia), foi fundado o primeiro Festival LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Travestis, Interssexuais e mais), onde não se escondia as verdadeiras intenções políticas por detrás do evento: disseminar informações sobre a realidade das comunidades LGBTI+, no intuito de conscientizar parte da população cisgênero e heterossexual. Nos anos seguintes, durante o surto de HIV (*Human Immunodeficiency Virus*), os organizadores destes festivais repensaram seus papéis, passando a promover políticas públicas para uma população em completo desamparo. Nesta mesma época, o termo *queer* foi integrado a coletivos como a *AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP)*, associando a ofensa “esquisito” ao grupo de pessoas que lutavam pelo direito a vida de pessoas LGBTI+. Hoje, estes filmes saíram dos festivais *queercentrados* e chegaram até o Oscar, mobilizando milhares de telas em plataformas de *streaming* e ocupando várias poltronas de cinema. Como consequência do *boom* de filmes centralizados nesta temática, alguns estudiosos já dizem que o *queer* é um subgênero cinematográfico. Esta popularização subtende uma arrecadação. Com as estratégias de *marketing* cada vez mais alastradas na indústria cinematográfica, um longa-metragem se torna propulsor de desejos, imagens e signos, que podem corroborar para uma produção de consumo que, quando vinculada à personagens caricatos e situações realistas, tem potencial de produzir *kits* de subjetivação, que são como perfis prontos para consumo, que atualizam a moda. Esta é uma situação problema, por se tratar da mercantilização dos modos de vida marginalizados, perpetuando uma desigualdade por um período. Visando mapear as conexões, entender os padrões e delinear as ramificações destes filmes, essa dissertação submergiu criticamente nas produções cinematográficas *queers* do Oscar de 2019, 2020 e 2021, analisando um total de 57 filmes. A fim de construir um levantamento quanti-qualitativo, elencou-se nove categorias de debate, pautadas nas inferências da Análise de Conteúdo. Após isso, foi feito um detalhamento da produção de 2020, visando entender o desenvolvimento do personagem *queer* que centraliza a obra *Dor e Glória*, de Pedro Almodóvar, analisando o roteiro, o *mise-en-scène* e os rótulos de patrocinadores do filme. Os resultados foram debatidos por uma análise psicossociológica, visando não esvaziar a riqueza do campo e favorecendo a transdisciplinaridade, debatendo frequências comuns entre o escopo qualitativo e o quantitativo, possíveis órbitas subjetivas que dão sentido e verossimilhança ao filme e os modos como as marcas e produtos mercadológicos podem encaixar nestas esferas movediças. Foi encontrado um aumento oscilatório das perspectivas *queers*, além de órbitas de enriquecimento e envelhecimento protagonizadas por Salvador Mallo, no filme *Dor e Glória*.

Palavras-Chave: Processos de Subjetivação, Consumo, LGBTI+, Análise Psicossocial, Análise de Conteúdo.

ABSTRACT

After *Moonlight* winning the Oscar for best movie of the year in 2017, there has been a lot of speculation about the role of large productions in the collective imaginary and therefore in inclusion policies. Despite the unprecedented victory of a gay romantic movie in this category, there is not much uniqueness when we see a festival using its stage to voice the complaints of minority groups and awarding its scripts and directions. In the 1970s on San Francisco (California), it was established the first LGBTI+ (lesbian, gay, bisexual, transgender, intersex and more) festival, where the true political intentions were not hidden behind the event: to disseminate information about the reality of LGBTI+ community, with intention to raise awareness of a part of the heterosexual cisgender population. It also had the intention to explain that the queer population is formed by a number of sexualities, which divert from the cisheterosexual hegemony, demystifying the meaning of queer. In the following years, during the outbreak of HIV (Human Immunodeficiency Virus), the organization of those festivals has rethought their roles, starting to promote public policies to a population in complete abandonment. In this same period, the queer term was integrated to collectives as an AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP), associating “queer” with groups of those who fight for the right life of LGBTI+ peoples. Now a day, those movies came out from the queer festivals and achieved the Oscar, mobilizing thousands of screens in streaming platforms and occupying a number of cinema seats. As consequence of the boom of movies focused on such a theme, some researchers have already said that queer is a cinematographic subgenre. This popularization means an increase of revenue. With marketing strategies each time more widespread in the cinematographic industry, a feature film becomes a booster of desires, pictures and signs, which supports a consumer production with potential to produce subjectivation kits (profiles ready to consume) when associated with ridiculous characters and realist situations, refreshing fashion trends. This is a problem case, since it deals with mercantilization of marginalized lifestyles, perpetuating an inequality for a period. Aiming to map the connections, understand the standards and outline ramifications of *Moonlight* movie, this dissertation has immersed critically in the queer cinematographic productions on the Oscar of the years 2019, 2020 and 2021, analyzing a total of 57 movies. To build a quantitative and qualitative survey, it was listed nine categories of debate related to inferences of content analysis. After that, it was made a breakdown of 2020’s production, with intent to understand the queer character’s development that centralize the film *Pain and Glory*, by Pedro Almodóvar, analyzing its script, *mise-en-scène* and sponsored labels. The results were discussed with a psychosociological analysis, avoiding loss of subject diversity and supporting transdisciplinarity, debating common frequencies between qualitative and quantitative scopes, possible subjective orbits, which give meaning and likelihood to the movie, and ways to fit brands and marketing products in the created target audience. It was found an oscillatory increase of queer perspectives and orbits of enrichment and ageing featured by Salvador Mallo in *Pain and Glory* movie.

Keywords: Subjectivation Process, Consumption, LGBTI+, Psychosocial Analysis, Content Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Take do filme "A Favorita".....	118
Figura 2 - Distribuição Numérica de Cenas <i>Queers</i> por Categorias	120
Figura 3 - Distribuição em Segundos de Cenas <i>Queers</i> por Categorias.....	120
Figura 4 – Fotograma I Dor e Glória	138
Figura 5 - Fotograma II Dor e Glória.....	139
Figura 6 - Fotograma III Dor e Glória	139
Figura 7 - Fotograma IV Dor e Glória.....	140
Figura 8 - Fotograma V Dor e Glória	140
Figura 9 - Fotograma VI Dor e Glória.....	141
Figura 10 - Fotograma VII Dor e Glória.....	141
Figura 11 - Fotograma VIII Dor e Glória	142
Figura 12 - Fotograma IX Dor e Glória	142
Figura 13 - Fotograma X Dor e Glória.....	143
Figura 14 - Fotograma XI Dor e Glória	143
Figura 15 - Fotograma XII Dor e Glória.....	144
Figura 16 - Fotograma XIII Dor e Glória	144
Tabela 1 - Distribuição de Cenas e Personagens <i>queers</i> por Edição do Oscar.....	114
Tabela 2 - Detalhamento de Referências <i>queers</i> no Oscar de 2019	115
Tabela 3 - Detalhamento de Referências <i>queers</i> no Oscar de 2020.....	115
Tabela 4 - Detalhamento de Referências <i>queers</i> no Oscar de 2021	116

LISTA DE SIGLAS

ACT UP — *AIDS Coalition to Unleash Power*

AIDS — *Acquired Immunodeficiency Syndrome*

ASL — *American Sign Language* BSL —

British Sign Language

COVID 19 — *Corona Virus Disease 2019*

DIY — *Do It Yourself*

DSM — *Diagnostic and Statistical Manual of Mental*

Disorders GLS — Gays, Lésbicas e Simpatizantes HIV —

Human Immunodeficiency Virus

IMDb — *Internet Movie Database*

IST — Infecção Sexualmente Transmissível

LGBTI+ — Lésbicas, Gays, Bisseuais, Travestis, Transgêneros, Intersexuais e

mais ONG — Organizações Não Governamentais ONU — Organização das Nações

Unidas

QN — *Queer Nation*

QM — *Queer Mutiny*

RENTRAL — Rede Nacional de Travestis e Liberados

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
2 AS NARRATIVAS <i>QUEER</i>	19
2.1 A HISTORIOGRAFIA DO <i>QUEER</i>	20
2.2 A AIDS E O MOVIMENTO <i>QUEER</i>	26
2.3 DISSIDÊNCIAS	28
2.4 LESBIANIDADE E QUEERING	29
2.4.1 Heterossexualidade Compulsória	30
3 A APARIÇÃO CONTROVERSA DO <i>QUEER</i>	35
3.1 JUDITH BUTLER E OS PROBLEMAS DE GÊNERO	36
3.2 DELINEANDO A TEORIA <i>QUEER</i>	40
4 SOB OS CONTROLES DO “IMPÉRIO SEXUAL”	48
4.1 DA SOCIEDADE DISCIPLINAR A DE CONTROLE: DA MASSA AO INDIVÍDUO	50
4.1.1 Sociedade Mundial de Controle e a Queerfobia Imperial	56
4.2 AS DERRUBADAS DE FRONTEIRAS PARA O MERCADO DE FILMES	62
4.3 CAPITALISMO CONEXIONISTA SE CONECTANDO AO CINEMA	71
4.4 UM OLHAR PSICOSSOCIOLOGICO E OS <i>KITS</i> DE SUBJETIVIDADE EM CENA	74
5 DO MARKETING ÀS TELAS DE CINEMA	87
5.1 OS FESTIVAIS E A TEMÁTICA <i>QUEER</i>	90
5.1.1 A Academia de Artes Cinematográficas e as Temáticas LGBTI+	100
6 METODOLOGIA DA PESQUISA	103
6.1 <i>CORPUS</i>	108
6.2 CODIFICAÇÃO	110
6.3 ANÁLISE CATEGORIAL	113
6.4 COLETA DE DADOS	114
7 RESULTADOS	114
7.1 OS FILMES E AS CENAS <i>QUEERS</i> , ALÉM DE SUAS DURAÇÕES	115
7.2 DECOMPONDO CENAS	123
7.2.1. Fotogramas	139
7.3 CATEGORIZAÇÃO	146
8 DISCUSSÃO	147
8.1 A INFÂNCIA DE SALVADOR MALLO	164
8.2 AS RELAÇÕES DA VIDA ADULTA DE SALVADOR MALLO	171
8.3 AS PRODUÇÕES DE SOLITUDE DE SALVADOR MALLO	182
8.4 OS RÓTULOS E PRODUTOS DO MISE-EN-SCÈNE	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS	217

INTRODUÇÃO

O crescente interesse pela temática da sexualidade pode dizer muito sobre nossos atuais modos civilizatórios. Como um modelo majoritário, a heterossexualidade consegue mais um impulso ao diferenciar-se da pluralidade de “foras”. Para compreendermos melhor uma fração das narrativas *queers*, é importante introduzir a história do reconhecimento do movimento LGBTI+ e entender em que (e talvez como) o audiovisual se relacionou a isso.

Na década de 70, finalmente, a palavra homossexualismo havia saído dos livros de *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM). As coisas pareciam mudar para essa população e o discurso sobre a sexualidade começava a sair um pouco da zona médica, migrando para a zona política, sendo debatida e discutida por psicólogos, cientistas sociais e políticos (LEOPOLDO, 2020). Em 1977, o primeiro Festival de Cinema sobre Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Interssexuais e mais (LGBTI+) foi fundado em São Francisco, na Califórnia, e a Comunidade LGBTI+ começou a reconhecer a potência do cinema em disseminar informações sobre realidades diversas, vendo na sétima arte uma oportunidade para adentrar os meios de produção de imaginário social (BESSA, 2007).

Pouco após isso, nos anos 80, há uma explosão de casos de *Human Immunodeficiency Virus* (HIV). A doença não demorou muito para ser afirmada como uma “praga gay”, vinda para aniquilar pervertidos que agiam contra a moral e os bons costumes. Pelo caráter marginalizado dessa população de risco, o medo da contaminação não chegava a certas parcelas importantes da sociedade, tornando as políticas públicas para o combate das Infecções Sexualmente Transmissível (IST) pouco urgentes e almejadas. As vítimas pareciam fadadas ao medo e a morte. Essa situação, somada ao estereótipo homofóbico de vetor, forçou os grupos LGBTI+ a voltarem aos guetos (LEOPOLDO, 2020).

A busca pela sobrevivência e a necessidade de outras vias de combate ao HIV propiciaram a formação de Organizações Não Governamentais (ONG) e instituições de estudo, combate e conscientização, unindo em uma comunidade aqueles que corriam atrás de suas próprias vidas (NETO, 2019; LEOPOLDO, 2020). Ao passo que os coletivos LGBTI+ investiam na prevenção e no tratamento da *Acquired Immunodeficiency Syndrome* (AIDS), os veículos midiáticos se tornaram uma das várias estratégias para mostrar à população estas realidades, na tentativa de alertar e sensibilizar. A partir disso, o cinema LGBTI+ tomou para si uma responsabilidade

política: combater a homofobia e os *stigmas* que orbitavam ao redor da comunidade *queer* (BESSA, 2007).

Nesta época, o termo *queer* começou a ser mais amplamente utilizado na sociedade estadunidense, como uma ofensa declarada. Antes, a palavra significava estranho ou bizarro, assemelhado ao termo *freak*, sinônimo de aberração. Nos anos 80, o termo foi assimilado ao doente contaminado por HIV, ganhando ainda mais peso. O curioso é que essa disseminação permitiu uma nova significação e hoje, segundo Butler (2019), o termo é assimilado e ressignificado pela comunidade, abarcando, na atualidade, tudo que é fora da norma cisgênero e/ou heterossexual, ou seja, tudo que transgrida esta hegemonia (FOTOUPOLOU, 2016; BUTLER, 2019).

Com todo esse histórico, emergiu, nos festivais *queers* de cinema, uma demanda política, o que acabava por promover filmes de temáticas *queers* para pessoas heterossexuais, visando combater a homofobia da maioria da população (BESSA, 2007; LONG, 2021a; LONG, 2021b). Segundo Bessa (2007), após algum tempo, isso se tornou incômodo para alguns membros das comunidades LGBTI+, que já não queriam mais produzir para um grupo hegemônico. Deste incômodo, surgem diversas reclamações acerca da representatividade e questionamentos sobre o papel dos Festivais de Filmes *Queers* e seus métodos de crivo. O desejo por consumo de produtos dirigidos e produzidos por *queers*, que falassem sobre a comunidade *queer* e fossem agradáveis para os sujeitos *queers* (e não destinados às pessoas cisheteronormativas) gerou espaço para que outros tipos de festivais fossem criados, não tão voltados para o combate da *queerfobia*, mas para o prazer e o consumo da comunidade LGBTI+.

Essas ações simbólicas, que criavam cisões e dissidências na comunidade *queer* americana, acabaram sendo refletidas na pluralidade de filmes da temática. Nos dias de hoje, esses filmes alcançam festivais de premiações historicamente heteronormativos, como o Oscar e outros eventos que publicizam as produções cinematográficas.

Se a expansão de mercado é uma estratégia do capitalismo para assimilar novos grupelhos ao projeto de lucros (GUATTARI e ROLNIK, 2013; ROLNIK, 1997; PRECIADO, 2018a; PELBART, 2011; HARDT e NEGRI, 2004), a produção cinematográfica sobre corpos *queers* estar em ampliação seria uma forma de abarcar novas subjetividades ao campo lucrativo? A queda das fronteiras-tabus — que impediam as histórias *queers* de serem disseminadas — não poderia dizer a respeito da adição de um novo campo mercadológico? No século XXI, os filmes

de temáticas LGBTI+ não foram apenas aceitos, mas também ganharam premiações como melhores filmes e roteiros, sendo estas, formalmente, algumas das melhores produções dos últimos anos.

Se o mundo globalizado esfacelou algumas barreiras e fronteiras, esta inclusão pode não ser apenas um detalhe (HARDT e NEGRI, 2004). Quando pensamos nisso, articulando com Guattari e Rolnik (2013), vemos que essas conexões rápidas e curtas do empresariado propiciam uma criação de mercado e, somado a isso, uma criação de público. Pelbart (2011) nos aponta que esta nova forma de capitalismo globalizado, conexionista ou mundial é a nova forma de se empreender: por meio de conexões. Desta forma, expandir-se monetariamente hoje em dia dependeria de conquistar espaços e pessoas. Seria o desejo que garantiria a circulação e o fluxo do capital, sendo o lucro algo antifronteiras (HARDT e NEGRI, 2004).

Tudo isso parece relacionado à recém-aparição massificada de filmes *queers* nos cinemas, nos festivais e nas telas de computadores. Cada vez mais esse surgimento vem interessando alguns campos de estudos. Long (2021a; 2021b) é um dos autores que se preocupa em submergir nesse imaginário lançado, discutindo como esta inclusão está se dando. A crescente relação entre cinema, inclusão e *queer* torna possível uma permuta de articulação, permitindo que o mercado inove cada vez mais.

Essa constante permuta é justamente o que permite uma expansão de mercado, tornando o que antes era tabu impermeável, um novo campo de mercantilização. Esse campo gerenciará a diferença e as produções subjetivas de seus públicos, usando do *marketing* para criar instâncias imaginárias e disseminar *kits* subjetivos. Diante dessa discussão, a questão problema desta pesquisa se embasará na relação entre *kits* de subjetividade, subjetivação e cinema LGBTI+, tendo como base documental os filmes dos Oscar mais recentes.

A situação problema que se forma é a utilização da sexualidade como campo de atuação do mercado, usando filmes e plataformas de audiovisual para impulsionar modos de ser, que vêm vinculados a marcas e produtos que podem influenciar não só o consumo, mas as formas de agir e parecer, trocando o ser pelo ter (TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014).

Com as tantas barreiras ultrapassadas e esfaceladas pelas plataformas de *streaming* e a pirataria, a popularização e a globalização de filmes vêm demandando novos estudos. Com a possibilidade de ver estreias dentro de casa, os formatos de *marketing* e disseminação de informação dentro do cinema se alteram para a assimilação de novos mundos, novos

imaginários e novas subjetividades. Uma estratégia sem fronteiras é justamente aquela que consegue chegar mais longe (HARDT e NEGRI, 2004).

Aquele que chega mais longe e conquista mais público é o empresário de maior sucesso (PELBART, 2011). Para que se alcance a maior quantidade de públicos possível, foi necessário que o cinema se tornasse inclusivo, com as grandes empresas ofertando um leque de temáticas, que pudessem agradar tipos diferentes de telespectadores. A soma de inclusão e globalização formam, para Hardt & Negri (2004), o espaço de atuação do Mercado Mundial.

Este Mercado Mundial inclusivo demanda — e absorve as demandas de — diferenciação, tornando capitalizável o que não era: a subjetividade. Tendo em vista que a subjetividade, nos dias de hoje, está inserida em um contexto de extremo controle (DELEUZE, 1982), os filmes tornam-se fontes intermitentes de informação e formação, moldando subjetividades à luz dos movimentos do mercado.

Dessa forma, é possível pensar os filmes de temáticas *queers* como impulsionadores de informações que também visam expressar um novo imaginário e modelar um público-alvo ao ponto de vender *kits* de subjetividades prontas?

Nessa linha de raciocínio, a discussão oscilará entre investigar a transgressão do tabu presentificado nos filmes de temática *queer* e descobrir como essa transgressão e acentuamento da diferença propiciam um novo mercado e identidades e, por consequência, uma lógica lucrativa e capitalizada dos processos de subjetivação. Tendo esses norteadores, procuraremos entender também como as diferenciações do gênero *queer* surgem nas telas do cinema, quais seriam suas características e o que é vendido sobre o *queer* nas produções cinematográficas em formatos de identidades *prêt-à-porter*.

Pautado nesta situação problemática e complexa, a presente pesquisa usará do arcabouço transdisciplinar da psicossociologia para estudar os veículos de comunicação e grande mídia. Por se tratar de um estudo sobre cinema e seu potencial de disseminar informações, esta dissertação irá compor e ser composta pelas diversas pesquisas do grupo de pesquisa sobre Processos Psicossociais de Comunicação e Consumo (PSYCCON), além de ser orientada pelo Professor Doutor Frederico Tavares.

Este referencial, junto das críticas metodológicas e epistemológicas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação de Psicologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS) em conjunto com

colegas da linha de pesquisa “Comunidades, desenvolvimento, meio ambiente e inclusão social”, irá direcionar as análises para os seguintes questionamentos:

1. Quais as lógicas que inserem o personagem *queer* na espetacularização dos Festivais cinematográficos? Qual a relação entre suas aparições e sexualidade nos enredos dos filmes mais recentes?
2. Os filmes que expõem corpos *queers*, anunciados e publicizados pela televisão e plataformas de *streaming*, são arquitetados ao redor de quais órbitas mercadológicas? Quais *kits* de subjetividade estão sendo ofertados nesses filmes?
3. Sendo o sujeito *queer* aquele que transgride a norma cisheteronormativa, a aparente inclusão das temáticas *queers* pode significar uma inclusão diferenciada ou parcial da comunidade a fins de gerenciamento de diferenças e alteração dos modos de *queerfobia*?

Visando esclarecer o tema e desenvolver os questionamentos, o seguinte trabalho se estrutura embasando as dúvidas e acumulando teorias que possam debater a temática com as produções subjetivas e as infinitas possibilidades do inconsciente maquínico (GUATTARI e ROLNIK, 2013).

Para isso, foi definido como objetivo principal desta pesquisa evidenciar os *kits* de subjetividade presentes nas produções de temáticas *queers*, para poder ter um panorama geral das conexões entre cinema e a produção de público-alvo *queer*. O estudo irá imergir na atualidade dos famosos filmes *queers* junto do arcabouço teórico fornecido pelos autores que discutem inclusão, globalização, subjetivação, modos de ser e mercantilização, usando a ótica da psicossociologia para articular este campo.

Os objetivos secundários serão (1) mapear conexões presentes no campo cinematográfico e entender quais fatores transgridem a norma cisheterossexual; (2) promover discussões sobre as características comuns que filmes atuais com presença *queer* possuem; (3) apresentar uma imersão crítica sobre as produções de subjetividade quando em contato com os filmes *queers* e (4) delinear conexões de temáticas e ramificações de público dentro do universo cinematográfico selecionado.

Mantendo a temática *queer* como chave das discussões, o presente trabalho irá trazer aos holofotes uma problemática historicamente apagada, atualizando as antigas e antiquadas

discussões sobre sexualidade e promovendo uma diferenciação importante dos estudos *queer* dos debates sobre desejo.

Ao delinear como objeto de estudo os filmes de temática *queer*, essa pesquisa se justifica ao evidenciar pequenos espaços de discussões que são historicamente apagadas. Como veremos mais à frente, a produção de projetos e artigos ao redor da comunidade LGBTI+ é recente e escassa, principalmente quando o recorte diz respeito a uma crítica às atuais inclusões dos estereótipos gays masculinos nas grandes mídias.

Motivada pelos incômodos gerados pela morbidez dos filmes *queers*, este projeto tentou levantar a hipótese de que haveria uma linha tênue que associava aos sujeitos LGBTI+ uma narrativa de sofrimento e luto, pensando em um *kit* de subjetividade que atrelasse a opressão em cena às mais diversas marcas e quinquilharias, de forma sutil ou escancarada.

Isto se mostra relevante visto que denuncia os atuais métodos de produção de desejo e de público-alvo, que são estratégias que podem vir a ser generalizadas, não apenas voltadas para o público *queer*, dizendo respeito a uma estratégia que transforma a marginalização em mercado e, por consequência, em lucro.

Para estruturar este estudo, dividiu-se todo o texto em outros nove capítulos, sendo o último a listagem de todas as referências utilizadas.

O segundo capítulo abordará a História da sexualidade desviante, com h maiúsculo, por se tratar das abordagens científicas que aprofundam a historiografia do gênero e do prazer. Junto disto, serão abordados os debates que propiciaram a cisão dentro do meio acadêmico, criticando a centralização do homem cisgênero branco como representante do coletivo LGBTI+ e adicionando abordagens lésbicas ao enredo.

No próximo capítulo, a abordagem universalizante do feminismo será questionada pela ótica de Judith Butler (2018; 2019), conversando com Leopoldo (2020). Esta produção irá compor a teoria *queer*, que embasará nossa pesquisa e servirá de referencial teórico para identificarmos práticas (repetitivas) discursivas que moldam o gênero e as performances falhas dos materiais estudados.

No quarto capítulo, um debate teórico trará à tona escritores como Gilles Deleuze, Peter Pál Pelbart, Michael Hardt, Antonio Negri e Suely Rolnik para arquitetar um olhar que converse com a temática sem esvaziar ou fragmentá-la, não perdendo de vista as nuances e

complexidades do campo (NASCIUTTI, 1996). Este referencial irá debater as produções de mercado e as capitalizações subjetivas ao redor do *marketing*, localizando o cinema como uma mídia propulsora de desejos.

Logo em seguida, no quinto capítulo, será apresentado o objeto de pesquisa: o cinema. Este cinema será desenvolvido como um dispositivo que é emparelhado para disputas de narrativas e está em constante embate, ora sendo tomado por um campo, ora outro. Esta particularidade será desenvolvida por um carácter ambivalente, onde o cinema será visto como motor de público e de resistência.

Considerando que as resistências podem estar coexistindo nas produções cinematográficas, no fim deste quinto capítulo, será questionada a presença e o formato das temáticas *queers* nos festivais de cinema, que estão mais comuns.

Sem esgotar as discussões, teorias e interseções entre as áreas de estudo, o sexto capítulo abrange a metodologia, definindo uma pesquisa quanti-qualitativa norteada pela Análise de Conteúdo (BARDIN, 2016) e o método de decomposição de filmes (PENAFRIA 2009). Além disso, o tópico se importa em apontar os desafios metodológicos e as formas como as cenas foram contabilizadas e categorizadas, além de descrever como o *corpus* de estudo foi estipulado.

Já com o *corpus* estudado, o capítulo sete oferece os resultados quantitativos e suas categorizações, além das explicações das categorias uma a uma. Já pelo lado qualitativo, é destrinchado o filme *Dor e Glória* (ALMODÓVAR, 2019) cena por cena, além de expor alguns fotogramas para ilustrar esta decomposição.

Em seguida, no oitavo capítulo, este trabalho prossegue com um debate entre os referenciais teóricos e os resultados obtidos. Em primeiro momento, são expostas as quantificações categóricas de todas as cenas de temáticas *queers*, por meio das quais se discutem as frequências temáticas e subtemas. No segundo momento, o filme *Dor e Glória* é debatido, destrinchando o desenvolvimento do protagonista e sua relação com as táticas de *marketing* dentro do filme.

Por fim, nas considerações finais, são atribuídos caminhos futuros para este trabalho, apontando espaços de estudo que podem entender melhor os impactos destes filmes. Apesar destes indicativos, o tópico reitera sobre os *kits* de subjetividade levantados ao relacionar as estratégias

de *marketing* audiovisual com as decomposições de *mise-em-scène*, observadas no filme de Almodóvar.

2 AS NARRATIVAS *QUEER*

A História é desenvolvida atravessando a vida privada e pincelando o *ethos*, emaranhando formas, redes e conexões. Neste trabalho, veremos como essas relações se juntaram aos acontecimentos, compondo algo que, para alguns, deveria ser privado e individual: a sexualidade.

Os exemplos de aberturas e fechamentos não são poucos. Segundo Foucault (2018), isso ocorre porque o controle não é mais rígido e nem funciona como uma repressão; as instituições absorvem as críticas e se reconfiguram estrategicamente, funcionando por meio de disputas de poder e esquemas estratégicos. É nesse jogo de forças que ele localiza o dispositivo de controle sexual, resultando em estratégias indiretas e mais generalizadas, fazendo a modulação sobre o sexo passar a ser por via das influências, evitando a ação direta. Isto seria o ponto chave para se estudar (e tentar entender) as sexualidades desviantes, que compunham vetores de poder contrários.

O que parece ficar evidente para o autor é que, seja lá qual for o método do dispositivo tecnológico sexual, há sempre um interdito sobre o sexo. Esse interdito pode tomar inúmeras formas e/ou emergir de inúmeras maneiras, sendo reprimido, marginalizado e/ou patologizado. Independentemente de como ou o quê, este interdito é sempre algo que fere a instituição familiar, amplamente disseminada como dispositivo de Aliança após o século XVIII.

A sexualidade interdita, nos dias de hoje, tem tomado posse de sua própria história (LEOPOLDO, 2020) e denunciado a efemeridade dos movimentos de conquistas e perdas, além de suas bases. Sua historiografia nos mostra um moderno processo de marginalização, arquitetado pós-Revolução Francesa, que parece refletir em uma violenta repressão de sua existência até a atualidade.

Este grupo de interditos vê na comunidade uma potência de vida, passando por processos históricos e subjetivos até configurar-se no que hoje se chama de *queer*. Portanto, veremos a seguir como ocorreu a autoidentificação dos coletivos LGBTI+ com o termo *queer* e suas dissidências, além da tomada da narrativa histórica pelo próprio coletivo, dando bases às teorias *queers*.

2.1 A HISTORIOGRAFIA DO *QUEER*

Ainda que o termo *queer* tenha raízes fortes na língua inglesa, as palavras *queer*, *queering* e *queerness* adentram vocabulários de outras nacionalidades e se popularizam em diferentes povos e de diferentes maneiras (LEOPOLDO, 2020; LUGARINHO, 2013). No Brasil, esse movimento ocorre, inicialmente, via Guacira Lopes Louro (2000), em formato de Teoria *Queer* da educação, já sendo um termo popularizado em um tom acadêmico.

A Teoria *Queer* seria o debate acadêmico ao redor de um grupo marginalizado, ora chamado de *queer*, ora de LGBTI+, GLS, tlbqg+, etc.¹ Apesar das convergências de nomes e termos, o *queer* não pode ser traduzido como “LGBT”, mesmo que sua história se assemelhe à “história das siglas”. Isso porque se o traduzirmos literalmente, teríamos um xingamento que significaria “estranho” ou “esquisito”.

Só que isto não parece ser suficiente. Para Fotopoulou (2016), o *queering* seria a denúncia das artificialidades dos limiares hegemônicos da sociedade ocidental. Essa definição complexa consegue abarcar um pouco do “estranho” que vem com o som do *queer*, mas só pode ser explicada quando emergimos o contexto em que essa palavra foi incorporada ao movimento LGBTI+ americano.

Essa história não tem um começo ao certo, já que os historiógrafos parecem apagar as sexualidades desviantes dos enredos (BENTO, 2020). Sabe-se por meio de alguns filósofos e escritores (FOUCAULT, 2018; BRULON, 2017; LEOPOLDO, 2020) que, até o século 17, a Sodomia era criminalizada em quase toda Europa e, por consequência, suas colônias. Com a perda de força da Igreja no código napoleônico em 1804, descriminalizou-se o pecado da sodomia, do sacrilégio e da feitiçaria. Segundo Brulon, “Ao longo da história do Ocidente, o sentido amplo do termo e a imprecisão das leis que puniam a sodomia fizeram com que a sua condenação social acabasse por se tornar o método punitivo mais eficaz” (BRULON, 2017, p. 52).

¹ Apesar da diferenciação de siglas e ordens, todas elas querem simbolizar o L como lésbicas, o G como gays, o B como bissexuais, o T como transsexuais e travestis, o Q como queer e o + como uma possível expansão para as demais letras.

A lei anterior que criminaliza os atos pecaminosos não podia ser considerada prática. A sodomia e o sacrilégio ficavam no escuro, invisibilizados e sem possibilidade repressiva. Isso fazia com que o código moral pré-1791 não tivesse aplicabilidade, sendo o crime uma infração de ordem mais simbólica.

Apesar da descriminalização, a repressão não padece à mudança de termos. A repressão social, como diz Brulon (2017), torna-se uma forma regulatória muito mais eficaz. Ainda que a Sodomia não fosse mais criminalizada, havia certo estigma na prática de sexo anal, oral e outras formas de sexo para além da procriação. O pecado, apesar de legalizado, permanecia.

Este período de transição entre o proibido escondido e o permitido estigmatizado foi caracterizado por Foucault (2018) como um período de luz sobre a sexualidade. Para o autor, essa luz não significava apenas uma maior visibilidade, mas também um incentivo para que confessassem e dissessem acerca de suas próprias práticas sexuais.

A interdição não fora suficiente para criar a base que o sistema necessitava para operar pós-Revolução Francesa, visto que:

A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber (FOUCAULT, 2018, p. 8).

Sendo assim, condenar ao desaparecimento as práticas sexuais não era suficiente, à medida que surgiam novas necessidades de controle populacional e mercantil. Era necessário um dispositivo sexual para uma forma de controle estratégica e maleável, que permitiria falar mais sobre o sexo e se aprofundar no discurso (FOUCAULT, 2018).

Como exemplo, o autor cita os pedagogos, que passam a ensinar as crianças sobre o sexo e o matrimônio, enquanto as instituições escolares centralizam a família e tentam controlar o prazer infantil. Nessa lógica educativa, o sexo ganha um novo lugar no discurso, na tentativa de ser postulado por alguns e recusado por outros, dando à sexualidade um caráter paradoxal: regula-se quem pode e quem não pode falar sobre ela. Este estratagema complexo, arquitetado ao redor do discurso sobre o sexo, é o que seria, para o autor, o poder sobre o sexo: a operação por meio da influência do que é dito. Estas influências institucionalizadas seriam os dispositivos tecnológicos emergenciais.

Através dos atos discursivos, configura-se o lícito e o ilícito, deixando a sexualidade aquém da regra; influída pelo postulado discursivo, mas nunca detida. Não se aproxime, não toque nisso, não faça aquilo, não fale. Em suma, renuncie (FOUCAULT, 2018). É a renúncia que dará base, como no exemplo acima, à pedagogia do sexo para a criança. Logo na infância, se passa a aprender a biologia do sexo, a relação da família e o erro que são os prazeres masturbatórios.

Percebe-se como esse poder que incide sobre o sexo influencia certos comportamentos sem necessariamente obrigá-los a existir. Ao pensar o certo e o errado e dar luz a um assunto, torna-se mais fácil o acesso ao que antes era silencioso. Com esse acesso, pensa-se a melhor forma de se garantir, por exemplo, o controle populacional, e alguns planos se difundem como estratégia. Um deles é o casamento, que passou a ser instância máxima, sinônimo à família permutadora (e educadora) da sexualidade hegemônica.

Além disso, para evitar desvios, nomeou-se o que era fora da norma como algo histérico ou patológico, pressionando para o mutismo as sexualidades desviantes até que elas não perturbassem tanto a paz urbana. Essas estratégias se frustravam ao tentar extinguir os furos ou vencê-los, denunciando as fragilidades dos dispositivos e atualizando lógicas.

Tudo isso confeccionou vários ditos distintos sobre o sexo, mas, em sua hegemonia, os discursos eram usados para naturalizar as práticas heterossexuais e a família, e postular como doença os desvios às normas.

Assim, o matrimônio se institucionalizou como máxima da sociedade capitalista, o que — para Brulon (2017) — disseminou à população os modos de vida e relações que eram privilégios nobres, concretizando o casamento e o núcleo familiar. Esta base mais solidificada naturalizou a relação monogâmica heterossexual, passando um crivo nos papéis de gênero.

Desse crivo, restavam a criança sexuada, a mulher histérica e o pervertido, que se tornam os símbolos do ferimento à constituição familiar e à produção de corpos trabalhadores (FOUCAULT, 2018). Eles botavam em xeque o sexo e o desviavam, o que significaria desestabilizar um corpo arquitetado para — em primeiro momento — controlar o crescimento populacional².

² Ao fim do século XVIII e início do século XIX, temia-se o descontrole populacional, visto que pela teoria Malthusiana, dizia-se que a população crescerá numa proporção muito maior do que a produção de alimentos conseguiria chegar.

Desses três desviantes, há na figura do pervertido sodomita uma particularidade, visto que, antes, a prática do sexo anal era apagada pelo dispositivo de repressão. Sendo assim, o assunto só aparece após a visibilidade dada à sexualidade, diferente dos demais lapsos, que se tornaram desvios, mas não necessariamente novos. Para Foucault (2018), a partir de então, o sodomita tornou-se uma afronta direta à família e às alianças e passou a ser visto como doente e não-natural. O que era invisível passa a ser gritante, já em aspectos marginais.

Desenha-se a oposição do gay masculino à sociedade capitalista. O homem que faz sexo com outro homem não escolhe uma mulher para si, por isso ele é um causador de desordem; aquele que fere uma máxima social. Antes disso, o sexo entre homens era proibido, mas isso não delimitava uma identidade ou um grupo:

Ao se condenar a homossexualidade na história, falando antes das relações sexuais clandestinas ou da sua repressão, deixa-se de enxergar uma cultura de afetos, medos, desejos e diferenças por detrás das categorias empregadas para excluir os que não se enquadram nas sexualidades permitidas. O sujeito praticante da homossexualidade se vê sintetizado pelo ato sexual que nunca o define, mas serve como medida de exclusão (BRULON, 2017, p. 55).

O que antes era resumido à sodomia e luxúria passa a ganhar um estereótipo mais firme e um motivo para não existir.

Demarcando a diferença social antes invisibilizada, tais subculturas, ao mesmo tempo em que reafirmam as categorias pejorativas que servem para classificar a homossexualidade, podem servir como instâncias de subversão e ruptura, desafiando a norma e produzindo interpretações *Queer* das relações sociais (BRULON, 2017, p. 55).

Os traços do desordeiro passaram a demarcar a homossexualidade masculina que, marginalizada, criou espaços invisíveis perante o olhar do Estado, seguros da repressão policial. Aos poucos, os guetos, e subculturas gays começam a ser construídos. Além disso, Leopoldo (2020) percebe a dificuldade de se falar do homossexual sem ser por uma perspectiva heterocentrada naquele período, tornando rara qualquer construção de imaginário que não fosse desordeira e patológica. Foi com o avanço da medicina e da psicologia que a ciência toma para si o campo da sexualidade, dando uma *psiquê* à temática dos desviantes.

Foucault (2018) aponta que, neste período, a medicina se torna o principal dispositivo de produção de discurso sobre o sexo, pontuando as normalidades e as ordens, mudando a forma de lidar com as patologias sexuais e perversões. Os desvios passam a ser vistos como tratáveis, subentendendo uma cura que irá retomar o pervertido à hegemonia familiar.

Segundo o autor supracitado, após o período da primeira Revolução Industrial, diminuiu-se o medo do “fantasma malthusiano” e a exigência de trabalho deixava de ser especificamente braçal. A dispensabilidade de um corpo específico e da restrição populacional revirou o dispositivo tecnológico sexual, fazendo com que as práticas a partir do século XIX fossem mais permissivas.

Apesar da permissão, não se excluía as formas de controle. A família canônica ainda era ensinada nas escolas e o normal e o patológico eram sistematicamente mapeados pelos médicos. A passos rápidos, a homossexualidade passa a ser vista como uma desordem médica. Brulon (2017) nos lembra que, em 1869, o termo homossexual é dito pela primeira vez por um médico alemão, influenciando as noções futuras do “homossexualismo”, nome oficial dado a doença gay.

Com o vocabulário médico, abriu-se precedente para que o “homossexualismo” fosse reivindicado como área médica, dando aos vadios e marginais definições patológicas no lugar de pecaminosas. “Ao considerar que o ‘homossexualismo’ está relacionado a um defeito no hipotálamo ou outra área do cérebro, abre-se um caminho na história da medicina para a sua extirpação” (BRULON, 2017, p. 57).

Nesse caminho, as teorias de cura substituem a punição, sem necessariamente perder em si a crueldade. Lobotomias, técnicas de castrações, privação de liberdade etc. As práticas de tortura tornam-se institucionalizadas pelo saber médico e isso só vai ser revisto por Freud (2016), ao renovar os estudos da sexualidade.

Segundo Brulon (2017), no início do século XX, o médico alemão estuda os relatos em torno da sexualidade e reconhece a importância das experiências vividas na formação de desejo, adicionando a homossexualidade nos estudos do recém-reformado campo da sexualidade. Apesar disso, apenas em 1973 foi abolido o termo “homossexualismo” do DSM. Esse abolimento já era um sinal de que a sexualidade passaria a ser mais discutida e debatida no campo político do que no domínio médico/biológico.

Apesar das transformações, a comunidade gay masculina volta aos guetos na década de 80, perdendo parte do apoio e espaço que conquistaram até então. Por conta da pandemia de HIV, os problemas sociais emergem de novas formas, e braços da população LGBTI+ se reconfiguram em consequência, formando novos movimentos, entre eles os *queers*.

2.2 A AIDS E O MOVIMENTO *QUEER*

Além de surgir como uma doença de alta letalidade, a AIDS já é, há um bom tempo, um *stigma*. Em seu período pandêmico, ficou conhecida como a “Doença dos 4 Agás”: dos **H**emofílicos, **H**aitianos, **H**omossexuais e dos usuários de **H**eroína, sendo os primeiros apenas vítimas (raras) inocentes. Os outros três grupos (haitianos, homens homossexuais e viciados) já eram marginalizados e vistos como desordeiros e desnecessários (LEOPOLDO, 2020).

Apesar dos índices altíssimos de morte por contaminação, nos Estados Unidos, não houve uma mobilização por parte da maioria, já que a população não considerava a AIDS uma doença que afetasse o “homem de bem”. O discurso sobre as vítimas era culpabilizador, os tratando como vetor. A grande doença fora nomeada como “praga divina” e pegaria apenas no ser não-digno (LEOPOLDO, 2020).³

Tornou-se papel do grupo mazelado estudar possibilidades de vida. Frentes não-coesas passaram a se unir por conta da marginalização e o medo de uma doença letal, incurável e intratável até então.

Essa união pelo medo e pelo rechaço firmou parcerias inimagináveis. Segundo Leopoldo (2020), o ativismo *queer* de grupos como o “*Gay Men’s Health Crisis*” e a *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACT UP) foi o responsável pelo aprofundamento dos estudos acerca do vírus HIV, além da distribuição de estratégias de redução de danos, como seringas, camisinhas, informativos etc.

Ainda nos Estados Unidos, essa população enferma, marginalizada e vetorizada começou a ser chamada — comum e agressivamente — de *queer*. Assumindo para si a postura de subalterno, um braço da ACT UP forma o *Queer Nation* (QN), uma organização de combate a AIDS e defesa dos direitos LGBTI+ (LEOPOLDO, 2020).

Abraçaram o *queer*, o termo que, na época, trazia a dor de uma existência fadada à morte:

A palavra ‘*queer*’ também tem seus contextos, suas mudanças, suas modificações, suas deformações, sua força e, até mesmo, a sua perda de força, de vitalidade, tal como a sua ossificação. Se, originalmente, o termo era usado - desde o século 18 - como um

³ O próprio slogan do Presidente Bush no combate a AIDS era “*Abstinence, Be Faithful and Condoms*”, enquanto as políticas da ONU (mais efetivas) tinham como slogan “*Condoms, Needles and Negotiation*”.

insulto, como uma injúria, como um xingamento, parece concreto afirmar que isso perdure até os dias de hoje. Havia nesse termo forte carga pejorativa [...] reuniria todos os abjetos, os rechaçados, os desalmados etc. (LEOPOLDO, 2020, p. 39).

A apropriação do termo *queer* é também o reconhecimento da própria comunidade LGBTI+ como um grupo marginalizado e abjeto, reivindicando o direito de falarem sobre si e compor os discursos sobre seus próprios corpos. Além disso, ao assumir certos estereótipos e denúncias marginais, o *queer* acaba denunciando uma hegemonia que lhes opõe, que está ao centro e que só é possível ver ao analisarmos as suas opressões (LEOPOLDO, 2020).

As hegemonias são por si só históricas. Elas têm história e escrevem história. Para o historiógrafo Brulon (2017), o *queer* se refere a toda diferença inclassificável que a história deixa escapar: as linhas de fugas não subscritas que denunciam uma hegemonia.

Dessa forma, a Teoria *Queer* seria a teoria daquilo que escapa o hegemônico (BRULON, 2017), debatendo os grandes grupos cisheteronormativos⁴ com um recorte crítico de classe, gênero e raça, ou seja, com uma proposta interseccional e autocrítica (VERAS e PEDRO, 2017).

Apesar de todo esse passeio, a historiografia do *queer* não acaba nem se limita a isso. Sendo o tempo todo tomado por diversos confrontos intergrupais, alguns membros começam a reivindicar sua representatividade fora da *Gay Culture*.

Como pudemos ver, o termo cresce bem vinculado às resistências gays masculinas da década de 80, mas não se limita a isso. Leopoldo (2020) nos mostra que a despatologização da homossexualidade trouxe abertura para o debate da patologização das identidades de gênero, problematizando aqueles que não se identificava com o sexo biológico, ou seja, pessoas trans, travestis, andrógenas e/ou não-binárias.

Apesar de aparentar ser uma luta encabeçada por essa comunidade gay, Rafael Leopoldo (2020) pontua que a comunidade Trans também sofria pela AIDS nos anos 80 e só na década de 90 a questão foi levantada como pauta relevante. A luta pela transgeneridade e seu direito à vida, às vezes, ia ao encontro das lutas gays do período, mas em certos pontos ela era engolida por uma “luta maior”. Parte disso era consequência de um pensamento ainda biologicista e médico sobre o gênero, apesar da politização da sexualidade e dos desejos.

⁴ Cisheteronormativo se refere às normativas cisgêneros e heterossexuais. As normas cisgêneros igualam a identidade de gênero ao aparelho reprodutor biológico do sujeito. Já as normas heterossexuais são aquelas que normalizam o romantismo binário homem-mulher.

Para o autor, isso causou a invisibilização das pautas trans, que além da luta travada contra o HIV, lutavam (e lutam) contra uma forte repressão policialesca, por reconhecimento identitário e contra-ataques do feminismo radical, que usavam (e usam) argumentos como: (1) as mulheres trans invadem e exigem espaços seguros femininos e (2) os homens trans são traidores do feminismo, abandonaram a causa e foram para o lado do patriarcado, tornando-os opressores.

Com necessidades de representação e acolhimento de demandas próprias, funda-se redes que se separam da militância gay para lutar por direitos e legislações próprias, que defendessem a vida da população trans e travesti. Estas não são as únicas dissidências, para falar um pouco sobre, retomo um pouco dos anos 60 para comentar como as reivindicações foram surgindo nos coletivos *queers* de pouco em pouco.

2.3 DISSIDÊNCIAS

Para entendermos um pouco das dissidências, é necessário voltar para o período pré-pandêmico de HIV, quando a sexualidade estava começando a ser vista como pauta política (LEOPOLDO, 2020; BRULON, 2017).

À medida que a comunidade LGBTI+ ganhava espaço, lugares simbólicos tornavam-se monumentos importantes para uma subcultura gay. A arte *Drag Queen*, por exemplo, ganhava palco nesses espaços e vinha vinculada às músicas *pops* e à idolatria de divas como Madonna, Diana Ross, Marilyn Monroe etc.

Rafael Leopoldo (2020), quando discute o caso *Stonewall Inn*⁵, aponta que, apesar da precariedade do local, ele era frequentado majoritariamente por homens gays, cis e brancos, que ora ou outra performavam como *Drags*, mas que não tinham grandes questões interseccionais. Ainda assim, a violência policialesca era constante, o que causava incessante conflito e culminava em revolta.

⁵ *Stonewall* foi um bar frequentado por grupos LGBTs, seu público era constantemente reprimido pela violência policial. Em resposta a um ato extremo de violência, houve a revolta de Stonewall, que desembocou em diversas marchas pelo direito LGBT. Para saber mais, acesse: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/06/revolta-de-stonewall-tudo-sobre-o-levante-que-deu-inicio-ao-movimento-lgbt.html>

Em 1969, a revolta se transformou em um dos mais marcantes movimentos de resistência LGBTI+ da época, conhecido como a Revolta do *Stonewall*. Mostrando a força mercantil da subcultura gay na década de 60 e 70, Leopoldo (2020) delinea como esta revolta estava ligada ao surgimento de uma *Gay Way of Life* ou uma *Gay Culture*. Um modo de vida gay que consistia em roupas referentes a discografias, consumo de Divas *Pops*, retorno à prática *Drag Queen* e outras formas de consumo estereotipadas, que eram privilégio de uma camada abastada/média homossexual.

Apesar desse novo modo de vida gay ser majoritariamente masculino, cisgênero, branco e classe média, segundo o autor, isso não significava um modo novo de opressão hegemônica. Essa representação pouco representativa, com falsa universalidade, apenas denunciava a discrepância de poder político-econômico dentro do próprio grupo *queer*.

Nesses aspectos, uma nova reivindicação autocrítica nasce no movimento. Com o medo da invisibilidade, ramificações e dissidências passam a desmontar o *queer* sem o implodir. Aqueles que não se adaptavam ao *Gay Way of Life*, ou que não se sentiam representados por ele, reivindicaram outros tipos de representações. Estes seriam a população não gay, não classe média, não homem, não branca e/ou não monogâmica.

Nessa lista de dissidências, temos o lesbianidade, que apesar de importante na constituição de um pensamento *queer*, quase não é citado na história do termo, isso porque, historicamente, o desejo da mulher (cisgênero) é apagado ou negado. Nas próximas linhas, explicar-se-á como se deu essa entrada da sexualidade feminina na Teoria *Queer* e quais foram suas contribuições.

2.4 LESBIANIDADE E *QUEERING*

A entrada das mulheres cis nos círculos acadêmicos foi um marco significativo para as universidades e para a produção de conhecimento científico. Elas, junto da luta de classe marxista, denunciavam certos espaços hegemônicos e unilaterais na história que, até então, não haviam sido questionados.

Denunciava-se o naturalismo dos papéis de gêneros e, por conseguinte, a naturalização das vontades femininas. Beauvoir (1970) foi uma das autoras que decidiu se aprofundar na constituição da mulher⁶, descobrindo que a submissão feminina é sustentada por um lugar artificial do sistema econômico capitalista, questionando o naturalismo dos papéis de gênero e os mecanismos de opressão que os mantêm.

Apesar dos avanços sobre os estudos de gênero, pouco se discutiu sobre a naturalização dos relacionamentos heterossexuais até que o lesbianidade emergisse, em separação clara do feminismo. Essa separação se dava porque, para as lésbicas, a causa da submissão feminina tinha forte raiz na própria heterossexualidade, apesar de não se negar a influência categórica do capitalismo na hierarquia de gênero (WITTIG, 1992; RICH, 2010).

Além disso, algumas outras autoras (BUTLER, 2018; HARAWAY, 2000) começam a questionar a opressão universal que o feminismo visa denunciar, se perguntando se há de fato um gênero absoluto, seja ele feminino ou não. Essas dissidências surgem como inovadoras, visto que começava a se mostrar possível expor uma submissão da mulher sem que o gênero feminino fosse universal.

A universalidade do feminismo, para Butler (2018), foi uma das coisas que propiciou a construção do gênero como é vista na atualidade. Para a autora, o sujeito é desapossado de sua construção de gênero, visto que sua narrativa não é contada ou arquitetada por si mesmo, ou seja, sempre se ouve sobre si a partir de outra pessoa, tendo uma construção dependente da narrativa de outrem, sejam os pais, os professores, os avós etc. Baseada nisso, Butler (2018) argumenta que o gênero é uma construção narrada e reforçada por discursos que se almejam universais, como a psicanálise, a medicina e (inclusive) o feminismo.

Por estes motivos, algumas autoras rompiam com o feminismo, se negando a participar de uma teoria sobre a mulher que pudesse pensar a universalidade, a heterossexualidade e o empoderamento feminino como conceitos simpatizantes. Para estas autoras, a mulher era identificada como mulher a partir da relação homem-mulher, no sistema de parentesco e matrimônio (BUTLER, 2018; WITTIG, 1992; RICH, 2010), e eram desapossadas de seus desejos, suas escolhas e suas vontades, dadas a um homem.

⁶ Neste capítulo e no próximo trataremos de literaturas feministas que não se aprofundam (ou muito pouco) na questão da mulher trans, trazendo mais à tona em sua literatura as mulheres cisgêneros. Por isso, quando o termo “mulher” surgir nestas páginas, dirá a respeito de mulheres cis.

Se à mulher não é dado o direito de desejos, não há como ela se doar para ninguém. Foi nessa esteira que o Lesbianidade contribuiu para a desconstrução de gênero a partir das suas dissidências com o feminismo, exigindo uma autocrítica das militâncias em torno da construção da mulher nas teorias acadêmicas feministas.

2.4.1 Heterossexualidade Compulsória

Após algumas cisões entre lesbianidade e feminismo, as críticas de algumas das autoras lésbicas circundaram a temática da heteronormatividade e os papéis de gênero, ligando-os diretamente à política capitalista. Em teoria, para Wittig (1992) e Rich (2010), para que o homem continuasse como referência econômica, esse distanciamento entre a mulher e sua vontade era necessário, esterilizando-a e tornando impossível existir o lesbianidade dentro da sociedade.

A estrutura heterossexual, criada pelas ciências linguísticas e psicanalistas, dominaria por completo o gênero e suas expressões de desejo, fazendo com que as divisões de fora dessa estrutura fictícia fossem impensáveis. Para ela, a linguística é rigidamente heterossexual e, ao mesmo tempo, é impossível expressar-se fora dela. Essa impossibilidade vai propiciar o que ela chama de Pensamento Hétero; um conglomerado de discursos, teorias e ideias que, apesar de quebrarem com o naturalismo e o essencialismo do gênero, não escapa da heterossexualidade no âmbito cultural (WITTIG, 1992).

Dessa forma, Wittig (1992) argumenta que a relação homem-mulher é a única que pode ser expressa e entendida como normal. Como exemplo desta perspectiva universalizante, a autora usa a Psicanálise Lacaniana para criticá-la, dizendo não ser à toa o fato dela conceber o incesto como maior dos tabus, afinal de contas, o incesto só é o tabu supremo para quem já é heterossexual, ou seja, a homossexualidade nem sequer é vista como primeira repressão, sendo inconcebível ao inconsciente heterocentrado. Por isso, para Wittig, não é à toa que o inconsciente psicanalítico se pretenda universal. Assim como o pensamento hétero, ele é o que postula o que de fato é um homem e de fato é uma mulher, também sendo excludente.

Esse tipo de opressão, para esta mesma autora supracitada, é uma opressão que todo o sujeito não-hétero passa. Seu discurso sobre si, sobre seus desejos, sonhos, histórias e culturas seriam anômalos e, por isso, ingênuos ou irrealis. Por não soar, sonhar e/ou falar como uma maioria, os

discursos das lésbicas e gays são invalidados e, por consequência, são invalidadas suas posturas como mulheres e homens.

Por isso, Wittig (1992) afirma que mulheres lésbicas não existem; mulheres se tornam mulheres na relação homem-mulher, então, lésbicas não podem ser consideradas mulheres. Para Rich (2010), a lesbianidade é uma afronta e uma resistência ao capitalismo, já que as mulheres, até então, não tinham existência ou capital em um sistema econômico heterocentrado e falocêntrico.

Para que o homem continuasse como privilegiado e com usufruto unilateral do poderio econômico, era necessário que a família, o parentesco e o matrimônio seguissem como postulados obrigatórios. Rich (2010) pontua vários dos métodos que a instituição masculina usa sobre a mulher para podá-la e submetê-la. Entre eles, ela cita a negação da (1) sexualidade feminina e a proibição de sua materialidade, seja pela negação psicanalítica do prazer ou por meio da pena de morte em adultérios praticados por mulheres. Ela também reforça a (2) aceitação forçada à sexualidade masculina, por meio de estupros e casamentos obrigatórios, sendo a mulher sempre forçada a sentir e aceitar o poder da pulsão sexual masculina. Tal aceitação compulsória se correlaciona ao (3) uso de mulheres em transações masculinas, seja por meio de dotes ou da cafetinagem, visando à constituição familiar ou o uso, ao bel-prazer masculino.

Há muitas outras formas pelas quais as mulheres são dominadas pelo poder masculino, segundo Rich (2010), a mulher se submete ao (4) trabalho doméstico não pago, aos (5) confinamentos físicos (*purdah*, atrofias estéticas etc.) e (6) criativos, à (7) interdição dos conhecimentos e produções científicas e, por fim, ao (8) controle jurídico da guarda do filho, podendo ser revogado a qualquer momento. Apesar da pluralidade dos métodos, a autora aponta que todos eles parecem contribuir ao menos um pouco para a produção de uma hegemonia subserviente.

Cada uma das que eu listei vem adicionar-se ao feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios (RICH, 2010., p. 26).

Apesar de dizer muito sobre o casamento e a heterossexualidade, a autora usa disso para evidenciar algo que está coberto pelas literaturas feministas: a lesbianidade. Ao denunciar os métodos de controle, físicos ou não, Rich (2010) quer chegar ao ponto central de sua argumentação: é extirpada a possibilidade de relacionamentos lésbicos. A autora chega a citar

a clitoridectomia⁷ como uma forma de imposição da penetração como única forma de sexo, além de rememorar as produções genitais-fetichistas masculinas nos discursos eróticos, como na pornografia, que mesmo tendo em seu título chavões lesbianos, não sustentam a homossexualidade feminina.

Ainda que se proponha lésbica, a pornografia nada diz respeito ao prazer feminino, sendo dirigida, roteirizada e filmada para um olhar *voyeur* masculino, sendo até mesmo o lesbianismo transformado em mercadoria sexual e vendido para homens (RICH, 2010). Essa mercadoria sexual chamada pornografia é escrita sob um discurso sádico e falacioso, onde a humilhação é prazerosa e em que a mulher supostamente se satisfaz quando é abusada:

A pornografia não cria simplesmente uma atmosfera na qual sexo e violência seriam intercambiáveis. Ela amplia o conjunto de comportamento considerado aceitável para os homens em seus intercursos heterossexuais – comportamento que retira das mulheres reiteradamente de sua autonomia, de sua dignidade e de seu potencial sexual, inclusive o potencial de amar e ser amada por mulheres com mutualidade e integridade.” (RICH, 2010, p. 27).

O processo destitui a mulher de seu desejo, por consequência a prende em um sistema de Heterossexualidade Compulsória e apaga a existência da lesbianidade.

Nesses aspectos, as lésbicas se diferenciam por completo da militância gay masculina, fazendo emergir um debate sobre invisibilidade em todo o processo de aceitação sexual, mostrando que a historiografia abolia a escrita lésbica desde sempre. Soa como se a lésbica fosse algo recente, mas isto se dá por causa de um discurso completamente apagado, onde a mulher nunca teve posse de seus prazeres, e menos ainda de sua história.

Suas teorias foram necessárias para denunciar certa artificialidade nos papéis de gênero que, mais tarde, ajudaram a denunciar a fragilidade que essas funções têm. Essas contribuições permitiram autoras como Judith Butler (2018) discutir e tentar repensar essas construções de gêneros que, a priori, parecem engessadas.

O aspecto da autocrítica *queer* retoma mais uma vez. Ao tomarmos Judith Butler (2018) como referência *queer*, precisamos lembrar que a autora denuncia a universalidade do feminismo em suas teorias. A exclusão da diferença na identidade da mulher corre o risco de universalizar o patriarcado que, para a autora, não é universal. Ela lembra que não existe uma mulher, mas

⁷ Mutilação Genital que consiste na remoção parcial ou completa do Clitóris.

sim diversas mulheres, recortadas por gênero, raça, etnia, classe etc. Ignorar isso é, para ela, colonizar diferenças.

A tentativa autorreflexiva que foge das universalidades de Judith Butler acaba dando característica e corpo à Teoria *Queer*, que começa a ganhar espaço no academicismo a partir de seu livro “Problemas de gênero” (2018). Esta nova teorização denuncia a necessidade da interseccionalidade nos estudos sobre gênero, sexo e raça, além de aprofundar-se em novas modalidades de gênero e desejo.

3 A APARIÇÃO CONTROVERSA DO *QUEER*

Apesar de todas as aberturas que o feminismo academicista deu aos estudos de gênero e às críticas ao hegemônico, ele não foi eximido das fortes críticas da interseccionalidade e dos estudos *queer*.

Judith Butler (2019), ideóloga do que na frente será chamado de Teoria *Queer*, é uma das que critica não só o feminismo-hétero, como também o lesbianidade e sua premissa de tirar a lésbica da entidade mulher (cisgênero), como se houvesse uma universalidade do patriarcado e, fora dele, um terceiro gênero.

Para entendermos esta crítica, precisamos entender a lógica por trás das performances de gênero, que são norteadas no discurso e replicadas a partir dele, validando estratégias específicas e hegemônicas de poder.

Este emaranhado de embates ao redor do gênero fagocita expressões comuns e hegemônicas, moldando o conceito de “sexo” ao redor de um binarismo universal, fadado ao fracasso. Este fracasso produz não só frustrações, como também motivações para repetições, paródias e, em consequência, adaptações.

Por isto, Butler (2019) irá argumentar que o gênero (e sua ligação com o desejo) é um postulado discurso, retornando aos pontos de convergência, resistência e fuga de Foucault (2018) na História da Sexualidade I.

Os problemas do gênero estariam no fato do conceito de gênero não conseguir adentrar em questões que divergem do que é passível de ser discutido, descrito e registrado, no aparato legislativo que é ineficiente para definir “mulher” e nas novas formas de se sentir mulher que estão sendo exploradas por sujeitos transgêneros, não-binários e flúidos, que não só questionam o “ser mulher”, como também o reivindicam e o atualizam.

3.1 JUDITH BUTLER E OS PROBLEMAS DE GÊNERO

Propondo discutir a forma como as questões de gênero vêm sendo colocadas, Judith Butler retoma Foucault (2018) — História da Sexualidade I — para embasar que o gênero é uma produção discursiva, sendo produzido historicamente por meio de uma repetição de disputas discursivas de controle. Para a autora, o gênero se vincula ao sexo-nascente e do nascimento em diante são postuladas certas “formas de agir”, que serão repetidas pela criança durante toda a sua criação e a posterior, mesmo que ela não escolha nenhuma delas.

Ainda que isso falhe constantemente, os postulados continuam ali. Essas repetições de ações costumeiras são o que constroem o gênero, incorporando também as falhas. Por isso a autora afirma que o gênero é performance, já que ele nada mais é do que uma *paródia* de algo que é visto, um reflexo do que já está dado a priori, seja pela identificação com outras mulheres e/ou homens cis, seja pelo postulado cultural. Esse reflexo não é repetido em integridade e sim parodiado; falhado.

Se a base da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos ao longo do tempo, e não uma identidade aparentemente sem suturas, então a metáfora espacial de uma “base” é deslocada e se revela como uma configuração estilizada, a rigor, uma corporificação do tempo com marca de gênero [...]. Entretanto, se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora (BUTLER, 2019, p. 243-244).

Ao se perguntar sobre os primórdios da performance hegemônica, Butler (2018) retoma mais uma vez Foucault (2018), que já elucidou as táticas utilizadas para uma normatização sexual. Para os autores, o aparelho jurídico foi um dos principais pilares dessa criação, visto que o sujeito só o seria perante a lei, o que faz da submissão às normas uma faca de dois gumes.

Ao mesmo tempo em que se instauram modos de regulação para se evitar violências, a lei configura modos de repressões que legitimam exclusões.

O poder jurídico ‘produz’ inevitavelmente o que alega meramente representar; consequentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva. Com efeito, a lei produz e depois oculta a noção de ‘sujeito perante a lei’ de modo a invocar essa formação discursiva como premissa básica natural que legitima, subsequentemente, a própria hegemonia reguladora da lei. Não

basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política (BUTLER, 2018, p. 20).

A lei, como estado democrático de direito, seria aquilo que dá vazão aos demais mecanismos de repressão como um todo. O Sujeito é produzido e reprimido pelo discurso, e assim como as demais situações, a estrutura da mulher cisgênero também é ato e consequência da lei.

Porém, na contramão da maioria, Butler (2018) deixa claro que ao falar que uma lei é universal, ela não está dizendo que seus efeitos são universalizados. Tal universalização poderia causar premissas erradas e que, na opinião da autora, são perigosas. Ao propor, por exemplo, a universalização de uma teoria sobre o patriarcado, o feminismo fracassa em explicar tantas outras opressões de gênero em tantas outras culturas.

O gênero não poderia ser tão binário quanto o universalismo que o feminismo propõe. As estruturas de gênero não são divididas apenas em oprimidas e opressoras, para a autora há mais. O binarismo do feminino/masculino destitui de mulheres questões como classe, raça e etnia, equivocando certas inferências. Nesse aspecto, qualquer universalidade do patriarcado seria uma exclusão de multiplicidades necessárias. “[...] A insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das inserções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’” (BUTLER, 2018, p. 39).

E indo além, Butler afirma que é indesejável qualquer forma de se criar uma ‘unidade’ mulher:

A ‘unidade’ é necessária para a ação política efetiva? Não será, precisamente, a insistência prematura no objetivo de unidade a causa da fragmentação cada vez maior e mais acirrada das fileiras? Certas formas aceitas de fragmentação podem facilitar a ação, e isso exatamente porque a ‘unidade’ da categoria das mulheres não é nem pressuposta nem desejada. Não implica a ‘unidade’ uma norma excludente de solidariedade no âmbito da identidade, excluindo a possibilidade de um conjunto de ações que rompam as próprias fronteiras dos conceitos de identidade, ou que busquem precisamente efetuar essa ruptura como um objetivo político explícito? Sem a pressuposição ou o objetivo da ‘unidade’, sempre instituído no nível conceitual, unidades provisórias podem emergir no contexto de ações concretas que tenham outras propostas que não a articulação da identidade. Sem a expectativa compulsória de que as ações feministas devam instituir-se a partir de um acordo estável e unitário sobre a identidade, essas ações bem poderão desencadear-se mais rapidamente e parecer mais adequadas ao grande número de ‘mulheres’ para as quais o significado da categoria está em permanente debate (BUTLER, 2018, p. 40-41)

Tendo a crítica já postulada, Butler retoma mesmo assim aos estudos lesbianos, focando na destituição lésbica do sistema econômico e tentando entender a relação entre gênero, sexo e desejo em oposição à hegemonia. Junto disso, ela procurou pensar o que é produzido à margem do hegemônico pelas tais “não-mulheres”. Para tanto, a autora retoma Wittig (1992), ecoando-a e indo ao encontro de questões-chaves sobre diferenciações entre homens, mulheres e — em

um apêndice disso — lésbicas. Ainda assim, há uma crítica que se faz necessária por parte de Butler: Wittig (1992) parece ficar presa no “ser mulher” e no “ser lésbica”, ou ainda “não ser mulher”, o que seria uma referência precipitada.

Para Butler (2018), não é sobre ser mulher, mas sobre sentir-se mulher; dentro de um contexto em que o sexo, o gênero, o desejo, a etnia, a raça e a classe são levados em consideração. Esse pensamento precipitado diz respeito à tríade que é comumente pressuposta como interligada: o Sexo, o Gênero e o Desejo. “Supõe-se que a unidade metafísica dos três seja verdadeiramente conhecida e expressa num desejo diferenciador pelo gênero oposto – isto é, numa forma de heterossexualidade oposicional” (BUTLER, 2018, p. 52).

Não é à toa que, para a autora supracitada, teorias como a psicanálise pensam até hoje essa tríade como intercalada. A heterossexualidade presumida — termo que Butler (2018) vai usar para referir-se ao discurso que já pressupõe o sujeito como hétero por essência — é vista não só nos discursos familiares, religiosos e jurídicos, mas também nas teorias psíquicas do século XX em diante (BUTLER, 2018).

Ainda nessa esteira, Butler dissecar a teoria da constituição do desejo da psicanálise freudiana, e se atenta aos dois postulados universais: a bissexualidade primária e o tabu do incesto. Nestes dois pontos, a autora faz diferenciações teóricas necessárias entre os gêneros feminino e masculino, usadas para embasar os discursos que formalizam o gênero nas teorias psicanalistas.

Butler lembra que, para Freud (2016), inicialmente, a criança vê a mãe como um objeto de desejo, independentemente de seu sexo. Ainda que haja essa afeição à mãe — que é destituída do gênero a priori —, o tabu do incesto e a inserção da “figura-lei” impedem que esse desejo prossiga.

Com a interdição, há duas possibilidades que estruturarão a heterossexualidade. A primeira delas é o desejo do interdito do menino pela mãe. Ao ser interdito pelo tabu e por seu pai, o garoto replica esse desejo (heterossexual) na mãe para outras mulheres cisgêneros, que não lhe farão cair no pecado do incesto ou da traição.

No caso da menina, ao sentir desejo pela mãe e ser interdita, o que ocorre é uma inversão. Ao invés de seu desejo ser replicado em outras mulheres, a menina acaba vendo na mãe um objeto a se espelhar, replicando não o próprio desejo às mulheres, mas os trejeitos, desejos e

estruturas da mãe. Sendo assim, a mulher mimetiza o gênero da mãe, na tentativa de alcançá-la em certo sentido, replicando a cisgeneridade.

Apesar do resumo tímido, as críticas que Butler (2018) aponta a esse circuito são, a princípio, duas. A primeira delas é que a bissexualidade primária é questionável, pois não há como dizer que a bissexualidade é anterior a cultura, então não há como dizer que o gênero da mãe é destituído. A segunda crítica seria a respeito da já supracitada “heterossexualidade presumida”, já que na estruturação do gênero feminino há o tabu inferido da homossexualidade, que faz com que as teorias psicanalíticas direcionem um olhar enviesado ao cunhar a teoria da constituição do sujeito feminino.

A perda do objeto heterossexual, argumenta Freud, resulta no deslocamento desse objeto, mas não do objetivo heterossexual; por outro lado, a perda do objeto homossexual exige a perda do objetivo e do objeto. Em outras palavras, não só o objeto é perdido, mas o desejo é plenamente negado: ‘eu nunca perdi essa pessoa, nunca amei essa pessoa. Ne verdade, nunca senti esse tipo de amor (BUTLER, 2018, p. 125).

Nesse aspecto, é dado à lésbica o status de inexistência no âmbito da sexualidade, além disso, a feminilidade é institucionalizada como equivalente a mimetismo. O tabu do incesto seria hétero; sempre resultando em heterossexualidade. O incesto homossexual é negado, pois o desejo homossexual de forma geral não existe, sendo apenas possível a formação de réplicas heterossexuais.

Apesar da crítica, Butler não utiliza da psicanálise para fundar uma teoria sobre o gênero. A ideia da autora é desvendar, desmascarar e escancarar os limites artificiais da sexualidade e do gênero, tanto no discurso feminista quanto no psicanalítico. Para ela, essas formas discursivas de se universalizar o gênero são dispositivos coercitivos, que também moldam a mulher-universal e a heterossexualidade, reiterando a proibição homossexual.

Esse molde universal é, para a autora, punitivo e opressivo, visto que postula o normal e o anormal, além das fronteiras entre o hegemônico e o não hegemônico. Esses limiares seriam o que a autora considera como *modos de formação de gênero contemporâneas e estratégias punitivas de novas subjetividades*, que emergem como forma(ção) de opressão.

É necessário que a homossexualidade seja produzida e reprimida para que a heterossexualidade seja dada como hegemônica, natural e essencial. Esses aparelhos seriam os moldes do gênero para Butler, sendo resultado de dinâmicas de poder. A autora lembra — indo ao encontro de

Foucault (2018) — que o sexo e a sexualidade tornaram-se dispositivos para regulação social e, por isso, os símbolos de gênero são tão variáveis e disseminados.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2018, p. 244).

A heterossexualidade acaba surgindo como causa das teorias e dos discursos e não como consequência, isso ignora o fato de que o corpo só é sexuado após a entrada no discurso, inserindo compulsoriedades e desejos primários à construção subjetiva.

A questão que ela quer chegar com isso é o ponto chave de sua teoria: há uma artificialidade no gênero hegemônico como conhecemos. Ele seria construído por meio de discursos que instauram repetições, e essa hegemonia tenta postular o não hegemônico como um outro grupo. O problema, segundo a autora, estaria no fato de que não estar no hegemônico não te faz estar dentro de outro grupo específico; o não-hétero não é, necessariamente, o gay. Assim como o que é socialmente visto como um homem gay, não necessariamente dirá respeito a um homem gay. Estas são falhas das performances hegemônicas do gênero.

Seria justamente o ato de denunciar a hegemonia hétero que dá ao sujeito um não-lugar, sendo as fronteiras do corpo os limites da maioria. Isso ultrapassa os postulados do discurso, visto que para a autora, o hegemônico e o não hegemônico só são nomeados para fins de regulações sociais, seja no caso do racismo, do sexismo e da *queerfobia*.

Para Butler (2018), ficaria a cargo das subjetividades oprimidas denunciarem os discursos que visam naturalizar o gênero: os discursos sobre “ser” mulher, e não “sentir-se” mulher; os discursos essencialistas sobre o gênero. Junto disso, denunciar as artificialidades que o compõem repetida e exaustivamente.

A tentativa autorreflexiva que foge das universalidades de Judith Butler acaba dando característica e corpo a uma Teoria *Queer*, que começa a ganhar espaço no academicismo a partir de seu livro "Problemas de gênero". Esta nova teorização começa a denunciar a necessidade da interseccionalidade nos estudos sobre gênero, sexo e raça, além de aprofundar-se em novas modalidades de gênero e desejo.

3.2 DELINEANDO A TEORIA *QUEER*

Anos mais tarde, em seu livro “Corpos que importam”, Judith Butler (2019) comenta o termo *queer* e sua característica peculiar de representar uma ofensa ressignificada ao mesmo tempo que detém uma pluralidade de significados. A característica lhe chama atenção quando ela constata uma problemática ao seu redor, percebendo que o *queer* diz sobre tudo que é anômalo e, por consequência, aloca em um mesmo grupo sujeitos *queers* que não se identificam com outros *queers*.

Na tentativa de entender o porquê, a autora investiga as construções discursivas de gênero em algumas produções anteriores, estudando a utilização do *queer* e seus contextos nessas literaturas. Assim, Butler chega na antiga novela *Passing* (1929), de Nella Larsen. O romance retrata a reunião de Irene e Claire, duas amigas de infância que se reencontram em um lugar que não deveriam estar; o terraço de um caro hotel em Chicago. Na época, era proibida legalmente a presença de pessoas negras em tais locais, mas as duas se aproveitavam de sua pele em tom mais claro para se passarem por brancas. Ao aprofundar-se no romance, o leitor descobre que Claire decidiu largar definitivamente sua identidade de mulher negra e viver como branca, enquanto Irene exige uma lealdade racial.

Apesar de *Passing* submergir o leitor em uma interação que, aos poucos, vai ganhando certa instância sexual, Butler (2019) usa esse livro para nos mostrar que, em 1929, os empregos comuns do termo *queer* não eram especificamente sobre sexualidade.

Na época, ao que parece, *queer* ainda não significava homossexual, mas englobava uma variedade de significados associados ao desvio da normalidade, o que poderia incluir o desvio sexual. Esses significados incluem: de origem obscura, o estado de sentir-se mal ou doente, pouco franco, obscuro, perverso, excêntrico. Como forma verbal, *to queer* tem uma história: significava olhar com curiosidade ou ridicularizar, deixar perplexo, mas também cansar e enganar (BUTLER, 2019, p. 295).

O termo *queer* antes de substantivar o homem gay era também um verbo. O verbo tentava pôr em palavras o ato comum de olhar o excêntrico e estranhar; posicioná-lo como excludente ou ridículo; ridicularizar com o olhar. Por isso, a autora vem nos destacar que o termo era bastante utilizado para expressar angústias raciais, como as tematizadas com a vida de Claire e Irene.

O *queer*, neste período, era usado constantemente para rechaçar algo que emergiu e não deveria; como a descoberta de uma enganação, dando nome à própria peripécia no discurso. O *queering* seria a perturbação ou a exposição contínua de um ato vergonhoso e/ou anômalo, o que causaria um mal-estar.

Ainda que o verbo tivesse certa flexibilidade, sua característica de estranhamento e angústia era evidente mesmo nessa época, mantendo-se firme até mesmo depois de tantas ressignificações. Na verdade, é justamente essa alteração e essa temporalidade que parece ser a chave da questão que Butler (2019, p. 368) traz: “como é possível que um termo que indicava degradação possa ter mudado tanto [...] para afirmar um conjunto de significados novos e afirmativos?”, ou ainda “quando e como um termo como o *queer* se tornou, para alguns, sujeito a uma ressignificação afirmativa, enquanto um termo como o *nigger*, apesar dos esforços e reivindicações recentes, parece capaz de apenas reinscrever dor?” (BUTLER, 2019, p. 368).

Mas afinal de contas, o que altera ou ressignifica um discurso? Para Butler (2019) não há uma forma de mudá-lo e renová-lo por completo: suas alterações se dão por meio de jogos de poder, como diz Foucault (2018). Esse poder seriam as lutas e afrontamentos incessantes, que são produzidos a todo o momento e em todos os pontos; durante todo o processo em que um discurso vai de um ponto a outro.

Para entender a lógica do poder em Foucault (2018), precisamos compreender que o autor não diz a respeito de forças estatais, grandes instituições, posses ou exércitos, mas sim de uma espécie de jogo estratégico onipresente, que se produz a cada instante e em cada momento, visto que ele provém de todos os lugares.

O poder seria então uma combinação de forças imanentes, que ao forçar incessantemente, produz, transforma, reforça e/ou inverte, sendo as instituições apenas suas formas terminais (FOUCAULT, 2018).

Tendo isso como definido, Foucault (2018) vai dizer que só há poder onde há resistência, e vice-versa. Isso porque a inexistência de resistência diz respeito à dominação completa, o que não permitiria uma alteração de estado ou uma disputa. Ou seja, a resistência não é exterior ao poder, também fazendo parte do estratagema dos jogos; também entrando na equação.

O autor vai usar do conceito de poder para explicar como a sexualidade é presentificada nos dias de hoje, e como uma incessante disputa de poder emparelhou uma tecnologia do sexo, postulando por meio de repressões e ensinamentos o que se deve ou não fazer.

Esses postulados são consequências de disputas sobre o campo da sexualidade, que, antes do século XVIII, eram escassas. Só após a reconfiguração da sociedade pós-Revolução Francesa que os campos ideológicos e econômicos surgem como exigências de poder, arquitetando possíveis formas de controle sobre a natalidade e a expressão.

Essa possibilidade de controle faz com que um campo de saber emerja e dele seja pensada a sexualidade. Para Foucault (2018), a sexualidade só é criada a partir do conhecer, ou seja, a partir da produção de discurso sobre a própria sexualidade.

Ainda que isso faça parecer que o detentor do discurso é o detentor de poder, Foucault (2018) alerta que não há posse de poder, já que ele está na relação, seja do médico com o paciente; do padre com o fiel; da professora com a criança. Há sempre uma recusa de ambas as partes, resistências e falhas. O poder está no esquema, que é passível de modificação. Justamente essas modificações que tornam os métodos diferentes entre si, ora agindo por meio de pequenas relações; ora instaurando instâncias legais (institucionais) reguladoras.

Essa diferença de métodos faz com que possamos pensar a resistência como um modo de poder que emerge de diversas formas, possibilitando a transformação de certas ferramentas. Retomo Butler: “Nem o poder, nem o discurso se renovam por completo a cada momento” (BUTLER, 2019, p. 369). Se não há resignificação radical, como explicar que a luta dos abjetos chegue ao ponto de usar de discursos de ódio para ir contra o hegemônico e reivindicar direitos? Como nasce a afirmação positiva do *queer*?

Talvez não seja uma resposta, mas Butler (2019) afirma que não se deve considerar apenas que as falas e os discursos se apliquem às práticas *queers*, mas também que a própria resignificação do termo *queering* diz respeito a um definidor de performatividade. “Se o poder do discurso para produzir aquilo que ele nomeia está relacionado com a questão da performatividade, logo a performatividade é um domínio no qual o poder atua como discurso” (BUTLER, 2019, p. 370).

Assim sendo, a performatividade e o discurso parecem ter uma relação bastante íntima, sendo o poder do discurso o postulador de certas práticas performativas, assim como a performance

que surge (e se altera), só surge por meio do discurso. O que Butler (2019) sugere é que antes de qualquer expressão vem o discurso. Essa expressão é pós-discurso e, além disso, é também discursiva. Um Juiz, ao dar a sentença, tem a lei para embasar sua performance, essa mesma lei será redita, como veredito final, sendo tanto anterior quanto posterior. O que, para a autora, se resulta na inexistência do “eu” pré-discursivo:

O “eu” é, portanto, uma citação do lugar do “eu” no discurso, compreendendo-se que esse lugar de algum modo é anterior e tem certo anonimato em relação à vida que anima: é a possibilidade historicamente modificável de um nome que me precede e me excede, mas sem o qual eu não posso falar (BUTLER, 2019, p. 371).

É nessa relação entre discurso e performance-discursiva que o termo *queer* se ressignifica dentro da fala. A palavra *queer* só tem potência ao ser repetida muitas vezes. A vinculação do termo à homofobia é um exemplo disso, tendo em vista que seu surgimento ocorreu em um contexto em que a performance heterossexual era hegemônica e sua utilização repetitiva a vinculou a comunidades homofóbicas, emergindo insultos, patologizações e acusações.

Essa repetição só tem sucesso enquanto performance porque, anterior a isso, havia uma historicidade do termo *queer*. Há um acúmulo que permite um êxito momentâneo ao usar do *queer* como uma ofensa (BUTLER, 2019). Esse êxito é efêmero, visto que pouco depois os coletivos LGBTI+ assumem esse termo para si em ONGs e eventos, apropriando-se dele (LEOPOLDO, 2020).

Butler (2019) nos mostra que os termos apropriados carregam suas historicidades, absorvendo questões genealógicas, podendo excluir ou incluir linhas discursivas importantes. Por isso, a autora acha necessária a análise-crítica deste movimento, a fim de democratizar a política *queer*, permitindo que ela seja repetida de outras formas e por outros discursos.

É isso que a autora vem apontar como passível de ser ressignificado, a questão que fica é se há possibilidade de se manter o termo sem que ele seja ressignificado descontroladamente.

Se o termo *queer* deve ser um local de contestação coletiva, o ponto de partida para um conjunto de reflexões históricas e perspectivas futuras, ele terá que continuar a ser o que é no presente: um termo que nunca foi plenamente possuído, mas que é sempre e apenas apropriado, torcido, estranhado [*queered*] por um uso anterior que se orienta para propósitos políticos urgentes e expansivos (BUTLER, 2019, p. 374).

Isso faz Butler (2019) pensar que o termo terá (ou teve) que renunciar a alguns espaços, tornando possível a reivindicação de outros lugares, como o lugar racial, o lugar feminino e os lugares específicos lésbicos, gays, bissexuais etc. O efeito que isso causa é uma grande

“mistura” dentro das políticas e contextos *queers*, tornando complicado qualquer tipo de definição.

Ao sublinhar isso, Judith Butler parece achar curioso como o termo apela ora aos jovens brancos gays e lésbicas que visam resistir ao conservadorismo; ora às comunidades não-brancas, que criticam as comunidades supracitadas. Por isso que Butler (2019) reafirma a importância de não se jogar fora termos identitários (negro, gay, lésbica, mulher, trans etc.) das discussões dentro do *queer*, mantendo o termo aberto até mesmo para aqueles que não se identificam com ele, para que entrem, produzam e reproduzam significados.

Essa não delimitação, para a autora, faz com que o *queer* se torne uma ponte importante, que é palco de diversas histórias e discussões recentes, interligando coisas distintas e trocando experiências. Segundo Leopoldo (2020), foi essa peculiaridade que permitiu ao *queer* juntar os estudos feministas, antirracistas e pós-estruturalistas que estavam em crescente ascensão no cenário político dos anos 60, consolidando uma Teoria *Queer*, usando de base as denúncias de artificialidade de gênero de Judith Butler (2018) e os traçados acerca do poder de Foucault (2018 e 2014). Hoje é possível se ver falha em performances de todos os tipos e espaços, além de ressignificação de vários discursos-performances.

Não se limitando apenas a um campo, tornou-se objetivo da Teoria *Queer* estudar as hegemonias e suas produções de marginalização, entrando em diversas disciplinas. Com esse objetivo, levantamentos em diversas ciências foram feitos e questões como “*porque não há a existência de pessoas trans na história?*” ou “*onde entravam as homossexualidades nas sociedades antigas?*” ganham maiores proporções e importâncias, negligenciadas até então (BRULON, 2017).

Mas afinal, até que ponto a história invisibiliza a figura *queer*? Torna-se relevante esse questionamento quando se lembra de que a construção de gênero é despossessa (BUTLER, 2018), justamente por não existir uma apropriação do relato por parte do não-hegemônico, enquanto sempre haverá uma história cisheteronormativa.

Apesar de a academia ter incorporado o *queer* em várias áreas das ciências humanas, Neto (2017) — em uma revisão sistemática das teses lançadas sobre a temática *queer* e derivados — repara que as produções no campo da história são carentes, ainda que necessárias. Para Neto (2017), Brulon (2017) e Bento (2017), isso denuncia um conservadorismo ainda presente na historiografia, definindo o passado *queer* como não digno de registro ou inexistente.

Apesar das conquistas, reconquistas e perdas dessa comunidade plural, tanto no âmbito acadêmico quanto político, as dissidências não cansam de surgir. As aparições seletivas do assunto *queer* causam incômodos aos pesquisadores, temendo uma universalização e, ao mesmo tempo, um apagamento. No pé desse debate de resistência ao universalismo, questiona-se o interesse e os discursos produzidos nas academias e nas grandes mídias, denunciando a intenção de homogeneização de um grupo por via da estereotipagem, não mais da repressão.

Ao que propõe Rafael Leopoldo (2020), o *queer* não é uma rede de indivíduos capitalizados como o neoliberalismo propõe, mas uma rede de relações que se reinventa e resiste a uma capitalização despreparada e turva. Fotopoulou (2016), em sua pesquisa, situa o *queer* nas vivências e diferenciações cotidianas, não podendo ser subscrita em um padrão. Essas tentativas neoliberais de brechar as diferenciações do movimento *queer* e englobá-lo em suas políticas criam um paradoxo: ora existe uma produção de espaços conscientes; ora uma disseminação de formas de consumo (FOTOPOULOU, 2016).

Essas resistências mostram que as tentativas neoliberais existem, sendo estratégias presentes nas relações *queers* e nas suas vivências. Butler (2018; 2019) nos atenta ao fato de que há um perigo de se apagar o caráter plural do *queer*, não sendo este o desejável para a autora. A ressignificação deveria conquistar novos espaços, e não brechar singularizações.

Baseando-se em Butler (2018), Preciado (2018a) irá reforçar que o gênero não deve ser nem universalizado, nem reduzido a dois, afinal “não há dois sexos e sim uma multiplicidade de configurações” (PRECIADO, 2018a, p. 279). Essa multiplicidade é, para o autor, o lugar onde nasce a resistência: nos processos micropolíticos de singularização. Sua apreensão é pela sensação de que a palavra *queer*, nos dias de hoje, passa por um processo crescente de capitalização, pelas próprias indústrias pornográficas e outras mídias.

Nos últimos anos, *queer* foi codificado pelos discursos dominantes. Estamos correndo o risco de transformar o termo em uma descrição de uma identidade do mercado neoliberal que gera novas exclusões e esconde as condições específicas de opressão do transexual, dos transgêneros, dos “crip” ou dos corpos racializados (PRECIADO, 2018a, p. 359).

Isso, para o autor, não exclui a dimensão criativa do coletivo *queer*, mas reduz consideravelmente o significado de libertação que o termo tinha na década de 80. É importante rememorar que num mesmo período o *queer* surge em duas esferas similares, que se tocam, porém diferentes: na luta contra o HIV (1) e nos estudos de gênero (2).

O primeiro (1) diz respeito ao movimento que nem sempre era pautado em questões de saúde coletiva e/ou virologia, mas sim nas condições políticas em que a população LGBTI+ estava. A luta contra o HIV é uma luta contra os “modelos biomédicos, campanhas publicitárias, organizações governamentais e não governamentais de saúde, programas de sequência de genoma, indústria farmacológica, propriedade intelectual, biopatentes, marcas, definições de grupo de risco, ensaios e protocolos clínicos” (PRECIADO, 2018a, p. 356).

Já a segunda esfera (2) abarca a movimentação teórica que construía um pensamento sobre a performatividade de gênero.

Tendo separado esses dois movimentos encabeçadores, surgem — principalmente na luta política — traços que dissociam o *queer* dos processos de singularização, sendo parte capturado pelas políticas neoliberais, guiados pelos “novos slogans: ‘consume e morra’, ‘tenha um orgasmo e faça guerra.’” (PRECIADO, 2018a, p. 361). Para isso, os discursos dominantes usam os aparatos tecnológicos que incidem sobre a sexualidade para ditar os corpos, sendo este o poder sobre a vida, o Biopoder (FOUCAULT, 2018) que Preciado chamará de Somatopoder: o poder que penetra os corpos e lhes constitui.

Para entender esta nova modalidade de poder, temos que rememorar o movimento que a sociedade fez para revolucionar o discurso acerca da sexualidade no século XIX, dando ao sexo um lugar mais evidente nas cidades e nos discursos médicos. Deste período em diante, começou a proibição da masturbação, patologizando-se o orgasmo feminino e domesticou-se (pela via dos códigos pornográficos) o gozo masculino (PRECIADO, 2018a; FOUCAULT, 2018). Este é o modo que o Somatopoder irá operar: usando o sexo, a identidade e a sexualidade como uma forma corporal e política de se produzir libido, a serviço de um discurso hegemônico.

Anterior a isso, já se via no início do século XVIII uma diferenciação dos sexos, dando à construção “mulher” um patamar completamente diferente, não sendo mais a inversão do masculino e sim outra coisa. Essa diferenciação legitimou verdades anatômicas que promoveriam uma reorganização da hierarquia de gênero (PRECIADO, 2018a).

Esse quadro, somado ao Somatopoder, será a tecnologia usada para configurar uma identidade sexual rígida, nos meados e finais do século XIX, com a patologização das homossexualidades e a normatização da heterossexualidade.

Desta forma, a diferenciação da heterossexualidade (saudável, sem sadismos ou fetichismos) das demais formas de prazer assemelhou-se à diferenciação do binômio feminino-masculino, no século XVIII, postulando diferenciações psicológicas e anatômicas, que explicavam a normalidade em contradição com a perversão.

Sendo o padrão saudável algo não-natural — moldado por tecnologias políticas —, todos os corpos precisavam ser corrigidos em algum ponto, confirmando a artificialidade da heterossexualidade presumida. Com a vigilância médica, os avanços dos meios de comunicação e as novas técnicas digitais do século XX, o que Preciado (2018a) chamará de Regime Farmacopornográfico começa a se expandir, redefinindo os espaços público e privados, o comércio sexual, os estudos ginecológicos, os dispositivos midiáticos e as técnicas psicológicas.

Este Regime Farmacopornográfico seria um modo de controle de caráter imanente, como os comuns na Sociedade de Controle (DELEUZE, 1992). Apesar de Preciado (2018a) se basear em Foucault para descrever sua teoria, o mesmo autor pontua que algumas estratégias e características vão ficando mais escassas com o passar dos anos, sendo menos perceptíveis na sociedade atual.

Para explicar isso, o autor retoma o conceito Deleuziano para representar o novo *modi*; uma nova organização social: A Sociedade de Controle. Tomando como base a ideia desse poder mais imanente do que transcendente, Preciado repensa esta sociedade e lhe chama de “Sociedade Farmacopornográfica”. Isto tudo no contexto do “Império Sexual”.

4 SOB OS CONTROLES DO “IMPÉRIO SEXUAL”

Como vimos, a transição para um modelo farmacológico e pornográfico soa como uma atualização. Para entendermos como isto aconteceu, precisamos ter em mente que antes houve condições e *modi* diferentes, que derivaram e evoluíram para diversos modelos, nos fazendo questionar se há uma analogia ou uma homologia das formas constituintes da sociedade dos dias de hoje.

Foucault (2014) percebe esta atualização quando observa que antes os seres eram ordenados por um poder soberano e, pouco depois, as instituições passam a atuar na docilização de corpos, em uma sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2014). Nos dias de hoje, as instituições se esfacelam aos poucos e suas lógicas passam a constituir a opinião e as decisões dos sujeitos, configurando um autocontrole incessante, característico de uma sociedade de controle (DELEUZE, 1992).

Ainda que a sociedade Farmacopornográfica seja conceituada e exemplificada como atual, não há abolição de nenhum dos *modi* de sociedades anteriores (PRECIADO, 2018a). Não é pela atualização das formas de se administrar a vida que as anteriores são tiradas de circulação. Ainda há um poder Soberano presente na Necropolítica (MBEMBE, 2018): aquela que decide quem poderá morrer. Como exemplo, temos a decisão governamental dos EUA de não interferir no combate ao HIV, usando da Soberania para decidir quem pode ser deixado à morte.

Da mesma forma, também há instituições disciplinares que incidem sobre (e trancafiam) a vida com os moldes clássicos do panoptismo para vigilância. Como exemplo, as prisões e manicômios, fortes até o século XIX e ainda não superadas.

Sabendo que uma lógica não elimina ou execra a outra, temos ao menos três *modi* atuais de se gerir a vida: o Soberano, o Disciplinar e o Controlador. Todos tiveram, em sua história, um certo protagonismo, sendo atualizados de acordo com as revoluções macro e micropolíticas que existiram.

Estas atualizações acompanham a história e, por consequência, as ondulações dos dispositivos. Hoje, com o forte impacto das mídias digitais e do grande trânsito de dados, temos uma nova configuração das formas de consumo e produção de desejo, instaurando nas produções artísticas

uma instância industrializada, que potencializa as estratégias de *marketing* para produção de desejo e público-alvo.

Estas estratégias são as novas apostas do mercado para um controle. Elas estão diluídas nos modos de vida cotidiano, adentrando os corpos por meio de consumos de prazeres. Nos dias atuais, a publicidade e o entretenimento são um só, e os filmes, séries e jogos conseguem produzir dados sobre os usuários e disparar novas órbitas de consumo.

Segundo Deleuze (1992), Hardt (2004), Hardt e Negri (2004) e Preciado (2018a), esta é a era da “Sociedade de Controle” (ou Farmacopornográfica), mas para entendê-la, é importante saber como esta atualização surge e, primordialmente, como era orquestrada a “Sociedade Disciplinar”. Faremos isso no primeiro lance deste capítulo, dando uma deixa para seguir para os seguintes.

Posteriormente, no subcapítulo 4.2, discutiremos como esses novos modos de vida influenciam no mercado e, em evidência, nas plataformas de *streaming*, criando um pano de fundo para a discussão do tópico 4.3, que conecta a arte cinematográfica à lógica de mercado e correlaciona a imanência do lucro ao vislumbre de públicos-alvo.

Por fim, durante o subcapítulo 4.4, retomaremos as discussões anteriores e amarraremos com um olhar psicossociológico, evidenciando a tese em que esta pesquisa se baseou.

4.1 DA SOCIEDADE DISCIPLINAR A DE CONTROLE: DA MASSA AO INDIVÍDUO

Em meados do século XX, após duas grandes guerras mundiais, a tecnologia somática se difere: os aspectos médicos passam a fazer parte do cotidiano — por meio de medicamentos frequentes e instruções diárias —, ao passo que as tecnologias de representação (televisão, rádio, o cinema etc.) são interiorizadas.

As informações passam a transitar com mais velocidade, sendo incorporadas (e prescritas) em pequenas doses no dia a dia. No mesmo período, há uma revolução farmacológica com a chegada das pílulas anticoncepcionais e das terapias de testosteronas, que também se tornam biotecnologias diárias e regulatórias.

Nesta situação, Preciado (2018a) percebe que as tecnologias da Sociedade Farmacopornográfica, ou de Controle, subjetivam corpos a partir de uma diluição imanente, diferente do funcionamento Disciplinar anterior, que usava aparatos externos para arquitetar um discurso. “Como resultado, a relação corpo-poder torna-se tautológica: a tecnopolítica assume a forma do corpo, é incorporada” (PRECIADO, 2018a, p. 85).

Apesar de querermos chegar na Sociedade de Controle, é importante começarmos delineando a Sociedade Disciplinar, em Foucault (2014), e sua passagem à Sociedade de Controle, em Deleuze (1992), que dirá a respeito de uma alteração na relação do sujeito com o mundo após o século XVIII e suas revoluções.

Foi na segunda metade do Século XVIII que Foucault (2014) percebeu uma transformação do usufruto do poder Militar, que anteriormente era o poder do soberano, ou seja, do rei e para o rei. O soldado — que se descreve como uma figura dócil ideal — começou a ser produzido na fábrica. A necessidade de se explorar economicamente os sujeitos demandou uma nova forma de se instaurar as relações de poder, exigindo a reprodução do proletariado e a submissão ao patrão.

Diferente das formas de vassalagem, escravidão ou reinado, os métodos de docilização incidiam sobre o sujeito de diversas formas, instaurando no corpo uma relação de docilidade e utilidade constante, que atuavam no trabalhador em conjunto — e de acordo — com o ambiente em que ele estava sujeitado. Para Foucault (2014), a transformação do trabalho num meio de produção de riqueza para outrem, tornou a ação do homem sobre o mundo algo capitalizável, causando uma separação abrupta entre a atividade laboral e o produto, adicionando o emprego como mediador desses dois polos. “Se a exploração econômica separa a força o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (FOUCAULT, 2014, p. 136).

Foucault (2014) vem chamar essas forças novas de disciplinas, ainda que seja possível localizá-las em outros espaços e tempos anteriores. As características novas e inovadoras são as formas como elas se instauram nas instituições fortes (prisões, hospitais, fábricas...) do século XVIII em diante. A relação do sujeito com a disciplina passa a ser uma relação de formação, cujo movimento que o esculpe visa formas mais subservientes e mais úteis para se moldar.

A militarização, que antes era um caráter do soldado, foi generalizada, entrando nas organizações temporais e nas hierarquias das instituições. Tornou-se comum a lógica da submissão nos diversos espaços de confinamento, principalmente no trabalho.

As disciplinas, organizando as “celas”, os “lugares” e as “fileiras” criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos (FOUCAULT, 2014, p. 145).

Esta reconfiguração foi chamada de novo Poder Pastoral (FOUCAULT, 1982b), que incide sobre a liberdade e a formação. Para o autor (1982b), o Poder Pastoral antes era uma forma de higienização induzida pela Igreja, um controle por meio do discurso da salvação pós-morte. Por meio da palavra divina, das confissões, do batismo e dos vários rituais da instituição, o indivíduo se reconhecia como parte importante, que ouve, reconhece e se submete à palavra de Deus por conta própria e, a partir disso, vive nos eixos, trabalha e evita desordens. A partir do século XVIII e suas revoluções, o Clero perdeu sua hegemonia e, com isso, o poder pastoral é reformulado e inserido na comunidade de outras formas.

A salvação, que antes era póstuma, tornou-se um objetivo mais concreto: saúde, bem-estar e segurança tornaram-se os novos focos e, para garantir isto, o Estado precisou intervir, instaurando aparelhos como a polícia. Desta forma, o poder pastoral (FOUCAULT, 1982b) foi recrutando novos dispositivos; seu objetivo de “salvação” se tornou muito mais amplo: sendo a vida um mundo de prazeres, a salvação tem muitos caminhos para se esgueirar e usufruir.

Com o enfraquecimento desse poder clerical, ficou a cargo do Estado mediar e governar estas tantas instituições. Agora as disciplinas agiam por diversos meios: ora repressivos (polícia); ora comunicativos (escola); ora via atividades prescritas (hospitais); ora pelos três ao mesmo tempo (exército). Para Foucault (1982b), são com estes meios que o governo precisará reproduzir e qualificar as forças de trabalho, disseminar uma ideologia de classe dominante, garantir os bens de consumo e a “salvação em vida” e, durante todo este processo, alienar o sujeito, fazendo-o ter certeza de que está entrando neste sistema consciente.

Apesar de Foucault (2014; 1982b) descrever as características de confinamento e disciplina do século XVIII até o século XIX, ele mesmo admitia sua brevidade, já dando pistas de uma transformação dos modos de regulação social. Mais à frente, ao lançar uma luz sobre os meios médicos e as gestões de vida (FOUCAULT, 2018), já era possível ver que as instituições

começavam a dar lugar às produções discursivas de subjetividade e conflitos de poder. Para o autor, o poder sempre é um estratagema, que atua não só em grandes instâncias institucionais, mas também nas pequenas relações e crises ao ar-livre.

Essas pequenas crises ao ar-livre são justamente os pontos soltos que Deleuze (1992) pegou para amarrar a noção de Controle: as formas ultrarrápidas e incessantes de se administrar a sociedade, sem mais operar em regimes fechados.

Visualizando uma crise dos métodos de confinamento, o autor vem nos dizer que após a Segunda Guerra Mundial, o trabalhador para de ser moldado baseado na fábrica e na produção. Para que isso se altere, o poder inserido não pode mais ser (majoritariamente) disciplinar, ao menos não após este período.

Ao destrinchar esta lógica, percebe-se que a mudança é muito além do que o simples “abre e fecha” das instituições. O que ocorre é que os muros altos das instituições modernas e disciplinares impunham ao indivíduo o molde: o molde de estudante; de filho; de prisioneiro. Com o esfacelamento dessas instituições, Deleuze (1992) nos aponta que não se fala mais em molde, e sim em modelagem. Exemplo disso, ao autor, são os salários que não são mais rigidamente fixos e nem os menores possíveis.

Hoje o salário é moldável, os sistemas de premiações são as novas manipulações, que fazem o empregado trabalhar mais visando comissões. Por isso a fábrica dá lugar à empresa, que “introduz o tempo todo uma rivalidade inextinguível como a emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo.” (DELEUZE, 1992, p. 2).

O Salário por mérito é a novidade da Sociedade de Controle, do mesmo jeito que a formação permanente é a nova tendência no campo da escolaridade (DELEUZE, 1992). Antes o operário portava-se dentro da fábrica da forma que lhe impunham e pronto. Hoje, para Deleuze (1992), as formações não se limitam à atividade laboral ou à escola; ela é contínua e incessante. Nunca se termina nada, não se sai da escola ao passar pelo portão. Adiciona-se uma meta, um concurso, ou um desafio e pede-se para que o indivíduo se supere cada vez mais, estendendo sua formação para a casa, o lazer e as outras áreas da vida. A Sociedade de Controle é a sociedade da inovação:

As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas e relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de

informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. (DELEUZE, 1992, p. 3).

E esta evolução, para o autor, é também mutação nas formas de produção e obtenção de lucro. A fábrica deu lugar às empresas e a economia baseada no acúmulo deu lugar às flutuações da bolsa. “A mutação já bem conhecida pode ser resumida assim: o capitalismo do século XIX é de concentração, para a produção, e para a propriedade” (DELEUZE, 1992, p. 3), enquanto na atualidade:

É um capitalismo de sobre-produção. Não compra mais matéria-prima e já não vende mais produtos acabados: compra produtos acabados, ou monta peças destacadas. O que ele quer vender são serviços e o que ele quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado (DELEUZE, 1992, p. 03).

Por isso, para Deleuze (1992), a sociedade de controle tem caráter disperso, tendo o *marketing* como centro do empresariado, tornando a informação cada vez mais valiosa. Enquanto o trabalhador passa a ser moldado pelo seu próprio salário, o *marketing* vira o centro dos negócios. A produção acumulativa — ou capitalismo de produção — deixa de ser o mais lucrativo e passa-se a valorizar mais o poder de venda, não o produto em si. Vende-se antes mesmo de manufaturar.

O *marketing* e a relação trabalhista formam novos dispositivos de controle, cujo objetivo primordial é alcançar o mais longínquo dos espaços: “O *marketing* é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua” (DELEUZE, 1992, p. 03).

Só que para o *marketing* (e para a Sociedade de Controle como um todo) não é suficiente o trabalho de massa. A Sociedade de Controle é a sociedade da informação, logo as massas se tornaram amostra; banco de dados. É justamente a senha que lhe dará o acesso a essa informação. Por isso Deleuze (1992) nos diz que, nesse novo modelo, a assinatura já não é essencial, porque não é ela que te dará acesso ao que antes era restrito. A senha cifrada é o que definirá o acesso. Dessa forma, tudo ganha um caráter mais fluido: os produtos, a informação e o dinheiro são flutuantes:

É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro - que servia de medida padrão -, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir com cifra uma percentagem de diferentes amostras de moedas (DELEUZE, 1992 p. 02).

Essa flutuação e esta característica interminável da Sociedade de Controle “não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas” (DELEUZE, 1992, p.03), visto que o capitalismo — até os dias em que o texto fora escrito, no início dos anos 70 — deixou três quartos da população em extrema miséria.

Apesar da crítica e da preocupação, Deleuze (1992) nos deixa no fim de seu texto ao menos três pistas de mudanças claras e programáticas: (1) a escola, enquanto formação contínua e incessante, (2) a medicina, que se tornara de prevenção e não mais de cuidado, e (3) as novas formas de modelagem do salário. Sua intenção já parecia ser esquematizar melhor as Sociedades de Controle, porém ele não prosseguiu, apenas deixando pistas para os próximos.

Estas pistas poderiam já nos alertar sobre uma reconfiguração importante: a alteração de uma lógica massificada para um controle individual. Essa passagem da massa ao indivíduo parece ser aquilo que dá voz às demandas próprias, demandas que surgem para serem modeladas e capitalizadas, sendo possível transformá-las em públicos-alvo (GUATTARI e ROLNIK, 2013; ROLNIK 1997; PELBART, 2011).

A informação e o banco de dados tornam possível pensar dispositivos de controle mais eficazes. Hoje, uma empresa consegue saber o que você consome e em quais circunstâncias, devolvendo-lhe, em troca, novas opções de consumo.

Estas novas opções ficam ainda mais fáceis de se inserir quando os dispositivos deixam de olhar a massa e passam a olhar o sujeito, tentando entender com o que ele se relaciona e o porquê. Por isso, por exemplo, assistir a um filme pode não estar sendo apenas um momento de prazer e descontração, já que ir ao cinema subtende um consumo que produz dados.

O interesse por certos temas, o desejo por entender certos enredos e as pesquisas decorrentes de filmes e documentários são, em sua maioria, dados úteis para as seleções de produtos que se adequam ao usuário. Por isto, ver um filme *queer* pode ir muito além de ser algo meramente educativo ou interpretativo.

Esta será a nova forma de controle que dará fundo às demandas *queers* no cinema? Há nos novos meios de controle, algo relacionado com as frequentes inclusões? Hardt (2000) e Hardt e Negri (2004) são alguns dos que irão se debruçar sobre as páginas de Deleuze (1992) para alavancar seu ensaio e irão por este caminho, afirmando que a Sociedade (Mundial) de Controle

é inclusiva, assim como o Império. Os dois autores, orientados pelo texto de Deleuze (1992), solidificam a teoria da Sociedade Mundial de Controle.

4.1.1 Sociedade Mundial de Controle e a Queerfobia Imperial

Apesar dos focos de Hardt e Negri (2004), no livro “Império”, serem pontuar as mudanças nas políticas internacionais; as formas inclusivas que os discursos estão tomando, e a globalização das transações econômicas, os autores prosseguem, afirmando a aproximação da sociedade às características iminentes das forças monetárias. Ao fazer isso, os autores reforçam que estamos cada vez mais próximos da transformação de um poder transcendental — que regula a vida — para dinâmicas curtas iminentes de biopoder.

Isso significaria, para os autores, o achatamento, uma horizontalização das hierarquias. Apesar disso, não há uma transição completa para os escritores: a disciplina não foi extinta e ainda há pontos hierárquicos importantes, gerando um entrelaçamento de formas de poder. Há uma hibridização entre os processos subjetivos iminentes e transcendentais. É justamente essa hibridização que ainda garante a identidade, ao mesmo tempo em que lhe mantém cada vez menos rígida. Há alunos, mas não necessariamente em escolas; há a família, mas não necessariamente dentro de casa.

Uma subjetividade híbrida produzida na sociedade de controle pode não portar a identidade de um detento, de um paciente mental, ou de um operário de fábrica, mas ainda assim pode ser constituída simultaneamente por sua lógica. É operário fora da fábrica, estudante fora da escola, detento fora da prisão, insano fora do asilo – tudo ao mesmo tempo. Não pertence a nenhuma identidade e pertence a todas – fora das instituições, mas ainda mais intensamente governado por sua lógica disciplinar (HARDT e NEGRI, 2004, p. 353).

Os não-limites identitários podem criar misturas e diferenciações no próprio sujeito, passível de identificar-se com diversas coisas. Durante o processo subjetivo, a inclusão é absorvida, assim como faz a Soberania Imperial (HARD e NEGRI, 2004).

Há a necessidade de suavizar as fronteiras subjetivas para a realização do Mercado Mundial. Quanto mais lisos, adaptáveis, diferenciáveis e individuais forem a subjetividade e o terreno, mais se abre precedentes à produção de público-alvo. A derrubada do fora se fez essencial para

a mudança que Hardt e Negri (2004) tentam se debruçar, sem um “fora”, e sem que as forças disciplinares sejam limitadas às instituições fechadas, o controle ganha espaço para ser intermitente. Baseado em Deleuze (1992), Hardt (2000) afirma que, se não é possível sair de um sistema (fechado) para o outro, e nem é possível terminar nada, a pressão será constante.

O ponto de vista dessa tradição crítica, entretanto, está situado no lugar paradigmático da própria modernidade, tanto ‘dentro’ como ‘fora’, no limiar ou no ponto de crise. O que mudou na passagem para a ordem imperial, entretanto, é que esse lugar fronteiro já não existe, e, portanto, a moderna estratégia crítica tende a não ser mais efetiva (HARDT e NEGRI, 2004, p. 203).

Isso enfraquece as instituições rígidas e as estratégias modernas de disciplinas, as tornando menos efetivas (HARDT e NEGRI, 2004). Sem as noções maniqueístas das instituições fechadas, as formas de inserir poder vão se alocando, aos poucos, nos diversos espaços que o sujeito ocupa, acompanhando o movimento de sua subjetividade. Deformando e formando. Desta maneira, “a sociedade de controle só funciona se esfacelando” (HARDT e NEGRI, 2004, p. 371), transformando-se em outro dispositivo mais maleável.

Para Hardt e Negri (2004), isto é corrupção. Apenas por meio da corrupção é possível existir uma Soberania Imperial. Este novo modo é o que Hardt (2000) chama de Sociedade Mundial do Controle.

Ainda se baseando no *post-scriptum* de Deleuze (1992), Hardt (2000) e Hardt e Negri (2004) também se esforçam para desenhar mudanças importantes nas configurações dessa Sociedade Mundial do Controle, explicitando mudanças éticas, estéticas e políticas.

De início, uma das preocupações dos autores era explicitar uma mudança arquitetônica, já que os pontos de encontro das grandes metrópoles mudaram, tornando-se privados: shoppings; cafeterias; entre outros. As grandes cidades, segundo Hardt (2000), não são mais planejadas para o encontro espontâneo de grupos diferenciados, já que não há mais lugares políticos e democráticos. Cada público tem seu estabelecimento alvo e, na contramão, os lugares públicos se universalizaram.

Com a ideia de “universalização dos espaços públicos”, Hardt e Negri (2004) querem dizer que não há mais praças ou espaços (específicos) onde estamos apreensivos, aos olhos e às presenças dos outros, já que sempre estamos à presença de todos. Esta presença estará sempre em qualquer meio, universalizada por câmeras, *smartphones* e afins. Por isso é o fim do espaço “fora”; o espaço fora da visão do outro. “A noção liberal do público, o lugar exterior onde agimos na

presença de outros, foi universalizada (porque estamos sempre sob o olhar de outros, monitorados por câmeras de sistemas de segurança) e sublimada ou desefetivada nos espaços virtuais do espetáculo” (HARDT e NEGRI, 2004, p. 208).

Mas afinal, se não há um fora — e isso enfraquece as instituições —, como esse enfraquecimento (crise) maneja sem que a força institucional se dissipe? Para responder essa pergunta, Hardt (2000) virá dizer que a crise não significa supressão ou exclusão: a crise é, na verdade, a queda das paredes dessas instituições, fazendo suas lógicas funcionarem fora dos muros. Não é a crise das lógicas institucionais, mas das suas fronteiras.

A crise na família nuclear não aboliu o patriarcado, muito pelo contrário; os valores da família passaram para os campos políticos e todos os outros campos possíveis (HARDT, 2000).

As instituições funcionam, embora estejam sucumbindo; elas não só funcionam como funcionam melhor quando sucumbem (HARDT e NEGRI, 2004). Outro exemplo que Hardt (2000) se delonga a explicar é o exemplo do racismo imperial, mesmo com todo o discurso inclusivo, o racismo não retrocedeu, ele apenas se reconfigurou.

Para o autor, ao mudar de forma e abandonar o discurso biologicista, o racismo adaptou-se e trouxe à tona o discurso cultural. É difícil distinguir o discurso antirracista moderno (que reforçava que as diferenças raciais não eram de causas biológicas, mas consequência de uma aberração cultural) do racismo imperial, que usa do culturalismo e do relativismo para justificar as discrepâncias de raças. Para Hardt (2000), as justificativas culturais são uma lógica de preservação racial, que mantém a diferenciação.

A hierarquia entre diferentes raças só é determinada a posteriori, como efeito de suas culturas, ou seja, a partir de sua performance. Segundo a teoria imperial, a hegemonia e a submissão das raças não é uma questão teórica, mas advém de uma livre competição, de uma espécie de lei do mercado da meritocracia cultural (HARDT, 2000, p. 365).

Ainda que a hierarquia racial passe a ser vista como efeito (e não mais causa) da cultura, isso não muda muita coisa na realidade; “é inútil, e até perigoso, de acordo com a teoria imperial, permitir que culturas se misturem, ou insistir em que o façam: sérvios e croatas, hutus e tutsis, afro-americanos e coreano-americanos precisam ficar separados” (HARDT e NEGRI, 2004, p. 212).

É possível fazer uma ponte com o pensamento dos próprios autores, já que apesar da queda das instituições que postulam jurisdições segregacionistas, a lógica racista não se esvai. Numa

relação rápida com outros grupelhos historicamente — e estruturalmente — discriminados, pode-se pensar que a *queerfobia* não desaparece quando é explicitada como um problema cultural.

Os locais destinados aos LGBTI+ também podem estar sendo reiterados, porém por vias de outros discursos. Apesar do autor não entrar no mérito, é importante se perguntar se há esta movimentação. Torna-se mais importante investigar quais os discursos produzidos em torno dos corpos *queers* e se essa disseminação mantém uma inclusão diferenciada, assim como Hardt (2000) mostra quando se refere ao novo racismo.

Nessa linha, o cinema poderia estar sendo utilizado como uma forma abrupta de inclusão, cuja disseminação de informação pode acabar justificando as micro-opressões aos corpos não cisheteronormativos pelo viés culturalista. Rememora-se como Preciado (2018a) e Butler (2019) escrevem seus receios com as táticas do neoliberalismo de capitalização das reafirmações *queers*.

A utilização das grandes mídias pode estar servindo para gerenciar o conflito de modo que o *queer* seja englobado sem necessariamente ser aceito. Afinal de contas, o aumento da produção de conteúdo cinematográfico sobre o *queer* é endereçado a quem?

Esse questionamento é importante já que, para os autores, em primeiro momento, o Império é sempre inclusivo: todos são bem-vindos. Ao engolir tudo e todos, a soberania imperial tem a difícil tarefa de ministrar as diferenças sem apagá-las e nem colapsar por completo. A diferença é importante às imanências e o colapso precisa ser evitado. Para ministrar as diferenças, o Império invoca a paz perpétua e universal, celebra as divergências e usa da ignorância como estratégia: uma diferença ignora a outra, coexistindo sem necessariamente se juntar (HARDT e NEGRI, 2004).

É este o sistema de administração da diversidade: inclui, enaltece e ignora. Mantém a pacificidade em nome da paz e, nos momentos de pequenas crises, invoca soluções incompletas, visto que não é do interesse soberano extinguir por completo crise alguma (HARDT e NEGRI, 2004). Esta pode ser uma técnica de inclusão da temática, que não necessariamente a incorpora ao debate público, mas sim a elenca aos dispositivos sem que se misture as produções heterocentradas com as *queercentradas*.

Se isto estiver ocorrendo, é possível que haja um aumento de frequência que adiciona e enaltece a temática *queer*, mas que não confronta as hegemonias.

Os autores, ao se debruçar sobre esse modo de funcionamento, concluem que as diferenças podem até ser úteis ao distanciamento das “amostras” que Deleuze (1992) mencionava. O controle desses conflitos (sem que as diferenças sejam apagadas) serve para que o grupo não se massifique e, por consequência, não se rebele. Além disso, ao se valorizar as diferenças e se atenuar o conflito, se adquire diferentes espaços de atuação. “Contingência, mobilidade e flexibilidade são o verdadeiro poder do Império. A ‘solução’ imperial não será negar ou atenuar essas diferenças, mas, de preferência, afirmá-las e ordená-las num efetivo aparelho de comando” (HARDT e NEGRI, 2004, p. 220).

Esta valorização da diferença pode ser um motor de criação, que talvez favoreça mercados *queers* em uma espécie de inclusão diferenciada, que pacifica alguns incômodos LGBTI+ pela via do desejo de consumo.

Desta reflexão, Hardt (2000) pontua algumas considerações finais: primeiro que a Sociedade Mundial de Controle não é mais um grande conflito ou uma grande guerra, sendo assim, ela não pode ser maniqueísta. Ela atua por meio de pequenas crises variadas, por isso ela é corruptiva. Em segundo lugar, a Sociedade Mundial de Controle só funciona se esfacelando, por isso ela está cada vez mais próxima da imanência. No terceiro ponto, ele reafirma que a Sociedade Mundial de Controle está atrelada ao mercado mundial, já que ele é o ponto inicial e objetivo final do capitalismo. Com o mercado mundial, as fronteiras são deletadas e os limites são fluidos e móveis.

Justamente pela falta de fronteiras, a Sociedade de Controle seria, para Hardt (2000), a Sociedade Mundial de Controle.

Com a sociedade de controle, chegamos finalmente a esse ponto, o ponto de chegada do capitalismo. Como o mercado mundial, ela é uma forma que não tem fora, fronteiras, ou então possui limites fluidos e móveis. [...] a sociedade de controle já é, de modo imediato, uma sociedade mundial de controle. (HARDT, 2000, p. 372).

Essa derrubada de fronteiras daria às empresas — tão importantes em Deleuze (1992) — uma nova oportunidade de lucro. Esse carácter disperso permite impulsionar novos produtos, marcas e influência econômica sobre outros territórios, e isso só é possível com a consolidação de um mercado de influência global:

A realização do mercado mundial constituiria o ponto de chegada dessa tendência. Em sua forma ideal, não há um fora do mercado mundial: o planeta inteiro é seu domínio. Poderíamos utilizar a forma do mercado mundial como modelo para compreender a forma da soberania imperial em sua totalidade (HARDT, 2000, p 361).

Nessa globalização, resta a cada ser imerso o movimento de torção ao interior, incorporando estas novas sutilezas (globais) biotecnológicas, com o intuito de se transformar em corpo participante da sociedade de controle. Esta seria a aproximação da sociedade com o dinheiro: o caráter imanente da torção e os princípios autorreguladores.

Por isso, apesar dessa Sociedade de Controle não excluir espaços Disciplinares, vemos que muito da lógica coercitiva deixa o modelo da era contemporânea, afinal:

Se a arquitetura e a ortopedia servem como modelos para entender a relação corpo-poder na sociedade disciplinadora, na sociedade farmacopornográfica os modelos de controle do corpo são microprotéticos: agora, o poder atua por meio de moléculas incorporadas ao nosso sistema imunológico; o silicone toma a forma de seios, neurotransmissores alteram nossas percepções e comportamento; hormônios produzem seus efeitos sistêmicos sobre a forma, o sono, a excitação sexual, a agressividade e a decodificação social da nossa feminilidade e masculinidade (PRECIADO, 2018a, p. 87).

A disciplina já não incide sobre um corpo, ao menos não como antes: ela passa a habitar o próprio corpo, não havendo mais uma perspectiva externa para agir. Esse novo regime biopolítico pode ser nomeado, para Preciado (2018a), como “Império Sexual”, referenciando a Hardt e Negri (2004) um sistema somático-político que destrona as barreiras entre interior e exterior da subjetividade. Este âmbito “sexual” diz respeito ao impacto que o controle, adestramento e repressão da sexualidade causam nestes funcionamentos, sendo estes aparatos biotecnológicos sempre influentes no sexo e na excitação.

Este Império sem núcleo — muitas vezes aqui citado —, presente por todo o globo, subjetividade e discurso, é descrito por Hardt e Negri (2004) em extensas linhas, onde pontuam suas estratégias de expansão e de esfacelamento de fronteiras.

Para pensarmos a teoria do Império, amparada em uma Sociedade Mundial de Controle (ou Farmacopornográfica), não podemos deixar de lado as globalizações, os avanços tecnológicos e a domesticação dos meios de comunicação, lembrando que cada vez mais outras realidades chegam em certas doses (homeopáticas ou cavalares) a nós.

De todos os modos de impulsionar informações para a vida cotidiana e doméstica, cito os telejornais, as redes sociais, as novelas e, não menos importante, o cinema, o qual trataremos com mais ênfase neste estudo.

4.2 AS DERRUBADAS DE FRONTEIRAS PARA O MERCADO DE FILMES

Com o avanço rápido das plataformas de *streaming* e a web-pirataria, a estreia de um filme desloca o foco dos cinemas e das grandes metrópoles, sendo cada vez mais impulsionada para dentro de suas casas. Essa queda do protagonismo do cinema pode indicar um esfacelamento de paredes, o que permite um maior alcance às produções audiovisuais.

Hoje, para ver um lançamento, é necessário apenas um aparelho conectado à internet, seja ele um *smartphone*, um computador ou uma TV Box⁸. Essa facilidade de acesso altera, a princípio, duas coisas: (1) a acessibilidade e (2) o aumento da internacionalização das produções.

Se pensarmos dessa forma, fica cada vez mais difícil atribuir as produções cinematográficas a um país de origem, já que estão cada vez mais globais. Essa ausência de fronteiras é algo que vai ao encontro das teorias de Hardt e Negri (2004), acerca das novas formas de interações internacionais políticas e comerciais.

Esta discussão se faz ainda mais importante quando vemos que o Brasil é o segundo país que mais assina plataformas de *streaming*, perdendo apenas para os Estados Unidos⁹. Esse crescimento de assinaturas, segundo a Forbes, foi ainda maior na pandemia, e mesmo anos após o início do surto de Coronavírus, este número continua aumentando.

Isto já denota uma forma descentralizada de comercialização de filmes, além de somar o entretenimento, o consumo e a publicidade em um mesmo site, propiciando não só a popularização de certos filmes, mas também a influência e a publicização de outros.

Essas novas formas de articulações seriam o que os autores chamam de Império, mas afinal, o que seria o Império?

⁸ TV Box é o nome dado a um aparelho conectado a internet que disponibiliza milhares de conteúdos de audiovisual pirateados.

⁹ Notícia disponível em < <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>> Visualizada 22/07/2022

Essa é uma afirmação que parece ser difícil de ser respondida, visto que a dificuldade de se limitar o Império não é apenas conceitual; ele é por si só ilimitável. Hardt e Negri (2004) gastaram longas páginas em seu livro para tentar nos explicitar o que seria o Império, e como ele articula — ou desarticula, se assim preferir — as jurisdições e as relações entre os Estados-nações.

Na delongada leitura, os autores retomam constantemente dois pontos nevrálgicos em sua teoria: (1) a modificação das políticas internacionais e (2) o mercado mundial. Começemos pelo primeiro, então, pois tiramos as conclusões para chegar ao segundo.

Antes de exibir qualquer alteração significativa nas relações internacionais, localizaremos sua genealogia aproximada na Europa, mais precisamente no início do século XIX. Não há consenso de qual foi a primeira ação que fez necessária uma organização internacional, mas Hardt e Negri (2004) nos apresentam três eventos que já esboçavam uma emergência de se discutir acordos e direitos que iam além dos próprios territórios: as Guerras Napoleônicas, a Santa Aliança e o Congresso de Viena, todos ocorridos na primeira quinzena do século XIX.

Esses projetos de políticas internacionais rascunharam o que mais tarde seria a Liga das Nações — consolidada ao fim da Primeira Guerra Mundial — e, ainda mais tarde, a Organização das Nações Unidas (ONU), ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Todas essas alianças tinham, segundo os autores, um caráter comum: a legitimação de um poder supranacional, pensando uma jurisdição fora do Estado que só funciona ao renunciar à Soberania Local.

A ONU é a mais atual organização neste sentido, aquela que alavancou a noção de Ordem Universal. Hardt e Negri (2004) estudam a fundo seus princípios idealizadores, mostrando que desde sua fundação, a Organização das Nações Unidas tinha a pretensiosa intenção de ser uma fonte suprema de toda a formação e constituição jurídica internacional. Estados seriam vistos como identidades jurídicas em igualdade, ou seja, com o mesmo peso dentro de um Estado universal, superior às nações individuais.

Apesar da proposta forte, os autores nos apontam que a ONU foi insuficiente, ela não se tornou império soberano, não pôde impedir os atos da Guerra Fria, não deteve a ascensão de outra soberania imperial.

Mas afinal de contas, “o que” seria este outro Império? Hardt e Negri (2004) se esforçam em nortear esta questão, visto que as perguntas “como” e “onde” não são suficientes. Não há como definir caracteres físicos e rígidos deste novo sistema, visto que os autores rejeitam qualquer hipótese de que o Império tenha um território específico.

A transição para o Império surge do crepúsculo da soberania moderna. Em contraste com o imperialismo, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de *descentralização* e *desterritorialização* do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão (HARDT e NEGRI, 2004, p. 12).

Sem um lugar específico, entendemos em primeiro momento que o Império é descentralizado e se articula com base na descentralização de poder. Ele ganha força justamente no declínio de forças nacionais, perante leis e postulados supranacionais, ordenando as forças locais à regra universal.

Por isso o Império só funciona ao se basear no esfacelamento das fronteiras, já que Hardt e Negri (2004) deixam evidente que é preciso adentrar e modificar as políticas locais para que o sistema funcione.

É fato que, em sintonia com o processo de globalização, a soberania de Estados-nação, apesar de ainda eficaz, tem gradualmente diminuído. Os fatores primários de produção e troca – dinheiro, tecnologia, pessoas e bens – comportam-se cada vez mais à vontade num mundo acima das fronteiras nacionais; com isso, é cada vez menor o poder que tem o Estado-nação de regular esses fluxos e impor sua autoridade sobre a economia (HARDT e NEGRI, 2004, p. 11).

Só no enfraquecimento dos governos locais que o Império se forma, o que é completamente diferente do Imperialismo, em que há um centro territorial forte que se diferencia das colônias. Hoje é possível ver espaços de primeiro mundo dentro de terceiros ou segundos mundos, tornando cada vez mais difícil dividir os países em Norte-Sul ou Ocidente-Oriente (HARDT e NEGRI, 2004).

É justamente por essa falta de referência que o Império conquista sua soberania universal, ele é um aparelho que funciona por meio da desterritorialização e da descentralização, adentrando os espaços e os corrompendo, adicionando novos territórios, novos povos e novas nações. Aos poucos, o mundo inteiro é anexado.

O conceito de Império caracteriza-se fundamentalmente pela ausência de fronteiras: o poder pelo Império não tem limites. Antes e acima de tudo, portanto, o conceito de império postula um regime que efetivamente abrange a totalidade do espaço, ou que de fato governa todo o mundo ‘civilizado’. Nenhuma fronteira territorial confina o seu reinado (HARDT e NEGRI, 2004, p. 11) .

O Império passa a abranger todo o espaço considerado civilizado (HARDT e NEGRI, 2004). Essa nova característica é o que fará emergir uma forma inédita de Relações Internacionais, visto que a globalização surge com demandas novas de definições jurídicas internacionais, que projetem a supranacionalidade para os poderes políticos.

Essas modificações agem como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que é necessário adentrar, corromper e minimizar o Estado para que a ordem universal se estabeleça, a nação precisa se civilizar para participar do aparato econômico. Para isto, as pequenas modificações constitucionais irão adequar os recém-incluídos aos valores universais (HARDT e NEGRI, 2004).

[...] julgamos necessário notar que o que era conflito ou competição entre diversas potências imperialistas foi, num sentido essencial, substituído pela ideia de um poder único que está por cima de todas elas, que as organiza numa estrutura unitária e as trata de acordo com uma noção comum de direito decididamente pós-colonial e pós-imperialista (HARDT e NEGRI, 2004, p. 27).

Por isso os autores escolhem o termo Império para denominar essa nova forma de poder político descentralizado, já que o Império é um conceito europeu baseado na Roma cristã, cujos valores jurídicos e éticos foram universalizados por todo o território romano. Esses valores éticos são justamente os valores de paz, que para Hardt e Negri (2004) são incontestáveis dentro da soberania imperial. A paz precisa ser estabelecida o tempo todo, o que às vezes justifica as “guerras justas”: as batalhas que vão contra os não-civilizados, aqueles que perturbam e ameaçam a paz, ou seja, os bárbaros.

O conceito de Império é apresentado como um concerto global, sob a direção de um único maestro, um poder unitário que mantém a paz social e produz suas verdades éticas. E, para atingir esses objetivos, ao poder único é dada a força necessária para conduzir, quando preciso for, ‘guerras justas’ nas fronteiras contra os bárbaros e, no plano interno, contra os rebeldes (HARDT e NEGRI, 2004, p. 28).

O Direito e o aparato jurídico se unem à ética na busca de uma paz perpétua, propondo que este seja o objetivo comum em todo o direito internacional. A problemática disso é que a paz perpétua, para os autores, é um conceito completamente atemporal, que desconsidera por completo as fronteiras do tempo e convoca passado e futuro dentro da própria ética presentificada, propondo a paz como algo permanente e necessário.

Esta paz projetada anula conflitos importantes, de modo que eles não são discutidos como se deveria, propiciando um apagamento historiográfico. Isso pode ser relacionado a movimento histórico de se apagar as narrativas LGBTI+ do passado, que, conforme Leopoldo (2020) já havia questionado, além de também contribuir para um silenciamento das temáticas *queers* e a

segregação do assunto, deslocando a discussão apenas para pessoas *queers*, deixa com que a população cisheteronormativa continue em posições opressoras.

Seguindo este fio, Hardt e Negri (2004) nos apontam que o modo de funcionamento do Império não é apenas um esfacelamento de fronteiras físicas e territoriais, mas também um esfacelamento de fronteiras temporais e históricas. A universalização dos valores faz com que se procure a civilização por todo o globo, e o que foge disso é inimigo, visto que ele confronta a ordem.

Ainda assim, a exigência de paz vai de encontro à inclusão desenfreada de qualquer território que seja suscetível às leis supranacionais. Segundo Hardt e Negri (2004), as exigências de pacificação vão ter que administrar conflitos, causados pelas diferenças culturais dentro do Império. Se a paz é o valor universal, passa-se a demandar algo que dê conta dos conflitos e a estabeleça, seja lá como for. É por isso que os autores vão dizer que o Império não é arquitetado e nem planejado, e sim convocado.

Ao ser convocado, descobre-se a causa da desordem, define-se a demanda de intervenção, acha-se o bárbaro e mobilizam-se forças que manejem a crise — forças coercitivas e, às vezes, policiais. Isso é o que Hardt e Negri (2004) chamam de direito de polícia: o direito de usar a força coercitiva contra o bárbaro, imperando não só nos civilizados, mas também coagindo a exceção.

Aqui, portanto, nasce, em nome da excepcionalidade da intervenção, uma forma de direito que é realmente *direito de polícia*. A formação de um novo direito está inscrita no emprego da prevenção, da repressão e da força retórica destinadas à reconstrução do equilíbrio social: tudo isso é próprio da atividade de polícia (HARDT e NEGRI, 2004, p. 34).

Para exemplificar isso, os autores usam o *direito de intervenção*, que é o poder e a obrigação que os líderes de Estados-nação têm de intervir em outro território quando há riscos humanitários. Os líderes podem e devem intervir para impor a paz e os valores universais democráticos. Esta seria a exemplificação de um permanente estado de exceção: quando um outro território é permanentemente marcado como não-civilizado.

São nessas várias pequenas guerras que Hardt e Negri (2004) vão situar a base do Império: na crise onipresente. Apesar de o discurso ser de paz, pelo que os autores percebem, é exatamente na crise que a soberania ganha força. É a crise que irá demandar uma intervenção, gerará cisão, trará para a mesa os valores universais. É nesta linha que os autores desenharam uma

transformação importante nas relações internacionais: não há mais uma grande crise ou uma grande guerra, e sim vários pequenos conflitos que exigem administração.

Hardt e Negri (2004) nomeiam isso de onicrise. Para eles, o Império só é possível ao pôr em xeque os limites, exacerbando os pequenos conflitos. É este modelo que acaba esfacelando as fronteiras, deixando evidente que os Estados-nação estão em diminuto e, em consequência, suas instituições sólidas também. A gradual perda de autonomia de uma jurisdição territorial acaba pondo em questão seus modos regulatórios, que antes eram concisos, não sendo mais a prisão, o manicômio, a família ou a escola os que comandam as subjetividades em sistema fechado. Há um declínio do poder transcendental: o poder do governo que antes impunha a disciplina.

O definhamento da sociedade civil pode também ser reconhecido como concomitante com a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle [...] Hoje as instituições sociais que constituem a sociedade disciplinar (a escola, a família, o hospital, a fábrica), em grande parte o mesmo que se compreendia como sociedade civil – ou intimamente ligadas a ela – estão em crise em toda parte (HARDT e NEGRI, 2004, p. 351).

Com a queda das fronteiras e os esfacelamentos de instituições, os autores vêm apontar que cada vez mais a sociedade civil desaparece. É difícil achar uma representação cível territorial (forte) nos dias de hoje; não é à toa que os sindicatos e conselhos se veem de mãos atadas, afinal de contas, como negociar com o Estado quando não se há mais Estado regulando a economia?

É justamente essa diminuição do estado que vai reformular as configurações da sociedade para os dias atuais, sistematizando a queda do poder transcendental. É neste ponto que os autores farão um paralelo do Capital com a sociedade, afirmando que o Capital é de caráter imanente — desde sua manifestação — e a Sociedade transcendente, o que estaria mudando na atualidade.

Os argumentos para o Capital ser imanente são principalmente três, já que sua ideologia (1) decodifica fluxos e ultrapassa as fronteiras estatais econômicas; (2) reúne tudo e pesa dentro de um plano comum (o dinheiro), e (3) suas leis regulatórias não são fixas ou ordenadas por um governo, as leis que definem o valor são leis variáveis e que dependem de seu próprio contexto, como a lei do lucro, da exploração a produção de mais-valia.

Pode-se entender o funcionamento do capital como desterritorializante e imanente em três aspectos primários que o próprio Marx analisou. Em primeiro lugar, nos processos de acumulação primitiva, o capital separa populações de território especificamente codificados e as põe em marcha. Ele desobstrui os Estados e cria um proletariado 'livre'. Culturas e organizações sociais tradicionais são destruídas na marcha incansável do capital pelo mundo afora para criar as redes e os caminhos de um único sistema cultural e econômico de produção e circulação. Em segundo lugar, o capital

reúne todas as formas de valor num só plano comum e os vincula por intermédio do dinheiro, seu equivalente geral. O capital tende a reduzir todas as formas previamente estabelecidas de *status*, título e privilégio ao nível do nexa monetário, isto é, a termos quantitativos e econômicos comensuráveis. Em terceiro lugar, as leis pelas quais o capital funciona não são leis fixas e separadas que parem acima de tudo e dirijam do alto as operações do capital, mas são historicamente leis variáveis imanentes ao próprio funcionamento do capital: as leis de taxas de lucro, de taxas de exploração, de realização de mais-valia, e assim por diante (HARDT e NEGRI, 2004, p. 348).

Desta forma, nunca foi premissa dos idealizadores do Capital atuar por intermédio de instituições rígidas, sempre a pensar um mercado que se autorregula. É justamente por isso que Hardt e Negri (2004) dirão que o capital tem um caráter imanente, por não precisar de uma ordem transcendental para exercer sua função. Os autores ainda vão além, ao afirmar que é de bom grado aos idealistas do Capital que a sociedade perca suas fronteiras, não havendo mais barreiras culturais que possam barrar a entrada do dinheiro.

Esse “bom grado” é expresso nas comemorações de políticos e economistas americanos, ao vangloriarem-se das exclusões de fronteiras e da globalização (HARDT e NEGRI, 2004), afinal de contas, com poucas fronteiras, as diferenças surgem dentro de um mesmo mercado e, para o mercado mundial, as diferenças são o mesmo que novos públicos-alvo.

Nessa linha, o mercado mundial seria o próprio discurso da diversidade, ele é pensado para todos, vendo toda e qualquer diferença passível de lucro. Por isso ele vem vinculado ao *marketing*, pois é o *marketing* que valorizará as diferenças e as transformará em público-alvo. Quanto mais diferenças, mais mercado há. Hardt e Negri (2004) dizem que a exclusão e as políticas de morte à diferença (o racismo moderno, em formato de *apartheid* por exemplo, ou as políticas de extermínio à população *queer* na década de 70) são a morte do mercado mundial.

Por isso que para o Capital prosperar, foi preciso excluir políticas exclusivas, como o próprio Imperialismo pretendia ser. Ao detentor de lucro, interessa a produção de mercado, ou seja, a produção de desejo. Esta produção não tem nada de essencialista e nem pré-social.

Para relacionarmos um pouco dessa produção de público ao cinema, faremos um paralelo com Guattari e Rolnik (2013), que afirmam que a mídia tem se tornado cada vez mais propulsora de formas de consumo. A necessidade de uma reprodução dos meios de produção e, acima de tudo, dos meios de consumo, engendrou cada espaço do desejo humano. É necessário criar uma indústria por trás do cinema e submergir o sujeito em um universo cinematográfico, para depois vender-lhe as mídias produzidas. Para ilustrar isso, Guattari e Rolnik (2013) apontam uma inversão: não mais se manufatura algo para vender, agora se vende uma ideia antes mesmo de

lançar o produto. Cria-se uma lógica anterior, submerge o espectador em um universo de demandas e, por fim, vende e produz.

Para isso acontecer, foi necessária uma sequência de mudanças. As compras e vendas — e por consequência o lucro — se tornaram pilares da vida cotidiana, engenhando a produção de modos ideológicos que reproduziram os meios de produção.

Com os adventos revolucionários do Século XVIII (entre eles a ascensão do Iluminismo e as revoluções burguesas), tornaram-se possíveis reconfigurações no Estado, que trouxeram a economia como fator fundamental nas relações de poder. Este foi um marco importante para as transformações que as políticas burguesas fariam no decorrer do século (FOUCAULT, 2018; PELBART, 2011; GUATTARI e ROLNIK, 2013).

O consumo na atualidade apreende os próprios desejos e o empreendedorismo trabalha no campo da singularização, dessa forma os próprios processos de singularização se tornam matéria prima da cultura de produção e consumo. Conquista-se um público-alvo por meio da publicização e da televisão; marketing; cinema; redes sociais e outros tantos meios de comunicação se tornam impulsionadores de novas formas de consumo, que se engendram nos processos que constituem sujeitos e subjetividades (GUATTARI e ROLNIK, 2013).

Pautado nisso, Tavares (2007; 2004) vem trazer a importância do estudo sobre o consumo por conta de dois pontos primordiais:

[...]o primeiro é o reconhecimento de que o consumo é central no processo de reprodução social de qualquer sociedade. O segundo é que a sociedade contemporânea é uma sociedade de consumo e, portanto, o consumo preenche uma função acima e além daquela de satisfação de necessidades materiais e de reprodução social, como uma forma de inserção social. Soma-se a isto, o fato de que o consumo, enquanto prática social, se configura em uma dimensão e espaço que operam questões acerca da realidade (TAVARES, 2007, p 27-28).

Neste sentido, podemos convocar a própria realidade cinematográfica ao título. Vargas (2016) já averiguava a influência do cinema no comportamento e seu potencial como uma mídia impulsionadora de formas de desejo. Seu estudo aborda o cinema como uma forma de produção privilegiada, por ser uma ficção que abraça a realidade com tanta facilidade.

[...] a relação que o espectador estabelece com as imagens é que conduz a uma visão global do que assiste. Subjetividade e objetividade se sobrepõem e renascem uma da outra, produzindo o imaginário. Assim, o imaginário caracterizaria a relação estabelecida entre o espectador, carregando suas vivências, seus percursos individuais, seus conhecimentos, suas expectativas, e o conteúdo do filme (VARGAS, 2016, p. 130).

Essa mescla do espectador com o filme dá pistas sobre o papel do Cinema na difusão de outras subjetividades, fazendo com que o sujeito se depare com “pseudo-realidades” dentro do conteúdo dos filmes, passando a repensar o “si” em relação às novas temáticas em que foi submerso.

Portanto, as diversas formas de mídia são incluídas como terreno ou veículo para construção de subjetividades, somando-se como produtoras (e produzidas por) das esferas ‘cultura-mercadoria’. Isso ocorre tanto através da publicidade de marcas e propagandas de produtos, quanto através de conteúdos em outras mídias (como a mídia de entretenimento, neste estudo especificamente os filmes), quer por razões comerciais (marcas) ou não. O consumo se articula de forma conexcionista através do qual todos se influenciam, por meio de agenciamentos mútuos em uma perspectiva psicossocial, conexcionista”. (VARGAS, op. cit., P 67)

Essa perspectiva conexcionista retomada por Vargas (2016), que ecoa em Pelbart (2011), nos mostra que o cinema propicia novas formas de desejo a todo o momento, afinal de contas, sempre será possível criar espaços de consumo.

Nessa linha, a subjetividade é construída, e essa construção torna-se mercadológica. Sempre haverá o que vender e sempre haverá subjetividade humana em movimento para tornar-se capitalizável. O que é motor criador também passa a ser produto vendável (GUATTARI e ROLNIK, 2013). A criatividade, inteligência e inovação se tornam imprescindíveis para a criação de infinitas formas de consumo, mas também são justamente os alvos de ataque:

O que é produzido pela subjetividade capitalística, o que nos chega através da mídia, da família, de todos os equipamentos que nos rodeiam, não são apenas ideias; não são as transmissões de significações através de enunciados significantes; nem são modelos de identidade ou identificações com polos maternos, paternos etc. São mais essencialmente, sistemas de conexão direta entre, de um lado, as grandes máquinas produtoras e de controle social e, de outro, as instâncias psíquicas, a maneira de perceber o mundo (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 78).

Ao mesmo tempo em que se quer potência para criar público-alvo, deseja-se rigidez, para que este público se reconheça nos perfis ofertados e consuma. Emerge uma demanda nova por identidades globalizadas, o que cria um campo de possíveis em que se pode produzir e vender perfis.

Tendo isso em vista, Guattari e Rolnik (2013) vêm apontar como a singularidade é completamente distinta da identidade. A singularidade é o processo de existência e o movimento de criação. Paralelo a isso, a identidade é um processo de referência rígida, sendo a serialização das representações. Dessa forma: “o que interessa à subjetividade capitalística não é o processo de singularização, mas justamente esse resultado do processo: sua

circunscrição a modos de identificação dessa subjetividade dominante” (GUATTARI e ROLNIK, 2013, p. 80).

Com a invasão e indistinção do dentro-fora, a demanda por uma identidade a se prender surge, sendo incorporada pelo capital. Rolnik (1997) cunha o conceito de *kits* de perfis-padrão, que orbitam pelo mercado, atendendo de acordo com a demanda. Pautado nisso, emerge um novo mercado: o mercado das identidades.

Esses *kits* de perfis-padrões surgem nas publicidades, TVs, filmes, novelas e afins, atuando na formulação de um molde que Rolnik (1997) chama de “Identidades *prêt-à-porter*”. Figuras famosas, que se repetem num padrão midiático, glamourizadas e aparentemente intactas às forças desestabilizadoras.

As reivindicações identitárias são supridas, segundo Rolnik (1997), pelas drogas-identitárias. O consumo visa ao retorno à identidade estável e local, que foi pulverizada para que o capital pudesse engendrar em todas as instâncias, sem se preocupar com as fronteiras subjetivas.

O lucro só pode ser gerado pelo contato, pelo compromisso, pelo intercâmbio e pelo comércio. A realização do mercado mundial constituiria o ponto de chegada dessa tendência. Em sua forma ideal, não há exterior para o mercado mundial: o globo inteiro é seu domínio (HARDT e NEGRI, 2004, p. 209).

Sem fronteiras, o lucro do Mercado Mundial pode ser gerado sem barreiras, por todo o espectro que o capital entra em contato. Corrompendo, adentrando e se aproveitando da ausência de distinção entre o dentro e o fora. O Império, para Hardt e Negri (2004), é justamente a falta de fronteiras, já que para os autores, a Soberania Imperial é quando não se limita sua influência a um território, ou seja, a não existência de limites para os regimes e postulados.

Essa característica ilimitada é importante para entendermos o funcionamento da produção subjetiva, que está sendo sempre atravessada. Justamente na ausência de fronteiras que se trabalham os novos modos de produção de subjetividade capitalista.

Em suma, para que (hoje) uma economia seja lucrativa, deseja-se que existam diferenças, quedas de fronteiras e produções subjetivas constantes, assim, o capitalismo livremente se conecta de uma ponta a outra.

Este caráter maleável e conexcionista é reparado por Pelbart (2011) ao perceber que sempre haverá mercado, a depender (e variar) das conexões estabelecidas, sejam políticas,

mercadológicas ou empresariais. No intuito de entender melhor este Mercado Mundial, adentraremos em Pelbart e sua teoria do Capitalismo Rizomático.

4.3 CAPITALISMO CONEXIONISTA SE CONECTANDO AO CINEMA

Motivado em entender as atualizações que o empresariado e os vínculos trabalhistas sofrem após maio de 1968, Pelbart (2011) percorre as novas literaturas sobre gestão de negócios para cunhar um novo conceito: o Capitalismo Conexionista.

Ao destacar como os novos empresários (e seus produtos) são falados, citados e presentes no nosso dia a dia, Pelbart (2011) percebe que a forma de empreender passa a ser vinculada ao alcance cada vez mais longo do empresário e à presença constante do empreendimento no cotidiano. As novas formas de lucro são aquelas que adentram mais espaços, enquanto o empresário bem-sucedido é aquele que vai — literalmente — mais longe.

O autor, percebendo isso, decide teorizar sobre os novos meios de se empreender. Para isso, ele lê os textos atuais sobre gestão, trabalho e mercado para entender o que seria este Capitalismo Conexionista. Com o exercício, Pelbart (2011) repara um novo padrão de treinamento dentro das empresas e empregos, notando que muito do treinamento fabril — repetitivo e entediante — fora descartado, e a maioria dos grandes negócios se tornaram mais atrativos, principalmente aos jovens que adentram o mercado de trabalho.

O que parece ter acontecido, para Pelbart (2011), é a internalização de algumas críticas às problemáticas econômicas que ocorreram nos anos 60: o período auge da Guerra Fria. Nessa época, tivemos muitas reformas políticas e econômicas, greves de vários tipos, reivindicações de trabalhos menos mecânicos e físicos, o nascimento do movimento Hippie, as revoltas estudantis e os movimentos de maio de 1968.

No período, uma grande revolução digital estava em curso. Graças às reconfigurações tecnológica e científica, as atividades laborais introduziram formatos mais criativos e interessantes. A intimidade e o prazer pelo trabalho começavam a ser cobrados por parte dos assalariados mais jovens. Para isso, era necessário quebrar a rigidez dos perfis ideais de

trabalho, e pensar uma forma menos hierárquica, em que fosse possível existir criatividade, prazer e afinidade no emprego. “O que se desenha aí, através desse estímulo a uma navegação mais aberta, a uma maleabilidade sem precedentes, é o que os autores chamam de um capitalismo em rede, um capitalismo conexcionista” (PELBART, 2011, p. 97).

Nesse novo sistema de negócios, um bom empreendedor não é aquele que acumula mais. O melhor empresário é aquele que mais viaja, se desloca, alcança. Sua imagem é aquela que é mais global, que favorece misturas, migrações, possibilita transformações e consegue trabalhar com múltiplas interfaces. Isto é o que Pelbart (2011) chama de caráter rizomático: a capacidade de se ramificar e criar diversas conexões.

O novo trabalho é em rede: menos hierarquia e equipes multidisciplinares autônomas. O líder não é mais o coercivo ou o pulso forte, é aquele que mais conecta, faz rede e trabalha em maior complexidade no mundo reticulado. O líder é o homem mais móvel (PELBART, 2011).

O autor explicita que o capitalismo conexcionista ainda visa ao lucro acima de tudo, mas agora faz de outra forma: corrompendo. É por meio do prazer no trabalho, mobilização e implicação que se instaura um novo meio de controle, no que antes parecia incontrolável. Instaura-se um autocontrole subversivo à lógica do lucro. Um controle da criatividade, autonomia e produção de sentido. O cliente — e sua satisfação — serão o parâmetro de qualidade do conteúdo, sendo a satisfação do outro e a qualidade de seu serviço que exercerão a modelagem, passando da hierarquia ao autocontrole de qualidade.

Essa liberação da criatividade e dos afetos — que eram comuns apenas no cotidiano e na arte — parecem soar como liberdade e prazer, mas esta também é uma liberação do capital perante suas fronteiras. É esse campo conexcionista enraizado que Pelbart (2011) intitula de Capitalismo Rizomático. A relação da sociedade com o consumo e o trabalho se torna cada vez mais fluida, permitindo um processo de capitalização generalizado, incluindo a capitalização da força de trabalho criativa.

“Tendo em vista que o que importa é intangível, impalpável, informal, é na natureza interpessoal da conexão que recai o peso todo. Mas o mais importante é a mobilidade, não a propriedade, o nomadismo, não a segurança, a leveza, não o enraizamento, o deslocamento” (PELBART, 2011, p. 101). Para o autor, o desafio passa a ser o controle do incontrolável já citado: as ações, a criatividade e a autonomia. Não há mais um método modelo para se trabalhar,

como no Taylorismo. Diante dessa nova demanda, a adaptação foi do próprio serviço, uma flexibilização necessária e uma nova forma de gerenciamento de seu próprio emprego.

Isso tudo retoma à Sociedade de Controle, de Deleuze (1992). A modulação de salário por meio de metas, desafios e autogerenciamento já eram pistas de uma nova dinâmica de poder. Esta dinâmica seria um controle de formação contínua, que propicia uma forma libertária de fazer lucro.

Essa forma libertária é o que Pelbart (2011) vem nos apontando desde o início de seu texto: o empresariado endossa e endogeniza as pautas de esquerda, tanto as críticas quanto as denúncias. O novo desafio do capitalista é ser motor criativo de novos projetos, enquanto procura expandir seu mercado, que será criado a partir do *marketing* e antes do próprio produto.

O que não era tomado como capitalizável, se torna. O capitalismo em rede, ou Capitalismo Rizomático (PELBART, 2011), se expande e mostra-se extremamente adaptável aos diversos problemas que poderão vir a surgir.

Com a globalização e as disseminações de novas formas de consumo, muitas indústrias cresceram exponencialmente, virtualizando seus poderes de venda, abrindo seus mercados de ações e expandindo seus espaços com novos públicos-alvo. O que desenha a nova forma de capitalismo é “uma navegação mais aberta, a uma maleabilidade sem precedentes” (PELBART, 2011, p. 97).

A projeção passa a vir antes da produção, vendendo um projeto e não uma realidade. Essa nova forma de capital fez com que vários campos de consumo se reinventassem e, por consequência, influenciassem os meios de consumo. As grandes produtoras de filmes não parecem se dissociar desta lógica. Hoje em dia, temos diversas formas de entretenimento e uma gama de produtos vendáveis.

Diante desse cenário, a Indústria Cinematográfica — junta da Arte Audiovisual — é moldada pelos novos *modi* da tendência conexcionista, que valorizam a propulsão de novas ideias e projetos. Burrowes (2008), por exemplo, vê o cinema como uma incorporação da história, trazendo dela artigos verossímeis às experiências de entretenimento. Com isso, a identificação é muito mais forte, o que tornaria o cinema uma plataforma que pode impulsionar novas realidades e desejo:

[...] por um lado, a ficção ganha em verossimilhança ao apresentar objetos do cotidiano, por outro lado, os objetos ganham não só a exposição, mas também - é o que o marketing espera -, são inundados pela aura de emoção, romance, aventura, heroísmo, ou seja, qual for a tonalidade de experiência e sentimento oferecidos pela narrativa. A diferença principal está em que é o personagem, e não o ator, quem interage com aqueles objetos, e toda essa interação se dá no âmbito da ficção (BURROWES, 2008, p. 45).

Nesse jogo entre a Realidade e o Imaginário, para a autora, o *marketing* na ficção age como uma associação das situações favoráveis às marcas disseminadas. Dessa forma, o cinema altera a relação do espectador com o desejo e o consumo.

Num paralelo próximo, alguns autores apontam o cinema como uma metodologia importante para se pensar história, isso porque, segundo Kornis (1992), um filme é feito em um contexto histórico e, justamente por isso, pode ser usado como uma metodologia importante para se estudar a realidade da época documentada. A autora nos propõe questionar que imagem o cinema reflete, por quê a reflete e como ele a reflete. Esses questionamentos são históricos e dizem respeito a uma realidade histórica.

Seja o cinema histórico, metodológico, entretenimento e/ou publicidade, o debate sobre a relevância de sua imagem ganha cada vez um tópico novo. Se nosso cinema é o retrato do presente (KORNIS, 1992), e o presente tem se mostrado conexionalista (PELBART, 2011), abre-se a possibilidade de pensar a sétima arte como uma propulsão de novas formas de desejo (BURROWES, 2008), que corrompem as fronteiras globais e subjetivas.

4.4 UM OLHAR PSICOSSOCIOLÓGICO E OS *KITS* DE SUBJETIVIDADE EM CENA

Tendo discutido que o cenário atual é uma complexa rede que inclui instituições esfaceladas e subjetividades capturadas e capitalizadas (PELBART, 2011; GUATTARI e ROLNIK, 2013), como estudar os rizomas corruptivos da atualidade sem cair nos reducionismos ou nos estudos rígidos que repartem a discussão e não as aprofundam? Tendo esse desafio, é importante nos darmos conta do que é a subjetividade na perspectiva da Psicossociologia e o porquê da importância dessa definição.

Em primeiro lugar, entende-se a psicossociologia como uma ciência que integra os diferentes campos, no intuito de nunca esvaziar as complexidades das áreas científicas que estudam o sujeito, dando a ela um papel mediador importante, nos trazendo um dilema: se por um lado não basta pensar o sujeito solitário, por outro, a adição da história torna as ciências humanas refém da complexidade, a mesma complexidade que embasa narrativas (MAISONNEUVE, 1977).

Tendo essa referência como base, não há como falar de sujeito algum sem considerar seu contexto. Um personagem será sempre imerso em um contexto histórico, em uma cultura local e numa rede de relações. Essas infinitas esferas são os embasamentos narrativos que tornam possíveis as singularizações. Para a Psicossociologia, a construção do sujeito é histórica, singular e comunitária:

Somente a partir de uma leitura deste caráter é que se torna possível a proposta de intervenção psicossociológica que, essencialmente, irá buscar o resgate do sujeito enquanto ator social, ou seja, enquanto responsável pelas próprias transformações – individuais e relacionais, coletivas – naquela sua rotina e contexto (CASADORE, 2013, p. 170).

A relação dialética se torna imprescindível para entender o sujeito, pois é justamente na relação de individualidade com o social que ele emerge. Falar que o sujeito é um ator social não é, de forma alguma, tirar do social seu aspecto prévio, que muitos autores trazem à tona, mas sim torná-lo responsável por sua própria história, assumindo que mesmo ao mergulhar um personagem em um contexto ético, estético e político, ele terá certa autonomia e possibilidade de transformação por meio da atuação. Sendo assim, para a psicossociologia, o sujeito é um ator social, que terá influência do social, mas que também lhe influenciará, sendo o responsável e a consequência deste agenciamento.

Tornar o sujeito responsável pela própria história não é tirar dos perpasses históricos a parte que lhe cabe dos fatos, mas é entender que o protagonismo de cada história é a singularidade. Cada encontro desses é único e, para estudá-los, se precisa muito mais do que uma única perspectiva, seja ela singular ou social (CASADORE, 2013).

O papel articulador da ciência psicossociológica é reforçado por Maisonneuve (1977), que usa a charneira como metáfora, ilustrando uma dobradiça que fará disciplinas, campos e saberes articularem e contribuírem entre si. O papel de mediar as diferentes esferas traz um aparato que não se limita a uma só faceta. Esse aparato multifacetado traduziria a dialética entre Sujeito e Sociedade em símbolos inesgotáveis, sem minimizar a complexidade da subjetivação humana,

respeitando sua fluidez, afinal, se o sujeito não é só sujeito, mas também histórico, ele é parte de um meio social e dotado de singularidades.

Só que, para Nasciutti (1996), a complexidade da relação sujeito-e-mundo vai muito além das próprias narrativas singulares, já que o sujeito é um ator social e, por este motivo, sua atuação produz, reproduz e reforma os macros e micros entrelaçamentos institucionais. Este nível de complexidade também é uma dialética, que reflete complexidade de cada história, portanto o arcabouço da psicossociologia pensa na ciência como uma prática histórica e cultural; uma prática que estuda a complexidade política e a relação.

Tentar dissociar a ciência da política não só é inviável, como também errado para estes autores, já que há o perigo de cair no positivismo ou no determinismo histórico, sendo um dever ético da Psicologia se posicionar.

Este posicionamento pode ser por diversas vias, que trarão a política para dentro das ciências humanas. Neste estudo, por exemplo, pensaremos a perspectiva de grupos minoritários (também) como atores sociais e lhes daremos uma narrativa “nova”. O necessário ao campo político-ético é justamente falar sobre esses novos atores sociais.

Apesar disso, há um temor que esta teoria seja tratada como um “aparato auxiliar”. A ideia de mediação poderia achatar a Psicologia Social no meio de duas ciências que, às vezes, poderiam não conversar. A mediação talvez seja o maior desafio nessa área: o desafio ético de fazer conversar aspectos que podem ser bastante conflitantes.

Esse desafio dará a Psicossociologia a qualidade de ser uma área interdisciplinar, assumindo a importância do contexto político, social e individual. Essas esferas — traçadas com linhas pontilhadas —, não tem um limiar facilmente identificável, e assumir a insuficiência da psicologia no gerenciamento desses limiares não é um problema, já que nenhuma ciência dará conta de abordar, analisar e explicar todas as histórias. Na verdade, nenhuma ciência explica sozinha uma história sequer (MAISONNEUVE, 1977).

Qualquer psicologia que se propõe individualizante acaba camuflando e negligenciando temas que são relevantes para a constituição do sujeito (CONTRO, 2011).

O social é um dos aspectos imprescindíveis em uma análise, visto que ele constitui e, ao mesmo tempo, é um instrumento para entender as composições de produções subjetivas. Como não há

teoria que o domine, sempre haverá a necessidade de estudá-lo por um prisma multifacetado e interdisciplinar (BERNARDES e HOENISCH, 2013).

Nessa lógica, Nasciutti (1996) pontua que o social, então, seria tudo que é coletivo, além de ser organizado política, econômica e culturalmente, com sistemas e símbolos atravessados por ideologias. Ele também tem um imaginário que está em constante construção, por via dos atores sociais, e através deste imaginário, a sociedade define sua identidade e se representa.

Para Nasciutti (1996), o social é princípio ativo no comportamento, mas vai para além dele, se inscrevendo no corpo, na *psiquê* e nas representações, nas relações entre sujeitos e entre mundos. Esta complexidade coletiva é reflexo das pessoas e de suas atuações, ao mesmo tempo, as relações e redes — que ocorrem no social — são regidas por desejos pulsionais e liberdades individuais que se manifestam no (e em acordo com o) social.

Essa complexa articulação faz com que Nasciutti (1996) conclua que o social ultrapassa as problemáticas psíquicas, apesar de derivar delas, sendo constituído e constituinte. Nesse jogo de social e subjetivo, parece cada vez mais difícil separar os dois em polos. O subjetivo seria o individual: as estruturas psíquicas, as representações inconscientes, os mecanismos de defesa, as projeções, os afetos, as atitudes e os comportamentos individuais, sendo todas essas coisas emergentes dentro de um contexto já existente (social), além de externalizadas e agenciadas dentro da cultura e das limitações pré-estabelecidas (NASCIUTTI, 1996).

A subjetivação e a singularização aconteceriam no ponto chave do encontro. Pelbart (2000) ilustra o processo de subjetivação como um pano, um pano que desdobra, dobra, amassa, amarrota, abre e fecha. Esse pano tem diversas conexões e a cada marca de dobra vemos que ele pode produzir algo novo. O indivíduo navega nesse pano, em seus dobramentos e desdobramentos. Neste sentido, a subjetividade seria algo como um dentro-fora, uma espécie de encontro que vai para além do individual, mas que retorna a ele incessantemente, visto que essas dobras podem formar novas perspectivas de fora-dentro e desfazer noções anteriores.

Com os ascendentes meios de comunicação e de consumo, temos um mundo mais aproximado e denso à medida que os anos passam, além de uma globalização e a formação de uma Soberania Imperial (HARDT e NEGRI, 2004). Essas ondulações no pano acabam sendo rápidas demais, deixando a vida, no Império, sujeita a muitas (e rápidas) mudanças.

Pelbart (2000), Preciado (2018a) e Guattari e Rolnik (2013) vêm nos mostrar como a sociedade se alterou em um curto intervalo entre guerras. Como vimos, após a segunda guerra mundial, as formas de controle deixam de ser tão punitivas quanto antes, tornando-se modos de regulação, já muito presente no discurso sobre a Sexualidade (LEOPOLDO, 2020). Como vimos com Deleuze (1992), Hardt (2000) e Preciado (2018a), a disciplina deu espaço ao controle, e a autorregulação permite a flexibilidade dos modos de trabalho.

Essa flexibilidade é a lógica necessária para capitalizar o (antes) incapitalizável: a criatividade necessária para projetar as redes do Capitalismo Conexionalista (PELBART, 2011). As características iminentes de uma sociedade flexível, maleável e adaptável estão cada vez mais aproximando a política social da monetária, propiciando a expansão do Mercado Mundial (HARDT e NEGRI, 2004). Se para manter o Capitalismo Conexionalista é necessária a reprodução dos modos de produção e consumo, como ser singular em um mundo cujo capitalista tem ânsia e poder para moldar de *cabo-a-rabo* a subjetividade? Como manter-se em processo?

Para aprofundarmos estas questões, retomamos a Teoria *Queer* (BUTLER, 2018), que propõe a desconstrução de gênero a partir da singularização. Pois, então, quais são os processos que breçam esses desdobramentos (micropolíticos) que agenciam formas singulares de se relacionar? Preciado (2018a) e Butler (2019) já alertavam sobre um movimento capitalístico de captura do *queer*, mas também apontavam uma relação paradoxal, visto que as micropolíticas *queers* vão de encontro aos aparatos neoliberais que apaziguam e capitalizam as diferenças, tornando possível uma ressignificação do uso de alguns dispositivos.

Para Guattari e Rolnik (2013), questionar-se dessa forma é se referir aos processos subjetivos. Se o inconsciente maquínico desejante tem capacidade para interagir e se acoplar com os infinitos terrenos, a subjetividade não é só infinita, como também temporal e política. Desta forma, não há como dissociar dentro do fora. Subjetividade vai ser sempre o ínfimo encontro do dentro com o fora. É preciso pontuar as dobras dos panos naquele momento, para entender a posição do sujeito naquele contexto.

A noção de processo precisa estar associada à subjetividade. Sem movimento, sem contexto temporal e espacial, não há produção de subjetividade: enrijece, implode e dá defeito na máquina. A alta quantidade de informações e a velocidade com que elas atropelam o sujeito em um capitalismo mundial torna-o um pequeno *Wally* no enorme mundo. Na metáfora de Pelbart

(2000), ele nos pergunta “*Onde está o Wally?*”, ou melhor, onde está o Wally em um contexto de desterritorialização veloz, próteses tecnológicas e extremo controle? Para Pelbart (2000):

Esse misto de extrema velocidade, extrema paralisia, extrema desmaterialização, extremo controle, extrema serialização [...] A subjetividade vê-se presa de uma inércia petrificante, de uma hipnose telemidiática, de uma infantilização maciça, de uma homogeneização sem precedentes (PELBART, 2000, p. 15-16).

Com o esfacelamento das fronteiras (HARDT e NEGRI, 2004) e a aproximação instigada pela globalização, os espaços se densificam e essa densificação se torna cada vez mais variegada, ou como conceitua Rolnik (2000), cada vez mais mestiçada. Isso ocorre, segundo Rolnik (1997), porque as subjetividades passam a ser atravessadas por forças estrangeiras, de fora da localidade. Essa subjetividade — que é como um pano que dobra, desdobra e retorce (PELBART, 2000), e uma conversação entre as macro-esferas (éticas, políticas, culturais e estéticas) e o indivíduo livre (NASCIUTTI, 1996) — é justamente aquilo que Rolnik (1997) dará como enfraquecida.

Essa mestiçagem (ROLNIK, 2000) dificulta os processos subjetivos ínfimos, dificultando também as singularizações que dariam vazão às construções revolucionárias de gênero e sexualidade. As expressões de gênero estarão mestiçadas, colonizadas (em partes) por performances hegemônicas e repetitivas, postuladas nas grandes mídias e viciadas na pornografia (BUTLER, 2018; PRECIADO, 2018a).

Ainda assim, essa mestiçagem não exclui o sujeito por completo, apenas tenderá a uma rigidez não conivente às potências de vida dos sujeitos *queers*. Esse embate constante é o palco para o nascimento das resistências, visto que é nas falhas das performances que há aquilo que as forças estrangeiras ainda não colonizaram.

Dessa forma, esses tais processos subjetivos, dentro de um Império (HARDT e NEGRI, 2004) acelerado, proximal e lotado, podem se perder. O sujeito que vê sua subjetivação sem base para as dificuldades locais, se perde (PELBART, 2000). Nessa perda do (e no) processo, a produção subjetiva se esvai, enrijecendo o aspecto fluido e enfraquecendo sujeitos perante os confrontos locais e dificuldades cartográficas (ROLNIK, 1997; 2000).

Esta articulação entre inclusão e enrijecimento, aparentemente paradoxal, será, para a autora, o ponto chave para entender como o novo mercado utiliza a diversidade e a globalização em prol do lucro, afinal de contas, é possível incluir e, ao mesmo tempo, breçar os processos subjetivos, ao ponto que o sujeito compre traços identitários prontos, mas que não lhe dizem respeito.

Nessa esteira, Rolnik (1997) dirá que não só é possível, como foi necessário que esta inversão ocorresse para que as identidades pudessem ser vendidas. Para a autora, há uma tecnologia muito bem aparelhada, que produz novas drogas identitárias, e este aparato se chama *marketing*.

É justamente o mundo globalizado que permite que isso aconteça, já que sua existência traz consigo duas premissas: (1) um mundo inteiro incluso no mercado mundial e (2) a impossibilidade de se manter uma subjetividade local estabilizada (ROLNIK 1997; 2000; HARDT e NEGRI 2000). Com fronteiras subjetivas e territoriais esfaceladas, o amplo alcance não pode mais ser considerado estritamente geográfico, afetando não só novos públicos e territórios, mas as produções subjetivas.

Essas produções subjetivas, lotadas de versões e atualizações, se perdem, enquanto o *marketing* as ganha. Durante esta perda subjetiva, vazios insaciáveis se abrem e o *marketing* é a tecnologia capaz de realocar a forma desse desejo se preencher (ROLNIK, 1997).

Assim sendo, para Rolnik (1997), a mesma globalização que intensifica misturas também produz *kits* para consumo, que orbitam de acordo com seus públicos. Esses *kits* de consumo, criados pelo *marketing* e amplamente divulgados pelas grandes mídias, terão a pretensão (inviável) de suprir as demandas identitárias locais, desaparecidas e pulverizadas pela globalização.

Estes *kits*, para Rolnik (1997), não substituem as referências identitárias que constituem a subjetividade, muito menos são resultado de forças específicas. Eles são apenas referências identitárias: feitas para grudarem sujeitos que se perdem no meio do processo. Sendo assim, o sujeito se apega às representações dadas a priori, mesmo que elas sejam voláteis e efêmeras, mudando de acordo com o movimento do mercado.

Até porque, para manter a intensa velocidade e desterritorialização dos consumidores, é necessário desfazer-se de *kits* envelhecidos, dando sempre lugar ao novo.

Isto é o que Rolnik (1997) chama de *kits de subjetividade*: produtos que usam a mestiçagem subjetiva e as dificuldades do sujeito frente às velocidades subjetivas para criar órbitas que pesquem consumidores.

Esses *kits* são produzidos como drogas pelas mídias: via *marketing*, que se funde ao entretenimento (ROLNIK, 1997). No caso do cinema *queer*, poderiam ser as identidades e

personalidades veiculadas nos filmes, que criam um imaginário que poderá servir de modelagem a alguém.

Nesse amplo campo, Tavares, Irving e Vargas (2014) veem a psicossociologia como um arcabouço teórico chave para analisar as nuances destes movimentos, seu caráter transdisciplinar contribui para uma reflexão ampla de redes tão complexas, que não se limitam a uma ou outra disciplina. É um olhar que acaba por analisar o fluxo contínuo do *marketing* num contexto de capitalismo conexcionista, não fazendo apenas um recorte rígido ou mecanicista.

Essas marcas comerciais, na égide capitalista, passam pela imaginação do consumidor e produzem subjetividades capitalizáveis: identidades revogáveis que têm em seu alicerce o desejo, o livre arbítrio (para desejar), a fantasia e a insaciabilidade (TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014). Assim, o ético, o estético e o político se tocam e são tocados pelas individualidades, ficando cada vez mais evidente a impossibilidade de se estudar a subjetividade e seus processos com recortes e referências fixas.

Para os autores, só é possível a produção e venda de fantasias se houver desterritorializações identitárias, facilitadas pelas corrupções, quedas das fronteiras e as atuais formas imanentes de controle (PELBART, 2011; HARDT e NEGRI, 2004; DELEUZE, 1992).

As produções subjetivas, a criação de vínculo e o aprofundamento das relações passam a ser construídas e atravessadas pelas redes do mercado (TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014; TAVARES e VARGAS, 2017). Sendo o desejo arquitetado para ser insaciável, consumir se torna compulsão, fetiche, obsessão e até dever ético para ser visto como sujeito-que-tem. Pontes e Tavares (2015):

Retomando a transição da ‘disciplina’ para o ‘controle’, é importante recordar que, agora, as prisões são outras. Eternamente ‘endividado’ consigo mesmo, o sujeito pós-moderno é profundamente dominado pelo desejo de consumir e, por mais que procure a libertação, está preso a uma dúvida sem fim, vivendo em uma eterna moratória consumista de marcas e de novos estilos de vida produzidos pela lógica do consumo do mercado mundial (PONTES e TAVARES, 2015, p. 6).

O produtor disciplinado das fábricas torna-se o consumidor controlado, ou em outras palavras, o Homem Endividado (TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014; DELEUZE, 1992). Segundo Tavares, Irving e Vargas (2014), este é o método de controle que as empresas irão adotar, usando as marcas e as estratégias de reprodução de modos-de-ser, sempre externalizando

criações de novas ordens, por meio da publicidade. Se o homem passa a ser o homem endividado, então, o consumo se torna algo pré-estipulado para que exista a inserção.

Inserção esta que pauta o consumo na lógica da inclusão, ou a inclusão na lógica do consumo. Ter-para-ser, comprar para pertencer, e o *marketing* que gerenciará isso. O consumo implode o dentro e o fora. Tudo é unificado e, ao mesmo tempo, difuso: alastrado (TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014).

Seguindo Tavares, Irving e Vargas (2014), a estratégia do capitalismo descentralizado subverte a lógica do *ser* e a traduz em *ter* ou *estar*. Isso causaria uma mutabilidade de identidade, para que esta identificação se remeta às subjetividades perdidas que só podem ser reguladas pelo consumo e a produção de modos-de-ser: identidades *prêt-à-porter* (prontas para uso).

A sobreposição da posse enquanto identidade é, para Tavares (2016), a substituição de Ser Humano pelo “Ter Humano”, arquitetado ao redor dos *kits* de subjetividade modelados pelas marcas, desorientados de ética e que mascaram consumismo em conscientização (TAVARES e VARGAS, 2014; TAVARES e BITTENCOURT, 2018).

“O consumo, como exposto, é uma forma de regulação social do controle, que sublima a ideia de que para ‘ser’ é preciso ‘ter’ ou ‘parecer’. Do contrário, resta a exclusão” (TAVARES, 2016, p. 9). Esses modos de ser, graças às pulverizações identitárias e esfacelamentos institucionais, veem na instabilidade um campo de atuação. Na desterritorialização incessante, as identidades são produzidas à luz do capitalismo, oscilando continuamente. Os *kits* são flexibilizados pela liberdade de escolha, porém tensionados pelo desejo de consumir e gerenciados pelo *marketing*, pelos criadores de conteúdo e pelos modos de vida disseminados pelas grandes mídias (TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014; ROLNIK, 1997; PELBART, 2000).

Por isto, não há resposta simples ou pronta. A complexidade do paradoxo exige uma transdisciplinaridade (NASCIUTTI, 1996). Onde está a singularização e o livre arbítrio? Até onde o *marketing* penetra? Essas respostas variarão a cada sujeito, a cada *queer*. Cabe aqui reconhecer esta produção, visualizando uma tentativa (torpe ou não) de capitalizar o que era, há pouco, incapitalizável e execrado: as sexualidades e os gêneros desviantes.

As grandes mídias, que apreendem os desejos e submetem seus públicos às criações fantasiosas, são propulsoras dos *kits* de subjetividade: definição que abarca o cinema. Retomando Burrowes

(2008), lembramos que o cinema é um dos grandes meios de criação de imaginário e ficção, principalmente pelo seu caráter imersivo e verossímil, tornando fácil deslocar o sujeito.

Algumas das tantas marcas comerciais que patrocinam o cinema já foram estudadas por Vargas (2016), e acabaram apontadas como propulsoras de subjetividades *prêt-à-porter*. Já tendo averiguado esta potência e sabendo das crescentes aparições dos filmes *queer*, há conexões que relacionam as temáticas LGBTI+ com aberturas para possíveis mercados identitários?

Nesta mão, identificar os *kits* dentro dos filmes *queers* pode funcionar como mapeamento de quais as órbitas pelas quais essas comunidades circulam no mercado mundial, além de tirar pistas de como se dão as inclusões diferenciadas de minorias, que Hardt (2000) aponta com curiosidade.

Mesmo com certa resistência à rigidez identitária por parte de escritores como Judith Butler (2018; 2019), Preciado (2018a), Leopoldo (2020) e Fotopoulou (2016), a flexibilidade do mercado indica a presença mercadológica de *kits* de subjetividade dentro dos próprios debates, cenas, artes e produções *queers*. Isso pode nos sugerir que essas identidades estão sendo retorcidas, mestiçadas, utilizadas e recicladas em prol de uma organização imanente, que vai ao encontro do Capitalismo Conexionalista que, como bem lembra Pelbart (2011), se mantêm com o objetivo de obter lucro.

Compreende-se que as discussões entrelaçadas, sobre lucro e modos de ser na atualidade, trazem fortes teorizações sobre Capitalismo, Consumo e Globalização. Se, segundo Hardt e Negri (2004), o mundo globalizado elimina fronteiras e constrói um Império, um estudo que separa o social do individual não é suficiente. Quando pensamos nisso, articulando com Guattari e Rolnik (2013), vemos que as conexões rápidas e curtas do empresariado podem propiciar uma criação de mercado e de público, ao mesmo tempo que desterritorializam o real. É nesta articulação entre fronteiras que a Psicossociologia emerge, para nos ajudar a entender como os elementos externos (como o *marketing*, os filmes, a Cultura e a *queerfobia*) refletem na produção de subjetividade, podendo singularizar ou capitalizar sujeitos pela via dos *kits* de identidade que não lhes cabem.

Esta nova forma de capitalismo globalizado, sem fronteiras, veloz e oportunista sugere ser a nova forma de se empreender: usando como meio as conexões (PELBART, 2011). Desta forma, expandir-se monetariamente hoje em dia dependeria de conquistar espaços e pessoas. O desejo

que garante a circulação e o fluxo do capital, sendo o lucro algo anti-fronteiras (HARDT e NEGRI, 2004).

É Preciado (2018b), em seu prefácio de um dos livros de Rolnik, que reforça como essa estranha aliança neoliberalismo-conservadorismo só ocorre por compartilharem o objetivo de capturar o inconsciente. É justamente por isso, para o autor, que a perseguição continua nos coletivos de resistência e ressignificação, já que são nestes grupos-de-fuga que há o potencial de revoluções micropolíticas. Esta exclusão da diversidade, por meio de uma política neoliberal, é o que ele chama de “fascismo democrático”.

Como exemplo de resistência, o autor rememora produções como a de *Baise Moi* (2000)¹⁰, trazendo-as como potências revolucionárias dentro do próprio sistema, não descartando as possibilidades de reinvenção dentro das indústrias de cinema e pornográficas.

O receio de Preciado (2018a) é justamente a captura desses processos de subjetivação (e reinvenção) pelos processos capitalísticos, que reduzem forças vitais a experiências vividas identificantes, transformando complexidades maleáveis em identidades. Nesse sentido, os processos de subjetivação são cerceados e modelados pela via da repetição, impedindo ou podando o nascer de mundos revolucionários.

Subtende-se que estas revoluções não são apenas a apropriação do discurso, mas também a reapropriação dos meios de reprodução de paradigmas, “reapropriação, portanto, do ‘saber-do-corpo’, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo. A autêntica fábrica é o inconsciente e, portanto, a batalha mais intensa e crucial é micropolítica.” (PRECIADO, 2018b, p.7).

Enquanto, para o autor, é urgente tomar posse do inconsciente *queer*, existe um movimento forte que repuxa para um outro lado, na tentativa de trazer ao Mercado Mundial a bolha econômica (ou público-alvo) *queer*. Esse desafio se torna ainda mais complexo quando lembramos que, há pouco tempo, as próprias lutas da comunidade LGBTI+ foram contra as patentes farmacêuticas e grandes empresas. Talvez por esse histórico recente, o *queer* tenha se tornado, em parte, um grupo relutante às estratégias de capitalização, além de um coletivo que,

¹² Filme dos anos 2000, dirigido por Virginia Despentes, escritora de *Teoria King Kong*. O longa-metragem tem a premissa de ser um pornô de cinema, porém pela perspectiva feminina. O filme foi censurado em vários países.

neste mesmo período, ressignificou o uso das mídias para disseminar informações em prol de sua inclusão.

Ainda assim, é importante lembrar que os autores (BUTLER, 2019; PRECIADO, 2018a) veem esta captura ocorrendo mesmo assim, reforçando a maleabilidade do capitalismo ao lidar com resistências.

No próximo capítulo, discutiremos estas tentativas de capitalização, vendo que esta não é uma discussão incomum ou lateralizada, estudada por vários pesquisadores e questionada por diversos movimentos sociais.

5 DO MARKETING ÀS TELAS DE CINEMA

A tentativa de politizar e tornar o capitalismo palatável para o grupo *queer* não é uma discussão puramente acadêmica, já sendo levantada, questionada e problematizada por antigos coletivos LGBTI+. Fotopoulou (2016), em sua pesquisa sobre a comunidade *queer* de Brighton (Inglaterra), aponta certo criticismo da própria população sobre essas questões, mesmo em moradores que não se aprofundam no assunto academicamente.

Uma das principais ferramentas para esta transformação é a Internet. Os espaços virtuais, como grupos do *Facebook*, promovem uma via de mão dupla: ora propiciam a criação de vínculo, ajudando na produção de uma comunidade *queer* dentro e fora da plataforma; ora facilitam o rechaço e a homofobia em formato de *cyberbullying* (FOTOPOULOU, 2016). Sendo assim, temos uma dinâmica afirmativa e opressiva ao mesmo tempo em um mesmo espaço.

Além disso, esses grupos geram informações constantes sobre os usuários. Graças aos algoritmos do *Facebook*, o controle do que é visto por um determinado usuário acaba criando bolhas de assuntos, o que cria órbitas ao redor da temática LGBTI+ e torna possível o disparo de publicidades específicas para um grupo que é potencial consumidor (FOTOPOULOU, 2016).

Esse paradoxo entre a capitalização da temática e produções de resistências dentro das redes sociais prosseguem por grande parte do capítulo *Space, Locality and Connectivity* do livro de Fotopoulou (2016). Ao estudar a transformação de Brighton numa cidade *Queer Friendly*, a autora percebe que os governantes veem no turismo gay e lésbico uma forma de rentabilidade, investindo pesado no *marketing* para esse público, inclusive o *marketing* digital.

A cidade, já conhecida pela sua forte militância LGBTI+, investe no que ficou conhecido como *Queer Marketing*, no objetivo de lucrar em cima do *Queer Pound*: o poder aquisitivo dos membros da comunidade *queer*.

Apesar disso, o ativismo *queer* da época já parecia ter consciência desse tipo de manobra. Na década de 90, espelhados no emergente grupo *Queer Nation* (estadunidense), é fundado em Brighton o *Queer Mutiny* (QM); uma comunidade *Do It Yourself*¹⁵ (*DIY*), de caráter

¹⁵ *Do It Yourself* seria equivalente a “faça você mesmo”. O termo instiga o sujeito a deixar de consumir e fazer ele mesmo seus próprios itens. O movimento inclui costuras próprias e personalizadas, produções de utensílios domésticos, entre outros...

anticonsumista, que via as áreas de consumo como centros da sociedade e procuravam os espaços “neutros” (como shoppings, grandes ruas comerciais, entre outros) para popularizar e conscientizar acerca das vivências LGBTI+.

Em suas tantas reivindicações, o QM também pedia por uma forma honesta e segura de consumo. Fotopoulou (2016) percebe que a ideia de produzir dentro da comunidade *queer* (*Do It Yourself*) e de valorizar as produções de pessoas *queers* era uma tentativa de consumir algo que respeitasse as questões de gênero e sexualidade fora da norma, denunciando o medo de consumir uma marca que lhe excluiria e violentaria nos bastidores das produções.

Afinal de contas, estamos em uma Sociedade de Consumo, em que as relações se configuram e crescem mergulhadas no Consumo, tornando difícil fugir dessa lógica. Estar em sociedade é, atualmente, consumir (TAVARES, 2004; TAVARES, 2007). Dessa forma, a procura por um tipo de consumo ético se faz importante quando, por exemplo, Vieira e Dias (2020) apontam em seu estudo o desapontamento das pessoas trans ao comprarem em lojas que fazem publicidades *queers*, mas que não têm preparo para atender alguém não-binário. Nesse raciocínio, o *Pink Marketing* nasce como uma tentativa de conversar o neoliberalismo com os movimentos LGBTI+ que, até então, eram anticonsumistas.

A capitalização deste grupo passa a ser um investimento futuro para novos mercados, abrindo público e gerando demandas. O que os autores trazem é que, apesar do *marketing* voltado ao público *queer*, não necessariamente havia um preparo das fábricas e lojas para que esse público fosse realmente atendido. Além disso, o recorte classista dentro dessa comunidade parece definir a quem esse anúncio vai ser direcionado e por quê. Em suma, priorizam os que provavelmente terão maior poder aquisitivo, tornando a estratégia de *Queer Marketing* exclusiva.

Isso tudo instaura mais um paradoxo. Enquanto o *Pink Marketing* abre um espaço novo que racha a hegemonia hétero, as imagens estereotipadas das práticas de consumo de homens gays brancos constroem um imaginário do coletivo *queer*, que é generalizada pelas empresas.

Lopes (2017) é um dos que vai se posicionar contra a isso. Para o autor, não é mais suficiente pôr a representatividade por si só, é preciso se perguntar quais narrativas contribuem para a desconstrução cisheteronormativa e pensar a representatividade a partir disso.

Esse posicionamento não é universal da comunidade *queer*. Fotopoulou (2016), por exemplo, não fecha uma resposta, mas questiona até que ponto vai a ferramenta de empoderamento e entra a ferramenta de capitalização. Já Pelbart (2011) gosta de reforçar que quase todas as invenções que alimentam o consumismo nasceram com uma proposição liberal, como novas formas de desejo ou de expressões. Parece ser assim que o capitalismo mercantiliza até mesmo as resistências.

É um risco a se cuidar, visto que Preciado (2018a) e Butler (2019) já percebiam a originalidade do *queer* se esvaindo, mas ainda viam potência de ressignificação dentro dos mesmos dispositivos que os aprisionavam.

A pergunta que continua comum aos estudos é: como instaurar processos positivos e singularizantes perante a vampirização? Há a possibilidade de sair disso? Para Lopes (2017), a resposta é colocar corpos *queers* nas produções destinadas ao *queer*, e não deixar que produções feitas por pessoas hétero-cisgêneros dominem a área. Já para Pelbart (2011), talvez seja necessário o estudo e aprofundamento nas questões *queers*, para que se entenda melhor a instância inventiva e criativa da produção de representatividade, averiguando-se isso com maior confiança.

Seja qual for a saída, faz sentido caminharmos para uma análise mais profunda do que é representado (para a comunidade *queer*) e consumido pela comunidade *queer*. Até porque, ao que indica, os corpos *queers* possuem potência capaz de transgredir a normalidade, seja ela política, ética e/ou estética (SILVA, 2017). Graças aos aspectos abjetos, incômodos, perturbadores e dissidentes da população marginalizada, é comum que se atribua a essa representação um caráter transgressor.

Essa transgressão surge como incômodo, mas não fica só nisso. Quando o assunto é representação narrativa LGBTI+, Silva (2017) vem nos mostrar como a sexualidade acaba vindo misturada com a violência e o erotismo. A tríade (sexualidade, violência e erotismo) se junta na figura de alguns ícones para catalisar a marginalidade em corpos não-hegemônicos. Isso ocorre, segundo o autor, pela necessidade de se exteriorizar uma afronta às violências sofridas pelo corpo marginalizado.

No Brasil isso fica ainda mais evidente no final da Ditadura Militar brasileira. Ao que se entende, a representação é manifestada como “contraviolência”, usando o temor da vida *queer* e os elementos automutiladores comuns desta mesma população. Essa representação fica mais

evidente nas produções cinematográficas da década de 70 no Brasil, tendo como lançamentos *Navalha de Carne* (1969), *A Rainha Diaba* (1974) e *H.O* (1979), três artes cinematográficas marcadas pelos três elementos da tríade: a sexualidade desviante, o erotismo e a violência.

A consumação da marginalização dos corpos *Queers* pelo cinema brasileiro deixa a entender, para o autor, que há uma emergência em se falar sobre isto, mas esta não é a única representação nas telas que os corpos transgêneros e/ou não-heteros recebem. Há uma gama de formas que a sexualidade e o gênero ganham no cinema, que ora é dito como afronta; ora é visto como conformismo. De qualquer forma, este não é um debate recente, estando nos holofotes desde 1976, na criação do Festival de Cinema Gay em São Francisco, na Califórnia.

Desde os primórdios de sua criação, a preocupação com as imagens representadas sempre esteve no centro das discussões do festival, portanto, prosseguiremos dando ênfase nas linhas que atravessam essas discussões, tentando entender mais sobre o debate da representatividade *queer* nos cinemas até os dias de hoje.

5.1 OS FESTIVAIS E A TEMÁTICA *QUEER*

Como o *queer* entra nas telas de cinema e nas televisões? Quando isto aconteceu? Por quê? Se relembrarmos um pouco da historiografia narrada por Leopoldo (2020), veremos que os relatos historiográficos *queers* do século XX já haviam indicado as intenções dos coletivos de saírem dos guetos e irem aos espaços que não lhes eram dados, e o cinema não ficou fora disso. Não é coincidência que em São Francisco, no início da década de 70, ocorre a primeira Parada Gay e, já em 1977, sobrevém a primeira edição do *Frameline Film Festival*, intitulado *Gay Film Festival of Super-8 Films*, o mais antigo festival de filmes LGBTI+ do mundo (BESSA, 2007).

Isso tudo ocorria durante a história já detalhada: poucos anos antes da pandemia de HIV, precedendo os coletivos que reforçariam e valorizariam as vidas de homens homossexuais. Nos anos seguintes, a crise sanitária ressoava em voz política, e as lutas conclamavam espaços de vida fora da marginalização dos “guetos gays”. Esses espaços deixados aos abjetos não eram

apenas às margens ou becos, mas sim espaços de adoecimentos e mortes em massa (BESSA, 2007; LEOPOLDO, 2020).

Sair das margens significa adentrar espaços heterocentrados, por isso surge a necessidade de disseminar informações para aqueles que estão aquém dos fatos. Karla Bessa (2007) diz que, nesse cenário, o cinema foi escolhido pela sua potência de disseminação de ideias nos anos 70. Com a popularização dos filmes, tornou-se estratégico por nos holofotes temáticas que contrastavam e chocavam os pensamentos homofóbicos desinformados da época, focando na crítica da heterossexualidade como norma social.

Além do divertimento e do encontro social, o cinema passou a ser cogitado como um instrumento de combate à homofobia. Bessa (2007) estuda como os festivais dessa época decidem dar prioridade às questões da AIDS, discriminações, solidões e desafios que corpos *queers* enfrentam, tendo uma responsabilidade com a constituição da imagem gay e a dinâmica que compõe a produção de subjetividade, tanto do telespectador hétero, quanto do telespectador *queer*.

Com essa finalidade, foram postuladas regras de aceitação. Para que um filme fosse considerado de temática gay ou fosse aceito nos Festivais LGBTI+, ele deveria assumir um compromisso político com a causa, introduzindo novas estéticas corporais, difundindo novas subjetividades *queer*, atuando na constituição das performances de gênero e expressões de prazer, inserindo discussões sobre fetichismo e/ou outras sexualidades dissidentes.

A mudança fica evidente quando Bessa (2007) faz uma comparação, visto que anteriormente, as imagens não-héteros no cinema eram extremamente estereotipadas, quase sempre ligadas à perversão e às doenças psíquicas. Exemplo disso seria o famoso filme *Festim Diabólico* (1948), do diretor Alfred Hitchcock, que associa um assassinato brutal ao desejo sexual reprimido entre dois colegas de turma.

Para Long (2021a) — pesquisador sobre representação *queer* no cinema estadunidense —, o comportamento *queer* foi associado à dor, ao sofrimento e à maldade até os anos 60, sendo revolucionado pelo filme *Os Rapazes da Banda* (1970), que pela primeira vez desvinculou a perversão e o crime do desejo LGBTI+. Ainda assim, o filme manteve a narrativa melancólica (comum) de uma sofrida vida gay, que sempre destrincha em uma trágica história amorosa fadada ao insucesso.

Isso é o que Long chamará de *mainstream*. É importante ressaltar que tanto Bessa (2007), quanto Long (2021a) e Rich (2013) trazem o termo “*gay mainstream*” em suas análises sobre o cinema *queer* americano. O termo foi cunhado como um conceito crítico aos filmes dos anos 70 em diante, dando nome ao forte hábito de mostrarem uma imagem positiva do homem gay, “uma tentativa de fazer com que ‘nós’ déssemos uma boa impressão para ‘eles’.” (RICH, 2013, p. 124, tradução livre). Em outras palavras, seria uma crítica aos personagens *queers* higienizados e mostrados de uma forma agradável ao consumidor cisheteronormativo.

Isto causou dissidências e tensões dentro dos festivais. Enquanto alguns membros reclamavam que as produções dos eventos *queers* eram de corpos *queers* para pessoas cisheteronormativas, outras argumentavam que esta era uma forma importante de lutar por espaço (BESSA, 2007). O apelo por um cinema do *queer* para o *queer* manteve-se forte, e as questões sobre reconhecimento e verossimilhança se mantêm por toda a história do movimento em relação às grandes mídias, tornando os festivais LGBTI+ uma disputa de narrativas (BESSA, 2007).

Baseado no confronto “reconhecimento *versus* popularização”, Alex Long (2021b) faz um documentário chamado *Queer and Now: Representation in American Film*, onde ele questiona alguns adultos *queers* sobre suas experiências no cinema ao verem filmes de temática que eram verossímeis às suas realidades. Há consenso no documentário quanto às emoções ao ver-se pela primeira vez no cinema. Para os entrevistados, a sensação é comparável ao conforto de saber que mais pessoas como você existem.

O curioso no documentário de Long (2021b) é a sensação de “alívio” recorrente relatada, dita ao descobrir que não é necessária a reconfiguração completa para existir sendo *queer*, como se os entrevistados descobrissem pelo cinema que há opções de vida sendo quem você é.

Ainda que isso seja interessante, o curto documentário não para por aí, ele também reflete sobre um aspecto conflituoso dos sentimentos dos telespectadores *queers*, como se fosse agradável vê-los, mas ao mesmo tempo, angustiante. Uma das meninas, ao falar sobre *But I'm a Cheerleader* (1999), diz não conseguir esquecer o medo que criou de terapias de conversão a partir desse filme, e como foi difícil para ela lidar com os sentimentos da personagem. *Call me by Your Name* (2017) também foi levantado como um exemplo de angústia, por mostrar ao telespectador a sexualidade frustrada do personagem principal.

A ideia recorrente dos entrevistados é a crítica ao que é considerada a representação *queer*, passando um pouco distante das experiências homoeróticas que eles mesmos têm e indo por um

caminho normativo, como se houvesse um histórico de pessoas heterossexuais tomando a narrativa LGBTI+, buscando por um final mais suavizado para heterossexuais, onde um casal homoerótico não alcança um final feliz e não transgride normas sociais com êxito.

Long (2021a) apela por finais mais positivos, que valorizem a vida e os romances *queers*, fugindo da violência da temática sem descumprir um papel político. Tal apelo deixa a entender que é possível quebrar o *mainstream* ao mesmo tempo em que se volta para temas comuns à mídia *queer*, trazendo à tona assuntos como a intersexualidade, as heresias, as vidas transgêneros e travestis, as vivências pansexuais e bissexuais e indo contra os limites do hegemônico, sem necessariamente causar um mal-estar. Essa adaptação multifacetada é apontada por Silva (2010) como um dever da mídia *queer*. Para o autor, esta mídia *queer* implica uma reinvenção contínua, de narrativas e de formas, sempre abarcando novos aspectos e repensando formas positivas de representação.

Estas representações positivas podem ter impactos muito diversos e é difícil prever suas repercussões. Se levarmos em consideração que filmes sobre sexualidade mobilizam sensações que os telespectadores costumam esconder — como o amor, o desejo, o sexo e até a excitação —, o prazer e o desejo se atrelam à imagem (PRECIADO, 2018a).

Para Preciado (2018a), ao ser transformada em espetáculo digital e comercializado, a sexualidade se torna Pornografia: “A representação adquire o *status* de pornografia quando transforma em ‘público’ aquilo que supostamente deveria permanecer privado” (PRECIADO 2018a, p. 282). Nesse sentido, há uma a publicização da vida privada por meio do pornô.

Tendo isto conceituado, o autor discorre sobre as características importantes de um poder performativo presente nessas produções pornográficas (de todos os tipos), que podem produzir discursos imperativos em relação ao sexo, gênero e sexualidade. Em primeiro (e segundo) ponto, Preciado (2018a) aponta que uma das características principais desse modelo é a habilidade de estimular o espectador (desobrigado de sua vontade) a partir de representações espetacularizadas, que levam o domínio privado ao âmbito público. Isto, para o autor, somado a globalização dos meios de telecomunicação, produz uma rede de consumo mundial e veloz, gerando um efeito cíclico de excitação-frustração-excitação.

Deste modo, o pornô reúne os elementos de qualquer outro espetáculo (o drama, a produção e as performances), com a diferenciação da temática tabu e as condições obscuras ao redor, sendo uma espécie de atualização masturbatória dos antigos circos-dos-horrores, nos séculos passados

(PRECIADO, 2018a). Assim, a pornografia ganha um caráter paradoxal: oculto e marginal, mas também paradigmático.

Seu caráter paradigmático ocorre pelo sexo performático que existe dentro das cenas pornográfica. Preciado toma o sentido de “performance” emprestado de Butler (2018), alegando que nestas gravações, a representação pública regulada do ato sexual é repetida incessantemente, e essas repetições carecem de dados verossímeis, detendo-se apenas à determinação da representação sexual e o consumo pelo prazer.

A pornografia teria a ver com a espetacularização, dramatização, iluminação e cenografia do sexo, bastando apenas um corpo e jogos de luzes para capitalizar desejos. Por isso as outras indústrias do entretenimento vão invejar o império pornográfico, visto que eles lucram em cima do prazer masturbatório cíclico, viciante. Elas vão negar o caráter performativo, reduzindo o pornô a sexo explícito e o censurando, porém:

A pornografia diz a verdade performativa sobre a sexualidade não por ser o grau zero da representação, mas porque revela que sexualidade é sempre *performance*, prática pública de uma repetição regulada, uma encenação, bem como um mecanismo involuntário de conexão ao circuito global de excitação-frustração-excitação (PRECIADO, 2018a, p. 287).

Com a capitalização do gozo e da frustração, é a pornografia que irá melhor mostrar como funcionam os processos de conversão do corpo ao digital e o consumismo ao seu redor.

Porém, numa outra via, Preciado (2018a) vem mostrar um movimento de reinvenção dessa própria indústria, por meio de trabalhos de diferentes estéticas e bases teóricas, quebrando o tom repetitivo das performances. Uma dessas diretoras é Virginie Despentes, que em seu filme *Baise Moi* (2000) procura mostrar um desenrolar menos falocêntrico do estupro e assédio, mostrando vítimas animadas e sexualmente ativas em uma aventura pornográfica pelo território francês.

Em seu livro, *Teoria King Kong*, Despentes (2016) responde que as delimitações e moldes dos filmes pornográficos atuais se dão a partir da censura. É esta censura que os faz crescer numa esfera interrogativa da sexualidade humana. Este poder denunciativo que a imagem excitatória tem, revela ao próprio sujeito algo de sua sexualidade que ele não quer saber, já que ao ver a imagem, o espectador se excita primeiro e só depois pensa o porquê da libido. Este ato incontrolável dá ao pornô um caráter ansiolítico, mas ao mesmo tempo denunciativo e taxativo,

sendo apontado pelos políticos, feministas e elitistas como uma ameaça ao corpo social e sendo censurado, crescendo às margens do cinema e baseado na ilegalidade e pirataria.

Mesmo que a censura do pornô seja imposta para proteger a família tradicional e o elitismo dos fetiches (DESPENTES, 2016), a autora não perde de vista a dificuldade que é ser uma mulher cisgênero inserida nesta indústria. Em sua própria experiência como diretora pornográfica, Despentes relata ter de enfrentar não só a censura, mas a constante problematização do fato de mulheres roteirizarem, produzirem e dirigirem produções cinematográficas do gênero, como se houvesse algum tipo de desonestidade no ato: seja pela taxação de “puta”, seja pela problematização do reforço feminino às violências pornográficas sofridas pelas atrizes. Esta dificuldade, para Despentes (2016), inviabiliza o mercado de diretoras pornográficas, tornando ainda mais falocêntricas e abusivas as produções. Além disso, há também uma dificuldade feminina (que é relatada como impossibilidade pela autora) muito comum: ressignificar sua carreira após entrar no ramo, não encontrando outros empregos.

Tudo isso foca a indústria pornográfica em homens cis e héteros, ainda que o centro da câmera seja o corpo sensualizado, sexualizado e modificado da mulher cis. Subtende-se uma urgência desta ressignificação, pois, para a autora, existe uma pluralidade de prazer feminino que não depende do homem como atuador, e isso há de se registrar. Assim como há uma pluralidade de gêneros pornográficos que podem ser ressignificados e utilizados à fins de masturbações e ansiolíticos.

Ainda que este seja um debate importante, precisamos lembrar que a reinvenção e discussão só podem ocorrer porque há liberação gradual da temática na grande mídia digital. A antiga falta de questionamento naturalizou as narrativas heterocentradas, não tendo a necessidade de discutir sua exibição. Essa legitimidade natural que casais héteros têm nas grandes mídias só é discutida em produções homoeróticas, mostrando o desconforto que é se colocar perante o hegemônico (RIBEIRO, 2021), tanto nas telas de cinema quanto nas decisões de bastidores.

Esse caráter novo de conquistas de espaço dá ao *queer* uma incerteza perante as infinitas possibilidades de representação. Por esse caráter metamorfo, Ribeiro (2021) reitera: é importante que um filme seja analisado junto de seu contexto histórico e de luta, não esquecendo que uma narrativa (ainda que histórica) tem ecos tanto do contexto (presentificado) de produção, quanto do presente da exibição. É sempre com isso em mente que devemos analisar uma produção cinematográfica.

Além disso, a autora relembra que filmes são sempre representações, jamais o ato em si. Isso é importante visto que é da manipulação do relato que o diretor e o roteirista irão passar a mensagem que desejam, visto que o cinema é uma forma de disputa de discursos em torno da verdade, como reitera Bessa (2007). Assim sendo, dentro dessas tantas desavenças sobre a narrativa *queer*, é de se imaginar que outras espécies de festivais fossem criadas, e a disseminação de novos estilos de mídias *queers* surgissem.

Em 1990, houve um *boom* de festivais LGBTI+ (BESSA, 2007; LONG, 2021a), popularizando a temática cada vez mais. Concomitante a isso, na virada do milênio, era possível ver uma forte mudança estética nos filmes *blockbusters*¹², indicando que a discussão sobre diversidade tomou um pequeno espaço nas grandes mídias (RIBEIRO 2021; BESSA 2007).

A popularização do tema também tirou da censura +18 qualquer cena homossexual. Esse tipo de censura tornava inviável pôr em *trailers* um beijo gay, por exemplo, sendo o primeiro *trailer*¹³ produzido com uma imagem destas em 1991, no filme *Poison*.

O *boom* impulsionou a presença de filmes *queers* até as grandes premiações da Academia de Artes Cinematográficas, sendo *Philadelphia* (1991) o pioneiro a ganhar um Oscar ao mesmo tempo que denunciava à homofobia. Ainda assim, para Long (2021a), isso ainda não era suficiente. Para o autor, a primeira vez que um filme de fato quebra a expectativa heterossexual é em *Brokeback Mountain* (2005), mostrando o amor de dois homens em espaços onde a existência homossexual é completamente negada. É o primeiro filme que quebra a narrativa *mainstream*, escandalizando figuras heteronormativas como protagonistas de um romance gay.

Desse ponto em diante, a temática alavancou. Hoje, é possível ver personagens *queers* protagonizando Blockbusters imensos, como o exemplo das especulações com a Capitã Marvel (2019), onde a protagonista Carol Danvers (Brie Larson) é uma super-heroína que retorna à Terra para salvar o mundo e se apaixona por Maria Rambeau (Lashana Lynch), ao que indica os diretores em entrevistas¹⁴.

¹⁶ Nome popularmente dado aos filmes que fazem muito sucesso de bilheteria

¹⁷ Apesar de ser apenas recortes, o *trailer* de um filme tem o papel de disseminar e popularizar sua temática, preparando o público-alvo antes do lançamento. Um filme que tem um *marketing* grande e um *trailer* bem divulgado, acaba propiciando a criação de mercado, sendo possível a organização de eventos como pré-estreias em cinemas ou outras estratégias de mercantilização do produto.

¹⁸ Notícia em <<https://comicbook.com/news/video-directors-anna-boden-and-ryan-fleck-talk-captain-marvel/>> Acessada em 02/03/2022

Este filme compõe um dos carros-chefe da Disney, fazendo parte do Universo Marvel, que movimenta bilhões em bilheteria e bate recordes e mais recordes de visualizações. Tais impactos não passam despercebidos, sendo a Disney uma marca própria, suas histórias vendem brinquedos, fantasias, utensílios e outros filmes baseados em seus próprios sucessos. Além disso, não há como apagar a presença de marcas fortes em suas produções, como os carros da Audi utilizados pelo Homem de Ferro¹⁵.

Não é incomum para o telespectador se deparar com marcas de produtos durante as cenas de um longa-metragem. Às vezes, a exposição é mais sutil, compondo geladeiras e mesas, dando verossimilhança à produção, em outras, a associação é mais explícita, como o icônico Camaro amarelo que compõe *Bumblebee* (2018). Independentemente do método, a linguagem do marketing já vem há um tempo usando do *product placement* (a estratégia tática de adicionar marcas às aventuras emocionantes e fictícias) para divulgar produtos e crescer lucros.

Essa estratégia, bem como mostra Burrowes (2008), já havia sido reparada no final da década de 30, quando os preços de pedras preciosas estavam em queda, assim como suas vendas. Para resolver o problema, um empresário do ramo aposta na associação entre joias e romance, utilizando fotos de atores e atrizes usando anéis de pedras, enfatizando a representação (e relação) que um diamante tem com um amor indestrutível. Nos próximos três anos, a venda de diamantes aumentou 55% e a tática começou a ser aplicada em outros setores.

Com este exemplo, podemos delinear uma relação entre produto, desejo e ficção, entrelaçando o consumo com as narrativas criadas, até porque, Burrowes (2008) nos lembra: os atores, naquela época, eram lembrados muito mais por seus personagens fictícios do que por suas histórias de vida.

Assim, o *product placement* é introduzido, tentando cada vez mais associar às narrativas emocionantes os produtos vendáveis. Esta, segundo a autora, seria uma parceria de mão dupla: ao mesmo tempo que a presença das marcas deixam o cotidiano dos filmes mais próximo aos nossos, elas são associadas à experiência que o longa-metragem reproduz. A dúvida que fica é “como” esta associação impulsiona vendas. Para responder isso, Burrowes lembra que um dos princípios essenciais do *marketing* é associar produtos e serviços a experiências cativantes,

¹⁷ Notícia em <https://euromotorsnews.com.br/audi-e-marvel-uma-parceria-bem-sucedida/> Visualizada em 03/02/2022

intensas e emocionantes para o público. A questão parece estar no não discernimento entre o “real” e a “ficção” quando um telespectador se propõe a emergir em um filme para se entreter.

Percebe-se uma fusão entre o *marketing* e o entretenimento, visto que o primeiro deseja o *status* e o poder de entreter. Por isso, as estratégias de *marketing* começam a se ligar com as mais variadas expressões culturais (BURROWES, 2008). “Difícil é especificar a qualidade dessa experiência, se é real, ou imaginada, se é direta ou mediada, se é concreta ou simbólica, pessoal ou massificada, ou se todas as alternativas anteriores” (BURROWES, 2008, p. 46). É justamente por esta característica híbrida que as estratégias de *product placement* vão atravessar as demais esferas da vida e articular o desejo do sujeito com o sentimento que lhe atravessa, adicionando objetivos mercadológicos. O apagamento destas fronteiras entre filme (ficção) e vida (realidade) é o que melhor pode acontecer.

Como vimos, a característica imanente do poder do Império (HARDT; NEGRI 2004) a cada momento contribui para este apagão. Com este esfacelamento, toda a experiência vivida pode ser real, “mesmo o delírio é real, pois corriqueiramente não duvidamos de nossas sensações, de nossos afetos, de nossas emoções, embora possamos duvidar de nossas razões” (BURROWES, 2008, p. 46).

O cinema é o espaço que convida o telespectador a desligar por um momento o senso crítico e distanciar-se da realidade por umas horas. Ainda assim, até o *marketing* tem suas resistências, afinal de contas, ao lidar com campos de possíveis singularizações, há questões que serão contrapostas pelos telespectadores. A tentativa de uso das emoções e interpretações a favor do *marketing* diz respeito a um controle dessas instâncias singulares, que escapam.

Vendo no cinema essa possibilidade de produção criativa, Deleuze (1990) se interessou em aprofundar nas dissociações de imagem-fala dentro dos filmes, revelando que as pequenas dissociações entre essas duas instâncias são o que tornam o cinema uma “potência do falso”, ou seja, uma falsidade que se torna indiscernível perante a verdade, tornando-se uma grande força criadora, ainda que em uma simulação.

É na incapacidade de mostrar a totalidade de alguém que as possibilidades interpretativas aparecem, afinal de contas a tentativa de reduzir um personagem a uma única identidade pode não funcionar. Este, para Deleuze (1990), é um dos paradoxos do cinema, visto que a cada imagem e fala ele evidencia uma performance e, ao mesmo tempo, subentende algo a mais.

Com esta dupla potência que Deleuze nos traz, somado ao potencial criativo que isto implica, França (2005) reforça que esta exposição-subtendida é uma característica da arte e, justamente por isso, a arte é um espaço onde o sujeito se inscreve (interpretando os vazios) enquanto a vive, sendo um “domínio fundamental para entender os processos de subjetivação em curso na sociedade contemporânea” (FRANÇA, 2005, p. 33).

O diferencial do cinema é a adição do tempo na arte, não priorizando apenas o lugar-expositivo/museu. Ainda assim, ele apenas funciona se transportar o telespectador para seu espaço. Diante disso, França (2005) nos atenta que não se pode esquecer das lógicas capitalistas atuais, que permeiam os meios de comunicação.

É justamente por ter potência criativa – estética, temporal e imagética – que o cinema pode tanto estimular a singularização, quanto acolher estratégias de mediatização massificadora. Afinal, há como um mesmo longa-metragem agir das duas formas? Difícil dizer. Um dos exemplos é a resposta que França (2005) percebe à desterritorialização brutal dos últimos anos, apontando o quão emergente o assunto “nomadismo” se torna dentro dos filmes, citando várias produções do início do século XXI que tratam da temática, como Diários de Motocicleta (WALTER SALLES, 2004), uma amizade sem fronteiras (FRANÇOIS DUPEYRON, 2003), O abraço partido (DANIEL BURMAN, 2004) e outros tantos. Talvez haja espaço para a veiculação de marcas e produtos até nestes movimentos criativos para se lidar com a desterritorialização. Quando, por exemplo, lembramos que o filme Diários de Motocicleta se passa sobre as duas rodas de uma Norton 500, uma moto *vintage* e bastante cara, percebemos com sutileza a estratégia de *product placement* emergindo.

Mesmo assim, segundo França, filmes como esses têm potencial de configurar novas formas de viver e movimentar potências. Tendo isso em vista, é importante entender a subjetivação e os processos de singularização como resistências aos códigos e às determinações, podendo surgir onde não há uma clareza entre imagens e falas.

Esses pontos de resistência (micropolíticas) são os pontos de fuga dos dispositivos hegemônicos que Preciado (2018a) e Foucault (2018) já nos contribuíram, mas o assunto não se esgota nestes pontos. É importante lembrar que, para Foucault (2004), onde há poder, há resistência, e essa resistência faz parte dos jogos de poder, sendo ela essencial para que possa existir dispositivos, estratégias e vetores de poder, e não a dominação. “Jogos da verdade não se referem mais a

uma prática coercitiva, mas a uma prática de autoformação do sujeito” (FOUCAULT, 2004 p.265).

Por isso, a produção de singularização diz respeito ao ato de dobrar-se em si mesmo: um cuidado de si. Nesse sentido, um filme tem o potencial de deslocar realidades, e isso pode ser algo assujeitador ou revolucionário, dependendo da relação que o telespectador passará a ter com o conteúdo visto.

Sendo assim, o cinema pode ser definido como um dispositivo, mas o que é um dispositivo? Foucault entende o conceito como “[...] um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência” (FOUCAULT, 1982a, p. 244). Dentro desta formação, há sempre a possibilidade de se singularizar, apesar do discurso político-econômico de uma hegemonia neoliberal, o uso como uma estratégia de capitalização de desejos.

Rememoro que Preciado (2018a) já havia pontuado sobre as revoluções pornográficas dentro das próprias cenas pornográficas, assim como Despentes (2016) desafia a indústria com as “pornofeiticeiras”. Tais pioneirismos abrem campo para uma reinvenção *queer* no cinema subalternizado. Por isso, é importante aprofundar nos reconhecimentos históricos destes filmes. As críticas foram (em parte) absorvidas pela Academia de Artes Cinematográficas, resultando em mudanças dentro dos critérios de inclusão e de pontuação do Oscar 2021, também precedida de uma mudança de acessibilidade dos filmes exibidos, reconfigurando a frequência de narrativas. Tudo isso se relaciona a história do *queer* no cinema.

5.1.1 A Academia de Artes Cinematográficas e as Temáticas LGBTI+

Depois de diversas críticas do público e de grandes empresas de Streaming¹⁶, a Academia das Artes e Ciências Cinematográficas teve de alterar algumas de suas diretrizes para a próxima Cerimônia do Oscar. Em abril de 2020, foi anunciado que o Oscar passaria a aceitar filmes

¹ Serviço de locação online de mídias. No caso, abordo sobre os serviços de streaming de filmes e séries, como Netflix, Amazon Prime, Apple+, entre outros.

lançados apenas em plataforma online, revendo seu conceito de cinema.¹⁷ A resistência era grande nos anos anteriores e tal adaptação se mostrou bastante polêmica.

Apesar de a decisão parecer ser tomada por conta da pandemia de *Corona Virus Disease* 2019 (COVID-19), a pressão exercida pelas plataformas de *streaming* continua. O objetivo é que tal abertura passe a ser uma nova regra comum, adaptando a Academia às novas formas de se consumir filmes e lançamentos.

Com a popularização do cinema pela via do consumo-em-casa, os lançamentos que outrora eram exclusivos do cinema passam a ser comuns no ambiente doméstico. A relação entre o cinema-físico e a arte cinematográfica é posta em xeque e as produções das plataformas de *streaming* se multiplicam. No ano de 2020, a Telecine Play, por exemplo, teve um aumento de 100% do seu catálogo de filmes, enquanto o crescimento de usuários cadastrados foi de 400%.¹⁸

Levando em consideração esse aumento exponencial e as condições pandêmicas, a organização do Oscar notificou que: “A academia realmente acredita que não há melhor forma de experienciar a magia dos filmes do que os ver no cinema. Nosso comprometimento com isso é imutável e inabalável [...], porém, a tragédia histórica que é a pandemia de COVID 19 necessita a exceção temporária das nossas regras de elegibilidade para a premiação.”¹⁹

Apesar dessa notícia, esta não foi a mudança mais comentada do Oscar em 2020. Alguns meses depois, anunciaram o que foi chamado de “cota” para seleção de filmes do Oscar.²⁰ A mesma academia que se revelou mais complacente às plataformas digitais, mostrou-se também mais aberta aos filmes com equipes diversificadas e inclusivas.

As novas regras tornam obrigatória a presença de mulheres, não brancos, LGBTI+, latinos e/ou deficientes em alguma instância da produção de um filme, seja na frente ou por trás das câmeras. O objetivo, segundo a própria academia, é dar mais oportunidade a filmes que não recebem muita visibilidade. A mudança, para alguns diretores, tem caráter estrutural, visto que as críticas

25 Notícia disponível em <<https://tecnoblog.net/336431/oscar-libera-participacao-filmes-lancados-streaming/>> visualizada 10/12/2020

26 Notícia disponível em <<https://fca.pucminas.br/colab/futuro-do-streaming-e-audiovisual/>> visualizada 10/12/2020

27 Tradução livre do pronunciamento, disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2020/apr/28/academy-awards-oscar-streaming-films-coronavirus>> visualizado 14/12/2020.

28 Dado disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/novo-sistema-de-cotas-do-oscar-enfrenta-onda-de-ataques-da-velha-hollywood.shtml>> visualizado em 10/12/2020

à branquitude no Oscar não são de hoje. Em 2016, a #OscarSoWhite²¹ ganhou milhões de adeptos, e em 2020 ela voltou com bastante força.²² Parte das críticas se deram pelo fato de que em 2016, 92% dos jurados eram brancos, e destes, 77% eram homens brancos com mais de 62 anos²³. Já em 2020, em seu retorno, a *hashtag* denunciava o fato de não haver nenhum filme norte-americano concorrendo a “Melhor Filme” que tivesse representatividade racial.

Apesar dessas considerações, não seria inédita a vitória ou concorrência de temáticas não-hegemônicas na cerimônia, mesmo com sua minoria numérica. Um marco histórico foi a vitória de *Moonlight* (2016) na cerimônia de 2017, filme que relata a vida do protagonista Juan (Mahershala Ali), um homem negro, gay e periférico.

Mesmo com o ineditismo da vitória, também não seria a primeira vez que um filme LGBTI+ concorre com força ao prêmio de Melhor Filme. *Brokeback Mountain* (2005) foi o primeiro a quebrar a hegemonia heterossexual da categoria. O filme — que narra a história de dois homens que se encontram na base da montanha Brokeback e vivem uma história de amor — foi um grande concorrente a Melhor Filme de 2006.

Entre este período (2006-2017), outros filmes grandes que abordam o tema ganharam holofotes na categoria. *The Imitation Game* (2014), em 2015, e *Dallas Buyers Club* (2013), no ano anterior, são exemplos disso. Posterior a esse intervalo, tivemos, no ano de 2018, o polêmico filme *Call me by your name* (2017), e em 2019, o assunto parece explodir, trazendo como fortes concorrentes ao Oscar, filmes como *The Favourite* (2018), *Green Book* (2018) e *Bohemian Rhapsody* (2018).

Dois anos antes de *Moonlight* ganhar o Oscar, apenas um filme de temática *queer*²⁴ concorreu a esta categoria. Dois anos após sua vitória, quatro filmes tiveram sua presença na principal disputa da Academia.

A maior frequência do tema no evento, somada às críticas recebidas pelo Oscar e as mudanças recentes, parecem delimitar uma mutação no perfil de consumidores da Indústria Cinematográfica. Essas mutações parecem estar relacionadas a algumas mudanças na forma de se relacionar que Hardt e Negri (2004) trazem, quando teorizam sobre o Império, além de uma

²⁶ Tradução livre para “Oscar tão branco”.

²⁷ Notícia disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-152850/>> visualizada 10/12/2020

²⁸ Notícia disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/como-o-oscar-se-afastou-do-publico-e-virou-a-batata-quente-de-hollywood/>> visualizada 10/12/2020

²⁹ Termo usado para designar a comunidade não-heterossexual.

disseminação mercadológica a um novo público (PELBART, 2011; GUATTARI e ROLNIK, 2013). Observando esta mudança abrupta no maior festival de cinema do mundo, interessa-se descobrir mais sobre os impactos que estes filmes podem causar, além de entender a ligação da temática com o aumento dos patrocínios e investimentos nesta forma de se ficcionar sexualidades desviantes.

6 METODOLOGIA DA PESQUISA

O estudo prosseguirá nas pistas da Psicossociologia, utilizando um arcabouço múltiplo para uma visão multifacetada e transdisciplinar do tema (NASCIUTTI, 1996), tornando possível teorizar e articular autores pós-estruturalistas e suas teorias de Subjetividade (GUATTARI e ROLNIK, 2013), Império (HARDT e NEGRI, 2004), Sociedade de Controle (DELEUZE, 1992), Capitalismo Rizomático (PELBART, 2011), Sociedade Mundial do Controle (HARDT, 2000), *Kits* de Subjetividade (ROLNIK, 1997; TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014) e *Queer* (BUTLER, 2018; PRECIADO, 2018a).

Estes conceitos, já trabalhados nos capítulos anteriores, denotam *modi operandi* importantes da nossa sociedade, partindo desde um controle pela via do esfacelamento institucional proposto por Hardt e Negri (2004), passando por um Mercado Mundial (HARDT e NEGRI, 2004) que visa ao lucro e, para alcançá-lo, faz conexões (PELBART, 2011) e findando nas produções de identidades *prêt-a-porter*, vinculadas às produções midiáticas que disseminam e popularizam *kits* de subjetividade que entram e saem de moda de acordo com o que é apresentado (ROLNIK, 1997; TAVARES, IRVING e VARGAS, 2014).

Este pano de fundo é costurado por uma lógica de controle imanente que coaduna com os movimentos da moeda e do fluxo de transações econômicas, integrando mercado com organizações sociais em uma ampla área descentralizada, desterritorializada e constantemente reiterada, que Hardt e Negri (2004) chamaram de Império.

Ao articular os conceitos desses autores, percebe-se que a expansão do mercado consumidor garante uma formação de redes de consumo. Estas redes atravessam o espaço físico e vão para além deles, tornando a subjetividade um ponto capitalizável. Desta forma, expandir-se monetariamente hoje em dia dependerá de conquistar pessoas. O desejo que garantirá o fluxo do capital, tornando o lucro algo antifrонтeiras (HARDT e NEGRI, 2004).

Neste pano de fundo, as exigências de conexões e complexidades se afloraram, tanto nos currículos quanto nas estratégias de negócios, embaralhando, juntando, mestiçando e condicionando dispositivos para uma balança de dois pratos: o *marketing* e o lucro.

Com as grandes crises econômicas, a produção acumulativa deu lugar às estratégias especulativas, transformando o capital (empresarial) inicial em *marketing*, não mais produtos. Perde-se o sentido de encher prateleiras e o consumo virtual — com grandes esperas para se obter um produto — ganha força progressivamente. Isto impulsiona estratégias de virtualização de marcas e hoje, compra-se sem ter nada em mãos. O desejo de compra se desvincula do produto e é impulsionado por opiniões públicas, aparições em shows, novelas, filmes, *realities shows* e fotos chamativas, mesclando de forma complexa o *marketing* ao entretenimento, (re)criando métodos extremamente complexos, multifacetados e em constante atualização (PELBART, 2011).

Essa variedade de dispositivos e estratégias ora pende para uma abordagem individualizante, ora pelos meios de comunicação massificados. Nessa correlação dúbia, o cinema surge, sendo possível ser entregue de forma massificada para milhões de pessoas ao mesmo tempo que desperta um interesse singular pelos roteiros e personagens verossímeis (BURROWES, 2008).

Estas discussões oferecem pistas para pensarmos os processos de subjetivação vinculados à produção da demanda e da oferta: numa relação ambivalente (produzindo e sendo produzida), os *kits* de subjetividade e as identidades prontas (*prêt-à-porter*) surgem aos olhos no decorrer das cenas.

No serpentear subjetivo, temos como recorte deste estudo a temática *queer*, que começa a pipocar no cinema de alto-alcance, mas afinal, o que é o *queer*?

Para Butler (2019), o *queer* é um termo ressignificado, que denota um incômodo perante o olhar daquele que o define. Graças às histórias e históricos do palavrão, o *queer* hoje é vinculado às sexualidades e expressões de gênero que perturbam as hegemonias cis-heteronormativas.

Ainda que este seja um cenário de marginalização e incômodos, observa-se um surgimento de personagens e temáticas LGBTI+ no cinema que instigam a curiosidade de alguns pesquisadores. Quando se pensa nas recém-aparições desses filmes nos cinemas, festivais e telas de computadores, questiona-se qual o propósito e o impacto destas aparições.

Long (2021a; 2021b) é um dos autores que se preocupa em submergir nessas questões, discutindo como esta inclusão está se dando e o que ela produz nos espectadores. A crescente

relação entre cinema, inclusão e *queer* torna possível uma permutação de articulações, permitindo cada vez mais inovações.

Essa constante permutação é uma das características que permite uma expansão de mercado, tornando o que antes era tabu impermeável, um novo campo de mercantilização. Esse campo gerenciará a diferença e as produções subjetivas de seus públicos, usando do *marketing* para criar instâncias imaginárias e disseminar *kits* subjetivos. Diante dessa discussão, a questão problema desta pesquisa se embasou na relação entre *kits* de subjetividade, subjetivação e cinema *Queer*, tendo como base documental os filmes dos Oscar mais recentes.

Com as tantas barreiras ultrapassadas e esfaceladas pelas plataformas de *streaming* e pirataria, a popularização e a globalização de filmes vêm demandando estudos inovadores. Com a possibilidade de ver estreias dentro de casa, os formatos de *marketing* e disseminação de informação dentro do cinema se alteram, para a assimilação de novos mundos, novos imaginários e novas subjetividades, ultrapassando fronteiras. Uma estratégia sem fronteiras é justamente aquela que consegue chegar mais longe (HARDT e NEGRI, 2004).

Aquele que chega mais longe e conquista mais público é o empresário de maior sucesso (PELBART, 2011). Para que se alcance a maior quantidade de públicos possível, foi necessário que o cinema se tornasse inclusivo, com as grandes empresas ofertando um leque de temáticas, que pudessem agradar tipos diferentes de telespectadores. A soma de inclusão e globalização formam, para Hardt e Negri (2004), o espaço de atuação do Mercado Mundial.

Este Mercado Mundial inclusivo demanda — e absorve as demandas de — diferenciação, tornando capitalizável o que não é: a subjetividade. Tendo em vista que a subjetividade, nos dias de hoje, está inserida em um contexto de extremo controle (DELEUZE, 1992), os filmes tornam-se fontes intermitentes de informação e formação, moldando subjetividades à luz dos movimentos do mercado.

Dessa forma, é possível pensar os filmes de temáticas *queers* como impulsionadores de informações que também visam expressar um novo imaginário e modelar um público-alvo ao ponto de vender *kits* de subjetividades prontas?

Nessa linha de raciocínio, a discussão oscilará entre (1) investigar a transgressão do tabu presentificado nos filmes de temática *queer* e (2) descobrir como essa transgressão e

acentuamento da diferença propiciam um novo mercado e identidades e, por consequência, uma lógica lucrativa e capitalizada dos processos de subjetivação.

Tendo esses norteadores, procurou-se entender também como as diferenciações do gênero *queer* surgem nas telas do cinema, quais seriam suas características e o que é vendido sobre o *queer* nas produções cinematográficas em formatos de identidades *prêt-à-porter*.

Para tratar deste assunto, é necessário um arcabouço teórico sensível ao conteúdo que emerge, e que se automodela à medida que o pesquisador entra em contato com o campo. Para que essa modelação tenha caráter organizado e sistemático, foi selecionada a metodologia de Análise de Conteúdo.

A Análise de Conteúdo é um conjunto de ferramentas metodológicas que permitem o autorrefinamento à medida que a pesquisa vá avançando (BARDIN, 2016), já que, em suma, é baseada na dedução do conteúdo encontrado durante a exploração. Esta dedução, para a autora, é chamada de inferência: aquilo que o conteúdo pode nos ensinar após ser descoberto. Isto produzirá a interpretação.

Sendo assim, designa-se como Análise de Conteúdo:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens (BARDIN, 2016, p. 48).

Esses indicadores, como diz a autora, podem ser quantitativos ou qualitativos. Esta pesquisa visa a uma abordagem dupla: quanti-qualitativa. Para a própria autora, o método quantitativo tem como ênfase a anotação de frequências de aparições. Já o qualitativo depende da elaboração de deduções específicas, permitindo inferências pontuais em *corpus* reduzidos.

O *Corpus* é o material estudado. Tendo o cinema como veículo chave na disseminação de *kits* de subjetividade, define-se a sétima arte como objeto de estudo, em especial os filmes longametragem.

6.1 CORPUS

A escolha do recorte documental leva em consideração a relevância e a popularidade. Reiterando que o estudo procura investigar padrões de *marketing* em temáticas *queers*, torna-se importante que esses longas-metragens tenham estes dois pilares. Baseado nisso, foram admitidos todos os filmes que concorreram às categorias mais populares e debatidas (melhor filme, melhor roteiro adaptado, melhor roteiro original, melhor diretor, melhor atriz/ator, melhor atriz/ator coadjuvante e melhor filme estrangeiro) do Oscar, entre os anos de 2019, 2020 e 2021 para o estudo quantitativo, enquanto para o estudo qualitativo, foi selecionado apenas o ano de 2020.

Esta primeira seleção resultou em um total de 57 filmes. Após uma primeira visualização, o peneiramento do material foi efetuado, restando apenas filmes que tenham alguma relação com a temática *queer*: seja por personagens; seja por cenas temáticas.

Deste primeiro peneiramento, restou um *corpus* de 17 filmes, sendo 5 divulgados no Oscar de 2019, 8 em 2020 e 4 em 2021. Os dezessete títulos, em português, são: *Você poderia me perdoar?* (2018)*; *A Favorita* (2018)*; *Nasce uma Estrela* (2018); *Bohemian Rhapsody* (2018)*; *Green Book* (2018)*; *O Irlandês* (2019); *História de um Casamento* (2019); *Dois Papas* (2019); *Jojo Rabbit* (2019); *O Caso Richard Jewell* (2019); *Dor e Glória* (2019)*; *O Escândalo* (2019); *Judy: Muito Além do Arco-Íris* (2019); *A Voz Suprema do Blues* (2020)*; *Druk - Mais uma Rodada* (2020); *Estados Unidos vs. Billie Holiday* (2021)* e *Bela Vingança* (2020).²⁵

Após esta primeira seleção, uma dupla visualização possibilitou um fichamento de todo o material, quantificando as cenas temáticas, os personagens *queers* e as temáticas relevantes. A partir disso, foram levantados apenas sete filmes cujas temáticas principais ficavam ao redor do *queer* e suas articulações. Seis dos sete filmes são bibliografias de personagens LGBTI+, sendo o único restante uma ficção homorromântica (*Dor e Glória*, 2019).

¹ Os filmes marcados por * são os filmes considerados *queercentrados*, ou seja, que tem em seu centro a temática LGBTI+

Desta última peneira, foi recortado o *corpus* Documental para estudo Qualitativo, fixando-se apenas no ano de 2020. A escolha é justificada pela relevância temporal, visto que o estudo se pretende o mais atual possível.

A exclusão do festival de 2021 neste *corpus* se dá pelas consequências da pandemia de COVID-19. Como observado nas demais peneiras, a edição pandêmica enfrentou um grande desafio, visto as dificuldades de gravar, editar e lançar filmes da metade de 2020 em diante. Por conta deste desafio, o Oscar de 2021 tem um material documental escasso, se reavendo de filmes de 2019 que não passaram nas seleções do Oscar anteriores, além de produções que poderiam ser consideradas médias-metragens dependendo do referencial.

Pelas concessões feitas, foi descartado o ano de 2021 e selecionada a edição de 2020 para compor o *corpus* Documental Qualitativo. Este escopo é composto apenas pelo filme *Dor e Glória* (2019), que foi analisado com ênfase nos elementos apresentados, tendo os bastidores e o cinema (produtor, diretor, escritor, prêmios, *making off*, entrevistas etc.) apenas como pano de fundo para compreender as nuances.

A escolha pelo festival, como já dito, se dá pelo fator relevância. O Oscar, organizado pela Academia de Arte e Ciências Cinematográficas, é a maior cerimônia de premiação de filmes do mundo e acontece no primeiro semestre de todos os anos, desde sua criação, em 1929.²⁶ Sua exibição nos últimos 20 anos tem em média 36,82 milhões de espectadores por todo o mundo.²⁷

Vendo a grande importância que o evento tem para a valorização de produções cinematográficas, entende-se que os filmes elencados na premiação têm maiores visualizações do que a maioria dos longas-metragens. Por conseguinte, maior impacto na comunicação em massa, que é um dos pontos em que Bardin (2016) afirma ser possível utilizar a Análise de Conteúdo.

Desta forma, a metodologia da autora será utilizada para a instrumentalização da codificação, análise, inferência e interpretação do *corpus* selecionado.

1 Informação retirada do site <<https://www.oscars.org>>
Visualizada 03/03/2021

2 Dado retirado do site <<https://www.statista.com/statistics/253743/academy-awards--number-of-viewers/>>
Visualizado 03/03/2021

6.2 CODIFICAÇÃO

Considerando a relevância levantada na primeira peneira, iniciaram-se duas (ou mais) reproduções dos dezessete longas restantes, visando apontar onde o *queer* emerge no enredo. Esta identificação tinha o objetivo de compreender em que ponto do roteiro a temática se explicita, criando ou um diálogo momentâneo ou adicionando informações relevantes que se apegam a personagens até o fim do roteiro.

Na tentativa de fugir das generalizações vazias, a simples aparição de personagens *queers* não caracterizou uma cena *queer*, pelo fato de muitas vezes aquelas personagens não terem (ainda) suas sexualidades apresentadas no roteiro e, por este motivo, terem suas *queerstões* passadas despercebidas até então. Tendo isto justificado, foi definido que uma cena *queer* abrangeria ao menos uma destas características: carinhos, flertes, atos sexuais e beijos (consentidos) envolvendo um (ou mais) personagens *queers*; diálogos ao redor da temática *queer* ou direitos LGBTI+; performances não-binárias; homofobia explícita e/ou desconforto cisheterossexual e atos discursivos que descrevem e/ou estereotipam pessoas *queers*, como adjetivação ou piadas de cunho homofóbico e o uso de vocativos de teor *queer*. Em suma, expressões emergentes que demonstram desobediência às questões de gênero hegemônicas ou incômodos perante estas desobediências.

Ainda sobre os atos discursivos, é importante pontuar que foram excluídas as gírias e termos que podem ter cunho homofóbico, mas que foram direcionados de um personagem hétero para outro. Esta exclusão se dá por dois motivos principais que se relacionam: (1) o desconhecimento de algumas línguas e (2) a dependência da legenda para interpretação.

Ao contabilizar a quantidade de línguas presentes no Oscar, encontramos 35 idiomas diferentes, cada um com sua particularidade e cultura. Isto cria uma dificuldade de encontrar termos homofóbicos comuns usados em linguagens que não são tão comuns, criando uma dependência da legenda para se compreender os diálogos. O problema é que a legenda não é uma tradução metódica, codificada e sistemática da fala, mas sim uma adaptação de um discurso a outro. Isto implica a exclusão ou substituição de gírias e vocabulários que não serão entendidos em outras linguagens, transformando alguns termos homofóbicos em expressões religiosas e xingamentos

capacitistas, racistas e/ou generalizados e vice-e-versa, ou ainda escolhendo apenas uma das infinitas possibilidades de significação que uma gíria ou ofensa poderia ter.

Outro problema encontrado é o fato de o contexto alterar parcial ou completamente adjetivações nas linguagens de sinais, visto que muitas das adjetivações são mímicas descritas no momento, e não necessariamente códigos fixos, dificultando uma tradução ou sequer uma significação daquela linguagem em certos momentos.

Tendo deixado evidente essa exceção, parte-se para o método de codificação.

Em primeiro momento, foi contabilizado em 1 cada cena envolvendo qualquer uma das descrições acima de “cenas de temática *queer*”, independente do tempo de duração. Numa segunda visualização, o tempo foi cronometrado, iniciando a contagem a partir do momento em que a temática surge até o fim do diálogo, não esperando necessariamente o corte da cena. Nos casos em que a cena não envolve um diálogo, mas sim *frames* cuja performance não-discursiva tem maior relevância, o tempo de tela foi contabilizado do primeiro *frame* ilustrativo até o fim da performance *queer*.

Não houve nenhum caso em que apenas a narração fosse evidenciada, não necessitando de critérios especiais para tais casos.

O segundo dado quantificado foi a presença de personagens *queers* em determinado enredo, contabilizando apenas protagonistas e coadjuvantes. Estas quantificações foram pautadas principalmente no enredo, enumerando todos os personagens *queers* que evidenciaram algum confronto direto com a hegemonia de gênero, seja admitindo e nomeando suas sexualidades/gêneros, seja em cenas românticas não heteronormativas ou ainda por meio de performances.

A particularidade levantada é a personagem Gail, do filme *Bela Vingança*. A moça é interpretada por Laverne Cox, uma atriz trans e apoiadora do movimento LGBTI+, que luta pela representatividade da causa. No enredo, Gail não traz questões sobre sua transição ou gênero, mas pelo pano de fundo que a atriz Laverne Cox levanta em entrevistas²⁸ e em sua rede

32 Informação retirada do Site < <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/03/27/quem-e-laverne-cox-atriz-trans-que-comanda-o-tapete-vermelho-do-oscar.htm> > Visualizada 15/04/2022

social²⁹, foi considerado relevante trazê-la à pesquisa, visto que ela é também a única personagem trans de todos os filmes vistos, nos fazendo desconsiderar uma completa separação entre a atriz e o personagem.

É importante rememorar que Burrowes (2016) cita o impacto que personagens fictícios têm no imaginário ao redor dos atores, confundindo a tela e a realidade. É justamente pela verossimilhança dos componentes da trama que o cinema consegue alcançar produções subjetivas, fazendo com que pessoas reais usem uma roupagem fictícia. A dependência da realidade para a composição da trama torna o personagem e a atriz inseparáveis em certos pontos, tornando possível esta correlação entre a personagem Gail e as pautas de representatividade trans.

Com estas duas modalidades quantitativas explicadas e acordadas, os dados foram contabilizados. Este método mostra-se relevante ao dar luz a dados importantes para a pesquisa, além de permitir comparações importantes. Nas pesquisas de Mestrado e Doutorado de Vargas (2011, 2016), a autora usou esta contagem para correlacionar o *marketing* do cigarro ou as censuras dos filmes, desvelando discussões importantes sobre o assunto.

Neste caso, os dados foram levantados e houve uma (primeira) categorização, a fim de descobrir frequências nas formas em que este assunto ocupa, além de compreender mais sobre a correlação entre *queer*, gênero cinematográfico e público.

Após isso, analisou-se mais uma dupla de vezes o filme selecionado no *corpus* Documental Qualitativo, a fim de destrinchar cenas e categorizar o conteúdo. Para Penafria (2009), o processo de analisar um filme é um processo de decomposição. Precisamos entender como as peças dessa arte se articulam para emergir uma história e um roteiro. “Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme” (PENAFRIA, 2009, p. 2).

²⁹ Informação retirada da postagem no Instagram <
https://www.instagram.com/p/BBqd6opih3h/?utm_source=ig_embed&ig_rid=f23e3630-5f4e-406a-9375-bfd602b10040> Visualizada 15/04/2022

A decomposição teve como forma uma descrição minuciosa de cada cena, que levou em questão o ângulo da história; enredo; *mise-en-scène*³⁰ e demais componentes a serem descritos, objetivando o esclarecimento do longa-metragem.

A partir desta decomposição e da localização dos principais elementos (clímax, personagens centrais, cenários etc.), houve uma segunda categorização dos indicadores a partir de inferências pautadas tanto no material avaliado quanto nas fundamentações teóricas deste estudo.

6.3 ANÁLISE CATEGORIAL

Após a codificação do material pelos métodos e modos explicitados, a Análise Categórica (BARDIN, 2016) serviu de ferramenta para analisar e identificar os núcleos e as coexistências nos *Corpus*. O processo de categorização indicou padrões para identificarmos e inferirmos como a temática *queer* está sendo repassada e disseminada nos veículos midiáticos e plataformas de *streaming*.

No primeiro momento, para uma análise qualitativa, foram definidas as categorias que melhor adjetivavam o conteúdo das cenas. Destas categorias, algumas subcategorias foram necessárias para compreensão do teor do discurso midiático. Já no segundo momento — com o *Corpus Documental Qualitativo* —, o filme completo foi material para um levantamento de dados, permitindo a exploração da totalidade de seu roteiro. Usou-se da decomposição cinematográfica para entender as variáveis cenas, levando em consideração a dinâmica de narrativa (a decomposição dos *takes*³¹ de um filme), a localização do ponto de vista (o ângulo em que a história está sendo contada) e a localização e aprofundamento da cena principal (clímax).

A fragmentação é algo comum na Análise de Conteúdo de textos, e tem dado resultados promissores nas análises dos conteúdos de vídeos (GARCEZ, DUARTE e EISENBERG,

³⁰ Forma como os elementos (atores, objetos e cenário) compõem o arranjo da tela. Ou seja, suas posições favorecidas ou desfavorecidas de acordo com o ângulo da filmagem.

³¹ *Take* é o registro único da câmera, do momento em que a gravação é iniciada até ela ser pausada.

2011), permitindo que essas unidades de sentido tragam nitidez ao pesquisador, para assim organizá-las, catalogá-las e associá-las melhor às categorias.

Quando organizados e dialogados, estes fragmentos e suas características nos fornecem, de maneira mais evidente, as imersões presentes nos diversos *takes* dos filmes, compondo a pinceladas o processo criativo, tanto do diretor/escritor quanto do espectador.

A Categorização foi uma organização baseada na classificação (e diferenciação) dos elementos encontrados — em ambos os *corpi* — quando se entrou em contato com o material. Importa dizer que estas categorias trouxeram oportunidades dedutivas (inferências) que possibilitaram interpretações diversas, produzindo resultados e análises que embasaram esta pesquisa.

6.4 COLETA DE DADOS

Para a visualização dos documentos, houve um cuidado também metodológico, se atentando às formas em que estes materiais seriam encontrados. Todos os filmes foram visualizados nas plataformas de *streaming* em que eles estão disponíveis, sendo a grande maioria encontrada no Telecine Play, Star+, Disney+, Netflix, HBO Max, Amazon Prime Vídeo, Globo Play e/ou na Apple TV+, existindo apenas seis (dos cinquenta e sete) que necessitaram a compra por tempo limitado no YouTube

Todos os filmes foram visualizados em áudios originais e as legendas necessárias para compreensão — e usadas nas transcrições registradas nesta pesquisa — foram as oficialmente ofertadas pelas plataformas.

No capítulo seguinte, estes dados estarão apresentados por meio de *printscreens*, transcrições de áudio e descrições de cenas.

7 RESULTADOS

7.1 OS FILMES E AS CENAS *QUEERS*, ALÉM DE SUAS DURAÇÕES

Já tendo passado pelos métodos de visualização e codificação, explicitados na metodologia e no detalhamento dos *corpus*, observa-se no escopo amostral de 57 filmes as seguintes distribuições de “Cenas *Queers*” e “Personagens *Queers*” presentes no Tabela 1. A definição, esclarecida no tópico Codificação (6.2) e no decorrer dos referenciais teóricos utilizados nesta pesquisa, é pautada com base na desobediência do postulado hegemônico de gênero, trazendo à tona denúncias à cisheteronormatividade ou postulados que denotam incômodos às transgressões em formato de piadas, negações, sátiras ou falas jocosas.

Tabela 1 - Distribuição de Cenas e Personagens *Queers* por edição do Oscar

Edição do Oscar	2019	2020	2021
Amostragem (N=57)	18	20	19
Filmes com Cenas <i>Queers</i>	5	8	3
Filmes com Personagens <i>Queers</i>	5	4	3
Filmes com Temáticas <i>Queers</i>	4	1	2

Fonte: a autora

O ano relativo à edição do Oscar não é necessariamente o ano de lançamento dos filmes avaliados, sendo a grande maioria lançado um ano antes. Desta forma, o escopo apresenta filmes datados de 2018 a 2021, todos concorrendo ao menos uma categoria subjetiva das edições do Oscar (2019-2021). Dos prêmios subjetivos, temos: Melhor Filme, Melhor Ator/Atriz, Melhor Ator/Atriz Coadjuvante, Melhor Roteiro Original/Adaptado, Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Direção e Melhor Filme Estrangeiro.

Observa-se com detalhamentos os filmes com cenas (total = 16) e personagens (total =12) *queers* nas tabelas referenciadas abaixo (Tabela 2, Tabela 3 e Tabela 4).

Tabela 2 - Detalhamento de referências *Queers* no Oscar de 2019

Filme	Ano	Gênero	Personagens <i>Queers</i>	Cenas Centrais <i>Queers</i>	Cronometragem Total	Categorias das Cenas
Nasce uma Estrela	2018	Drama Musical Romance	5 Coadjuvantes	2	00h 10m 43s	Apresentações e Performances
Bohemian Rhapsody	2018	Drama Biografia Musical	1 Protagonista 2 Coadjuvantes	21	00h 19m 37s	Práticas Discursivas Enfrentamentos Apresentações e Performances Discussões Romantismo e Erotismo
Green Book	2018	Biografia Drama Comédia	1 Protagonista	2	00h 02m 46s	Discussões Agressão e Assédio
A Favorita	2018	Biografia Comédia Drama	1 Protagonista 2 Coadjuvante	8	00h 05m 03s	Romantismo e Erotismo Enfrentamentos Agressão e Assédio
Você poderia me perdoar?	2018	Biografia Comédia Drama	1 Protagonista 1 Coadjuvante	10	00h 11m 44s	Enfrentamentos Apresentações e Performances Romantismo e Erotismo

Tabela 3 - Detalhamento de referências *Queers* no Oscar de 2020

Filme	Ano	Gênero	Personagens <i>Queers</i>	Cenas Centrais <i>Queers</i>	Cronometragem Total	Categorias das Cenas
Dor e Glória	2019	Drama	1 Protagonista 2 Coadjuvantes	5	00h 14m 33s	Práticas Discursivas Enfrentamentos Romantismo e Erotismo
O Escândalo	2019	Biografia Drama	2 Coadjuvantes	2	00h 02m 50s	Romantismo e Erotismo Agressão e Assédio

Judy: Muito Além do Arco-Íris	2019	Biografia Drama Romance	2 Coadjuvantes	2	00h 01m 08s	Agressão e Assédio Enfrentamentos
O Caso Richard Jewell	2019	Biografia Crime Drama	Nenhum	3	00h 01m 00s	Associações Perversas Reforço da Hegemonia
Jojo Rabbit	2019	Comédia Drama Guerra	2 Coadjuvantes	1	00h 00m 08s	Associações Perversas
Dois Papas	2019	Biografia Comédia Drama	Nenhum	4	00h 01m 15s	Discussões
História de um Casamento	2019	Drama Romance	Nenhum	2	00h 00m 38s	Associação a Terceiros
O Irlandês	2019	Biografia Crime Drama	Nenhum	2	00h 00m 28s	Práticas Discursivas

Tabela 4 - Detalhamento de referências *Queers* no Oscar de 2021

Filme	Ano	Gênero	Personagens <i>Queers</i>	Cenas Centrais <i>Queers</i>	Cronometragem Total	Categorias das Cenas
A Voz Suprema do Blues	2020	Drama Musical	1 Protagonista 1 Coadjuvante	1	00h 02m 05s	Romantismo e Erotismo
Druk: Mais uma Rodada	2020	Comédia Drama	Nenhum	1	00h 00m 01s	Romantismo e Erotismo
Estados Unidos vs. Billie Holiday	2021	Biografia Drama Musical	1 Protagonista 1 Coadjuvante	1	00h 01m 54s	Agressão e Assédio
Bela Vingança	2020	Crime Drama Mistério	1 Coadjuvante	0	00h 00m 00s	Nenhuma

Neste escopo, foram encontrados 28 personagens *queers*, além de 67 cenas que ocupam um total de 1 hora, 15 minutos e 53 segundos. Os 67 *takes* foram divididos em 9 Categorias.

As categorias levantadas foram: (1) Práticas Discursivas, (2) Discussões, (3) Romantismo/Erotismo, (4) Associações Perversas, (5) Reforço de Cisheteronormatividade, (6)

Agressões/Assédios, (7) Enfrentamentos, (8) Apresentações e Performances e (9) Associação a Terceiros.

A primeira, Práticas Discursivas, se refere a evocação de termos ou expressões *Queers* em meio a conversas paralelas, fazendo emergir características referentes à sexualidade fora do contexto em que a sexualidade é expressa ou discutida. Essas expressões podem ser apenas vocativas — evocando o sujeito por meio de palavras que subtendem sua sexualidade —, adjetivas — caracterizando pessoas a partir de uma perspectiva LGBTI+ repentinamente — ou em tons jocosos, trazendo à tona pequenos gracejos repentinos para descontração.

Como exemplo, em *Dor e Glória*, quando o diálogo é sobre uma estreia antiga de um filme:

Sequência do Filme “Dor e Glória”

A cena ocorre na sala de Alberto, quando Salvador Mallo vai lhe fazer uma visita para conversar sobre questões passadas relacionadas à estreia do filme fictício “Sabor”. Nesta cena, Salvador deseja fazer uma reestrela do filme em questão.

Alberto: “Mas por que você resolveu agora de apresentarmos o filme juntos?”.

Salvador: “Porque você não o apresentou na estreia”.

Alberto: “Porque você me proibiu, viado!”.³²

Já a segunda Categoria, nomeada Discussões, abrange toda cena em que duas pessoas discutem a página política em que se encontram pela perspectiva LGBTI+. Discussões sobre criminalização, saúde pública, dogmas da igreja, preconceito institucional ou tentativa de se produzir um debate sobre isso.

³⁴ DOR E GLÓRIA. Pedro Almodóvar, Espanha e França, 2019. (00:15:06 – 00:15:13)

Figura 1 - Take do filme "A Favorita"



Fonte: A favorita (2018)

Na terceira categoria, temos as relações *queers* em cena. Esta categorização sempre envolve ao menos duas pessoas, que interagem diretamente entre si, onde uma (ou mais) demonstra algum tipo de interesse romântico ou erótico. Estas cenas são, na maioria das vezes, recíprocas começando em flertes e/ou encontros e terminando em carinhos, beijos e/ou sexo (Figura 1), explícitos ou implícitos. Em outras ocasiões, podem ser também demonstrações leves de ciúmes e investidas românticas fracassadas.

A quarta categoria (Associações Perversas) são as cenas identificadas nos roteiros em que se imputa crime ou atos de crueldade a personagens taxados como LGBTI+, ou ainda se justifica complô ou cumplicidade a partir de relações homorromânticas. Esta quarta categoria gerava uma resposta categorizada como Reforço da Cisheteronormatividade (5), onde os personagens declaradamente heterossexuais, que são chamados de gays por alguém, fazem questão de negar e reforçar sua sexualidade perante os acusadores.

Na sexta categoria temos os Assédios e/ou Agressões sofridas por personagens LGBTI+, tendo como critério de categorização a existência de ao menos uma vítima envolvida. Estas cenas que envolvem diretamente algum tipo de violência foram divididas em assédios morais nos ambientes de trabalho e escritórios — receando a perda do emprego —, ameaças expositoras, violências policiais e agravantes raciais. As duas últimas subcategorias podem se misturar, denotando uma ligação entre gênero e sexualidade, raça e criminalização. Ainda assim, há a importância de se categorizar tais atos como coisas diferentes, visto que nem toda violência

polícialesca ocorre com agravantes raciais e nem todo o agravante racial ocorre pela via polícialesca.

Já pela via de monólogos, desabafos unilaterais ou sofrimentos solitários, a categoria denominada Enfrentamentos é observada ao se deparar com um único personagem discorrendo sobre dificuldades vividas por ser *queer*. Estas cenas são normalmente relatos voltados a desilusões ou lutos românticos, problemas familiares ou ainda enfrentamento das necropolíticas no período pandêmico do HIV.

Já quase ao fim, a oitava categoria contabiliza todas as cenas em que existem palcos com apresentações que geram desobediência de gênero. Em suma, palcos com apresentações *drag queens*, clipes e gravações com caracterizações não-binárias, além de ambientações e performances em bares e baladas *gays*.

Por último e pouco comum, a categoria Associação a Terceiros foi utilizada para contabilizar as vezes em que algum personagem fazia referência a um parente distante (ou falecido) que é lembrado por ser LGBTI+, porém que nunca apareceu na trama.

Destas 9 categorias, observam-se dois gráficos relativos às aparições de cenas (Figura 2) e ao tempo em tela (Figura 3) de cada uma destas organizações.

Figura 2 - Distribuição Numérica de Cenas *Queers* por Categorias

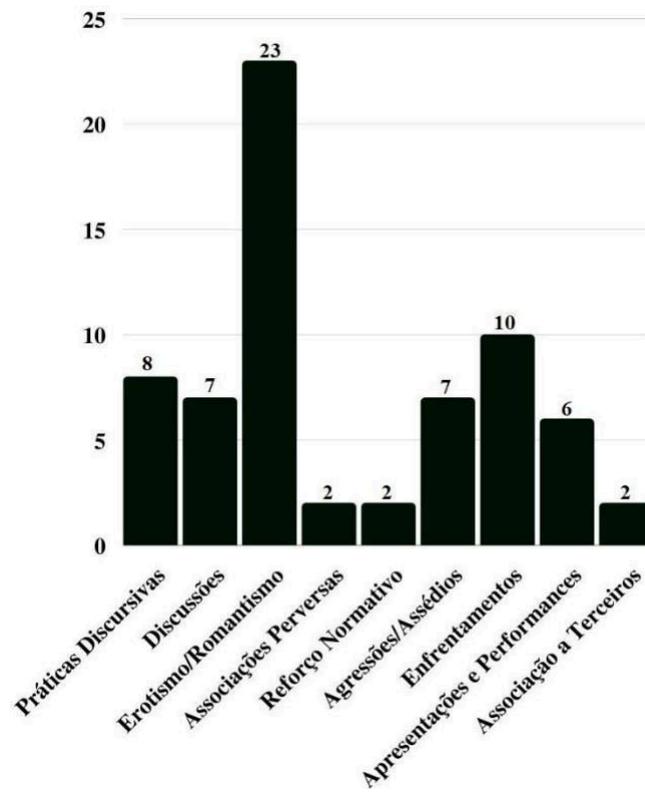
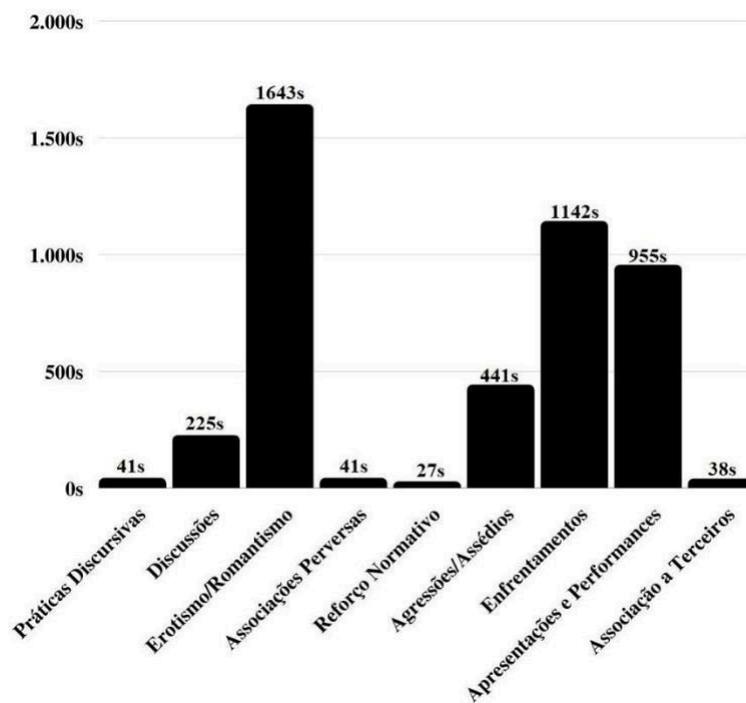


Figura 3 - Distribuição em Segundos de Cenas *Queers* por Categorias



Além disso, foi feito um levantamento sobre todos os idiomas falados nos filmes vistos e os países gravados. Descobriu-se que, em 57 filmes, há 35 linguagens (dentre elas dialetos, línguas mortas e linguagens de sinais) e filmagens em 32 países, sendo o Ártico e as Américas do Sul e Central os únicos continentes povoados não representados nas três edições da premiação.

Quando reduzido o escopo para os 17 filmes selecionados, temos 12 países (Inglaterra, Estados Unidos, Irlanda, Nova Zelândia, República Tcheca, Espanha, França, Itália, Canadá, Dinamarca, China e Holanda) e 12 línguas (inglês britânico, inglês americano, linguagem de sinais britânica, italiano, russo, alemão, latim, espanhol, português, francês, dinamarquês e sueco).

Ao reduzirmos ainda mais o escopo para filmes que centralizam a temática *queer*, temos os Estados Unidos (Green Book, 2018; A voz suprema do Blues, 2020, Estados Unidos vs. Billie Holiday, 2021; Você Poderia me Perdoar?, 2018, Bohemian Rhapsody, 2018 e A Favorita, 2018), China (Green Book, 2018), Espanha (Dor e Glória, 2019), França (Dor e Glória, 2019), Inglaterra (A Favorita, 2018 e Bohemian Rhapsody, 2018) e Irlanda (A Favorita), resultando em seis países para sete filmes.

Os idiomas tendem a ser a variação do inglês britânico e do americano, salvo Bohemian Rhapsody, em que há passagens de linguagem de sinais britânica, Green Book e Estados Unidos vs. Holiday, em que há cenas curtas de idiomas variados (italiano, russo e alemão) e Dor e Glória, que se passa inteiramente em espanhol.

Estes dados foram extraídos do site *Internet Movie Database* (IMDb)³³, um site aberto para consultas sobre fichas técnicas e *reviews* sobre filmes. O método de coleta de dados deste site consiste na submissão do filme pela *staff* envolvida na produção e o fichamento dos créditos finais e iniciais da obra.

1 Site disponível via o link: <https://www.imdb.com/>. Visualizado 23/04/2022

7.2 DECOMPONDO CENAS

Título: Dor e Glória (Dolor y Gloria)

Ano de Lançamento: 2019

1 minutos Gênero: Drama

Países: Espanha e França

Idioma: Espanhol Diretor:

Pedro Almodóvar Roteirista:

Pedro Almodóvar

Candidato ao(s) Oscar(s): Melhor Ator e Melhor Filme Internacional

Oscar(s) Recebido(s): Nenhum

Dor e Glória é um filme escrito e dirigido por Pedro Almodóvar, um diretor já bastante consolidado na indústria Cinematográfica e no próprio festival do Oscar. Nesta película, o diretor apresenta a história de Salvador Mallo (Antonio Banderas), um homem gay que tenta se reencaixar na sua rotina após a morte da mãe. Nessa tentativa, se depara com as problemáticas de saúde que a idade trouxe, além de fortes crises de ansiedade, pânico e insônia.

Logo nas primeiras cenas (Figura 4), vemos um Salvador já na meia-idade, com uma enorme cicatriz no peito que parece ser resquícios de uma cirurgia não explicada até então. Ele está no fundo de uma piscina e a cena corta, apresentando uma criança, que posteriormente se apresenta como Mallo, no passado.

O filme mantém essas contraposições de idade para compor a história do protagonista, intercalando o presente e a infância vivida pelo personagem de Antonio Banderas. Nunca a juventude é ilustrada (visualmente), apenas citada pela via do discurso e do saudosismo, ou apresentada pelas consequências na atualidade.

Desse modo, logo na segunda cena podemos perceber o modo com que o diretor deseja passar o filme: apresentando lances intercalados para compor um personagem central. Num rio, com sua mãe e suas vizinhas lavando roupa no povoado em que nasceu, todos cantam e se divertem. A cena centra-se na comunidade, demonstrando a simplicidade e a companhia que uma mulher faz a outra, ajudando no cuidado de Salvador.

Como antes, essa cena é cortada para um momento presente, onde o protagonista se encontra com uma velha amiga que não vê há anos. Esta amiga, de nome Zulene (Cecilia Roth), nunca mais surge na trama, mas ela é a via que Pedro Almodovar usa para introduzir a adulez de Mallo: um roteirista de cinema aposentado, que está procurando um velho amigo chamado Alberto, que não vê há 32 anos e desperta certa curiosidade no personagem principal.

Nesta mesma cena, Alberto recebe certa introdução: o homem é o ator principal do maior sucesso de Salvador Mallo, o filme Sabor. É revelado um pequeno conflito de interesses: enquanto Salvador havia descrito um personagem para o filme, Alberto aparentemente insistia em atuar de outra forma, muito mais pesada do que o diretor roteirista havia planejado. Esta discrepância acabou em conflito, mas apesar disso, Salvador admite que o personagem de Alberto funcionou muito bem.

Sem despedida, o *take* tem fim e o filme retorna à infância do nosso protagonista, ilustrando o momento em que Salvador (Asier Flores) entra no coro da igreja dentro do Seminário onde estuda. Seu intuito, posteriormente revelado, nunca foi se tornar padre, ainda assim ele entrou na escola católica e seguiu os estudos com este direcionamento. Nesta cena, já há um evidente deslocamento da criança, que não tem apego às produções católicas, e sim a Beatles e outras coisas consideradas ‘pagãs’. O Padre o repreende, mas lhe admite no coro pela sua voz.

Neste momento, o filme tem uma pequena mudança, Antonio Banderas surge como narrador de cenas dispersas, se apresentando como um roteirista de sucesso e explicando que ele só conseguiu se formar por ser um ótimo corista, faltando todas as outras aulas para focar no canto. Isto, segundo o narrador, lhe causou problemas futuros, por ter tido um enorme déficit em Geografia, Biologia e outras matérias. Ele apenas conseguiu aprendê-las quando a necessidade da vida adulta exigiu: seja pelas doenças que lhe ensinaram a anatomia básica ou pelas viagens como diretor, que lhe ensinou muito sobre o globo.

O desenvolvimento do personagem, nesta sequência, é apresentado pela perspectiva do próprio Salvador Mallo, o narrador. Ainda sobre si, o homem revela todos os seus diagnósticos, que não são poucos: chiados nos ouvidos, asma, dores musculares, tendinites, refluxo, enxaqueca, problemas na coluna e cefaleias. Aos 30 anos, descobriu os poderes do que ele chama de “mente”: pânico, ansiedade, depressão e terror. Nestes momentos de dor e sofrimento intenso, ele recorre a Deus, se dizendo ateu em qualquer outra situação.

É este homem, já apresentado, que vai até Alberto Crespo (Asier Etxeandia) em sua casa nas sequências seguintes, sendo mal-recebido. Apesar da péssima recepção, Alberto lhe deixa entrar para o ouvir, recebendo um convite para uma nova estreia do filme Sabor, demandado pela Cinemateca (Figura 5).

Apesar do convite ser um aparente contexto, Alberto segue sem entender o que Salvador está fazendo ali, alegando que eles não conversam mais e por isso não entende o convite. A

discussão continua e Alberto evidencia: Salvador o proibiu de estar na primeira estreia, então não entende por que estaria nesta nova.

Um papel laminado é visto no chão, alterando o direcionamento da cena. Este papel é entendido pelo protagonista como um item para uso de Heroína. Surpreendentemente, Salvador pede para experimentar e repentinamente os dois fumam a droga juntos (Figura 6).

O roteirista, inexperiente com o uso de entorpecente, cai no sono. Um recorte é feito, retornando a infância de Mallo: ele e sua mãe, Jacinta (Penélope Cruz), estão em uma estação de trem fechada, por conta do feriado. Os dois esperam um trem para Paterna, o município em que seu pai (militar) se encontra.

Nesta estação, Salvador passa o tempo comendo chocolate e revendo seu álbum de figurinha de atores e atrizes, já demonstrando um apego pelo cinema e por personalidades famosas do ramo cinematográfico.

Quando esta criança e sua mãe Jacinta chegam a Paterna, um pintor é evidenciado na cena. Posteriormente, ele será apresentado como Eduardo, mas até então, ele é apenas um morador. Ambos acompanham seu pai, Venancio Mallo (Raúl Arévalo), a nova “casa”, que nada mais é do que uma caverna. Jacinta, frustrada, deixa claro seu descontentamento com o local, enquanto Salvador diz ter adorado.

Salvador (adulto) é acordado do baque por Alberto, pede um táxi e retorna para casa, se despedindo apropriadamente de seu reatado amigo e marcando a data da (re)estrela de Sabor. Os dois parecem ter se entendido e as diferenças superadas.

Um pequeno recorte na decomposição dos filmes é necessário para destacar a peculiaridade de Salvador Mallo: apesar de ser rico, não tem um carro ou motorista, andando sempre de táxi. A cena dele entrando no veículo alugado é repetida muitas vezes, sempre no mesmo modelo e com as mesmas publicidades (Figura 7).

A próxima sequência de cenas mostra Mercedes (Nora Navas) — uma amiga que aparenta ser secretária de Salvador — extremamente receosa com o plano da cinemateca, mesmo com o reatar dos antigos colegas. Esta é uma das maiores sequências, começando com um receio ao redor do “como Salvador lidará com isso”, partindo para um cochilo de Salvador e um acordar repentino, graças a campainha tocando incessantemente.

Ao atender a porta, o cineasta se surpreende ao ver Alberto, que adentra a casa após um convite e começa a admirar a decoração. Pouco depois, Salvador se engasga com água e preocupa o amigo, mas logo retorna a respirar normalmente e os dois vão fazer uso da droga Heroína mais uma vez, enquanto veem um filme qualquer da biblioteca do cineasta. Salvador dorme e Alberto aproveita para apreciar o restante da casa do colega: estantes, livros, jarros e, por fim, o computador. Ao ligá-lo, se depara com um bocado de documentos em um sistema operacional iOS³⁴. Abre alguns deles e começa a ler (Figura 8).

Durante esta leitura, Salvador acorda e um desconforto é demonstrado pelo roteirista. Alberto, sem esconder o que fez, admite que leu “O Vício” e que deseja interpretá-lo, mas Salvador nega por completo, por ser apenas um conto que fez como desabafo, algo completamente pessoal e verídico. Além disso, Salvador reforça que não quer mais ser um diretor, ainda mais de uma peça tão autobiográfica.

No fim desta sequência de cenas, Alberto vai embora e deixa Salvador com o restante da Heroína. Um corte temporal nos leva ao dia da (re)estreia, porém Salvador se encontra em casa, drogado demais e optando por faltar. Alberto está ao seu lado, decepcionado pela falta do amigo e se sentindo incapaz de ir sozinho, por ter sido um evento organizado pelo (e para) Salvador.

Apesar da ausência dos dois, o organizador do evento não lhes dá sossego: ao receber uma ligação de Salvador, avisando que não irá, o organizador lhe coloca no autofalante, o forçando a falar com a plateia. Assim, a plateia podia lhe ouvir e falar com ele. Um dos telespectadores se levanta e pergunta sobre a atuação de Alberto no filme, baseado nas polêmicas da época.

Salvador cheira uma carreira de heroína, a fim de se preparar para responder esta questão:

Sequência do Filme “Dor e Glória”

No cinema, o telefone do organizador toca. Ele atende e pergunta: “Salvador, onde você está?”.

Salvador: “Em casa”.

Organizador: “Ainda? O filme já terminou, o público o está esperando.”

Neste momento, o homem desgruda o celular do ouvido (ativando o modo autofalante) e anuncia no microfone: “Estou com Salvador Mallo”. Todos do cinema olham apreensivos.

Salvador: “Pensávamos em ir os dois. Alberto Crespo está comigo.”

¹ Sistema Operacional desenvolvido pela Apple para seus dispositivos.

Organizador explica para a plateia: “O protagonista, Alberto Crespo! Podem repetir os aplausos de antes para que eles possam ouvir? Vamos ver se eles se animam”.

Ouvindo os aplausos, Salvador ativa o modo autofalante do seu celular e mostra a Alberto os aplausos.

Salvador: “Todo mundo está me ouvindo?”

Organizador: “Sim, Salvador.”

Salvador: “Bem... Queria pedir desculpas aos espectadores. No último momento... eu não me senti bem. Estou com Alberto Crespo. Ele ficou para me acompanhar”.

Organizador: “Salvador, desculpe, estão levantando a mão. Acho que querem te perguntar algo”.

Alberto, neste momento, oferece mais droga a Salvador, porém ele recusa com as expressões.

Espectador 1: “É uma perguntinha para o diretor: Senhor Mallo, o que acha da interpretação de Alberto Crespo no filme? Tem gente que diz que você não ficou contente e que se distanciaram por causa disso”.

Ao ouvir a pergunta, Salvador muda de ideia e decide cheirar a carreira de heroína preparada por Alberto. O barulho do ato ecoa no microfone do celular.

Organizador: “Salvador, você ouviu a pergunta?”.

Salvador: “Sim, sim, eu a ouvi”.

Espectador 1: “Eu li que, depois de Sabor, vocês discutiram e que não voltaram a se ver”.

Salvador: “Olha... o tempo é misterioso. Voltei a ver o filme há um mês atrás, e me parece que a interpretação de Alberto ganhou muito desde a estreia.”

Espectadora: 2 “E o que foi que você não gostou, então?”

Salvador: “Sua interpretação pesada. Seu ritmo letal. Eu concebi um personagem dinâmico, um viciado em cocaína engraçado e contundente. Alberto não teve a leveza que eu pedi. Não porque foi incapaz, mas porque ele tomava a droga oposta à do personagem. Tomava *cavaló*. O ritmo da sua interpretação foi mais grave, o humor do texto desapareceu, mas tenho que ser justo. Agora eu acho que essa gravidade cai bem para o personagem, lhe dá... peso”.

Alberto, se sentindo humilhado pela revelação à plateia, se enfurece e joga o celular de Salvador longe. Apesar da revolta, Mallo não volta atrás, dizendo que apenas revelou ao público a verdade que nunca havia falado, já que Alberto havia prometido que não usaria drogas pesadas durante a gravação e descumpriu com o trato.

Alberto o chama de maluco e vai embora.

A curta cena seguinte retorna a ilustrar as doenças de Salvador, com todos os remédios (incluindo Rivotril 0,5mg, a única marca de remédio exposta) que toma e ainda assim há uma

insônia constante (Figura 9). Suas costas também não lhe permitem agachar-se para pegar coisas no chão, mesmo após uma operação.

Em seguida, a cuidadora e Mercedes se encontram na cozinha — decorada com Eletrodomésticos SMEG (Figura 10) — de Mallo, conversando sobre o protagonista. Nesta cena, é revelado que o engasgo que outrora Salvador teve, na cena com Alberto, é mais comum do que aparece. Uma conversa sobre o estado de saúde do homem se desenrola e alguns novos hábitos são revelados, como por exemplo o de usar sandálias sem cadarços (mocassins), por não conseguir mais abaixar para os amarrar.

Neste meio tempo, Salvador pega um táxi e vai até um ponto de tráfico, a fim de conseguir mais droga, por não conseguir dormir. Um imigrante lhe oferece, ele se mostra inseguro, mas paga, antes mesmo de receber. Uma briga paralela começa naquela mesma rua, ele observa receoso, mas o mesmo traficante que lhe abordou surge e lhe entrega a encomenda sem nenhum problema. Salvador vai para casa e utiliza mais uma vez a droga, conseguindo dormir.

Durante o sono, a infância de Salvador retorna em uma cena delongada. O menino está lendo em uma escada e um casal heterossexual passa, sendo o homem Eduardo, o pintor focado nas cenas anteriores. Interessados na leitura do rapaz, eles pedem que escreva uma carta, em contrapartida, Salvador oferece ensinar Eduardo a ler e escrever. O pintor parece interessado e, neste momento, Jacinta chega e fecha uma negociação: Eduardo aprenderá a ler e escrever com Salvador, mas em troca pintará e reformará a caverna para eles.

O homem aceita e uma próxima cena revela o rigor que a criança exige do pintor. Numa das aulas, Salvador diz que “escrever é como desenhar com letras”.

Ainda na contraposição de temporalidades, a adultez é retomada. Uma organização nos correios recebidos revela que Salvador Mallo é um homem bem-querido nas exposições de arte, sendo até mesmo o fotógrafo Cecil Beaton citado como fonte de um de seus convites. Ainda assim, o cineasta opta por não ir a nenhum, mesmo com Mercedes lhe incentivando. Ele, desmotivado pela sua dor na coluna, diz que os assentos o machucariam demais e ele não gostaria de ir a um evento para sair na metade.

Apesar das reclamações de saúde, Salvador é incisivo nesta cena: revela que está farto de médicos e que não está mais vendo nenhum. Estranhando isto, Mercedes lhe questiona como

ele conseguiu mais Oxiconona então, sem receita. Encurralado, Salvador inventa que a mãe de um amigo é farmacêutica.

Nesta cena, Mallo está estranhamente mal-humorado. Quando Mercedes retorna à mesa, ela lhe dá um livro que havia chegado para ele e revela que há alguém querendo comprar dois de seus quadros, mas Salvador imediatamente nega, deixando claro que não venderá porque seus quadros são sua vida. Após essa negação, o telefone de Mercedes toca e ela se retira para atender, há o fim do *take* e a sequência de cenas nos leva ao banheiro de Salvador, onde ele mistura heroína a um cigarro e dá um trago. Quando o homem retorna à mesa, já sob efeito de entorpecentes e mais “calmo”, ele pergunta o que ocorreu a Mercedes. A secretária, abalada, revela que está se separando. Sendo pego desprevenido, Mallo revela não ter suspeitado que ela estava com problemas em casa, demonstrando um certo distanciamento do roteirista da vida pessoal de sua secretária.

Mercedes, sendo sincera, diz que agora que tem muito tempo em casa (subentendendo que a causa seja a aposentadoria de Salvador), não conseguia mais disfarçar o incômodo com seu marido. Temendo o ócio, pede para continuar cuidando das correspondências de Salvador, já que ela também acredita que as pessoas deveriam ser respondidas. Mallo, discordando, responde que nem sempre há que se responder.

Um pouco incomodada, a secretária reclama que Salvador tem tempo livre demais, e o está utilizando para pensar apenas em doenças e problemas. Ela tenta o incentivar a voltar a escrever, mas o homem diz que não consegue mais se ver escrevendo, visto que graças a sua coluna não consegue mais estar nos bastidores de um filme, para ele, não há motivo para escrever se não for filmar.

Quando Mercedes vai embora, cenas da infância de Salvador Mallo em sua casa retornam. Lá, com sua mãe e sua avó, a criança é questionada se deseja estudar. Animado, ele responde que sim e, por isto, sua família chama o padre local para dar-lhe uma oportunidade. Ele consegue uma bolsa de estudos para ser seminarista, porém este não é o desejo dele.

O pequeno Salvador corre, na tentativa de fugir do seminário. Jacinta tenta fazê-lo entender que, por serem pobres, o seminário e a bolsa de estudos é a única forma que encontrou de fazer com que ele termine o ensino médio, falando que, caso ele realmente não queira, poderia ir embora logo ao fim dos estudos. Ainda assim, Salvador prefere não ir, mas como vimos nas primeiras cenas, ele acaba passando por esse processo mesmo assim.

Após isso, a sobreposição infância-adulterez dá uma longa pausa, já mostrando Salvador indo até Alberto na tentativa de reatar esta amizade. Nesta longa cena, Alberto lhe recusa completamente, ameaçando chamar a polícia caso ele continuasse ali. Para convencê-lo a ouvir, Salvador revela que deseja oferecer o conto O Vício para o ator, que lhe deixa entrar para ouvir esta proposta.

Já dentro da casa de Alberto, o roteiro é entregue em suas mãos e uma condição é lançada: Salvador não deseja ter nenhum envolvimento com nada daquilo e Alberto não reluta em assinar com o próprio nome aquela peça. A partir daí, os dois começam a discutir as cenas e palpitar na apresentação teatral.

Alberto, extremamente feliz por ter uma oportunidade de voltar aos palcos, se levanta e dá um beijo em Salvador (Figura 11), se retirando para trabalhar em sua apresentação. Antes de ir, o roteirista pede ao colega o endereço do traficante com quem consegue suas drogas e o ator revela que é “como pizza”, ou seja, apenas pedir que eles entregam em casa. Além desta informação, Alberto lhe dá um “kit droga”:

Alberto: “Isqueiro”.

Alberto bota sobre a mesa um papel laminado, um bocado de heroína e um isqueiro sobre a mesa, oferecendo a Salvador. Rapidamente Salvador prepara a dose e fuma, tossindo ao final. Depois de tragar uma vez, passa a Alberto

Salvador: “Toma”.

Alberto: “Não. Agora não”.

Salvador: “Que isso?”.

Alberto: “Estou diminuindo a dose, apenas o suficiente para trabalhar”.

Salvador: “E consegue fazer isso?”.

Alberto: “Como acha que eu cheguei até aqui? Entrando e saindo. É uma escravidão, mas este papel é vital para mim e tenho que fazer isso o mais limpo que eu puder. Não quero perder nem um pinga da emoção que você colocou nessas páginas”.

Uma pausa dramática ocorre e Salvador, um pouco admirado, confirma com a cabeça.

Ao fim do encontro, Alberto pergunta se Salvador irá vê-lo no teatro, mas ele nega, confirmando que aquele monólogo é pessoal demais para ele assistir. Se Alberto for bem, Salvador vai se sentir mal, se Alberto for mal, Salvador ficará decepcionado.

Neste ponto, o filme se encontra no fim da primeira metade. A passagem para o segundo momento é marcada pela apresentação do monólogo O Vício, já mostrando a apresentação de

Alberto. Deste modo, é pela interpretação do ator que entendemos o que ocorreu com Salvador, que dá pistas sobre sua melancolia e relação paradoxal com drogas ilícitas.

Nesta cena, Alberto inicia em um palco completamente vazio, dando corpo a um ensaio. Logo nas primeiras frases ele caminha para um palco de fundo vermelho, com uma tela de projeção ao fundo. Neste palco de cenário simples é apresentado o monólogo. A plateia está lotada e um pequeno corte visual mostra a chegada de um homem desconhecido, que vê a atuação e se emociona do início ao fim.

Esta sequência de cenas, apesar do corte visual, é a maior fala direta do filme, sem nenhuma interrupção por longos seis minutos, dando corpo ao monólogo:

Alberto: “Conheci Marcelo em um banheiro cheio de gente. Não foi a primeira vez que o vi, mas foi naquela noite, depois de nos tocarmos casualmente, quando descobri que gostava daquele garoto. Passamos o fim de semana inteiro na cama e, quando me dei conta, havia passado um ano e já não podíamos viver um sem o outro.

Estávamos em 1981... e Madri era nossa.

Um dia, encontrei Marcelo mais pálido que o habitual. Ultimamente havia perdido peso e estava muito abatido. Perguntei a ele se não se sentia bem e ele me confessou que havia começado a brincar com *cavalos*. Me surpreendeu porque eu nunca havia usado nunca. Bebia e cheirava cocaína, como todo mundo, mas *cavalos* nunca. Senti que aquilo não era bom e não gostei.

Eu estava num completo turbilhão, escrevia crônica noturna, participava de programas musicais, cantava em um grupo de punk paródico, preparava meu primeiro filme. Eu o rodei, foi lançado, teve êxito. Escrevi o segundo, rodei, fazia mil coisas e não dormia, enquanto Marcelo definhava deitado no sofá de casa... ou trancado no banheiro... ou fora de casa, em algum lugar que não conhecia.

Eu passava as noites indo e vindo da janela para a cama, esperando para ouvir o barulho da porta. Madri havia se convertido em uma ‘praça’ difícil, como dizem os taurinos. Então viajávamos constantemente, qualquer coisa desde que saísse de Madri. O pior eram os primeiros dias, enquanto Marcelo se recuperava da fissura, eu cuidava dele e escrevia. Não sei como, mas escrevia.

Marcelo era muito jovem, as fissuras duravam pouco... três, quatro dias. Depois nos jogávamos nas ruas e nos divertíamos como crianças. Lembro da Costa do Marfim, dezenas de jovens musculosos lavando a roupa no rio sobre pneus de carros.

O *Malecón* de Havana, de dia ou de noite. A Havana Velha batendo docemente ao ritmo das percussões que nunca cessam. Me lembro da Cidade do México. Marcelo e eu, bêbados, escutando Chavela Vargas cantando ‘A Noite do Meu Bem’”.

A música de Chavela Vargas começa a tocar ao fundo. Alberto sinaliza para parar e começa a ficar emotivo, abaixando a cabeça e segurando o choro.

Alberto: “Aqueles viagens, cuja única razão era fugir de Madri, fugir do *cavalos*, se converteram em minha melhor escola. Nessas viagens eu encontrei a inspiração para escrever as histórias que, anos depois, contaria e as cores que as iluminariam, mas não podíamos passar a vida viajando. Mais cedo ou mais tarde tivemos que voltar a Madri,

e Madri era um campo minado, um beco sem saída. Eu estava desesperado, não sabia o que fazer, exceto me repetir.

Os dois... nos repetimos durante três longos anos. Eu acreditava que a força do meu amor venceria o vício dele, mas não foi assim. O amor não é suficiente. O amor talvez mova montanhas..., mas não basta para salvar a pessoa que você ama”.

Alberto, ainda segurando o choro, olha para trás e se levanta da cadeira, indo em direção ao quadro branco, lhe tocando.

Alberto: “Embaixo do muro caiado de branco, onde eram projetados os filmes da minha infância, eu rezava para que nada acontecesse às atrizes. Mas não consegui, nem com Natalie Wood, nem com Marilyn. Depois tentei salvar Marcelo e me salvar.

Se Marcelo se salvou, foi longe de mim. E quanto a mim, fiquei em Madri... e o cinema me salvou”.

Ao fim do monólogo, o estranho homem que surge aos olhos bate no camarim de Alberto, alegando ser o Marcelo citado na peça. Seu nome é Frederico Delgado (Leonardo Sbaraglia) e diz que reconheceu o texto de Salvador. Alberto, animado, liga para Salvador para lhe dar a notícia, avisando que Frederico pediu o número e o endereço de Salvador, ele deu e não lhe disse mais nada, nem mesmo sobre a droga utilizada pelo roteirista. Pouco depois, Frederico liga para Salvador, anunciando que está em Madri e querendo lhe ver. Eles inicialmente marcam para as 12h do dia seguinte.

A conversa no telefone se prolonga e Frederico admite que viu a peça por coincidência, por ir visitar a antiga casa em que moravam e ela estar em cartaz logo ao lado. Por conta do que ouviu, Frederico pede desculpas a Salvador, dizendo que não sabia que ele havia sofrido tanto por isso. O protagonista recusa o perdão, dizendo que não há do que se desculpar, visto que ele fez tudo o queria e não havia culpa de Frederico nisso.

A conversa prolongada tira o sono de Salvador, então ele adianta o encontro, pedindo vinte minutos para se arrumar. Se encontrariam em sua casa, visto que ele já havia visto pela janela que Frederico estava parado em sua calçada.

Nestes 20 minutos, Salvador começa a preparar uma dose de heroína, mas desiste logo em seguida e se arruma até que Frederico chegue, compondo o reencontro do casal. É nesta delongada cena que se encontra o clímax do filme. Após ela, o personagem de Mallo dá uma pequena virada, começando a fazer outras conexões.

O clímax é inaugurado por um abraço dos dois ex-amantes, logo em seguida, Frederico pergunta se Salvador o reconheceria na rua e este diz que sim, já que ele tem os mesmos olhos. O dono

da casa o convida para entrar e o homem, logo que entra, elogia sua casa, a comparando com um museu. Salvador lhe oferece Tequila e a conversa começa a tomar forma.

De início, Frederico já adianta que não usa mais *cavalo* e diz que, ao se separarem, ele foi para a Argentina, ficar com seu pai. Como o país fica fora da rota da droga, ele não tinha como usá-la, o que lhe livrou do vício. Ele começou a trabalhar, conheceu uma mulher e se casou. Tem dois filhos, abriu um restaurante e nunca mais voltou a Madri até o presente momento. O assunto se torna sobre a cidade e Salvador revela precisar de Madri, assim como, naquela época, precisava também de Frederico.

É revelado um incômodo de Frederico, que diz ter ficado descontente por Salvador ter ficado em Madri. Ainda assim, há um alívio relatado pelo personagem, justamente por saber que seu ex-namorado conseguiu escrever e produzir nos períodos de suas crises.

Salvador, mais uma vez, retira a culpa de Frederico, reiterando que ele nunca o atrapalhou ou o freou, apenas preencheu sua vida.

A continuidade de seus trabalhos continua sendo assunto, onde Frederico assume ver todos os filmes de Salvador, além de se reconhecer em uma ou outra cena, ficando feliz por isso. Revela também que é um fã e que ele é o único diretor espanhol que sua família conhece.

Aprofundando-se um pouco mais em sua família, o convidado admite que sua família sabe de um relacionamento gay que ele teve no passado, mas não faz ideia que é com Mallo. Admite que está passando por momentos um pouco turbulentos pois está se separando, mas que nunca mais ficou com homem algum após Salvador e agora está com outra mulher.

Ainda um pouco quieto, apenas fazendo perguntas, Salvador escuta com uma expressão um pouco cabisbaixa. Recebe de Frederico um convite para ir à Argentina conhecer sua vida e sua família e começam a encaminhar uma despedida.

Já na porta, os dois se beijam (Figura 12) por um tempo longo, até então se despedirem de fato. Apesar da ideia sugerida por Frederico de dormirem juntos, o próprio Salvador desfaz o convite, mas faz uma observação sobre a ereção de Frederico, ficando contente por ainda despertar este tipo de desejo nele.

Frederico vai se encaminhando para fora do apartamento e Salvador agradece a visita. Num último momento, o convidado retoma o convite, lhe cobrando ir para Argentina. Salvador

confirma com um sorriso e espera o homem ir embora. Quando ele vai, caminha até o local onde guarda a droga. Com um pequeno drama, o roteirista opta por não usar e joga tudo na privada. Volta aos seus remédios e liga para Mercedes logo em seguida, pedindo que a secretária marque seus médicos novamente.

Ao decompor essa cena, nos deparamos com um foco quase todo em Frederico, tanto no posicionamento das câmeras quanto nos diálogos. Seus olhos cheios de lágrimas e seu sorriso largo ilustram grande parte da conversa e, quando a câmera não lhe foca, o escopo vai para a expressão cabisbaixa de Salvador e suas respostas curtas. Fora estes dois ângulos, há apenas um terceiro, onde ambos estão nivelados em primeiro plano, sentados um de frente para o outro em poltronas acolchoadas e uma mesinha, com uma garrafa de tequila. No fundo, um grande quadro e ao lado uma lamparina. Esta cena se inverte, ora estando com Salvador a direita e Frederico a esquerda, ora ao contrário (Figura 13; Figura 14).

Quando o foco está todo em Salvador, há como ver melhor um de seus quadros do Coliseu, além das suas cortinas. Na segunda perspectiva da cena em que os dois estão enquadrados, é possível rever seu computador, centralizando o logo da *Apple*.

Os dois se mantêm separados por toda a conversa e os poucos momentos em que o foco é Salvador, ele está com uma expressão de bastante sentimento, com os olhos cheios de lágrimas, porém sem concretizar o choro. O pouco que fala, é para fazer perguntas incômodas para si, responder sobre seus sentimentos da época e pedir para que não falem do monólogo.

Quando Frederico fala sobre mulheres, é possível ver a reação abatida de Salvador, que fica um pouco menos tenso ao ouvir sobre a separação. Sua expressão retoma a uma postura mais tensa ao fazer perguntas em tons investigativos, como “está solteiro agora?” ou “homem ou mulher?”.

Após esses enquadramentos (Figura 15), ambos vão para o sofá e Frederico mostra fotos de sua família a Salvador. No fundo desta cena é possível ver uma estante com DVDs de filmes, um outro quadro e uma outra lamparina.

Já na porta, a decisão de Frederico de beijar Salvador é pelos “velhos tempos” e ele, desde o início, se mostra mais confortável: no encontro, na conversa e no beijo. De início, o ato pareceu um pouco afobado, mas o beijo se acalma em seu decorrer, visto que é uma cena relativamente longa e sem corte de câmera.

Esta cena ocorre de perfil, do início do beijo até o momento em que Frederico se convida para dormir com Salvador. A discrepância do incômodo reaparece aqui, quando Salvador desfaz do convite e acha que é melhor não. Frederico desconversa e Salvador traz à tona o tesão para a conversa, fazendo apenas uma observação que lhe deixa feliz. É o maior sorriso que ele dá em toda a cena.

Em contrapartida, Frederico rebate a observação dizendo que também há tesão em Salvador. Pelo rumo da conversa, o roteirista acha melhor que ele vá e Frederico confirma: “você tem razão, como sempre”. De cabeça baixa, Salvador confirma o dito, despedindo-se e finalizando a cena com o convite (novamente) de Frederico para ir à Buenos Aires.

No momento seguinte, já tendo seus médicos marcados, Mercedes e Salvador vão a uma consulta com Galindo (Pedro Casablanc). Ele reclama das dores fortes, diz que a Oxidocina não está mais fazendo efeito e admite não ter vindo antes por estar deprimido e usando heroína. Justamente por não querer mais usar, voltou ao médico.

Nesta mesma consulta, Salvador explica que começou a usar de três em três dias apenas, mas no final, estava tomando um dia sim e outro não. O modo de uso descrito é o fumo e revela que sua última dose havia sido há dois dias, estando há um dia e meio limpo. Sua preocupação com abstinência é reforçada, mas o médico o tranquiliza, falando que provavelmente não será algo tão complicado assim e que só precisará de assistência.

Mercedes se prontifica a ajudar e Mallo revela a vulnerabilidade em que se encontra, dizendo só não ter usado nesses últimos dias por conta dos ansiolíticos e de muita força de vontade. O médico reforça que esta mesma força de vontade será necessária nos dias daqui para frente. Ao relato de Galindo, depois que seu corpo conheceu o efeito da heroína ele não irá mais esquecer.

O que Salvador demanda mesmo, para solucionar seu maior problema, são remédios que realmente lhe ajudem com as dores nas costas, reiterando que, como o cinema é muito físico, não consegue voltar por conta destas dores. Revelando-se incapaz, Salvador admite pela primeira vez que após a morte de sua mãe e de sua operação na coluna, ele nunca mais se recuperou, nem de um nem de outro.

Visando resolver ao menos um dos problemas de Salvador, Galindo troca o opioide por algo mais forte, pedindo que ele tome muito cuidado com o desejo por heroína. Salvador pede para

dar uma caminhada fora da sala, pois está há muito tempo sentado e Mercedes aproveita que está sozinha com o médico para revelar um caroço estranho, descoberto na endoscopia.

Salvador não sabe disso, mas é possível que seja um tumor.

Ao retornarem para casa na próxima cena, Mercedes passa a dormir no quarto da mãe de Salvador. Isto desencadeia um pequeno *flashback* dos dias antes da morte de Jacinta (Julieta Serrano). A mulher, já idosa, recusa comer e planeja sua morte, botando em evidência um terço e uma roupa, com a qual quer estar no seu funeral.

Com uma caixa de lembranças no colo, ela começa a rememorar o passado, mostrando a caneta que ganhou de Venâncio e o ovo de madeira que usava para costurar meias. Sentindo-se nostálgico, Salvador pede o ovo de herança. Ao fim do *flashback* no quarto, Salvador retoma o assunto sobre o luto que tem pela morte de sua mãe e Mercedes, aberta a ouvir, diz que é a primeira vez que ouve ele falar sobre isso.

Nesta mesma linha, a assistente pergunta por que não há a infância de Salvador em seus filmes. A resposta vem com um novo *flashback*, porém antes de ele surgir, Salvador responde que é porque sua mãe não gostava que ele mostrasse isso em seus filmes.

Esta nova cena, que é um segundo *flashback* recente, mostra a mãe de Salvador no hospital. Sentada em seu quarto, Jacinta revela ter tido um sonho com sua vizinha que morreu e seu filho pergunta mais sobre. Com certo receio, Jacinta se recusa a contar, pois não quer que seu filho faça um filme de seu sonho ou sua história, já que ela e suas vizinhas não gostam de ser expostas.

Apesar de Salvador alegar falar delas com o máximo de respeito e admiração, visto que elas o criaram, ela insiste que elas não gostam e que ele não deveria fazer isto. Na cena seguinte, Salvador continua conversando com sua mãe em um *flashback*, porém desta vez estão em casa, onde o filho tenta convidar Jacinta para dar um passeio.

Ela se recusa, mas ele insiste em levá-la até o corredor. Jacinta então levanta e começa a caminhar e, durante a caminhada, alega que Salvador não foi um bom filho. Sem entender de onde veio isto, ele questiona e ela confirma:

Jacinta: “Nunca foi um bom filho”.

Salvador: “Não?”

Jacinta: “Não. Você não me perdoou por recomendá-lo à beata de Paterna e acho que se vingou por isso. Eu também não queria que fosse ao seminário, mas éramos pobres”.

Salvador: “É verdade que eu não queria ir, mas dizer que queria me vingar de você... Como pode pensar isso?!”

Jacinta: “Depois do ensino médio, você foi correndo para Madri e quando seu pai morreu, te perguntei se não queria que eu fosse viver contigo. Você fugiu da responsabilidade, disse que levava uma vida que... não dava para compartilhar comigo”

Salvador: “E era verdade, mas não como você entendeu”.

Jacinta: “Eu o entendi perfeitamente. Estou muito mal das pernas, mas minha cabeça está ótima”.

Salvador: “Quando eu não estava viajando eu estava filmando. Você não teria suportado a solidão de um apartamento em Madri. Aquilo não era vida para você”.

Jacinta: “Eu teria cuidado de você. Teria me adaptado, como me adaptei a tantas outras coisas, mas você não quis... e aquilo me doeu”.

Salvador: “Mamãe... Lamento muito que nunca tenha sido o filho que você queria. Quando você dizia: ‘este menino puxou a quem?’, não dizia isso exatamente com orgulho e eu percebia... Eu falhei com você simplesmente por ser como eu sou. Eu sinto muito”.

A seguir, Salvador leva sua mãe para a cama. Ao colocá-la para dormir, ela diz que dedicou toda sua vida a ele e pede um último desejo antes de morrer: que ele a leve para o povoado uma última vez. Ele aceita, porém não cumpre a promessa: , no dia seguinte, ela é internada. No final da sequência, ao revelar isso para Mercedes, ele admite ficar mal por ela ter morrido sozinha em uma UTI, não no povoado como desejava.

Um corte de cena o leva para a clínica, onde Mercedes está lidando mais uma vez com todos os convites que Salvador recebe para eventos. Num deles, de uma galeria pequena, ele vê um desenho que reconhece na hora. Ele é chamado para fazer uma tomografia e não fala mais nada, porém a sobreposição adulez-infância retorna, revelando de onde aquela imagem é (Figura 16).

Neste retorno à infância, quase ao final do filme, revela-se que Eduardo foi quem fez aquela gravura, na frente de Salvador. O homem estava botando azulejos, mas pausa seu trabalho só por um momento. Ao certificar-se de que Jacinta não está em casa, ele começa a desenhar Salvador, usando um lápis de construção e um papelão pintado de branco. Ao terminar o esboço, Eduardo mostra a Salvador e diz que terminará em casa. Após isso, pede para se lavar e Salvador vai deitar-se na cama depois de dar-lhe o sabão.

Quando Eduardo lhe pede uma toalha, Salvador vai levar e o vê nu. Neste momento ele desmaia sem muita explicação. Eduardo cuida dele e descobre que ele está com febre altíssima,

provavelmente com insolação. Quando Jacinta chega, ela começa a brigar com Salvador enquanto cuida dele, além de reclamar de Eduardo ter acabado com a água deles ao se lavar ali.

Com o retorno ao presente, uma curta cena desvenda o diagnóstico de Salvador, descartando tumor e definindo como Síndrome de Forestier, uma doença rara que calcifica partes da cartilagem, que necessita de operação, porém não é algo de risco.

Já com este diagnóstico, a próxima cena mostra Salvador indo até a pequena exposição, cujo convite tem o desenho de Eduardo. À procura de explicações, o expositor diz não saber quem é o pintor daquela imagem, tendo comprado como anônimo em uma feira em Barcelona. Salvador compra a pintura e, já no carro com Mercedes, a explora, descobrindo uma carta de agradecimento no verso:

Eduardo: “Querido Salvador, envio o desenho para a sua casa porque não tenho o endereço do colégio. Estou feliz de poder te escrever. Você me ensinou e sou muito grato a você. Já estou trabalhando na loja do tio de Conchita e sou bom nos números. Tudo graças a você. Aqui se vive bem, mas sinto falta da vida nas cavernas e de você, em especial. Toda vez que escrevo, penso na sua mão dirigindo a minha. Com certeza você está aprendendo muito nos colégios e lê muitos livros e vê muitos filmes. Vou deixar meu endereço de Bilbao, para ver se me escreve e me conta tudo. Seu aluno, Eduardo”.

Apesar do mistério, Salvador retorna a sua casa e passa a escrever um novo roteiro, intitulado “O Primeiro Desejo”. Empenhado, ele não percebe o tempo passando e Mercedes precisa o chamar mais de uma vez para não esquecer do horário.

Já no carro, a assistente pergunta o que ele acha que ocorreu e Salvador explica que, provavelmente, Eduardo mandou o desenho para sua casa em Paterna e sua mãe nunca lhe entregou. Apesar de não saber como o desenho foi parar em Barcelona, fica feliz de finalmente a carta ter chegado ao destinatário.

Quando chegam no destino, o telespectador fica ciente que Salvador vai entrar em cirurgia. Ele encontra o médico Galindo e diz que voltou a escrever. Contento sobre a notícia, o homem pergunta mais sobre, porém em poucos segundos Salvador é apagado pela anestesia.

Neste último sono, há um corte para a cena final, em que o pequeno Salvador Mallo (Asier Flores), junto de Jacinta (Penelope Cruz) estão na estação de trem. O *zoom* é retirado aos poucos, revelando que estes dois personagens são parte do próximo filme que Salvador está filmando, baseado no seu roteiro “O Primeiro Desejo” (Figura 17).

7.2.1. Fotogramas

Figura 4 - Fotograma I Dor e Glória



Fonte: Dor e glória, 2019

Figura 5 - Fotograma II Dor e Glória



Fonte: Dor e glória, 2019



Figura 6 - Fotograma III Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019

Figura 7 - Fotograma IV Dor e Glória



Fonte: Dor e glória, 2019



Figura 8 - Fotograma V Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019

Figura 9 - Fotograma VI Dor e Glória



Fonte: Dor e glória, 2019



Figura 10 - Fotograma VII Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019

Figura 11- Fotograma VIII Dor e Glória



Fonte: Dor e glória, 2019



Figura 12 - Fotograma IX Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019



Figura 13 - Fotograma X Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019

Figura 14 - Fotograma XI Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019



Figura 15 - Fotograma XII Dor e Glória

Fonte: Dor e glória, 2019

Figura 16 - Fotograma XIII Dor e Glória



Fonte: Dor e glória, 2019

7.3 CATEGORIZAÇÃO

Ao associar a decomposição do filme aos principais eixos teóricos e ao recorte da pesquisa, consegue-se observar que o filme orbita Salvador Mallo, sendo um enredo bastante centrado, apesar das cenas picotadas e o clímax com perspectiva deslocada.

Pelo fato de todo o aprofundamento das personagens se dar como ramificação da relação com Salvador e suas conversas, quatro grandes categorias que se sobressaem:

1. A infância de Salvador Mallo;
2. As relações da vida adulta de Salvador Mallo;
3. As produções de solidão de Salvador Mallo;
4. Os rótulos e produtos do *mise-en-scène*

A primeira delas consiste na construção do personagem pela via do encaixe, entregando fragmentos que compõem a trama e, aos poucos, desvendam os mistérios de Mallo, pintando referenciais de sua infância. Estes encaixes são referências às gravações do filme “O Primeiro Desejo”, que roteiriza a infância do protagonista em *takes* onde Salvador é interpretado por Asier Flores.

A segunda categorização é consequência da observação de que nenhum personagem se desenvolve solto de Salvador Mallo (Antonio Banderas) neste enredo, sendo sempre referenciado para o destrinchar de coadjuvantes. Esta presença constante de Salvador Mallo nos permite identificar pontos-chaves de relações ambivalentes, que adicionam ao personagem ondas subjetivantes e que também subjetivam seus colegas, amigos e familiares. Este movimento inclui também o *clímax* do filme, que está situado no reencontro de Salvador com Frederico (Leonardo Sbaraglia) e que é mais bem explicado pela interpretação de Alberto (Asier Etxeandia) em O Vício.

Quase ao fim, a terceira categorização advém da observação do movimento de introspecção proposital que Salvador Mallo (Antonio Banderas) demonstra em diferentes cenas e como ele compõe esse espaço esvaziado de pessoas ao seu redor. Das possibilidades de composição, Salvador produz o escrito O Vício (que também foi adicionado à esta categoria, ainda que transite pela segunda) e O Primeiro Desejo.

A quarta e última categoria é consequência da observação dos padrões de consumo de Salvador, que sempre se mascararam com o cenário em uma estratégia de *product placement*, compondo a casa, seus costumes e seus vícios. Este último tópico, não tão diferente dos demais, tem uma característica atravessadora, ou seja, ele dialoga com as cenas categorizadas nos itens 2 e 3, principalmente.

Estas quatro categorias levantadas serão debatidas no próximo capítulo, após a apresentação da discussão do recorte quantitativo.

8 DISCUSSÃO

No decorrer deste tópico, os dados coletados serão debatidos junto dos referenciais teóricos apresentados, levando em consideração a performance repetitiva que modela o pensamento sobre a sexualidade (BUTLER, 2018), os panos de fundo do Império e da Sociedade (Mundial) de Controle (DELEUZE, 1992; HARDT, 2000), o impacto da indústria Farmacopornográfica (PRECIADO, 2018a), a conectividade do capitalismo e a forma como todos estes elementos subjetivam e mestiçam subjetividades, propiciando o grude de rótulos e a gravitação em órbitas de consumo, promovendo a ânsia por *kits* de subjetividade (PELBART, 2011; ROLNIK 1997; 2000). Todos esses elementos, já destrinchados e debatidos, serão pensados junto do paradoxo do cinema, onde é possível existir massificação e singularização numa mesma obra (DELEUZE, 1990; FRANÇA 2005), ora tensionando com estratégias de *marketing placement* e disputa de narrativas (BURROWES, 2008), ora deslocando o sujeito para uma perspectiva micropolítica revolucionária, mostrando-o novos mundos, formas e possibilidades (PRECIADO, 2018a).

Esta linha tênue que divide a produção de desejo singularizante e a produção de desejo capitalista exigirá um olhar psicossociológico (NASCIUTTI, 1996), para que não perca de vista as nuances do capitalismo rizomático (PELBART, 2011) e os movimentos de resistência e apropriação que as próprias conectividades suscitam.

Para isto, incluiremos autores como Gilles Deleuze, Suely Rolnik, Peter Pál Pelbart, Michael Hardt, Antonio Negri e Judith Butler no percurso para emaranhar conceitos, inferir e interpretar, dialogando com a importância do cinema na produção subjetiva e na inclusão e ressignificação das performances (discursivas) *queers*.

Para iniciarmos a caminhada nesta esteira, é importante retomar o caráter conexcionista que as atuais indústrias têm adotado, adentrando um Mercado Mundial e aumentando seu impacto pelo globo, cada vez abrangendo mais pessoas (HARDT e NEGRI, 2004). Este é um bom ponto de partida para esta pesquisa, já que encontramos conexões relacionadas à contabilização das diversas línguas e países englobados pelos Oscars de 2019, 2020 e 2022. Foram 35 línguas e 32 países que compuseram um total de 57 filmes, havendo desde línguas já mortas (Latim) até linguagens de sinais como a *American Sign Language* (ASL) e *British Sign Language* (BSL).

Sendo o Império uma área descentralizada e amorfa, que visa cooptar espaços de atuação, elencar diferenças e gerenciá-las em um plano semelhante, é importante debater a pluralidade dentro desta competição. Como esta pluralidade é colocada? Segundo Hardt e Negri (2004), é comum que a lógica imperial adicione, diferencie e apazigue, mas sem perder de vista os desníveis das relações, ou seja, sem eliminar as dissemelhanças e discrepâncias na relação.

Além disso, os autores também apontam uma mudança radical no discurso sobre a segregação quando ela é incluída, numa espécie de “culturalização” da opressão, onde as outras realidades são expostas e exemplificadas, e a segregação desenhada como “cultural”. Esta técnica, apesar de se confundir muitas vezes com um discurso inclusivo, tende a ter um tom demonstrativo e conformista, explicando que há um desnível cultural entre um e outro, marginalizando a riqueza na diversidade e usando a visibilidade para replicar a segregação cultural.

Esta mudança é exemplificada por Hardt e Negri (2004) no Racismo Imperial, e questionamos nesta dissertação se há semelhança com o que vem acontecendo com a temática *queer*.

Porém, enquanto nos aprofundamos nisso, retomaremos as diversas línguas e países trazidos aqui. Dos dados coletados nesta pesquisa, vemos que grande parte dos continentes do globo foram alcançados em um primeiro momento, salvo América Latina (América Central, América do Sul e o México), que apesar da proximidade territorial, não é vista em nenhum dos 57 filmes levantados.

Neste aspecto, rememoremos que a proximidade territorial e geográfica não é um parâmetro muito adequado para metrificar o alcance do Império, mostrando que suas fronteiras são muito menos delineáveis do que se parece. Atravessar fronteiras é, antes de tudo, adentrar em um território, mas não necessariamente aproximá-lo fisicamente de si (HARDT e NEGRI, 2004).

Dos grandes bolos de países incluídos, vemos em sua grande maioria potências mundiais: parte do hemisfério norte (Europa, Estados Unidos e Canadá), Nova Zelândia e a atual potência econômica, China. Com uma ou outra ressalva menos comum.

Estas regiões já esfacelam suas fronteiras monetárias e adentram o Mercado Mundial, que como bem lembram os autores, melhor funciona quando baseado no esfacelamento das instituições e no crescimento dos estratagemas de autocontrole.

Apesar do Império ser descentralizado (HARDT e NEGRI, 2004), não parece ser coincidência essa relação de potências econômicas com potências cinematográficas, visto que o cinema pode

vir a ser cooptado como uma estratégia para divulgar informações. Se as bolsas de valores tentam capturar áreas de atuações em novas regiões, se torna útil inserir novas culturas, realidades e produtos por meio do entretenimento, esfacelando aos poucos as fronteiras subjetivas que se costumam à imanência monetária.

Num outro lado, estas regiões têm suas próprias culturas e seus próprios embates e, apesar de não serem o centro de um suposto Império, são guiadas por um forte expansionismo, podendo significar que se conectam a este tipo de estratégia de cooptação de público mais frequentemente.

Com esta demanda, o cinema vem sendo visto como dispositivo de disseminação de realidade, informação e desejo, incorporando o papel de replicar as diferentes culturas e as apresentar uma à outra (DELEUZE, 1990).

Se o cinema replica e apresenta diferentes realidades, além de recortar e evidenciar as dissemelhanças, ele também seria um dispositivo para gerenciar a segregação? Esta aproximação de culturas já inseridas há décadas no Mercado Mundial é reflexo de uma interiorização da produção subjetiva, como lembram Hardt e Negri (2004). Esta interiorização é do interesse do capital, pois aproxima a subjetividade do dinheiro, modelando-a de forma imanente e generalizando as leis de autorregulação monetária para a gestão da vida.

Esta proximidade, quando pensada na lógica do Racismo Imperial apresentado pelos autores, abre espaço para pensarmos as diferentes línguas presentes nos filmes estudados, aprofundando-se também na presença da linguagem de sinais como algo mais comum.

Diferente da mobilização territorial que as filmagens em diferentes países têm potência para ser, a inclusão da linguagem de sinais no cinema é a adição de um elemento muito pouco presente na arte, que está ligado diretamente ao debate de questões como acessibilidade e inserção.

Diferente das questões estadísticas, esta pequena amostra não aprofundada já aponta por si só a adição de novas formas dentro do que é conhecido como arte audiovisual. Desde Deleuze (1990), vem se tratando da importância da fala incorporada nos filmes, compondo junto dos aspectos visuais o movimento e a imagética, fazendo parte da tríade áudio e visual, sendo o discurso algo imprescindível para dar ao cinema o lugar que tem hoje: o espaço de transposição entre a fantasia e a realidade.

Com as linguagens de sinais em cena, uma pequena adaptação do telespectador, ator e do próprio filme parece ocorrer. A composição da linguagem com gestos corporais coesos e compreensíveis pode não só transpor a realidade, como também embaralhar a estética imagética e necessitar da inscrição corporal (no tempo) para compreender um diálogo.

Estas exigências talvez digam a respeito da potência do cinema, que indicaria neste caso não só uma inclusão, como uma imersão. Um cinema que outrora foi mudo e que hoje pode estar vendo nos signos corporais e na surdez uma nova modalidade de arte.

Seguindo com estes dados, já é possível ver que o festival estadunidense foge um pouco do idioma comum de seus jurados e de sua população, estendendo-se muito além das campanhas de “Filmes Estrangeiros” e trazendo outros universos às suas produções. Esse indicativo pode ser uma métrica para inclusões abruptas e mestiçagens subjetivas (ROLNIK, 2000), mas há também uma possibilidade que fica visível, que é a de trazer o sujeito para uma modalidade nova e com bastante potência: uma arte que consegue se reinventar.

Além disso, essa mistura ganha importância quando nos lembramos que, além de aproximar o Mercado Mundial da produção de desejo, ao alcançar novos espaços, um empreendimento conquista mais público, e o negócio de maior sucesso é sempre aquele que vai mais longe, ou seja, abrange mais lugares e abarca mais subjetividades (PELBART, 2011).

Esta nova modalidade de sucesso constrói parcerias multinacionais, tornando um filme uma produção global e não local — um produto conexcionista.

Já no caso do *queer*, como ocorre esta internacionalização? Numa primeira vista, encontramos caracteres expansionistas e conexcionistas no cinema, mas isso se mantém ao diminuirmos o escopo para filmes *queers*? Isto também passa por mapear as conexões e entender os padrões que surgem quando o tema é elencado.

Para poder discutir este desafio, precisamos rememorar os dados apresentados nos resultados, que apontaram gravações de filmes que trazem esta temática em doze países e doze línguas. Apesar desta pluralidade, quando esmiuçamos os locais representados, reparamos que os países emergentes ou marginalizados na política internacional somem, ainda que já tivessem pouquíssimo impacto no escopo anterior. Não há mais participação da África subsaariana ou mediterrânea, nem dos oestes e nortes asiáticos.

No final, as produções que vão para além do heteronormativo e quebram o *modus operandi* hegemônico no cinema se concentram na Europa e na América Anglo-Saxônica, somadas com a Nova Zelândia e a China. Esta tendência não se altera ao observarmos quais países abrigam as filmagens dos filmes *queercentrados*, excluindo apenas a Nova Zelândia dos dados e mantendo os Estados Unidos como território mais comum.

Não podemos perder de vista que o Oscar é uma competição estadunidense, e os filmes de língua estrangeira tendem a competir entre si pelo prêmio de “Melhor Filme Internacional”. Ainda assim, não há uma regra que impeça a participação integral de um filme de outro idioma, como foi o exemplo do vencedor *Parasite* (2019), que é completamente estruturado, filmado e desenvolvido em coreano e na Coreia do Sul.

Sem que haja regras impeditivas, os filmes podem ocupar qualquer um dos prêmios, mas essa mestiçagem é muito pouco visível quando analisamos quantitativamente. Os filmes Estadunidenses parecem ser tendência, provavelmente ministrada e gerenciada por outros fatores que fogem das normativas institucionais da Academia.

A popularidade dos filmes e o orçamento destinado às produções podem ser fatores imprescindíveis para a “tendência de primeiro mundo” do Oscar, já que não há uma barreira linguística ou territorial para a competição.

A tendência pode estar sendo regulada pelos estratagemas de poder foucaultianos que Deleuze (1992) nos rememora na *Sociedade de Controle* e que Hardt (2000) reforça: pela via da autorregulação produzida pelas incessantes mesclas do dentro com o fora.

Isso significaria dizer que, apesar de podermos ver uma pluralidade de filmes nas edições do Oscar, há algo de regulatório que faria com que seis (de sete) filmes estudados se passem no território estadunidense e representem a cultura estadunidense.

Se somarmos a isso o fato (abordado no Capítulo 5.1.1) de que há um incentivo a filmes de temáticas LGBTI+, raciais, feministas e estrangeiras nas últimas edições, fica possível questionar onde isto está aparecendo. Onde estão os estrangeirismos e as mesclas dos filmes estudados? Onde está a pluralidade? Apesar de termos diversas participações menores de países e línguas que raramente lembramos que existem, onde estão as produções incomuns e raras que a medida tentou incentivar? Elas estão dentro dos próprios filmes estadunidenses? Há autonomia de produções que centralizem estas diferenciações?

Além disso, com tantas categorias e tantas indicações, por que um mesmo filme é indicado várias e várias vezes? A sensação que dá é que existe um certo padrão, tornando um filme “oscariável” ou não. Este padrão, que tenta quebrar a si próprio com a adição das “cotas” e das plataformas de *streaming*, pode ser um dos impeditivos para que esta pluralidade seja realmente visível, não adiantando apenas esfacelar fronteiras para diversificar a concorrência. Por outro lado, o esfacelamento tornou uma outra coisa comum: a popularização das edições, tornando cada vez mais difícil contabilizar o total de telespectadores que o festival tem ao redor do mundo, pois ele passou a ser pirateado e acompanhado por redes sociais, tornando inumerável a quantidade total de visualizações.

É possível que a facilidade de se acessar à transmissão, somada à facilidade de ver os filmes que irão competir, tenha diminuído a distância entre o espectador e o programa, rememorando mais uma vez o que Hardt e Negri (2004) tanto disseram: o Império não tem um centro ou uma capital.

Apesar da tendência estadunidense do festival, não é lá onde está centralizado o seu poder, sendo disseminado e diluído nas demais conexões — diversificando, brotando e ramificando como rizomas.

Estes rizomas, quando puxados para a temática *queer*, conectam o que a que? Ao revisitarmos Long (2021a; 2021b), lembramos que os filmes marcantes de temática *queer* já tiveram diversos traços, que mudaram com o decorrer dos tempos e das revoluções micropolíticas.

As produções, que outrora passavam pela perversão, sofrimento, HIV e outros tantas tendências, chegam ao que são nos dias de hoje, ressignificadas parcial e gradualmente, como bem aponta Butler (2019) sobre os movimentos de ressignificação do *queer* como palavra e discurso.

Assim como as alterações significativas do *queer* para tornar-se grupo não-coeso, é importante reforçar que não se espera que os filmes *queercentrados* passem por uma revolução de significado e abandonem sua historicidade. Os dados refletidos nesta pesquisa indicam uma continuidade do processo de formação da arte *queer*, que o próprio Long (2021a; 2021b) apontou em seus estudos, mas também se deparou com rigidez de tendências anteriores, que se mantém até os dias de hoje.

Esta mistura de formas antigas e novas formam o bolo de cenas *queers* que nos são apresentados pelo Oscar: desigual, diverso e tendencioso. Um dos indicativos dessa mistura é a existência de algumas cenas *queers* sem nenhum personagem *queer*, ou seja, cenas que citam a estranheza de gênero a partir das personagens cisheteronormativas. Ainda assim, a tendência não é essa: a grande maioria dos filmes com cenas *queers* têm personagens que se tornam holofote destas questões, trazendo não só o tema como a *queercentralidade* junto dele.

Esta tendência já diz respeito a uma tomada de narrativa mais consolidada do que há algumas décadas, onde Long (2021a; 2021b) já apresentava uma crítica às homossexualidades representadas em tela como restritas a sujeitos reprimidos e perversos.

Antigamente, sobrepunha-se à homossexualidade um perfil diabólico por diretores como Alfred Hitchcock, que tanto em *Festim Diabólico* quanto em *Psicose*, tratou da sexualidade como causa central da perversidade, mas não desenvolvendo a relação amorosa e/ou sexual dos personagens de forma clara. O romance e o desejo ficavam nas entrelinhas e ficava ao cargo do telespectador preencher o não-dito para a compreensão da mensagem.

Neste trabalho, apesar de existir uma dificuldade em categorizar uma personagem trans que não traz isso em seu enredo, todos os outros personagens LGBTI+ são abertamente colocados nesta posição: seja pelo sexo ou romance explícito, ou pela vocalização direta.

Este posicionamento pode alterar a relação do telespectador com as cenas aqui pontuadas, afinal de contas, o não-dito deixa de ser a sexualidade e se torna improvável que alguém não entenda o teor homoerótico das imagens projetadas.

Para compreender melhor esta tendência, é necessário separar as categorias Agressões e Assédios; Erotismo e Romantismo; Performances e Apresentações e Enfrentamentos das demais e fazer um cálculo proporcional, afinal de contas, estas quatro primeiras categorias são aquelas em que um personagem *queer* sempre estará evidenciado.

Feita a separação, soma e proporção, temos que 68,7% das sessenta e sete cenas contabilizadas fazem parte deste grande grupo, além de 92% de todo o tempo de tela que todas as cenas têm.

Apesar de ser uma tendência, precisamos lembrar que não há um dado que indique a universalização desta posição, visto que ainda encontramos fragmentos das críticas de Long (2021a) presentes nas produções atuais, sendo possível ver as associações perversas entre

homossexualidade e crimes e a repulsa da cisheteronormatividade responsiva a essa associação. Estes casos, somados, são 5,9% das cenas e 1,4% do tempo de tela.

Ainda que seja um número relativamente baixo, ele é um dado que vem sendo progressivamente superado após os anos 60 (LONG, 2021a), mas persiste.

Do tempo que resta, temos outras três categorias que oscilam entre as duas perspectivas distintas: a hegemônica e a *queer*. Nas discussões, por exemplo, vemos ora debates religiosos ao redor do *queer* sem que nenhum personagem LGBTI+ seja envolvido (ou citado), ora conversas acaloradas em família onde o protagonismo está no casal gay recém-chegado. Outros exemplos são as associações de terceiros e as práticas discursivas nominativas — como vocativos e piadas —, que aparecem ditas por sujeitos *queers* a (ou sobre) outros *queers* ou por personagens cis héteros a (ou sobre) pessoas LGBTI+.

Estas (três) categorias oscilatórias servem para pontuar as performances repetitivas: são relativamente numerosas (25,4% das cenas e 6,6% do tempo em tela), porém curtas, de caráter cotidiano, rápido e comum, muitas vezes atribuindo verossimilhança às narrativas pela via das notícias locais e/ou linguajar coloquial.

Estas repetições são, como Judith Butler (2019) pontua, discursos com potência ressignificadora, ou seja, performances discursivas que, ao serem vistas e repetidas, podem ou desencadear uma reformulação nos significados, ou perpetuar uma interpretação já existente. Sendo assim, as práticas discursivas destas cenas — quando jogadas sem contexto prévio — podem não estar apenas descrevendo situações e pessoas.

Se pensarmos na forma como o termo *queer* foi ressignificado (mais de uma vez) a partir deste tipo de repetição (BUTLER 2019), a vinculação generalizada pode ser âncora de sentido, rotulando e agrupando sujeitos que não se sentem confortáveis com os termos descritos, discutidos e utilizados.

Por outro lado, também é possível que estas práticas mobilizem resistência à estereotipagem, visto que o poder nunca é unilateral. Isso possibilitaria a criação de sentido em resposta a discursos identificantes. Com esta possibilidade, reforçar-se-iam as potências de grupos LGBTI+ e valorizar-se-ia a ressignificação de termos antes usados como ofensas, como o exemplo de “maricon” no filme *Dor e Glória*, demonstrado na decomposição de cena (7.1).

Pela impossibilidade de saber o impacto que esse tipo de cena causa no espectador, optou-se por apenas contabilizá-las e entender sua frequência generalizada, percebendo o quão comum é a reprodução destas práticas nas telas de cinema. Além disso, com este limiar tensionado, importa-se interpretar por quem foi dito e em que contexto foi dito para entendermos melhor quais os alicerces em que estas práticas discursivas repetidas (em cada filme) se baseiam. Mais à frente, poderemos entender um pouco disso ao destrinchar qualitativamente o filme *Dor e Glória* (2019).

Rememora-se que a interpretação de um filme se faz a partir das lacunas, interpelando o telespectador com os elementos cinematográficos e mestiçando sua subjetividade e realidade com as ficções e mistérios experienciados, tornando muito difícil precisar as direções que estas categorias nos levarão apenas com uma análise categórica e quantitativa (FRANÇA, 2005; DELEUZE, 1990).

Dessa forma, vemos que as nove categorias podem ser agrupadas em três maiores: as categorias *queercentradas*, performativas e heterocentradas. Quando olhamos para estes três grupos procurando dados sobre suas tendências, encontramos cada vez mais artes que referenciam o sujeito *queer* para o público.

Além disso, em todos os anos foi possível ver filmes de temática, personagens e cenas *queers*. Esta frequência é oscilatória: às vezes mais comum, às vezes menos. Ainda assim, há recorrência e constância que refletem a persistência da temática nos holofotes estadunidenses da sétima arte.

Sobre esta oscilação, é importante mostrar que os dados levantados revelaram uma discrepância entre os 17 filmes selecionados: enquanto os de 2019 e 2021 eram, em sua maioria, filmes de temáticas *queers*, com cenas *queers* e personagens *queers* (ao menos um), os de 2020 abrangem o tema sem necessariamente trazer personagens e, menos ainda, a temática *queer* no enredo. Foram 8 filmes relatados, sendo quatro deles completamente heterorreferentes, 3 com apenas coadjuvações *queers* e apenas um (estudado mais a frente nesta pesquisa) tem como centro um personagem *queer* e seu desenvolvimento. Esta exceção ilustra a oscilação dos demais anos, mas também demonstra a persistência com um único filme representativo.

Tais lateralizações podem dizer respeito a uma diluição da sexualidade nos enredos, entendendo sua presença nos demais temas ainda que não sejam a perspectiva central do diretor ou de sua trama. Isto ainda diz a respeito da inclusão, apesar da forma diluída e descentralizada que ela

surge, como nas inclusões pontuadas por Hardt (2000) na Sociedade Mundial de Controle e suas opressões inclusivas.

Ainda na edição de 2020, percebemos que ela é a única com associações perversas à figura LGBTI+ e, mais especificamente, ao homem gay. Associar a baixa de temáticas *queers* com as inclusões lateralizadas de cunho pervertido pode estar significando que esta diluição não tem um caráter tão acolhedor assim. Por isso, torna-se importante marcar essa oscilação entre 2019, 2020 e 2021, que podem não ser apenas coincidências e sim fruto de momentos históricos, como pontua Kornis (1992).

Seguindo para as demais edições, percebe-se que uma das prioridades das produções *queer*-referentes é deslocar suas perspectivas *queers* para seus enfrentamentos e sofrimentos, perpassando por situações familiares, de saúde pública e tantas outras. É importante reforçar o laço entre racialização e sexualidade em três filmes assistidos: *A Voz Suprema do Blues* (2020), *Estados Unidos vs. Billie Holiday* (2021) e *Green Book* (2018), três dos sete filmes de temática *queer*. Os três filmes são protagonizados por pessoas negras em épocas passadas, sofrendo diferentes formas históricas de racismo, mas que passam, em todas as produções, pelas políticas de segregação racial estadunidenses, ou como alguns chamam, o *apartheid* americano.

Tais presenças no Oscar reforçam algo que Butler (2019; 2018) já dizia ser necessário ao debate: a interseccionalidade. As violências policiais e a impossibilidade de acesso pelos protagonistas destes filmes desenvolvem suas histórias de uma outra forma: muitas vezes centralizando agressões explícitas policiais ao invés de enfatizar o desenvolvimento romântico das personagens. Esta estruturação talvez se dê pelo motivo que Leopoldo (2020) já denunciava: a repressão desigual que a população negra e travesti sofrem em relação aos brancos LGBTI+, não havendo lugar e reconhecimento para estes corpos racializados e desviantes da norma sexual.

Estes três exemplos são apenas algumas das biografias que temos como filmes que centralizam as temáticas *queers*. Estas biografias são, no total, seis de sete filmes, ou seja 85,7% da amostra. Assim sendo, dá-se a entender que a maioria dos filmes *queers* não são fantasiosos ou de roteiro original, mas sim uma exposição de algum personagem histórico e/ou famoso. Tais aparições podem significar uma tomada histórica destes personagens, em uma releitura do passado sobre suas vidas, amores, enfrentamentos e protagonismos. Bento (2017) já reclamava uma dificuldade de se encontrar ciências historiográficas *queers* do passado e, principalmente, da

Antiguidade e Idade Média. Apesar destes filmes não dizerem respeito a este período, eles são uma reparação da invisibilidade histórica que as sexualidades destes seis protagonistas tiveram no decorrer de seus marcos.

A importância de uma biografia pode ultrapassar as exposições de uma história e delimitar uma existência *queer* onde antes era negada ou apagada, reforçando a existência prévia ao que as performances dominantes pontuam como *normal*.

Junto do gênero biográfico destes sete filmes, vemos o gênero dramático seguindo por toda a pesquisa, sempre pré-anunciando um desenvolvimento muito mais aprofundado nas personagens centrais e desenvolvendo conflitos complexos com emaranhados de personagens. O drama parece ser intrínseco à sexualidade, facilitando o vínculo de seu aparecimento temático às problemáticas sentimentais.

Não é o gênero de romance ou de suspense que surgem em 100% dos casos em que a temática toma protagonismo, é o drama. O drama que, quase sempre, se vincula à biografia. Esta combinação, quando somada ao gênero Musical, surge em 42,8% dos filmes — e pode também ser encontrado em Green Book (2018) como um subgênero, aumentando o número para 57,1% — e compõem o lugar que o *queer* ocupa no imaginário cinematográfico: um lugar polêmico, de resistência, histórico e, muitas vezes, artístico.

Se sairmos do ramo musical e somarmos ao bolo dos protagonistas artísticos a escritora Lee Israel, do filme Você Poderia me Perdoar (2018), teríamos 71,4% do protagonismo destes filmes destinados às históricas produções artísticas de pessoas reais.

Estendendo este dado para as ficções, temos Salvador Mallo, protagonista do filme original Dor e Glória (2019), que também é um artista — escritor e roteirista —, subindo a estatística para seis a cada sete filmes, ou melhor, 85,7%. Apenas A Favorita (2018) é a exceção.

Isto nos faz perceber uma tendência de vincular a temática *queer* às produções artísticas nesta discussão: ainda que não haja uma ligação direta à arte nas linhas teóricas precedentes, o campo nos mostra uma vinculação inerente da arte à sexualidade desviante.

Neste aspecto, precisamos rememorar a peculiaridade denunciativa que a arte tem e que França (2005) nos demonstrou: a capacidade de mesclar o exposto com o subentendido, permitindo a interpretação do não-dito ao mesmo tempo que desloca uma realidade. Este lugar, entre o não-dito subentendido e a exposição de algo a se dizer, é semelhante ao lugar em que Foucault

(2016) localiza a sexualidade no discurso: um interdito de algo que, ao mesmo tempo, é exposto pela fala. Um tabu, invisível, que é acessado por outras vias.

Este invisível não capturado é, muitas vezes, onde se vê a resistência e as falhas nas performances, que transformam opressões e espaços interpretativos (discursivos) em formas de resistência e afirmação de singularidade (PRECIADO, 2018b).

Quando lembramos que o filme também é uma disputa de narrativas, lembramos que ele é discursivo e, ao mesmo tempo, um dispositivo de poder no (do) discurso (FOUCAULT, 1982a; FRANÇA, 2005), que chegará até o telespectador.

Quando este telespectador é *queer*, as cenas — além de *queercentradas* — se tornam cenas entregues a sujeitos *queers*, ou seja, filmes *queers* para pessoas *queers*. Podemos ter um efeito mais nítido de verossimilhança e transposição de realidade nestes casos, causando outros tipos de impacto como já apontava Long (2021b) em suas pesquisas com o público.

Se este impacto é construtivo ou destrutivo, é difícil dizer. Isso não dependeria apenas de um referencial bem delimitado do que é revolucionário e o que não é, mas também de um elemento de difícil acesso, que é a opinião dos telespectadores.

Se cada telespectador vê um filme a sua maneira, preenchendo as lacunas de sentido e se deslocando de uma realidade à fantasia, isso dependeria da subjetividade de cada um, subjetividade esta que ondula de acordo com o tempo.

Ainda assim, detalhar os assuntos que rodeiam um personagem LGBTI+ é importante, afinal de contas, é esta distribuição que irá compor as subjetividades mestiçadas dos telespectadores, sendo necessário localizarmos algumas das características discursivas das categorias levantadas.

Essas subjetividades mestiçadas serão aquelas que orbitarão os *kits* subjetivos elencados por Rolnik (1997, 2000), que irão servir ao mercado de identidades *prêt-à-porter*. Nesta procura, o que foi encontrado é que as características de luta política persistem nas sete produções, flutuando ao redor das cenas de enfrentamentos, assédios, luta por direitos e reconhecimento.

Nestas quatro esferas de luta é possível encontrar pontos comuns, como a independência econômica dos personagens e a adulez. Com estes dois postulados, os tipos de enfrentamento acabam tendo uma menor variação, não lidando (tanto) com a família ou a escola, por exemplo.

A descoberta da sexualidade é retratada menos diretamente como uma problemática, focando principalmente nos sofrimentos que pessoas *queers* já assumidas e decididas passam, como os preconceitos institucionais e trabalhistas, as decepções amorosas, as ameaças, a invisibilização, os assédios, os traumas, as agressões e a negação de direitos à vida ou liberdade.

Estes problemas, sempre vividos por pessoas cisgêneros, não se desvem do gênero em suas tramas, e não levantam questões sobre as bases biológicas ou sociais que estas questões devem suscitar, segundo Butler (2018).

De todas as personagens expostas como *queers*, o único desvio à norma cis é a Gail, (Laverne Cox), em *A Bela Vingança* (2020). Ainda que esta seja uma importante presença a se reforçar, não há ênfase desta temática no decorrer do filme, mantendo-se numa narrativa cisgênero por todo o enredo, destrinchando o sofrimento de mulheres cisheterossexuais ao serem estupradas.

Nos sete filmes de temática *queer*, não há presença alguma de cenas transcitradas ou personagens trans, travestis ou não-binárias. A inexistência desta presença de forte impacto em cenas é também um dado: o dado da invisibilização da causa trans ou travesti. Um dado de zero por cento reflete uma não-prioridade neste assunto, independente da justificativa. Se levamos em conta que é histórica a luta pela visibilidade desta população, entendemos que este é mais um dos percalços que se somam às tantas outras problemáticas trans (LEOPOLDO, 2020).

Esta representatividade não é suscitada por nenhum dos filmes estudados aqui, nem na pequena amostra, nem na maior. Os filmes discorrem sobre a sexualidade e perpassam apenas pelas perspectivas cis, focando na relação entre amor, desejo e gênero.

Esta produção de um não-discurso ao redor das construções de outros gêneros também excluem os sujeitos fluidos, agêneros, transgêneros e travestis, delimitando um perfil repetitivo nas formas (e sujeitos) *queers* que a mídia opta por inserir.

Ainda assim, é importante rememorar: apaixonar-se por alguém do mesmo gênero, ou seja, quebrar a hegemonia heterossexual, também é confrontar os limites da performatividade de gênero, pois as repetições compulsórias também modelam o desejo (BUTLER, 2018).

Por este motivo, este apontamento deve ser feito com cuidado, já que o gênero e o desejo são dois conceitos intimamente conectados, porém não equivalentes.

Apesar desta conexão inferida, não a encontramos muito evidente nos filmes, diferente das homossexualidades que estão constantemente grifadas nos enredos e nas personagens. As desobediências de gênero não atravessam muito mais que os limiares dos amores contidos nas relações homo/bissexuais, alcançando superficialmente as desconstruções de símbolos de feminilidades e masculinidades (pela via da *Drag Queen*), mas não alcançando a transição ou desconstrução do gênero biológico e identitário, que poderia ser transitado.

É possível que o cinema esteja direcionando o *queer* para um terreno mais cisnormativo, derivando dos movimentos de luta e resistência gay durante o período pandêmico de HIV, enquanto lateraliza os debates acadêmicos que questionam os limites do gênero.

Se isto estiver ocorrendo, teremos uma temática *queer* mais voltada aos movimentos políticos já inseridos nos Festivais de São Francisco (BESSA, 2007), que é homóloga a Teoria *Queer*, mas que apenas tangencia e dialoga com a desconstrução das universalidades de gênero, sem fazer disso um ponto nevrálgico nas lutas.

Esta invisibilização do trans dentro do movimento político *queer* já era apontada por Leopoldo (2020), que relembra o esforço da comunidade travesti de criar um coletivo próprio para combate ao HIV, caso contrário teriam suas pautas engolidas e digeridas em prol do GLS (Gays, lésbicas e simpatizantes), um grupo muito mais numeroso.

Estas tentativas de criar uma política independente para comunidade trans e não-binária pode estar sendo refletida nos filmes que foram observados nesta pesquisa. A discussão fica ainda mais complicada quando lembramos que Desejo e Gênero não são correspondentes, porém a sua forma de amar é construída a partir de paródias de performances de gênero, que acoplam a sexualidade e a expressão de gênero num dispositivo que parece ser um só.

Assim sendo, como podemos dizer que há uma invisibilização dos sujeitos que confrontam a cisgeneridade se, ao mesmo tempo, temos contato com diversos personagens que questionam o que é ser homem ou mulher?

Talvez esta seja uma pergunta que possa ser elucidada se pensarmos que questionar as performances femininas e masculinas não é, necessariamente, implodir o conceito universal de homem e mulher, podendo estar apenas alargando os discursos biologicistas ao seu redor para contemplar uma maior gama de pessoas, fazendo um paralelo ainda mais excludente com sujeitos transgêneros, não-binários e flúidos.

Neste sentido, pode ser que os *kits* de subjetividade destes filmes não só se colem em órbitas cisgêneras, como também passem uma prevalência da cisgeneridade, não abrindo espaço para que as questões de gênero surjam como questões de gênero, tornando-as apenas novos postulados binários do feminino e masculino (cis).

Para entender melhor até onde esta discussão chega, é necessário esmiuçar os filmes *queercentrados*, que utilizam dos elementos verossímeis para atrair o público. Só assim é possível ter uma ideia melhor do que é questionado pelos personagens LGBTI+, visando entender se há uma produção de cisgeneridade ou uma implosão dos padrões pré-estabelecidos.

Esta questão talvez não tenha fim, mas dela podemos discutir o caráter ambivalente das relações cinematográficas, cujo filme se apropria de elementos da realidade para criar identificação e sentimentalismo aos telespectadores ao mesmo tempo em que mestiça suas verdades com as cenas impostas.

Se há um *kit* de subjetividade (seja ele cisgênero ou não), esta identidade pronta-para-uso só pode ser vista ao ser reconhecida, o que demanda várias estratégias de produção de ficção acoplada à realidade.

Desta forma, o entretenimento produz uma atmosfera interessante ao mesmo tempo em que impacta nos processos subjetivos, nos deixando o questionamento do papel desses *kits* de subjetividade, que podem estar compondo a pinceladas uma rede conexcionista sem fim, vinculando o audiovisual à realidade e os telespectadores à fantasia.

Os *kits* podem estar sendo o elo da produção de interesse e do consumo que um filme pode vir a produzir. Podem ser esses personagens, com esses problemas dados como “comuns”, que irão espelhar o público *queer* ao mesmo tempo que lhes apreende enquanto público.

Sendo assim, seriam os *kits* de subjetividade uma ferramenta de *marketing* cinematográfico? Ou melhor, seriam estes *kits* um dos principais fatores que farão as subjetividades enrijecidas gravitarem ao redor das órbitas de mercado? E afinal, quais são esses *kits*? Até aqui, foi percebido que há uma produção (cada vez mais comum) de filmes de temática *queer*, que normalmente seguem artistas e que sempre tem sua vivência vinculada a um dramalhão.

Estas narrativas são exclusivamente cisgêneras, oscilando entre protagonistas femininas e masculinas e, na maioria das vezes, são retratos de pessoas famosas. Não à toa, estas biografias de artistas podem estar contribuindo para o relançamento desses artistas no mercado, assim

como não é à toa que se vincula o sucesso e a frustração de uma carreira artística às experiências cinematográficas deste público.

O desejo produzido ao ver um destes filmes pode se ramificar de várias formas ou até mesmo não conectar coisa alguma, mas questiona-se ao menos duas possibilidades: (1) a produção de desejo de ouvir músicas como as de Freddie Mercury em *Bohemian Rhapsody* (2018) e (2) os desejos de ser como Freddie Mercury. Essas duas produções não parecem excluir uma a outra, nem outras tantas.

Ainda assim, estas possibilidades só podem ser elencadas quando se analisa o que um filme apresenta e, ao mesmo tempo, como ele o faz. A composição dos personagens torna-se imprescindível para entender como estes *kits* são grudados nas grandes produções audiovisuais e os elementos soltos no filme (pela via do *Product Placement*) contribuirão para os caracteres estéticos e econômicos destes personagens.

Afinal de contas, quais lógicas inserem o personagem em relação a sua sexualidade? Quais os *kits* de subjetividade arquitetados ao redor destas histórias? Quais suas órbitas?

A fim de discutir tais perguntas, a pesquisa prosseguirá adentrando no único filme da edição de 2020 com temática LGBTI+, visando mapear as conexões e entender os possíveis padrões e delineamentos conectivos aos públicos.

Apesar da edição elencar filmes importantes que são atravessados pela temática de forma construtiva, como em *O Escândalo* (2019) e *Judy: Muito Além do Arco-Íris* (2019), a única produção que emerge, roteiriza e mantém a subjetividade *queer* nas telas por horas é *Dor e Glória* (2019), do diretor Pedro Almodóvar: um filme sobre um homem gay melancólico e frustrado, com uma carreira de muito sucesso e bastante dinheiro.

É importante reforçar que este é o único dos sete filmes *queercentrados* que é ficção, assim como é também o único que referencia a infância de um personagem LGBTI+.

Tendo como base a decomposição do filme (7.2) e as categorizações a partir das inferências de sentidos que cada fragmento decomposto levantou, aprofundaremos aos poucos os tópicos levantados pautados na Análise de Conteúdo (BARDIN, 2016) e o método de decomposição de Penafria (2009)

Como introdução, importa-se dizer que Salvador Mallo (Antonio Banderas) é o personagem central no filme e todos os outros personagens são desenvolvidos a partir da relação com o protagonista, tendo suas ramificações e desenvolvimentos próprios em instâncias interrogativas. Dessa forma, Pedro Almodóvar desenvolve um cineasta de bastante sucesso, que vive sozinho em um apartamento de luxo e, no momento relatado pelo longa-metragem, vem desistindo de seu trabalho e vivendo para a aposentadoria/velhice.

Apesar do envelhecimento ser uma característica marcante na meia-idade e bastante alavancada, Almodóvar não foca a história apenas na adultez, entrelaçando a vida adulta com a infância de Salvador. É nesta infância que vemos e entendemos o nascimento de alguns (des)interesses do protagonista, além de ser a forma como o diretor optou por introduzir sua relação com a família.

8.1 A INFÂNCIA DE SALVADOR MALLO

Optando por mostrar apenas alguns cenários principais onde Salvador Mallo (interpretado por Asier Flores quando criança) cresceu, o roteiro da infância do protagonista conta com três espaços importantes: o vilarejo em que nasceu, a província onde morou e o seminário onde estudou. Entre a passagem de um a outro, há sempre uma transição.

Apesar da ordem cronológica ser um pouco embaralhada neste filme, o desencadeamento de fatos é organizado da seguinte maneira: Salvador nasce no vilarejo em que sua mãe sempre viveu, mas seu pai não vive mais lá. O motivo? Não se sabe ao certo, só é dito que Venâncio (Raul Arévalo) é militar e este cargo se relaciona com o fato dele ter ido para a província de Paterna. Apesar da explicação não ser deixada em holofotes, o filme Espanhol subentende que esta foi uma tentativa de resistir à repressão Franquista, que foi um regime ditatorial de caráter fascista liderado por Francisco Franco, entre 1939 e 1976³⁵.

³⁵ “Vicent Gabarda: “El Franquismo recupero su memoria tras la Guerra Civil”. Disponível em <https://elpais.com/ccaa/2018/09/03/valencia/1535966855_585611.html>

Já há um bom tempo longe de seu pai, Salvador e sua mãe Jacinta (Penélope Cruz) se mudam para Paterna, a fim de morar com ele. Vão à estação, porém ela está fechada, por conta de um feriado nacional que era desconhecido por Jacinta, indicando que o vilarejo de onde vieram não segue os ritmos ideológicos da Espanha desta época, o que também explicaria o fato de Venâncio ser um guerrilheiro que visa derrubar o atual governo.

Este pano de fundo já marginalizado dá um toque mundano à Salvador, que logo no início é apresentado como um homem riquíssimo e de bastante sucesso. Esse pé na pobreza, no sofrimento e na marginalização pode ser o elemento chave em que o diretor ancorou a relação do personagem com o telespectador médio: um sujeito que, muito provavelmente, não terá as condições financeiras de um cineasta de sucesso.

Por isto, a infância de Salvador é um importante momento para pensarmos o deslocamento entre a ficção e a realidade que o público-alvo pode vir a fazer (FRANÇA, 2005; DELEUZE, 1990). Se lá há um sofrimento, uma ausência, uma mudança e/ou um abandono, lá também poderá haver identificação melancólica por parte do espectador.

Nesta mudança mal planejada, há pouca bagagem, algumas dúvidas, uma barra de chocolate sem marca e um álbum de figurinhas que inaugura a relação do personagem com o universo do *show business*.

Quando possível, chegam em Paterna e descobrem que Venâncio está morando em uma pequena caverna na província, em condições bastante simples e sem luxo algum. A mãe de Salvador não parece nem um pouco contente com isso, enquanto a criança se alegra com a peculiaridade de sua nova casa.

Apesar do desgosto, Jacinta não criou mais conflitos com isso, aceitando as condições novas de vida. Depois desta cena, Venâncio não aparece mais, sendo sempre citado como ausente e nunca participando da criação de Salvador — ou está nos bares ou trabalhando. Tal construção torna ineficaz e irônica a mudança dos dois à Paterna, visto que se mudaram para viver com ele e isto não funcionou muito bem.

Tal fato torna-se ainda mais curioso quando reparamos o quão estressada Jacinta fica com o desenvolver das cenas. Outrora, em seu vilarejo, ela aparecia animada e cantarolante, enquanto em Paterna fica cada vez mais grosseira e fechada.

Apesar de não ser explícito o motivo de seu descontentamento e seu *stress*, os movimentos que a mulher faz para se adaptar, coletar água, limpar superfícies e transformar a caverna em um local agradável são numerosos, soando como cansativos. É esta a mãe que Salvador terá referência durante grande parte do relato de sua infância: alguém de pulso firme, às vezes grosseira, que dá diversos esporros e que está sempre exausta andando de um lado a outro. Além da mãe, o segundo adulto que pode ser visto como referência é Eduardo: um pintor que fará o papel de pedreiro da família, em troca de aulas de matemática e espanhol lecionadas pelo próprio menino Salvador.

A estranheza é que esta relação entre Eduardo e Salvador dá bastante certo e a criança consegue ensinar o adulto a escrever. Com este desenvolver, já entendemos que Salvador é um menino extremamente esperto, já que consegue lecionar sem ao menos estar em uma escola. Vendo potencial em seu filho, Jacinta procura pela avó do menino e começa a arquitetar um plano para botá-lo em um seminário para padres, tentando torná-lo um adulto formado.

Apesar de desejar estudar, Salvador não quer ser padre, então foge para não ser levado para lá. Jacinta lhe encontra e explica que não há outra forma dele estudar, pois lá há uma bolsa para se tornar padre, e todos ali são pobres demais para acessarem a educação por outra via. O conselho dado por sua mãe é que ele, ao terminar, se negue a ser padre, apenas estudando para se formar.

Com estas condições, Salvador adentra o colégio de padres e passa a participar do coral. Sua relação com o estudo se inverteu dos pés à cabeça, tornando-o um menino desinteressado em conteúdos científicos e copilado pelo coro da igreja. Esta condição tomou a forma de arte, botando Salvador nos corais infantis e alavancando sua escolaridade baseada em seu talento; não estudava nenhuma outra matéria, tendo todo o tempo aplicado no estudo da música. Cantou por todo o seu ensino e só passou de ano por ser um corista muito bom, nunca pelas suas notas em provas.

Algo que, antes da escola, era prazeroso e natural, se tornou condicionado ao Seminário Católico. Por isso, Salvador se anuncia — em narração — como alguém ignorante, de muito potencial, mas que teve toda sua educação desleixada por uma formação continuada no campo da música e da arte. Tal educação (ou formação) continuada, que tomava todos os espaços do garoto, lembra o que Deleuze (1992) aponta como educação de controle e incessante.

Apesar da música ser uma arte, há mais uma instância interrogativa no filme: como Salvador se torna um cineasta? Ou ainda, como ele alcança o sucesso? Estas perguntas não são

respondidas, porém são levemente exploradas quando Almodóvar adiciona, de forma singela, um álbum de figurinhas em que Salvador Mallo (criança) coleciona rostos e corpos de atrizes famosas. Além disso, durante a leitura de “O Vício”, temos uma pequena passagem em que o roteirista admite que os filmes, em sua infância, eram assistidos em muros caiados públicos, ou seja, pequenas paredes embranquecidas com cal. Debaixo destas paredes, ele depositava a esperança de que coisas ruins não poderiam ou não deveriam acontecer, pontilhando a motivação do personagem.

Salvo estas duas pequenas passagens, a relação do protagonista e o caminho que ele fez para se tornar escritor de filmes não é muito explorado, optando por desenvolver no roteiro as transições de uma vida já aposentada.

Nestas transições, Almodóvar opta por usar a voz de Antonio Banderas para narrar as situações enfermas de Salvador Mallo (adulto), relatando que no presente o homem sofre de chiados no ouvido, asma, dores musculares, tendinites, úlceras, refluxos, enxaquecas, problemas na coluna, cefaleias, crises de pânico, ansiedade, angústia, depressão e terror.

Ao fim desta visualização mais cronológica, temos a decomposição de uma criança solitária, que teve desterritorializações rápidas e repentinas em ao menos duas vezes em um curto período e, para completar, sua opinião e desejos negados frente a ida ao seminário. Além disso, temos o pano do Franquismo e uma situação de pobreza severa enfrentada pela família de Salvador, que acaba por ter direitos básicos negados, como água, moradia e educação.

O que percebemos é que sua criação foi bastante desleixada pela via paterna e, pelo lado da maternidade, vemos um zelo bastante grande que, ora ou outra, é personalizado em esporros desnecessários e desabafos por parte de Jacinta.

Salvador, desde sua primeira aparição, pareceu uma criança muito madura e de fácil adaptação, que não reclamava nunca e para quem tudo estava sempre bom. Vivia sem a companhia de nenhuma outra criança e se entretinha com adultos, tomando para si responsabilidades bastante grandes, como a de ensinar alguém ou ajudar na casa.

Por não ter tanto contato com seu pai, as paródias de gênero hegemônicas falham bastante no âmbito familiar de Salvador, tendo a mãe como centro referencial da família e vindo de um vilarejo matriarcal. Tal criação referenciada em mulheres tornou-o um adulto extremamente grato às vizinhas e amigas e, é claro, a sua própria mãe, sempre as agradecendo em seus filmes.

Tal estrutura quebra bastante as referências patriarcais universais comentadas por Rich (2010) e Wittig (1992) quando tratam de a figura da mulher (cis) ser sempre enxergada a partir da relação marital. Neste filme, apesar do referencial ser sempre Salvador Mallo, nós não enxergamos Jacinta a partir de seu casamento ou de sua submissão econômica, mas sim vinculada a outro tipo de binômio: a relação mãe e filho, ou seja, maternal.

Esta performance bastante reproduzida, na ausência de um pai, promove a sensação de que Jacinta está muito próxima de uma mãe solteira. Apesar desta não ser a verdade, a ausência do pai nos passa essa sensação.

As interpretações a partir das ausências de significado em uma obra podem ser também consideradas os não-ditos comuns de uma arte, ou seja, aquilo que mobiliza produções de sentido que podem aproximar o personagem do telespectador. Estas produções, somadas ao que foi de fato dito, produzem deslocamentos essenciais para que o cinema ocupe este lugar de confusão entre realidade e ficção.

Desta forma, monta-se e desmonta-se a figura de uma criança solitária, inteligente e proativa, mas que por alguma questão subentendida, há problemas com os dogmas católicos e não gostaria, em hipótese alguma, de estudar em um Seminário. Foge de casa e, pressionado pela mãe, retorna e vai até o colégio. Estuda, se forma e se apega às artes, alienando-se dos demais conhecimentos e, de alguma forma, se torna um roteirista.

A entrada forçada no Seminário se torna assunto na vida adulta, sendo visto como um impasse que desestruturou a relação de Salvador com sua mãe no decorrer da vida.

Alguns anos depois, quando seu pai morre de causas naturais, Salvador não chama sua mãe para morar com ele e isto, para ela, diz respeito a uma vingança, enquanto para ele era apenas uma questão de privacidade, já que o namoro gay em que estava talvez não fosse aceito por Jacinta, então Salvador a aliena de sua vida por longos períodos.

Saímos com as pistas de que a infância de Salvador é vinculada a uma família matriarcal, pobre e com poucas trocas de carinho. As problemáticas que o garoto tem nesta primeira fase circundam a pouca autonomia de uma criança, os conflitos de uma criança *queer* com os dogmas religiosos e a produção de solidão dá um menino que vive isolado lendo diversos livros.

Apesar disto, Mallo é um personagem que faz limonada com os limões, mantendo-se do início ao fim um personagem coerente e genial. Mesmo com a falta de acesso à escola, a solidão, os problemas familiares e o alcoolismo citado do pai, a criança apresentada por Pedro Almodóvar consegue ser um prodígio.

Esta situação improvável mistura elementos reais do sofrimento humano com padrões surreais, que podem causar uma falsa sensação de que esta é a realidade de muitos sujeitos. A produção de frustração ao não se enxergar nas resolutivas de Salvador, ao mesmo tempo que se enxerga nos problemas, pode estar gerando um deslocamento melancólico, que será puxado e estendido por todo o resto do enredo deste filme, visto que o envelhecimento neste filme é um processo dado como penoso, melancólico e conflitante.

Além disso, esta característica marginalizada, solitária e conflitante que Asier Flores contracenava é muito semelhante às frustrações comuns enfrentadas pela sexualidade desviante que Foucault (2018) já apontava: uma opressão discursiva orquestrada por instituições religiosas e familiares, pautadas nas biopolíticas, que são relidas como Somatopoder por Preciado (2018).

Tais expressões deixam a entender que as lógicas onde a sexualidade de Mallo são submergidas, não destoam muito dos estratagemas de poder descritos por Foucault (2018) e Preciado (2018).

Por serem problemas já descritos como embates do dispositivo sexual, não é difícil que um telespectador *queer* encontre-se neste enredo, abraçando a solidão infantil do personagem e seu desconforto frente às entidades teológicas. As tentativas de normatização e imposição de ensino religioso não deixam de ser aquilo que Butler (2018) já apontava como produção da rigidez de gênero: performances hegemônicas.

Esta composição conecta a realidade à fantasia e, junto disso, liga o telespectador à película. Os símbolos grudados ao personagem infantil de Salvador Mallo acabam derivando dessas grandes esferas de disputa de poder e sendo gerais e furadas, permitindo que os *kits* derivados dessa produção sejam flexíveis à liberdade de escolha e identificação.

Nestes buracos de sentido, há um deslocamento da realidade à fantasia, potencializando as possibilidades de desterritorialização e favorecendo as ofertas de identificação, afinal, só é possível vender histórias fictícias se a realidade for desterritorializada (ROLNIK, 1996).

Apesar deste ser só o começo da construção do protagonista, é da infância que Pedro Almodóvar irá puxar o fio de desenvolvimento e do sentido, amarrando em um nó frouxo a adultez de Salvador Mallo e seus processos subjetivos.

Por hora, ficamos com a sensação de que o garoto foi muito solitário. Na tentativa de tapar este buraco de tédio e solidão, Salvador se apega aos livros e ao muro caiado de branco, onde passavam os filmes que via quando menor.

Essa condição reverberou no presente, nos mostrando que as complicadas relações de Salvador não lhe tiraram da solidão e muito menos lhe afastaram dos livros e filmes. Estas relações complexas e conturbadas serão expressas em um próximo tópico, destrinchando melhor estas conexões destoantes e movimentadas. Importa-se dizer que há diversos vazios a se preencher na relação familiar de Salvador, que a partir de sinais de pequenos incômodos e distanciamentos, podem ser interpretados como instâncias de enfrentamentos causados por sua sexualidade desviante.

Um exemplo disto, é sua fuga dos dogmas católicos e seu apreço por músicas e literaturas “pagãs”. Sem que se explique porque, há a sensação de que Salvador já performava sua sexualidade de forma falhada, ou seja, de forma a produzir uma paródia do que é dado como exemplo ou discurso hegemônico.

O que pode salientar um pouco esta perspectiva é a releitura do Salvador Mallo adulto que, quando revisita as memórias de sua relação com Eduardo, nomeia suas lembranças como “O Primeiro Desejo”, subentendendo já uma atração e um descobrimento de sua sexualidade.

Elenca-se ao pequeno garoto uma marca de criança *queer*, associando o desenvolvimento de seu roteiro a sua sexualidade, sem que o desejo tenha concretude. Nomear a sexualidade desviante antes mesmo que ela tome forma de desejo e ato sexual é, como bem lembra Foucault (2018), expandir as lógicas do dispositivo sexual a outros domínios da vida, tornando o *gay* um conjunto de estereótipo a se marginalizar, não sendo necessário ser um homem que faz sexo com outro homem para ser considerado homossexual.

Esta sexualidade é suposta por diversos motivos, mas entre eles há um conjunto de modos-de-ser (e de ter) que irão divergir do que Butler (2018) aponta como performance hegemônica do gênero.

Sendo Salvador Mallo uma criança que tem sua performance falhada, vemos aqui um questionamento dos limites do gênero. Esta inadequação irá compor não só o personagem de Asier Flores e de Antonio Banderas, como também os elementos verossímeis que farão o telespectador *queer* se identificar (ou não) com a identidade *prêt-à-porter* expressa na tela.

Esta expressão não está apenas nos atos individuais de um personagem, já que a construção de um sujeito está não só em si, mas também na sua relação com o mundo e com as pessoas à sua volta. Por isso, seguiremos a próxima categoria esmiuçando como se dão as relações da vida adulta de Salvador Mallo, mas já tendo em vista que a infância deste personagem detém muitos elementos que podem acoplar sentido e identificação por parte do espectador.

Esta possibilidade de sentido nostálgico na infância não anula ou desloca os holofotes que Almodóvar preferiu dar ao envelhecimento de Mallo, que junto de suas relações e problemas corroboram uma outra face que coaduna a ficção e a realidade.

8.2 AS RELAÇÕES DA VIDA ADULTA DE SALVADOR MALLO

Apesar do filme ser centrado em Salvador, a maioria das relações são desenvolvidas sem que o protagonista esteja no primeiro plano das cenas, quase sempre com jogos de câmeras trocados ou com personagens planejados.

Quando somamos seu protagonismo onipresente à sua personalidade responsiva e suas poucas palavras, encontramos um roteiro egocêntrico, porém pouquíssimo egoísta. Talvez por isso Salvador raramente deixe clara a sua opinião sobre outros personagens. Claro, há exceções, como sua opinião sobre o Alberto de 32 anos atrás e seu relato sobre Frederico, na obra *O Vício*.

Todas as outras relações são mostradas a partir da relação com Salvador, mas não necessariamente centralizadas na opinião dele. Por este caráter mais apático, os coadjuvantes têm passagens bastante marcantes nesta produção, compondo com suas próprias riquezas as cenas que Salvador Mallo protagoniza.

Na primeira hora de filme, temos cinco (de seis) relações chaves para o enredo: Jacinta, Venâncio, Eduardo, a agente Mercedes (Nora Navas) e seu colega Alberto Crespo (Asier

Etxeandia). As três primeiras, ao menos nesta primeira metade, são exclusivamente desenvolvidas em sua infância, o que significa que Venâncio, Jacinta e Eduardo já foram abordados no tópico anterior.

A quarta (Mercedes) surge como uma âncora que tenta convencer Salvador de retornar ao trabalho e recebe o papel de conselheira, porém é deslegitimada, não obtendo nenhuma reciprocidade do protagonista. No decorrer do filme, conhecemos muito pouco Mercedes, já que ela não compartilha muito sobre si com Salvador, apesar de saber tudo sobre seu patrão: suas doenças, sofrimentos, rotinas, agendas, correspondências e cotidiano.

Esta característica unilateral expressa que a agente possui um vínculo mais empregatício, apesar de percebermos que seu carinho por Salvador vai além, cruzando esse limiar entre emprego e personalidade.

Por último, resta a oscilante relação com Alberto Crespo, que possibilitará a (re)territorialização do personagem de Salvador. Neste personagem, o protagonista ancora seus sentimentos saudosistas, que apesar de melancólicos, possuem algo de revolucionário.

O motivo não é bem explicado, mas entende-se que Alberto é o único personagem dos tempos jovens que é alcançável, visto que sua mãe já morreu e seu amor não superado desapareceu no globo.

Nesta perseguição saudosista (e melancólica) por algo juvenil, Salvador revê o seu filme que mais odiava: Sabor. Apesar do filme ser seu maior sucesso, nosso protagonista não gosta da forma como Alberto transformou seu personagem principal (um viciado em cocaína) em alguém carrancudo e sombrio, “estragando” o roteiro desenvolvido por Mallo.

Ao revê-lo, essa crítica desaparece dos olhos de Salvador, que passa a achar que o personagem interpretado por Alberto envelheceu bem. Suas novas perspectivas saudosistas o levam a reatar esta conexão e, com ela, remontar seu cotidiano e sua relação com a solidão.

Esta reconfiguração não ocorre de forma organizada, muito menos saudável, já que ao visitá-lo, acaba se prendendo no preocupante vício em heroína, obtida através de Crespo, sem que o colega ofereça droga alguma, ou seja, sendo um desejo demandado por Mallo desde o primeiro encontro.

Desta forma, até a primeira metade do filme, temos um protagonista parado, já anunciando sua aposentadoria, com saudosismos pela juventude, luto pela morte da mãe e doenças diversas que, ao procurar uma vazão para o sofrimento, recorre ao antigo colega de trabalho viciado em drogas, que atua no teatro.

O que surpreende Salvador é que Alberto não é um viciado enrijecido, visto que ele consegue se desvincular das drogas para trabalhar e projetar sua carreira. Um exemplo de sua autonomia é a cena em que ele adentra a casa de Mallo para usar drogas, vê-se entediado e lê os roteiros do colega, usando esta relação para retornar o brilho de sua atuação e conseguir novos papéis.

Aqui percebemos como a desigualdade afeta esta parceria: enquanto Salvador tem bastante sucesso, Alberto não é reconhecido há anos e não tem este mesmo privilégio, ainda que tenham alcançado o sucesso juntos em Sabor.

Esta desigualdade é percebida por Alberto, que não só utiliza este desnível para voltar a atuar, como também se sente extremamente humilhado quando, em resposta a um fã, Salvador fala abertamente de seu antigo vício, vendo isto como um desrespeito (cena transcrita no item 7.2).

Torna-se possível ver que ambos produziram novas conexões ao reatarem esta relação conturbada, mas evidencia-se aqui a exposição do vício de Salvador perante a leitura do conto por Alberto Crespo, que não só o deslocou para fora da solidão de seus desabafos, como também lhe mobilizou a cogitar que seu texto seja exposto em salas de teatro.

Esta abertura é chave do enredo, é ela que permite nosso protagonista se reencontrar com algo passado que realmente lhe incomodava: o amor. Isso só foi possível a partir da relação com Alberto, que apesar de propiciar um vício em drogas pesadas, também lhe trouxe oportunidade de novas conexões.

Esta passagem é essencial para a vazão do sentimento melancólico que o filme traz, dando à segunda metade do filme uma nova cara, fazendo a última das relações de Salvador Mallo emergir: Frederico “Marcelo” Delgado (Leonardo Sbaraglia).

É importante darmos uma submergida crítica no que este conto expõe, visando entender onde estão as amarrações que compõem o personagem de Mallo, além dos buracos que têm potência de sentido.

Logo no primeiro momento em que sua relação com Frederico surge, ele é apresentado como um viciado em drogas pesadas que não consegue dizer não ao fármaco. Salvador, desesperado com a possibilidade de perder seu amor para as drogas, o leva para viagens internacionais e o enche de estímulos, na tentativa de ressignificar esta relação. Seu sucesso era momentâneo até retornarem a Madri e tudo ocorrer novamente.

Já na leitura do conto, percebemos que o título “O Vício” não diz respeito apenas à dependência química de “Marcelo” à ketamina, mas também ao fato de Mallo não conseguir se desvincular do namoro, sempre se colocando em péssimas situações por precisar de seu amor consigo. Ao ouvir esta dependência e as várias estratégias que Salvador usou para não renunciar a seu amado, percebemos que o vício não é apenas farmacológico, mas também um ciclo repetitivo do qual Salvador não conseguia se desvincular: um vício em Frederico.

Este amor moldou a relação de Salvador com as drogas, criando uma repulsa ao fármaco pesado. Este parece ser um dos motivos pelos quais o protagonista rechaçou Alberto anos atrás e, nos tempos atuais do filme, deseja retornar esta amizade, afinal de contas, Alberto é um usuário constante, que diminui sua frequência de acordo com seu trabalho, mas que nunca extingue o uso de drogas ilícitas.

Esta relação com as drogas compõe muito da narrativa de Salvador, fazendo-o ver os fármacos em uma perspectiva bastante depreciativa na juventude e, na vida adulta, ressignificando esta relação por conta de uma necessidade.

Esta necessidade nasce de um sentimento de vazio, que cresce no garoto desde sua infância. Os únicos momentos em que Mallo está acompanhado é quando namora com Marcelo, fora isto, é sempre alguém isolado.

O homem é enfermo: tanto psiquicamente, quanto biologicamente, e o filme não nos faz pensar que estas duas esferas sejam realmente separadas. As doenças que incomodam Salvador pioraram após afundar-se em seu luto, e ele mesmo afirma que foi o *stress* da carreira que lhe acometeu.

Soa como se Mallo tentasse, de várias formas, correr atrás do tempo em uma ansiedade patológica, mas ele não sabe muito bem do que correr atrás. Não se desprende da presença de Frederico mesmo anos após seu sumiço, mas também não se mobiliza para o encontrar. Suas

relações são pautadas, na maioria das vezes, numa idealização e em um saudosismo que basta por si só, sem chegar a muitas concretudes, como quando preferiu evitar sua mãe a resolver seus conflitos com ela.

Mercedes, sua colega, é outro exemplo deste esvaziamento de afeto de Mallo, já que ela está diariamente na sua casa, cuida diariamente de seus problemas, o enche de atenção, mas não é aprofundada pelo homem. Mallo nem sequer sabia que ela estava em processo de separação de seu marido.

Este ponto de não-envolvimento do protagonista só é quebrado quando ele vai atrás de Alberto Crespo, nos deixando em dúvida se aquela procura constante é interessada em drogas ou se há mesmo uma preocupação nova por parte de Salvador, que vive desatento ao seu redor.

Esta desatenção, somada aos tantos remédios e diagnósticos psiquiátricos que ele tem, denotam um homem completamente desterritorializado, afundado nas crises de pânico e ansiedade, que se autorregula constantemente para não agir. Uma rigidez que parece programada para falhar, um vazio que não se preenche com relações e sim com doses constantes de fármacos lícitos e ilícitos, ganhando forma de vício.

Antes de todos os seus diagnósticos e sua virulenta adaptação ao Somatopoder, Mallo parecia um viciado no trabalho, produzindo roteiros e mais roteiros de cinema. E antes disso, seu vício era declarado e assumido em uma pessoa: Frederico.

Esta dependência, que se difere de tempos em tempos e que não é resolvida, surge apenas nas entrelinhas do que é citado, não sendo necessariamente mostrada. Há um vazio imagético em toda a juventude de Salvador, não sendo só sua relação com os psicotrópicos que ficam esvaziados de sentido, mas também seu desenvolvimento como cineasta e sua relação com os pais. Esta última, inclusive, é abordada na infância de forma fracionada e, na adultez, em formato de *flashbacks* cortados, permitindo diversas interpretações e deslocamentos por parte do telespectador.

É neste vazio de sentido, porém com inferências *queers*, que é possível inserir o espectador *queer* neste filme de Almodóvar. A verossimilhança de uma família carente, com diversos outros problemas e que não dão espaço para Salvador reconhecer sua sexualidade, é o pano de fundo para as demais interpretações.

Levando em consideração que diferentes telespectadores irão se relacionar com este filme de diferentes formas, podemos considerar que nesta relação há possíveis conexões que são importantes de mapear, se correlacionando direta ou indiretamente com problemáticas LGBTI+.

Este assunto só irá finalmente surgir em *O Vício* e, antes desta cena, se não houver uma escuta atenta aos desvios da norma de Mallo, ele poderia passar apenas como um homem cis, solteiro e heterossexual.

O conto é responsável por bater o martelo e tirar-nos da suposição, anunciando que Salvador não só é um homem gay, como é um homem gay apaixonado. Após esta revelação, o assunto passa a pautar as relações seguintes, compondo o restante do enredo e tornando possível preencher algumas lacunas na cabeça do telespectador.

O tema surge, principalmente, no reencontro de Salvador e Frederico (1) e nas discussões adultas entre Salvador e Jacinta (2), próxima do seu leito de morte.

Destas duas vezes em que a relação se embrenha com as temáticas *queers*, apontar-se-á primeiro o reencontro (1), que ocorre apenas porque outrora Salvador permitiu que Alberto interpretasse seu conto e Frederico acaba vendo a peça *O Vício*, se identificando com o relato. O homem vai atrás do ator e desvenda seu ex-namorado, decidindo ir atrás dele.

Nesta cena do reencontro, temos primordialmente ansiedade, medo e desconforto por parte do protagonista, que a priori adia o compromisso, mas logo em seguida cede à ansiedade para fazê-lo logo. Esta ansiedade parece ser resquício de um enfrentamento postergado por toda a vida de Mallo, mas com o qual, agora, ele se vê obrigado a lidar.

Esta é mais uma das raras aberturas que Salvador dá a suas relações no filme, não à toa é mais uma abertura pautada no saudosismo de um tempo juvenil. A forma como Pedro Almodóvar opta por retomar a mobilidade de seu personagem o fazendo resgatar o passado nos dá a sensação de que Mallo, nos dias presentes, precisa “consertar” ou “ajeitar” as mágoas que guarda em si para continuar seguindo em frente.

É como se o saudosismo do personagem não fosse apenas um traço desterritorializado e melancólico, como também um fio que dará tração para que o protagonista volte a caminhar.

Talvez por isto o encontro saudosista não se enrijece ou falha, mesmo se tratando de duas pessoas bastante diferentes desde àquela época. Para entendermos um pouco melhor esta produção de sentido e subjetividade, é importante lembrar que Pelbart (2000) situa a subjetividade como um pano maleável, que é marcado por dobras onde o sujeito se aventura ao navegar. Para compreender este pano é preciso levar em consideração os aspectos temporais e sociais, pois cada encontro é único e têm potências diferentes ao encontrar um novo contexto estético, ético e político.

Apesar de ser um romance antigo, são novos personagens que nunca surgiram para o telespectador e que, por consequência, despertam uma identificação original e pioneira nesta relação. É a primeira vez que a tríade imagética-tempo-estética surge na tela com um aspecto amoroso e *queer*, trazendo certa esperança ansiosa advinda dos dois personagens.

Talvez a palavra central seja ânsia: desde seu desabafo naquele conto, Salvador demonstra algo de inacabado nessa relação e há uma ânsia que não lhe deixa esperar até amanhã. No meio da noite, ele recebe Frederico em um encontro bastante deslocante, tanto para si quanto para o telespectador, pois é neste encontro que se concentra o clímax do drama.

É curioso ver que Mallo adia grande parte de suas obrigações até então, mas para este encontro ele se apressa.

Mesmo demonstrando ânsia para realizar o encontro, Salvador se mantém quase sempre quieto, apenas adicionando comentários e perguntas curtas à entrevista sobre a atual vida sexual e amorosa de Frederico, como se houvesse alguma esperança de reatar o longínquo namoro. Esperança que não perdura muito, já que Delgado está em relacionamento sério com outra mulher, além de ter família e filhos na Argentina e não querer sair de lá.

Essa encenação tímida dá ao filme um lugar na produção de imaginário ao redor da sexualidade que também pode reforçar um lugar submisso das temáticas LGBTI+ no cinema: um lugar onde não se incomoda a heterossexualidade, o lugar do *gay mainstream* (LONG, 2021a).

Por outro lado, ela também evidencia o lugar marginal e descartável da sexualidade desviante, que perpassou traços *mainstream*, mas que não deve se manter apenas dentro deles, afinal de contas, romper com as performances hegemônicas por completo é um desafio que, muitas vezes, frustra (BUTLER, 2018).

Há uma linha pontilhada que acopla o final solitário e trágico do *gay mainstream* às frustrações paródicas de gênero. Nestes pontilhados, há espaços a se preencher pelo telespectador.

Como estes espaços serão preenchidos? Qual será a leitura do telespectador ao entrar em contato com esta relação? Nestes pequenos espaços vazios, há a possibilidade de deslocamentos cisgêneros heterossexuais (que talvez sinta pena, ou ainda alívio), cisgêneros homossexuais (que podem se identificar com o romance frustrado ou enraivecer), bissexuais (que podem se incomodar pela invisibilidade de seus desejos, ou ainda identificar-se com as pressões heteronormativas sofridas por Frederico), transgêneros (vendo nas prerrogativas cisgêneras uma problemática, um ponto de partida ou um ponto de chegada) e tantos outros, ainda sendo possível que não haja reconhecimento ou deslocamento algum por parte do público, que não se tornara alvo.

Esta é a penúltima relação, que compõe a relação amorosa (decepcionante) com Frederico. Ela, junto das espetadas desterritorializantes de Alberto e as demandas de estabilidade de Mercedes irão compor, em conjunto, uma virada de Salvador nos próximos quarenta minutos de filme: um retorno com os movimentos de singularização.

Caminhando para a última relação desenvolvida na adultez de Mallo, vamos aos curtos *flashbacks* que compõem o adoecimento de Jacinta (Julieta Serrano) e ilustram a última cena de temática *queer* no filme de Almodóvar.

Só após o abrupto abalo causado por Frederico é que Salvador se sente confortável em falar sobre sua mãe para Mercedes. Até então, sabia-se que Jacinta passara por cima de seu desejo ao matriculá-lo na escola de Padres, ainda assim não havia um embate que justificasse uma fuga do assunto familiar.

Nos momentos seguintes, é apresentada a relação com sua mãe, já bastante idosa. A culpa gerada pelo embate é apontada como uma das causas principais do definhamento de Salvador.

Em um *flashback* curto, revela-se que anos antes das enfermidades tomarem a proatividade do protagonista, sua mãe lhe acusou de ser um filho vingativo: um filho que nunca perdoou a ida forçada ao Seminário de Padres. Apesar de negar este sentimento, Jacinta, já bem idosa, continua sua argumentação, reclamando que desde então seu filho nunca mais a permitiu participar de sua vida, nem mesmo depois da morte de seu pai.

Um enfrentamento chave é desenvolvido nesta cena: Salvador argumenta que não vivia uma vida que se adequasse aos costumes de sua mãe, subentendendo sua sexualidade, que ia contra os costumes católicos de Jacinta. Ela, em resposta, admite que já sabia disso tudo e que este não-espço a impediu de se adaptar a esta realidade.

Por Salvador negar a possibilidade de Jacinta se adaptar à sua vida, ela o considera ingrato e vingativo.

Nesta virada, se reconfigura a forma como a inclusão do *queer* se dá no aspecto social: uma exclusão não só do hegemônico para as populações marginalizadas, mas também da marginalização perante as micropolíticas que se inserem na relação com o social. Esta inversão pode dizer respeito a uma política de não aproximação que Hardt e Negri (2004) citam como políticas inclusivas: a tática da ignorância.

A exclusão tem caráter ambivalente, preferindo se sentir incluído sem que haja uma mistura entre a heterossexualidade da mãe com a homossexualidade do filho, separando o lugar de cada um em sua relação. Este caráter ambivalente é percebido ao ver que, diferente do discurso comum, não foi Jacinta que excluiu Salvador, e sim Salvador que lhe impediu de entrar em seu cotidiano e se adaptar. Esta fuga do confronto é um mecanismo comum de funcionamento do Império, onde há relação entre diversidades, mas que o campo do conflito é apaziguado e ignorado.

Isto parece muito semelhante ao adicionar em um copo apenas água e óleo, os deixando em um mesmo espaço, mas sem intenção de juntar estes dois ingredientes. Esta pequena sacada de Jacinta e sua mágoa são recebidas por Salvador como culpa. Culpa por, talvez, não ser um bom filho. Ele externaliza isso à Mercedes ao dizer que não supera a morte de sua mãe e suas promessas não cumpridas.

A principal promessa não cumprida é a ida ao vilarejo no qual nasceu, que não é muito explorado por Pedro Almodóvar. O que se sabe é que ele vem de um vilarejo — não nomeado e pouco desenvolvido — na Espanha.

Suas lembranças desta vila são muito felizes e, no intuito de agradecer e engrandecer, o cineasta usa sua pequena passagem por lá como elemento criativo para compor enredos, mas sua mãe não gosta disso. Numa conversa sincera, também no hospital em seus últimos dias, Jacinta

anuncia odiar estar nos filmes de Salvador, assim como suas ex-vizinhas também odeiam este tipo de exposição. Ele tenta desconversar, mas para ela é evidente que este tipo de cena vai “longe demais”, externalizando a imagem e a relação íntima do vilarejo, causando exposições não desejadas. Para ela, o ato de Salvador fazer filmes com suas memórias e relatos é um abuso de sua imagem.

Nestas últimas discussões rememoradas por *flashback*, compõe-se um pouco a imagem amargurada de Jacinta ao fim de sua vida que, quando somadas às últimas discussões com Salvador, explicam um pouco do ressentimento do protagonista ao lembrar de sua mãe. Ressentimento que o adocece.

Tal sofrimento é bastante característico da rigidez subjetiva que Pelbart (2000) aponta como causa de paralisação e angústia na atualidade, compondo o roteiro com a mesma melancolia sintomática da desterritorialização completa causada pelas lógicas capitalistas, que não é apenas um produto consequente da lógica lucrativa, como também um objetivo do mercado de identidades *prêt-à-porter* (ROLNIK, 1997).

Neste sentido, pôr em cena um personagem *queer* que tem várias características que o fazem um toxicômano (literal e metafórico) e o escancará-lo pode ser uma forma de denúncia tanto quanto uma forma de replicar performances.

Há um motivo monetário para adicionar um personagem apático, frígido e melancólico a um enredo romântico (frustrado) *queer* ao mesmo tempo em que elenca a ele ideais de sucesso e marcas comerciais?

Esta pergunta não pôde ser respondida por esta pesquisa, mas ao menos pôde ser criada ao deparar-se com o ritmo lento em que Salvador se (re)engendra, quase parando.

Esta sensação só realmente mudará quando, ao retomar seus exames, Salvador se abre a novas exposições artísticas e se depara com um desenho de Eduardo que nunca foi entregue a si e que hoje é capa de um convite a exposições de quadros.

Instigado pela dúvida de como o quadro foi parar lá, ele retorna parcialmente ao passado, indo na galeria de arte em que a obra foi anunciada. Lá, Salvador procura pelo pintor e não acha, mas leva consigo a arte deixada por Eduardo. No verso, lê uma carta em que o homem agradece por ensiná-lo a escrever.

É importante retornar um pouco aos primeiros minutos do filme para entender que Eduardo já havia sido apresentado antes, mas não havia ganhado grande importância no enredo: era um homem singelo, analfabeto, que negociava aulas com o menino Salvador em troca de reformar sua casa. Esta relação é desenvolvida e Eduardo sabe cada vez mais sobre o alfabeto, as letras, as palavras e as contas principais. Numa destas aulas, ele pausa para rascunhar Salvador sentado numa cadeira ao sol, lendo um livro.

Esta é a primeira relação que se subentende uma atração por parte de Salvador, deixando na instância interrogativa um certo desejo por Eduardo, presenciado na cena de seu desmaio ao vê-lo nu. Esta relação não ultrapassa isso e Salvador é jovem demais para compreender o acontecido, não tendo discutido sobre sua sexualidade e nem mesmo vivido explicitamente uma paixão.

Ainda assim, é esta lembrança que irá mudar sua atitude perante a memória de sua mãe, se permitindo escrever um roteiro (e futuramente filmar) sobre sua infância, desrespeitando aquilo que Jacinta havia deixado evidente em seu leito de morte: seu desejo de não ser narrada por Salvador. Isto provavelmente ocorre porque Mallo descobre que sua mãe nunca lhe entregou a carta de Eduardo, tendo vendido para uma outra pessoa e não comentando nada com seu filho.

Esta transgressão esboça uma reconfiguração do sentimento de Salvador perante o luto de sua mãe, que é produzido em suas sessões de solidão e escrita. Nas cenas seguintes, Mallo aparece tão entretido em escrever “Meu Primeiro Desejo” que nem sequer ouve o que Mercedes tem a lhe dizer.

Destas relações, saímos com algumas pistas que compõem o personagem de Salvador, que irão produzir sentido no enredo. A primeira delas é sua sexualidade, que não diz respeito a uma identidade, e sim uma produção subjetiva incessante, mas que marca o personagem como um sujeito *queer*.

Derivado deste traço, encontramos um amor que soa como eterno, ainda que esta eternidade seja platônica e apenas ilustre o insucesso de Salvador em esquecer o passado. Esta rigidez amorosa que o protagonista tem pode acabar o posicionando no que Long (2021a) e Rich (2013) denominavam de *gay mainstream*, ou seja, o homem gay que não concretiza nunca seu amor e, fadado a solidão amorosa, vive melancolicamente.

É difícil dizer que os traços vinculados a Salvador não sejam cheios de uma melancolia frustrante e que ele seja um personagem que incomoda a heteronormatividade, até porque, ele não parece ser. Os sentimentos deslocados da realidade à fantasia orbitam a imagem do protagonista, preenchendo-o de um pessimismo constante e uma lentidão ao destrinchar os problemas de sua vida. No decorrer do filme, ele parece apenas agregar mais coisas, mais doenças, mais problemas, mais sofrimento. Aliviando-se apenas nos últimos minutos.

Talvez este traço conflituoso e incômodo seja algo necessário para a construção de um artista aposentado, porém é possível fazer um paralelo e interpretar que Mallo se tornou muito próximo do personagem que Alberto interpretou no filme *Sabor*: um viciado carrancudo e solitário.

Tais traços, junto do que já foi exposto na infância de Salvador, vão pincelar a personalidade em que os *kits* de subjetividade se grudarão. Por hora, temos um homem gay, ansioso, com relações bastante conturbadas, viciado em drogas e bastante saudosista, que teve uma infância solitária e rígida, em que precisou lidar com os dogmas católicos que não excluía seus desejos e preferências e que, de alguma forma, transformaram sua experiência em vários trabalhos artísticos.

Todos estes traços são pontilhados, repletos de espaços vazios que permitirão um preenchimento pelo público interessado, que poderá conhecer, reconhecer e adaptar seu entendimento às relações pré-estabelecidas por Pedro Almodóvar, que pincela relações amorosas, familiares, laborais e amigáveis do protagonista.

Estas esferas, que agenciam o sujeito de diversas formas, demandam uma visão transversal que a psicossociologia apoia, que torna Mallo um personagem de complexas redes, conexões e desafios, perpassando os sentimentos íntimos, as relações entre personagens e todo o contexto histórico e político do enredo (NASCIUTTI, 1996). Desde sua infância, resistente ao franquismo, até os estratagemas discursivos que regem as performances de gênero e as expressões de desejo (FOUCAULT, 2018; BUTLER, 2018).

8.3 AS PRODUÇÕES DE SOLITUDE DE SALVADOR MALLO

Ao tentar explicitar como a sexualidade desviante englobou campos que iriam além dos atos libidinosos, Foucault (2018) traz à tona certos modos de vida que posteriormente formariam modos rígidos de performances sexuais. Esta forma de mistificar todo um coletivo pautado em diferenças pontuais é um *modus operandi* também das sociedades de controle (DELEUZE, 1992), que constantemente usam das informações para serpentear. Se a modelagem é a nova forma de exercer o poder, a associação de modos-de-ser e de ter (TAVARES e VARGAS, 2014; TAVARES e BITTENCOURT, 2018; TAVARES, 2004) aos reconhecimentos sexuais e de gêneros têm potência para formar performances e repeti-las ou repeli-las, conforme os empuxos de uma disputa estratégica de poder (BUTLER, 2018; FOUCAULT, 2018).

Como não há dominação, os dispositivos podem pender de um lado a outro, mas sempre há de se lembrar que ao Império (HARDT e NEGRI, 2004) é interessante que existam inclusões diferenciadas, que tornarão possível a capitalização sem que haja uma inversão ou paridade nas disputas econômicas e sociais.

Por isso é importante entendermos quais os imaginários que são introduzidos por meio do entretenimento. Estas informações, disfarçadas de formas de prazer, podem não ter a intenção de segregar ou intensificar certos processos, mas acabam por os fazer de um jeito ou de outro.

Isso ocorre porque nos dias de hoje o capitalismo é feito por redes e conexões (PELBART, 2011), tornando difícil não haver bolhas de consumo que serão vistas como públicos-alvo. São estas bolhas de consumo que irão receber o filme, que é produto, arte e entretenimento (BURROWES, 2008);

A estranha junção destes três elementos pode colocar um longa-metragem popular num patamar elevado de produção de desejo, pois induz prazer, desterritorialização, mestiçagens e deslocamentos (ROLNIK, 2000; PELBART, 2000; TAVARES e VARGAS, 2017). Estas quatro vicissitudes esbarram na estética, na imagética e na temporalidade do filme (DELEUZE, 1990; FRANÇAS, 2005), além de tocar em esferas políticas, estéticas e éticas de toda uma população.

A potência de produzir um universo alternativo por curto período pode ser estendida para resistências e fortalecimentos de grupos, por outro lado há a possibilidade de reforçar bolhas de consumo, públicos-alvo e modos-de-ter (TAVARES e VARGAS, 2014; TAVARES e BITTENCOURT, 2018).

São estes modos-de-ter que serão focados deste ponto em diante. Será levado em consideração os modos-de-ser que embaralham o agir e o pensar com o comprar e o consumir, propiciando formações de órbitas ao redor de *kits* de subjetividade.

Esse seria o mercado que Rolnik e Guattari (2013) reforçaram, aquele que produz o desejo antes mesmo do produto estar à venda. Incita vontade e potencializa o consumo por meio de associações idealizadas em vitrines, televisões e publicações, utilizando a falta incessante para tornar obsoleto e atualizar consumos de toxicômanos de identidades (ROLNIK, 19997).

Neste sentido, é importante pontilhar a seguinte questão: quais os modos-de-ser de Salvador Mallo? Indo mais além, quais os modos-de-ter deste mesmo protagonista?

De todas as coisas que elencamos aqui, precisamos lembrar que Mallo também é um roteirista. Seus textos são resultado de vivências reais somadas a ficções, e o protagonista não tem vergonha alguma de admitir isso. Muitos de seus amores e vivências são usados como referências e, a partir de suas experiências juvenis, Salvador agrega experiências que dão vida aos seus roteiros. O Vício, por exemplo, foi um texto feito em formato de desabafo, em um momento de sofrimento profundo.

O estado de introspecção e saudosismo aparecem como seus motores de criação, por isso, pensamos em uma solidude construída, não só um sentimento agonizante de solidão. Apesar de se mostrar um homem acometido por um bocado de enfermidades, estar sozinho não é sempre expresso como um incômodo, já que tem em sua casa um bocado de filmes, álbuns e revistas, além de várias obras de arte que ocupam todo o espaço vago que uma parede pode oferecer.

Esta configuração de solidude pode ser o que Pedro Almodóvar pinta como pano de fundo, para adicionar nele os demais conectivos de enredo, objetos de cenário e conectivos com o público.

Salvador mora em um ambiente confortável e consegue passar horas consigo mesmo naquela casa e, quando se depara com um problema, normalmente é consequência das consequências da solidão, não tendo problemas em passar longas horas sozinho em cena. Na piscina, na cama, lendo, escrevendo ou se drogando: Pedro Almodóvar faz questão de desenvolver seu protagonista em muitas cenas de introspecção e *flashbacks* narrativos.

Quando tenta dormir, falha quase sempre, ao menos até o Rivotril 0,5mg fazer efeito, um ansiolítico forte e viciante. O sono perturbado (seja pelo sofrimento psíquico ou pela dor física) é o elemento que lhe tira do conforto mesmo estando em casa, sendo o momento em que a

introspecção não é bem quista e a ansiedade patológica retorna. Nessas horas, o homem sempre se medica, até que o Rivotril passe a não ser suficiente.

O remédio é o nome comercial mais famoso do Clonazepam, um benzodiazepínico que é comercializado sob um rótulo tarja preta, ou seja, passível de dependência. Este vício é consequência do que alguns pesquisadores apontam como efeito de tolerância do organismo, ou seja, a necessidade de alguns fármacos terem sua dose aumentada de tempos em tempos para alcançar o mesmo efeito terapêutico da dosagem (menor) inicial (PIRES e PAIVA, 2021).

Este tipo de lógica não é importante apenas para entendermos o personagem de Mallo, mas também para pensarmos que pode haver um cuidado em posicionar certas marcas e hábitos para que não assustem o telespectador, mas também não passem despercebidas, em uma lógica que conseguiria conectar a sexualidade frígida, o adoecimento e a medicação.

Além disso, a bula do remédio relata efeitos colaterais comuns como problemas de memória, atenção, dores de cabeça e vertigens e o fato de não dever ser utilizado junto do álcool em hipótese alguma³⁶, detalhe não respeitado por Salvador Mallo.

Apesar de falarmos do Rivotril, há uma pluralidade de remédios que o protagonista toma ao dormir, porém todas as outras marcas, motivos e princípio-ativos são escondidos, com ressalva da Oxiconona, um opioide forte que ele pode usar esporadicamente em casos de dor.

Pedro Almodóvar e Antonio Banderas fazem o difícil trabalho de conceber um homem que procura incessantemente por anestésias, tentando manter-se funcional durante a solidão da aposentadoria e a falta de sua mãe. A inércia lhe mantém em marcha lenta enquanto ele se medica com seis drogas lícitas ao mesmo tempo e, sem sentir-se satisfeito com o efeito, procura pela ilicitude.

Seja pela tolerância do Clonazepam, seja por uma desterritorialização profunda que lhe move para novas tentativas, Salvador Mallo faz a passagem de uma droga à outra.

Nos primeiros 60 minutos, vemos Salvador buscando Alberto para experimentar drogas ilícitas e justificando o ato com dores de cabeça. Além disso, ele tem engasgos, passa mal, bebe, fuma e busca por traficantes para manter seu vício.

¹ Informações retiradas da Bula do Rivotril (Clonazepam) disponível em: <https://www.dialogoroche.com/content/dam/brasil/bulas/r/rivotril/Bula-Rivotril-Paciente.pdf>

Ainda que Alberto seja sua “porta de entrada”, é importante rememorar como estava Salvador antes de se encontrar com o colega: um homem completamente parado, repleto de doenças e que não se sentia capaz de exercer seu emprego por conta de suas enfermidades. Negava-se a escrever, produzir e dirigir. Um homem que nunca se viu parado, mas que, por algum motivo, estava.

Um homem tomado por uma solidão que parece costumeira, mas que no decorrer do enredo é descoberta como um clímax recente, já que faz pouquíssimo tempo que perdeu sua mãe e sua capacidade de andar livremente graças às enfermidades na coluna.

Apesar da lista de enfermidades, Pedro Almodóvar não faz questão de demonstrar esta numerosidade tão a fundo, priorizando as enfermidades psíquicas e “apenas” três doenças biológicas: as travadas de coluna, os engasgos e a enxaqueca constante. Estas três condições se relacionaram com seus remédios e suas dependências, tornando inseparável o corpo do sofrimento e, por consequência, das doenças psíquicas.

Dor e Glória parece ser um recorte de um homem melancólico no ápice de sua solidão que, por consequência, debilita Salvador e lhe medica ao ponto de criar um contexto propício ao vício.

Mas afinal, onde está a passagem da solidão para a solitude? É importante rememorar algumas cenas do filme para entender que Salvador afastou muitos durante sua ascensão como cineasta, ficando sem amigos próximos ou conexões saudáveis. Até mesmo sua mãe, que só passa a morar com ele na velhice, é afastada de sua juventude.

A falta de conexão com o mundo soa como um *modus operandi* de Salvador, que relata escrever como desabafo e exaltação de memórias passadas. A única pessoa a quem conectou seu mundo, largando sua cidade, família e amigos, foi Frederico, que foi embora alguns anos depois.

A paixão frustrada pode ser aquilo que apaga a sexualidade de Mallo do enredo, lhe deixando desanimado para novos amores. Na primeira metade do filme, o assunto nem sequer é abordado. Ao invés disso, o personagem é construído ao redor do vício inocente pelas drogas, entrando num ciclo vicioso de excitação-frustração-excitação já exposto por Preciado (2018a). Este regime Farmacopornográfico é absorvido ao filme para demonstrar a necessidade de anestésias por parte do protagonista, porém anestesia de quê? Até Alberto desvendá-lo em sua produção “O Vício”, não entendemos ao certo os incômodos de Salvador Mallo, só sabemos que eles existem.

Vemo-lo como um toxicômano de identidade (ROLNIK, 1997), mas a sua solidão só pode ser compreendida depois que sua história com Frederico é exposta. Por que um homem rico, admirável e sentimental optaria por viver sozinho? Onde está o desejo e a vontade de Salvador? Por que o desânimo e a recusa são os primeiros traços com que temos contato?

Todas essas perguntas denotam algum grau de rigidez e apatia. A resposta do roteirista (que pode ou não ser suficiente ao telespectador) é um amor insuperável em que ele ancorava algum tipo de territorialização.

Como foi este namoro? Há quanto tempo eles se separaram? O que houve durante este tempo? Mallo sempre pensou em Frederico, ou é apenas agora, na velhice, que ele retoma este tópico? Estas perguntas são as lacunas que a história não preenche, deixando a cargo do telespectador dar sentido à obra.

Só assim o personagem de Mallo fará (e criará) sentido, pois é impossível preencher a totalidade de uma vida em algumas horas de filme. Nestas lacunas, preenchidas pelos telespectadores, o deslocamento do público à solidão pode ocorrer e as subjetividades poderão se mestiçar.

Afinal de contas, um amor frustrado não é uma história tão inédita assim, principalmente se levarmos em conta que grande parte dos filmes aqui estudados são dramas melancólicos, que tratam o romance como uma questão constitutiva do personagem, não sendo propriamente um tema principal.

E este romance, nas palavras do próprio Salvador, é justamente aquele que deveria salvar Frederico, mas não o faz. Após isso, Mallo parece perder confiança no amor, visto que sua relação com Frederico lhe magoou demais.

Afinal de contas, como o próprio Salvador descreve, ele precisava de Frederico, não só o queria. Para ele, assim como o amor não foi forte o bastante para curar o vício, ele também não foi forte o bastante para salvar Salvador.

O tom do amor narrado em “O Vício” é um tom platônico e idealizado, cujo poder deveria ser curativo. Tal pensamento não se concretiza e Mallo concebe uma frustração que não supera.

Esta perspectiva, por outro lado, é uma produção subjetiva que marca o personagem, afinal de contas, Preciado (2018a) já nos mostrou que o vício em drogas é uma produção social, e que o circuito excitação-frustração-excitação é alimentado por toda uma indústria.

Apesar de uma relação amorosa também dizer respeito a afetos, desejos, prazeres e frustrações, é difícil associar diretamente o amor ao vício farmacológico, pois este segundo é fruto de uma produção de sofrimento e de falta, que acaba servindo a um mercado Farmacopornográfico, enquanto o primeiro nem sequer é um conceito que haja consenso em alguma esfera.

Ainda que haja influência biopolítica na sexualidade e que o sexo, o prazer e o gênero estejam inscritos nas performances, não há como dizer que o amor, no enredo de Pedro Almodóvar, seja isto ou aquilo.

O que sabemos é que o amor não bastou e, para Salvador, ele deveria bastar.

Apesar destas interpretações, é importante ressaltar que nada da juventude de Salvador e seus colegas é demonstrado em imagens, sempre referenciando o passado por meio de relatos e desabafos, nada mais. Sendo assim, há muitas instâncias interrogativas na produção do personagem, porém, pela característica saudosista do filme, somada à falta de referência desta época, dá-se a entender que não houve nada não-citado que seja de extrema importância para os processos de singularização de Mallo.

Afinal de contas, um filme é uma disputa de verdades e um dispositivo discursivo (KORNIS, 1992; FOUCAULT, 1992b), o que subentende que Almodóvar construiu seu roteiro dentro dos cento e treze minutos de filmes e de suas pontas soltas, e não completamente fora disto.

O que se sabe sobre o período jovem dos personagens, descrito nos relatos do conto “O Vício”, deixam a entender que Salvador era extremamente apaixonado por Frederico e, por ele, viajou o mundo inteiro. Estas viagens incluíam produção e apresentação de seus filmes, porém tinham um objetivo principal: manter Frederico longe da ketamina.

As pontas soltas são as consequências destas viagens. Sabemos que Jacinta foi excluída da vivência de seu filho por conta disso, mas há outras conexões perdidas? Além disso, este amor frustrado foi suficiente para que Salvador ressignificasse sua relação com psicotrópicos?

Esta ressignificação, apesar de citada, tem um vazio imagético, proporcionando uma incógnita interpretativa no telespectador. Afinal, o que de fato acontece para que Salvador aceite esta relação Farmacopornográfica (PRECIADO, 2018a)? Por não haver uma resposta clara para isto, podemos cogitar que suas enfermidades causaram dependência em Clonazepam e Oxidodona, que lhe fez se ver no papel de “Marcelo”, em O Vício.

No fim, aceitamos que esta é outra característica marcante de Mallo, que não consegue nem sequer cogitar uma relação esporádica ou recreativa com a droga, estranhando completamente o autocontrole de Alberto. Esta necessidade de viciar-se nas coisas, de adentrar de cabeça, de se desconectar do mundo ao escrever e de se isolar quando não está neste estado, nos faz pensar que Salvador, além de um homem dolorido, é um homem viciado, já que esta necessidade cíclica e viciosa acompanham o personagem adulto por toda a trama.

Só que, diferente dos outros traços que vimos no protagonista, o vício — em Rivotril, Oxycodona e Heroína — passam necessariamente pelo consumo, o que faz este traço ser bastante diferente dos outros, que apenas elucidam reconhecimento por parte do telespectador.

Quando falamos do vício, não há só uma verossimilhança em jogo, mas também uma produção de desejo de consumir. Isto necessariamente irá despertar o desejo de consumo por parte dos telespectadores? Talvez não, visto que a interpretação de um filme é feita subjetivamente, mas a identificação e a normalização destas válvulas de escape podem estar alavancando os modos de vida medicamentosos, além de normalizando também as prescrições — cada vez mais comuns — de medicamentos.

A medicalização da vida já é algo que Preciado (2018a) aponta como uma nova forma de gerila, assim como Deleuze (1992) percebeu que a medicina preventiva viria a ser um dos modos de controle e Foucault (2018) entendeu que orquestrar o uso dos prazeres já seria o novo método da sociedade capitalista.

Por em evidência remédios como o Rivotril junto de sofrimentos verossímeis pode ser uma forma de colar uma marca, pela via do *product placement*, nos *kits* de subjetividade presentes no filme.

Muito dessa necessidade de Salvador compõe a melancolia no decorrer do filme. Seus motivos demoram a ser explicados, então ficamos até a primeira hora emergidos nas tentativas de resgates de conexões do protagonista, sempre ancoradas no passado, retornando a Alberto, Frederico, Jacinta e Mercedes.

Outro sofrimento declamado por Salvador é a já destrinchada morte de sua mãe. Já tendo sido explicado o luto e a culpa do personagem nos tópicos anteriores, parte-se para o terceiro e último sofrimento de Mallo, que é apontado como causa de sua aposentadoria: sua coluna debilitada, que o acometeu após uma cirurgia, pouco depois de sua mãe morrer.

Este último é de grande importância, pois ele não causa apenas um problema a se enfrentar, mas traz o embate geracional do personagem, que também pode vir a ser um espaço em que se gruda o saudosismo.

Não podemos perder de vista como a dor e o corpo podem compor espaços importantes nos desenvolvimentos psíquicos. Não há debate em torno da sexualidade sem que o corpo venha ao assunto, pois é pelo corpo que o prazer e o sofrimento são descobertos e se instauram. Como bem rememora Preciado (2018a), são os fármacos e a pornografia que compõem as maiores indústrias, justamente por suscitarem no corpo os ciclos viciosos de excitação e frustração.

Sentir — prazer ou dor — passa pelo corpo, e o envelhecimento afeta diretamente esta relação.

Os sofrimentos orgânicos também podem ser condicionantes para sua saúde e seu vício. A busca pelos alívios precisa ser levada em consideração para uma leitura psicossociológica, onde o corpo e seus sintomas também são componentes da esfera individual e se ramificam para as demais áreas.

Não é à toa que a porta de entrada aos fármacos foi a medicina, escolhida por Pedro Almodóvar, visto que o sentimento de impotência e a velhice também podem compor a sexualidade e o desejo.

Esta expressão de desejo pode passar por uma resignificação forçada quando há uma abrupta mudança corporal, e esta expressão também é performance de gênero, por isto ela deve levar em consideração a idade. Ser um homem gay de meia-idade é diferente de ser uma criança gay, apesar de o enredo derivar um bocado de traços de um ponto a outro.

É importante rememorar que a performance de gênero (BUTLER, 2018) diz respeito não só a externalização de assuntos e discussões sobre a temática, mas também a forma de se portar: o tom mais singelo, responsivo, ansioso e discreto de Salvador compõe sua sexualidade e sua expressão de gênero, podendo ser revolucionário por fugir à norma de desejo e, muitas vezes, das normas cis masculinas, compondo um repertório que quebra a universalidade imaginária (e inexistente) do que é ser homem.

Esta crítica precisa ser composta somada às preocupações de Butler (2018) frente a universalização do(s) gênero(s), tomando o cuidado de não excluir aquilo que é masculino e generalizar uma opressão. É frente a esta universalização que Mallo pode ser analisado, já que o protagonista não apresenta traços estereotípicos de virilidade, que é replicada universalmente

para o patriarcado. Além disso, ao optar por uma vida sozinho, Salvador também pode estar confrontando a ideia normalizada de uma vida a dois, ou ao menos uma vida pautada em uma rede de amigos e familiares, coisa que também não é muito observada. Esta solidude produzida pode ser uma forma de confrontar a noção universalizada de família, que falha constantemente e, assim mesmo, continua sendo disseminada como modelo a se seguir.

Apesar desta quebra de expectativa, é importante lembrar que, na infância, Salvador tinha uma mãe de pulso forte, que lhe obrigou a entrar em um Seminário, mas que não aparece lhe confrontando sobre suas expressões de gênero ou desejo. Estas universalizações que permeiam a performance *queer* não são facilmente visualizadas em Salvador, cuja infância foi destrinchada, mas pouco ou nada associada às performances compulsórias trazidas por seus pais, já que estes não aparecem tanto “educando” seu filho. O único momento confrontador entre o protagonista e sua normatização é sua resistência ao Seminário de Padres, que apesar de ser demonstrada, não é detalhada e nem destrinchada.

O que sabemos é que a instituição escolar pode vir a ser uma dessas instituições fadadas à disciplina e que servem como dispositivo sexual (FOUCAULT, 2018), mas que apenas negou o gosto do pequeno Mallo por Beatles.

Sem esta instância muito clara, a sexualidade de Salvador fica focada na adultez, sendo o *queer* neste filme uma associação entre um personagem frustrado, melancólico e solitário, que desacredita no amor. Um personagem muito semelhante ao *gay mainstream* (LONG, 2021a; RICH, 2013).

Um homem que, apesar de desviar da heteronormatividade, é podado na sua expressão de gênero e desejo por conta das experiências ruins que outrora teve. Pode estar trabalhando muito e produzindo filmes de temáticas *queer* dentro do universo de Almodóvar, mas que, para o telespectador, não confronta o desconforto que é fugir à norma, preso em uma melancolia saudosista.

O curioso é pensar o motivo deste filme retratar justamente o período melancólico de Mallo, visto que o próprio nome do filme denota que ele teria em sua vida dor e glória. Por que não optar pela glória? Por que não optar pelos tempos de sucesso? Ou os recortes prazerosos com Frederico? Por que optar por um momento em que (nem) sua vida laboral faz mais sentido? Por que esta glória parece preceder e proceder o período recordado no filme?

Esta opção pode dizer respeito à lógica em que se inserem personagens *queer*, além de também poder indicar um modo de inclusão da temática nos dias de hoje.

Apesar de conseguirmos ver sutilezas, afetos e conexões, o que marca o roteiro é a solidão e toxicomania em Salvador, que parecem ser um enrijecimento geral, principalmente por ele congelar seus trabalhos e viagens.

Esta lógica pode ser deslocada à vida real, sendo comum existir enfrentamentos psíquicos e orgânicos que dificultam o ato laboral e o desenvolvimento de ideias (textos).

Sua produção artística demanda criatividade e condições de trabalho que são difíceis de conseguir, suscitadas por Pelbart (2011) como condições de trabalho conexionista. Para ser um roteirista, Mallo deveria estar em circunstâncias que despertam criatividade e autonomia. Seu trabalho seria avaliado pelo público e pelo sucesso, sendo vigiado e criticado pelos consumidores e aguçando um senso crítico e autorregulador no personagem.

Sem o conforto, autonomia e outras devidas condições, é compreensível a impossibilidade de escrever um bom roteiro, desistindo de manter seu ritmo e qualidade anteriores.

O que retoma seu ritmo de trabalho é a recaptura dos processos de singularização e o contato com a pintura de Eduardo, que tem em seu verso uma carta de agradecimento, escrita à mão. Isto insere Salvador num transe proposital, que soa como uma solidão intencional, embebedando-se de seu passado para escrever um filme sobre sua infância e seu tempo com Eduardo, a qual ele chamará de “O Primeiro Desejo” e gravará.

Nesta pequena passagem, não se pode perder de vista o caráter metalinguístico desta obra, sendo um filme que fala sobre um outro filme, ou outros filmes. Este caráter permite com que desloquemos a lógica da produção criativa do cinema até Salvador Mallo para interpretá-lo, mas também nos permite experimentar uma pequena parte do impacto que produções imagético-estéticas-temporais podem causar no telespectador: seja no âmbito do real, seja no fantasioso.

Para além disso, Pedro Almodóvar realoca na imagem de Salvador um roteirista frustrado, que o pouco que escreve é sobre seus sofrimentos e grande parte de seus projetos passados detém muito de sua história que, ao modo que é apresentado, é *queer*. Seu romance é enxergado pelo próprio Frederico, que se identifica nas suas produções e sente-se especial por ainda ser

lembrado e referenciado pelo ex-namorado. Ainda assim, isto só é citado, mas nunca demonstrado.

Isto compõe um produtor cinematográfico: alguém que, pela arte, visualiza, compreende, compõe e rearranja cenas que, somadas, compõem um roteiro.

Apesar de ele não ser uma pessoa real que foi transportada para o longa-metragem, é importante destrincharmos as lacunas e pensarmos as possíveis interpretações. Esta decomposição não é só importante pelo que Penafria (2009) traz como partes que compõem um roteiro, mas também para compreender que tipo de identificações um telespectador pode fazer com o protagonista.

Ainda que o filme seja uma fantasia, é uma fantasia pautada no mundo real, com enfrentamentos inspirados na realidade. Por isso, ao procurar onde Pedro Almodóvar investe o tempo de tela e onde o esconde, é uma forma de entender melhor onde este personagem pode alcançar.

Até aqui, temos diversas possibilidades de leituras, sendo Mallo um homem solitário que produzira muitas coisas em sua vida, mas que não se vê satisfeito com nada. Essa melancolia capturada pela película é um dos traços comuns de enrijecimento subjetivo que já apontava Pelbart (2000) e Rolnik (1997), que não só petrificam o sujeito, como também o inserem em ciclos viciosos de consumo.

Capturar justamente os fios que se conectam ao desejo consumista pode ser a chave para pensarmos onde estão as identidades *prêt-à-porter*, que nunca dizem respeito a subjetividades reais, mas sim modelos vendáveis pela mídia.

É justamente por ser um personagem fictício em uma tela que Salvador Mallo pode ser considerado um modelo fantasioso, que produz identificações e desejos reais. Estas identificações por mais melancólicas que sejam, também se prendem a um sujeito rico, que modela seu consumo e seu trabalho para outras vias.

Trabalho este que, além de ser conexcionista, também é produtor de sentido.

Querendo ou não, Mallo tem um emprego exemplar, é alguém famoso e muitas pessoas param para ver seus filmes. Ele é rememorado o tempo todo por diversos artistas, é convidado para vários eventos de luxo e apresenta um modelo do que é ser um homem rico, que enriquece de forma honesta e gasta seu dinheiro procurando o conforto da solidão.

Este conforto pode ser uma busca estética, biológica ou até mesmo tecnológica, mas que está atrelada a problemas que, apesar de não serem reais, são verossímeis. É justamente nestes problemas — menos platônicos e mais reconhecidos pelo grande público — que pode ser percebido o ordinário de Salvador Mallo.

Suas doenças, por exemplo, lhe causam muitas dores e impeditivos, mostrando que nem mesmo o dinheiro pode evitar envelhecimentos. Ainda assim, o dinheiro pode fornecer fármacos, tornando Salvador um homem medicalizado.

As características que marcam e podem vir a produzir desejo acabam caindo em ao menos duas categorias, uma mais platônica e outra mais verossímil.

A primeira é justamente o cineasta de sucesso, que enriqueceu e ficou famoso graças ao seu trabalho. Aquele que tem o reconhecimento do público e que não vê mais o desemprego ou a pobreza como um problema que lhe assombra. A segunda é o homem gay enfermo, que traz consigo uma enorme carga solitária, um desentendimento com a instituição familiar e mais um bocado de sofrimentos orgânicos, que só são neutralizados com o uso de fármacos, subentendendo que há uma redução de danos na medicalização da vida.

Estas podem ser algumas das principais órbitas em que os rótulos e produtos consumidos por Salvador — e expostos por Almodóvar — irão grudar.

8.4 OS RÓTULOS E PRODUTOS DO *MISE-EN-SCÈNE*

Por não se tratar de um sujeito puramente idealizado, com problemas fantásticos e características surreais, Salvador Mallo é facilmente reconhecido e identificado a partir de suas frustrações. O não-dito no filme desencadeia um bocado de problemas que um homem *queer* de meia-idade pode achar bastante verossímil: solidão, frustração amorosa e decadência do corpo. Isto, somado aos sofrimentos psíquicos cada vez mais comuns, tornam Mallo um personagem (quase) ordinário, que abraça a realidade e faz o telespectador se deparar com uma “pseudo-realidade” (VARGAS, 2016).

Esta mistura entre roteiro-fantasia, cenários montados e personagem realista pode atrair empatia à figura central do filme. Ainda assim, não só de diagnósticos frequentes é composto Salvador. Ele é também um cineasta europeu famoso, de bastante sucesso e com diversas obras reconhecidas.

Apesar de sua pausa não denotar tão bem seu trabalho, suas relações e posses não deixam este recorte de lado.

O imaginário que se cria de Salvador, apesar de melancólico, acaba detendo certo nível de elitismo e sucesso, privilégio incomum para a grande maioria dos espectadores. Mesclando elementos ordinários com uma pitada de originalidade, temos a identificação com a angústia junto da idealização da riqueza.

Afinal de contas, como um homem gay de sucesso, quase nos 60, deve se parecer? Esta dúvida, que não deve ter uma resposta certa, ganha um esboço ao vermos os padrões de vida e consumo de Salvador Mallo.

Não podemos perder de vista que estamos em uma sociedade de consumo e isto pauta nossa inclusão dentro do *socius* (TAVARES, 2007; TAVARES e IRVING, 2014). O reconhecimento, pautado nos modos-de-ter, completam a figura de Mallo, lhe agregando *status* com a arte, literatura, arquitetura e decoração.

Tendo em vista que o cinema é uma mídia que propulsiona desejos e formas de consumo pela via do deslocamento, é importante tentarmos entender qual *kit* de perfil padrão é visto neste filme, para poder desenvolver as possíveis órbitas de atuação (ROLNIK, 1997; GUATTARI e ROLNIK, 2013). Ainda nesta linha, não podemos perder de vista os rótulos com que Salvador Mallo interage e consome, deixados explícitos por Pedro Almodóvar pela via do *Product Placement* (BURROWES, 2008).

Estas marcas, registradas nos fotogramas (7.2.1) desta pesquisa, são majoritariamente multinacionais, que cada vez mais estendem seu público por todo o globo: o iMac, da marca estadunidense Apple, os eletrodomésticos da SMEG, da fabricante Italiana e o Rivotril, do laboratório suíço Roche. A única exceção é a MyTaxi Iberia, uma empresa espanhola com atuação apenas local.

Ainda que este método soe como um *marketing* estratégico de impulsos de mercado, é importante reforçar aquilo que Burrowes (2008) deixou claro: a presença de marca não é só

uma vantagem à empresa que divulga seu negócio, ela também compõe a verossimilhança do cenário e constrói as personagens.

A partir desta teoria, não podemos deixar de lado a percepção de um traço elitista de Mallo, como seu apreço por artes plásticas, sua opção por caríssimos eletrodomésticos SMEGs e seu iMac como ferramenta de trabalho.

Estas marcas parecem não se contentar com o público local, investindo neste mercado publicitário e tentando alavancar seus alcances. Isto poderia fazer a MyTaxi Iberia, por exemplo, se lançar em direção ao Mercado Mundial (HARDT e NEGRI, 2004), tal qual outras empresas globais de transporte privado.

Tal estratégia pode estar funcionando ainda melhor nos dias de hoje, com o esfacelamento do cinema físico e a chegada dos filmes nas plataformas de *streaming*, estas marcas adentram nosso lar, tornando possível ver a sala decorada e sofisticada de Mallo enquanto nos deitamos no sofá ordinário de um cômodo comum.

Essa sobreposição, somada à capacidade de deslocamento que filmes têm, podem compor uma mestiçagem subjetiva (ROLNIK, 2000), corroborando para a pulverização das formas de vida locais e as colonizando, reagrupando em identidades *prêt-à-porter*. Por isso que, para Deleuze (1992), o *marketing* é a chave do novo mercado de controle e a informação é importante para que os perfis de consumo possam ser replicados nas grandes mídias.

Para compor a riqueza platônica de Salvador, percebemos que Pedro Almodóvar vincula a angústia, a solidão e o vício à arte e a decoração, externalizando o investimento e a importância que Mallo dá ao seu lar e suas pinturas, sempre reforçando seu orgulho ao falar da decoração de sua casa.

Essa externalização fica ainda mais evidente quando o personagem se recusa a vender ou dar um quadro sequer, reafirmando mais de uma vez que sua casa é a sua vida.

Para manter sua “vida” decorada, Salvador parece manter contato constante com artistas e galerias de arte, deve também comprar bugigangas decorativas e as espalhar por todo o cenário. Além disso, compondo o perfil de cineasta culto, ele também arruma estantes repletas de livros e filmes.

Não é possível ver uma parede vazia na sala de Salvador. Ele vive em um apartamento decorado, planejado e refinado como uma mostra de arte, sendo constantemente elogiado por todos que o visitam.

Na cozinha, os eletrodomésticos SMEGs caríssimos e compactos priorizam um design *retrô*, fabricados visando à ambientação harmônica. Eletrônicos estampados, encaixados em armários vermelhos contrastados com azulejos azulados, formam um ambiente sempre limpíssimo, emoldurando os SMEGs.

Com estas composições, somadas aos relatos de sucesso que Salvador acumula, Pedro Almodóvar agrupa um bocado de símbolos e compõe um ideal de riqueza daquele personagem. Este ideal de riqueza pode vir a ser um *kit* de subjetividade elencado no filme, o qual chamaremos de “*Kit Cineasta*”.

Este *kit* orbita uma desigualdade social, projetando no personagem um elitismo que é traduzido em bens materiais. Os itens que se colam ao rótulo são os eletrodomésticos caros e de marcas conhecidas, suas obras de artes plásticas, as numerosas estantes com livros e filmes, os vários abajures decorativos, o computador iMac e, ainda numa composição estética, os constantes tons de vermelho em seus armários e móveis.

A estética do filme parece ser pensada para chamar atenção. Elas ilustram não só como Salvador Mallo opta por gastar o excesso de seu dinheiro, como também compõem o imaginário de que um artista é apaixonado por arte e, por consequência, investe na estética e na imagética.

Quando isto é escancarado em um filme, a arquitetura e o design de interiores viram cenário, nos trazendo para dentro da casa de um personagem e conhecendo seu estilo pelos olhos da câmera. Esta estética, vinculada a uma figura cinematográfica, torna-se componente do personagem e da relação do telespectador com ele.

Não é puramente o modo-de-ter de Salvador Mallo, é também a forma como o *mise-en-scène* será montado e como esta imagem chegará ao telespectador.

No clímax, as duas cenas de perfis (Fotograma X e XI) mostram o cenário lotado, que diluem a imagem de Salvador no decorrer do filme, preenchendo a tela de cores. A casa do homem chega a ser poluída de tanto elemento decorativo, sem conseguirmos achar um ponto de destaque. Ainda assim, isto é referenciado como agradável e confortável a Salvador.

Apesar deste vício em trechos e cacarecos, não dá para definir Mallo como um consumista ou algo do tipo, afinal de contas, ele não demonstrou compulsão alguma neste tipo de coisa. O que podemos ver é que ele é um homem rico, que vive em (e para o) seu apartamento, aprecia bastante as artes plásticas e as decorações, além de ser debilitado demais para desempenhar funções simples da vida adulta, como trabalhar, dirigir, cozinhar e os demais temas. Um homem com uma secretária-cuidadora, uma faxineira-cuidadora e necessitado de táxis e companhias de motoristas privados. Além disso, é um leitor voraz desde pequeno, é criativo e tem uma carreira renomada como roteirista, vendo em seu trabalho uma oportunidade de pôr suas experiências nas telas, contando sobre suas viagens, amores e história.

Esta diluição de um Salvador proativo no ambiente contrasta com o protagonista prostrado que surge nesse reencontro. Este contraste pode causar um impacto transitório na leitura do personagem, dando a entender que ele não é melancólico, e sim está.

Apesar da possibilidade de vincular a sexualidade frígida com o ambiente chamativo, temos que lembrar o que Deleuze (1990), Preciado (2018a) e França (2005) apontam nos seus estudos sobre cinema e suas potências: não há como prever quando um deslocamento produzirá espaços de consumo e quando haverá revoluções micropolíticas.

Por isso, não há como dizer que esta associação irá vincular o sujeito a uma órbita de consumo, muito menos que um rótulo colará ao imaginário de um homem de sucesso. O que pode haver é uma aposta: uma aposta de que um telespectador, tão desencantado por seus problemas, frustrações e lutos quanto Salvador, pode vir a encontrar conforto do mesmo modo, ou seja, consumindo métodos de alívio.

Para saber se este imaginário realmente é reforçado pelas grandes mídias, é necessário aprofundar-se em uma gama maior de filmes e ver se estes pontos são levantados em comum. O que podemos tirar deste filme são algumas pistas, que podem induzir certo estilo de consumo.

Ainda que isso vá de acordo com o tom melancólico que a categoria “Enfrentamentos” produz, é necessário um estudo mais aprofundado para entender se há um endosso da tristeza nos filmes *queercentrados*, procurando investigar se Salvador Mallo é apenas um desabafo de Pedro Almodóvar, ou compõe parte de um imaginário *mainstream* dos filmes sobre romances gays.

O que corrobora um pouco esta leitura é o estudo preliminar de Long (2021a) e Rich (2013), que já apontavam o quão difícil era achar um filme *queer* que realmente desencadeasse

incômodos à população cisheterossexual enquanto hegemonia. A grande maioria era uma exposição de romance platônico, violências *queerfóbicas* e dramalhões familiares.

Para os autores, era como se o *queer* estivesse incluído, mas sem a preocupação de realmente ocupar o espaço cinematográfico. Se isto estiver ocorrendo ainda nos dias de hoje, o filme de Almodóvar pode ser mais um exemplo disto.

Seria possível que esta produção não só inserisse o *queer* na indústria cinematográfica e no mercado de filmes, mas também enrijecesse a vivência LGBTI+ e a reduzisse a sofrimentos constantes? Seria isto uma inclusão? Seria isto uma produção de narrativa? Ou seria isto uma contribuição para a rigidez?

Estas perguntas se relacionam diretamente com as dúvidas que orientaram esta pesquisa, já tendo levantado a hipótese de que esta inclusão pode vir a ser uma forma de *queerfobia* imperial.

Talvez o mesmo que ocorre com o Racismo Imperial ocorra com o *queer*, visto que o contato de pessoas cisheteronormativas pode ser revertido em pena e, talvez, medo de que seu familiar seja LGBTI+ e sofra como os filmes mostram, e não necessariamente conscientização.

A opressão que outrora era institucional e religiosa pode estar mudando e sendo diluída em justificativas culturalistas, vinculando o *queer* ao sofrimento.

Se isto estiver ocorrendo, o imaginário concebido ao redor de pessoas *queers* pode estar incentivando produções de rigidez que, por consequência, produzem um enfraquecimento das identidades próprias e locais, favorecendo desejos por novas formas de vida (ROLNIK, 1992; PELBART, 2000).

O que não podemos perder de vista é que o contato com o filme não modifica apenas a realidade do público *queer* — que pode ser alvo ou não da produção —, mas também atinge, desloca e produz sentido a pessoas não-*queers*, ainda que estas tenham maior ou menor grau de interesse.

Esta produção de sentido também altera a relação do sujeito *queer* com o mundo que lhe marginaliza, fazendo com que certas veiculações midiáticas tenham papéis diretos e indiretos nos modos de vida *queer*.

A associação quase compulsória do homem gay com a arte é uma das formas de se produzir estereótipos ao redor da sexualidade. Esses estereótipos produzem padrões de consumo replicados pelas grandes mídias, além de também associarem os desvios à norma a rebeldia,

visto que a arte, muitas das vezes, é vista como um desvio da vida ordinária, onde um sujeito trabalha e produz a serviço de um chefe ou um empresário maior.

O próprio Salvador Mallo passa por isso, ao ser obrigado a frequentar uma escola de padres para poder se adequar à educação ordinária, que acabou não lhe servindo muito, já que ele seguiu pelo ramo da música.

Esta associação comum nos filmes estudados, entre sexualidades desviantes, artistas famosos e enfrentamentos, assédios e violências constantes dão a entender que o dinheiro e a fama não resolverão seus problemas. Em geral, esta não é uma mensagem que é exclusiva à população *queer*, pois como já vimos em França (2008), há na arte um caráter denunciativo ao aparato capitalista. Ainda assim, há uma estranheza ao repararmos que estas críticas, repetitivamente visíveis em diversos filmes, reverbera uma situação que Long (2021b; 2021a) já anunciava, que é a associação de personagens *queers* com homicídios, suicídios, overdoses, perseguições, mortes por HIV e outras problemáticas variáveis da depressão e solidão.

A dúvida que fica é se a melancolia também produz desejo tão eficazmente quanto as admirações que personagens como James Bond causam no estudo de Burrowes (2008). O incômodo é tão impulsionador de desejo quanto a adrenalina de um filme de ação?

O que podemos dizer é que um drama tem mais características verossímeis do que uma ficção científica, e talvez por isso possa vir a produzir maiores identificações. Esta aposta parece ser a que os patrocinadores destes filmes fazem, injetando suas marcas em produções como a de Pedro Almodóvar.

Esta aposta deve levar em consideração o caráter imprevisível que a subjetividade tem ao entrar em contato com a arte, que já discutimos aqui. Retomemos com a hipótese de que este incômodo pode gerar identificações importantes para o impulsionamento de desejos.

Estes desejos por novas formas de vida, como aponta Deleuze (1990) e França (2005), têm potencial revolucionário, mas também podem abrir mercado. Precisamos rememorar que os filmes *queers* aqui estudados, em sua grande maioria, são sobre artistas internacionais, que ficaram famosos ou pela sua arte ou por seus crimes.

O contato com estas narrativas pode produzir incômodos e desejos de mudança, mas também há um mercado que apazigua o sofrimento decorrente da desigualdade e injustiça social, mas que não a soluciona de modo algum: o mercado dos fármacos.

Preciado (2018), Pelbart (2000; 2011), Rolnik (1997) e Guattari e Rolnik (2013) já relacionavam a produção de sofrimento da maquinária capitalista com o consumismo. Preciado (2018) e Foucault (2018) foram um pouco mais longe ao demonstrar como estas linhas de fugas do capital, que são produzidas pelas próprias disputas de poder dos dispositivos sexuais, estão sendo gerenciadas por uma espécie de influência sobre a vida, ou nas palavras de Preciado, de um Somatopoder.

Assim sendo, a produção de incômodos não necessariamente anula a produção de desejo, já instigando a relação excitação-frustração-excitação nos investimentos monetários e nas medicalizações como forma de anestesia da vida. A hipótese levantada por estes escritores é que há um dispositivo que administra os incômodos, e por isto, suscitá-los não é, necessariamente, confrontar a hegemonia, podendo ainda cair no mesmo (no caso, o consumismo).

O vício de Salvador Mallo nas medicações e a forma como o seu apego às coisas materiais são trabalhados podem ser duas dessas formas de diluir estratégias de excitação-frustração-excitação nas produções subjetivas, normalizando certos modos-de-ter como consequência desta abordagem.

O personagem tem a possibilidade de investir em seu lar, seu conforto e sua estética arquitetônica. São nestes modos-de-ter que podemos achar alguns possíveis *kits* de subjetividade nos filmes, vinculados justamente aos sentimentos de paralisia vivenciados pelos toxicômanos de identidades (ROLNIK, 1992).

Lida-se com estas angústias e dores por meio de outra esfera de consumo, que apesar de se relacionar com o elitismo do protagonista, vai por outra via: o caminho medicamentoso. Logo no início vemos Salvador recorrer a diversos remédios e, entre eles, o já citado Rivotril, com seus tantos efeitos colaterais.

Apesar de nenhum desses efeitos serem citados ou demonstrado no decorrer do filme, é expressa a incapacidade de um comprimido de Rivotril (0,5mg) suprir a necessidade de dormir do personagem. Muito desta perda de efeito pode ser consequência de uma tolerância criada no corpo, comum em medicamentos tarja-preta, que necessitará de um aumento gradual da dose para o alcance do mesmo efeito.

Apesar de percebermos que a frequência do Rivotril de Salvador é estranha, não há nenhum debate direto que relaciona o fármaco ao vício, muito menos um debate que lhe destaque em relação às outras medicações. O que dá a entender é que há uma necessidade do remédio, mas que essa dependência é muito mais psicológica do que química.

Sem este tipo de indicativo, a forma como Salvador consome cotidianamente tantas drágeas (entre elas a Oxidona e o Clonazepam) assusta, mas assusta ainda mais quando ele as abandona em troca de drogas ilícitas, adquiridas por meio de tráficos e utilizadas sem nenhuma forma regular: ora pela via do fumo, ora pela inalação, ora misturada com tabaco, ora pura. Esta oscilação não põe em questão o efeito, que é sempre melhor ou mais forte que os opioides receitados e legalizados.

No enredo de Almodóvar, o vício as vezes parece ser apenas de heroína, enquanto o Rivotril, os analgésicos e os opioides são o tratamento constante, que podem causar problemas, mas que não são um problema em si. Uma passagem em que este limite é delimitado são as políticas de redução de danos, pautada nestes mesmos “opioides legalizados”, em que Mallo já aparentava viciado. Seu médico opta por lhe medicar mais, tentando amenizar os efeitos da abstinência de heroína e substituindo o estímulo para algo legalizado.

Esta linha tênue tira de vista debates importantes ao redor da farmacologia e seu controle sobre o corpo (PRECIADO, 2018a), apesar do longa-metragem ainda escancarar — talvez escandalizando — a quantidade de medicação tomada pelo protagonista.

Os fármacos servem para compor as doenças e desgostos vividos por Salvador, mostrando o adoecimento também pela via do tratamento, minimizando a aparição de sintomas no enredo.

Aquilo que continua acometendo Mallo, é apenas o que ainda não tem diagnóstico ou solução: as doenças crônicas e a formação óssea em seu esôfago, ainda não descoberta. As outras tantas doenças são citadas na narração, mas só são vistas em formato de cápsulas e drágeas.

Não há uma verbalização clara ou um *plot* mais avançado sobre as úlceras, enxaquecas, asma e dores musculares de Mallo, havendo apenas um bocado de remédios e uma citação a posteriori. O que surge é, na maioria das vezes, a dificuldade e o tratamento: as idas constantes aos médicos, a fuga de atividades físicas, o medo de se abaixar e a insuficiência dos remédios. Não há uma passagem em que Salvador Mallo fique realmente incapaz por conta de suas dores, mas há o distanciamento dele por precaução.

Este modo de adoecer, muito vinculado ao *status* médico e não ao sofrimento em si, caracteriza um discurso cada vez mais comum sobre os corpos, que, pautado na saúde e nos postulados patológicos, incide um poder sobre os sujeitos e seus sofrimentos, influenciando suas decisões e domesticando pacientes (PRECIADO, 2018a; FOUCAULT, 2018). Esta esfera, além de muito comum, abarca um bocado de significados e símbolos que se configuram em outra grande órbita que o personagem de Mallo gravita: o homem *queer* que adentra a medicina preventiva destinada à terceira idade.

Por ser uma órbita chave para os *kits* de subjetividade que levantamos, nomeá-la-emos de “Gay Idoso”, já que outros tantos termos utilizados para nomear este estereótipo podem ser considerados ofensivos.

Além disso, esta é uma órbita que tem direta relação com sua sexualidade por se tratar justamente de uma imagem corpórea, que lida com os prazeres e angústias relacionadas à esfera *psi*, ou seja, as esferas que abarcam suas relações, redes, cultura e corpo. Esta perspectiva psicossociológica (NASCIUTTI, 1996) compreende que o social e o individual se tocam e são tocados, numa relação recíproca. Assim sendo, a sexualidade e os prazeres de Salvador se tornam ponto chave no desenrolar de suas relações, por ser sempre algo que passará pelos seus próprios prazeres e enfrentará a relação com o outro, seja amorosa, familiar ou puramente cotidiana.

Neste sentido, os adoecimentos corpóreos dificultam e exigem reinvenções das performances e expressões sexuais. Talvez por esta não-adaptação, seja comum ver uma frigidez no protagonista.

Desta forma, elencamos ao filme um *kit* de subjetividade que chamaremos de “Gay Idoso”, que diz respeito à sexualidade frígida que Mallo tem ao encarar os adoecimentos que vieram com a idade. Neste espaço-tempo um homem que não pratica ou praticou atividades físicas, que não demonstra interesse em iniciar projetos, que tem o desejo sexual pouco a florado e que se medica para evitar grande parte de suas doenças psíquicas e orgânicas. Seu consumo é orquestrado ao redor de remédios e estratégias de conforto, como tênis que não incomodem sua coluna e motoristas de táxis que não lhe farão usar meios-de-transporte mais cansativos ou desconfortáveis, como caminhadas ou transporte público.

Todos estes itens orbitam como soluções de incômodos e, no centro desta galáxia, as medicalizações surgem como estratégias de anestesia e redução de danos, reforçando o aspecto de “muleta” que o Rivotril tem para alguns níveis de sofrimento.

Estes seriam modos-de-ter de Salvador Mallo: o modo de ter doenças e sofrimentos, que será quase sempre desenrolada pela perspectiva médica de diagnósticos, tratamentos e prevenções.

Evitar para não piorar, um controle que diz respeito a uma medicina preventiva (DELEUZE, 1992), mas que também disciplina o corpo, mestiçando poderes imanentes e transcendentais e atuando dentro do hospital (via consultas, exames e cirurgias) e fora, pelo autocontrole preventivo e a medicalização da vida (HARDT, 2000; HARDT e NEGRI, 2004).

Estes *kits* de Salvador (o *Kit* Cineasta e o *Gay* Idoso), quando somados às construções de narrativas verossímeis e deslocadoras, podem acabar ocupando este espaço de identificação e incômodo gerado pelo filme, afinal de contas, sua riqueza é construída a partir de sua relação com a arte, que é um componente constitutivo da infância e adultez na narrativa de Salvador Mallo.

Ambas as grandes órbitas, com marcas elencadas a elas, agregam valores à verossimilhança da realidade de Salvador Mallo e preenchem parte dos vazios imagéticos de suas relações. Estes vazios imagéticos são o que, para Deleuze (1990), irão permitir a imaginação e a interpretação do telespectador atuar, pautando-se no deslocamento e na necessidade de compor sentido aos filmes. Isto ocorre porque os longas-metragens sempre acompanharão os personagens de forma fragmentada, os compondo apenas por períodos e *takes* agrupados em mosaicos de roteiros, nunca de forma completa e/ou total.

Com isso, podemos interpretar o porquê e/ou como Salvador chega até aquele ponto ou toma aquela atitude, compondo o deslocamento com interpretações de pseudo-realidades, que podem abarcar o sujeito naquela realidade por uma hora e cinquenta e três minutos.

Ainda assim, há a particularidade do pesquisador, analista e/ou telespectador na compreensão daqueles fragmentos, não sendo possível compor verdades sobre roteiro algum. França (2000) lembra que o filme, apesar de sua instância bastante mercantilizada e popular, é uma arte, e como as outras artes, há muito não-dito a se interpretar, para que haja algum sentido.

Por isto, a interpretação do pesquisador pesa, mesmo que haja um método de inferência bastante organizado e sólido. Quando se trata de abordagens qualitativas e de um método de

categorização, as interpretações, hipóteses e inferências do estudo partem de um humano, que não se desvincula de suas vivências individuais para fazê-la, mas que organiza, compõe e articula suas percepções do material com as abordagens teóricas levantadas (CASSADORE, 2013)

As quatro categorias levantadas (infância, relações, solidão e rótulos) compõem uma análise da figura de Salvador Mallo e, junto disso, contribuem para o despontar de características-chaves do protagonista e, delas, instâncias não-ditas que podem inferir narrativas subjetivantes. Estas leituras, quando somadas às singelas táticas de monetização e publicização do filme *Dor e Glória*, podem compor de forma diluída os desejos de uma identidade rígida e mestiçada, capitalizando desejos de telespectadores, principalmente aqueles que se identificam com o vazio e frustração de Mallo.

Apesar do difícil debate entre deslocamento enrijecido e singular, é perceptível o poder que o cinema (e este filme) tem de realocar o sujeito, tendo elementos tanto capturadores quanto revolucionários. Este caráter paradoxal parece ser encontrado dentro de um mesmo filme, como no exemplo de *Dor e Glória*, característica já levantada por Deleuze (1990) em outros filmes.

Sem que haja um estudo direto com os consumidores dos filmes estudados, torna-se difícil delimitar os impactos e as formas que esta inclusão da temática *queer* ocorre, ainda assim, é visível que este movimento ainda detém elementos já preconizados por Long (2021b), que podem produzir incômodos e receios da comunidade *queer*, além de serem capazes de capitalizar o coletivo.

A compreensão ampliada dos filmes recentes, que tratam deste tema, pode apontar indicativos que reforçam ou recusam os estereótipos cinematográficos anteriores e por isto é relevante manter o debate aberto, sem conclusões precipitadas, levando o assunto a caminhos futuros.

Só não se pode perder de vista que o cinema é um dispositivo que mobiliza a realidade dentro da fantasia e, ao mesmo tempo, é uma indústria que vende ingressos a milhares de pessoas em todo o mundo. Um filme não é só *marketing*, arte ou mercadoria, um filme é a junção destes três elementos em uma só produção, sendo muito difícil esgotar sua complexidade e seus destinos em uma pesquisa que alcança apenas uma ou outra produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista os objetivos e questionamentos desta pesquisa — presentes na introdução —, a bagagem teórica apresentada, o arcabouço psicossociológico, as discussões ao redor da temática *queer*, os dados apresentados e as discussões ao redor das categorizações, podemos refletir sobre algumas considerações finais e caminhos futuros.

O principal objetivo desta pesquisa foi mapear os *kits* que orbitam os filmes *queers* para, a partir disso, pensar a inclusão e a capitalização das sexualidades desviantes. Nesta direção, é preciso discutir se houve ou não uma tentativa de captura do telespectador *queer*.

Para respondermos tais questionamentos, precisamos voltar às categorias de todas as cenas *queers*, reparando que há uma certa diversidade do que foi encontrado, sendo possível (também) fazer *links* do assunto com as características politizadas da comunidade LGBTI+.

Quando as cenas eram centralizadas em personagens *queers*, o que mais foi contabilizado foram justamente os embates que a população *queer* precisa enfrentar constantemente, agressões físicas e verbais e, do outro lado da moeda, cenas românticas bem ou malsucedidas.

Estas características já apontavam na direção de *kits* de subjetividade atrelados à política e ao desejo, compondo um imaginário homorromântico diferenciado do amor ideal heterossexual, que não contém a mesma problemática trágica e política.

Justamente por conseguirmos diferenciar os enfrentamentos LGBTI+ das problemáticas cisheterossexuais, percebemos que há uma ênfase em popularizar o assunto ao mesmo tempo que o vincula às consequências de ser e sentir-se como *queer*. Esta diferenciação pode fazer parte de uma inclusão consciente, mas também pode ser fruto de uma problemática maior, que envolveria a mercantilização das vidas marginalizadas.

Este caráter paradoxal não deve ser definido, por dizer respeito a como um sujeito irá ver, sentir e entender um filme, ou ainda, da intenção desconhecida de diretores e produtores. Tal leitura, apesar de se basear no que é mostrado em tela, é justamente o encontro do subjetivo com a fantasia, produzindo algo na junção. Este encontro é sempre único, pois a subjetividade é um movimento próprio do sujeito, que detém temporalidade, individualidades, influências sociais, institucionais e/ou afetivas.

O que poderíamos ter são os indicativos de que um filme está associando isto àquilo, ou ainda detalhamento de roteiros que irão passar pelo prisma subjetivo do pesquisador, na tentativa de projetar futuras conexões.

Tornando esta situação ainda mais complicada, temos um abismo entre a intenção do roteirista e a mensagem passada para cada telespectador. Parte desse abismo é causado pela composição plural que um longa-metragem exige, passando pelos atores diversos e indo até direções e produções discordantes.

Por ser uma produção artística e mercadológica composta por várias mãos, o resultado é difícil de definir ou prever. A intencionalidade de um diretor está sobreposta pelas interpretações dos atores, que sobrepujam o entendimento do roteirista. Esta alteração fica marcada dentro do próprio filme *Dor e Glória* (2019), num confronto ético, estético e político entre Salvador e Alberto.

Este confronto metalinguístico evidencia que a intenção do roteirista pode ser deturpada pela interpretação do ator, que adiciona mais uma nas várias linhas de fuga que irão atingir o telespectador.

O contorcionismo feito para que uma mensagem chegue da produção até o público-alvo cria deformações e mestiçagens, tornando importante estudar não só as expressões em tela destas composições, como também suas origens e seus fins. Este é um indicativo importante para se estudar nos caminhos futuros, visto que só alcançando estes dois parâmetros que será possível reafirmar certos achados e compor as possíveis vicissitudes destas composições.

Para ter um maior parâmetro e entendimento de onde um filme tem potencial para tocar, é necessária uma pesquisa que alcance também os telespectadores, abrindo brecha para um novo estudo adentrar este espaço.

Ainda assim, esta pesquisa avançou no filme *Dor e Glória* (2019) e fez achados importantes, levantando composições de roteiro junto de táticas de *product placement*, que suscitam a hipótese de que esta estratégia vem realmente sendo aplicada também nestes longas-metragens, o que indicaria uma possível persistência das tentativas de captura de subjetividades *queers*.

Ainda assim, esta persistência não necessariamente está em crescimento, visto que as frequências oscilam de um ano a outro, simbolizando que este movimento ondulatório pode ser reflexo de momentos políticos ou não.

Apesar da oscilação, nos três anos presentes, sempre houve ao menos uma representação que tenha em seu centro a temática *queer*.

Estas representações são gravadas majoritariamente nos Estados Unidos e, em segundo lugar, no Reino Unido, porém têm em seu leque um bocado de países, saindo dos Estados de primeiro mundo e alcançando potências emergentes como a China.

Junto desta globalização, observamos também uma maior diversidade de idiomas falados por estes filmes, incluindo não só idiomas menos comuns que o inglês, como também trazendo a presença de linguagens de sinais.

Se lembrarmos que o cinema foi revolucionário por adicionar o som e o tempo à imagem, percebemos que as linguagens imagéticas deslocam o telespectador e a arte, indo para outra direção. Ao adicionarmos a linguagem de sinais, há a necessidade de levar a escuta aos olhos, seja ao ler a legenda, seja na compreensão da expressão corporal.

Esta manobra evidencia não só a capacidade do cinema de transportar realidades, como também abre um espaço de atuação da arte que trabalhará o movimento como linguagem codificada e corporificação do discurso.

Por vermos nos filmes a possibilidade de tanto deslocar o público quanto ressignificar a si com inovações, não podemos lateralizar a potência que o cinema tem de renovar realidades. É esta potência que nos impede de defini-lo como um alavancador de desejos capitalistas, sem reduzi-lo a um dispositivo que faça isso ou aquilo por conta própria. O que coaduna esta ideia é o fato do poder ser um jogo, onde as forças se alteram vez ou outra (FOUCAULT, 2018).

Ao entender que impulsionar novas realidades pode favorecer o afeto e aflorar conexões individualizantes, esta pesquisa percebeu que há uma potência no cinema que Preciado (2018) já havia elencado: uma possibilidade de se usar as mídias a favor das vidas precárias e marginalizadas.

Ainda assim, este trabalho verifica que esta potência não anula o papel do cinema popular de capitalizar subjetividades, entendendo que este dispositivo pode ter seu papel variado, ora singularizando e favorecendo processos subjetivos, ora capitalizando e enrijecendo.

Tendo esta possibilidade, a pesquisa focou na produção de público-alvo e desejo de consumo da comunidade *queer*, visando mapear alguns dos *kits* subjetivos, que são como perfis-prontos e personalidades *prêt-à-porter*.

Afinal, quais as lógicas que inserem o personagem *queer* na espetacularização dos festivais cinematográficos? Qual a relação entre suas aparições e sexualidade nos enredos dos filmes mais recentes? Além disso, os filmes que expõem corpos *queers*, anunciados e publicizados pela televisão e plataformas de *streaming*, são arquitetados ao redor de quais órbitas mercadológicas? Quais *kits* de subjetividade estão sendo ofertados nesses filmes?

No que tange esta dúvida, o que foi encontrado orbitava na idealização da riqueza e na subversão do envelhecimento de Salvador Mallo, no filme *Dor e Glória* (2019).

Estas duas órbitas têm em suas gravidades elementos centrais, que são rotulados por marcas em alguns momentos e, em outros, expostos pela via do consumo e influência de produtos sem nomes comerciais. Apesar da ausência desta etiqueta de venda, a presença deste consumo desenfreado por parte de Mallo compõe perfis-padrões que são possíveis de identificar, tendo potencial de impulsionar desejos a certos produtos e criando públicos.

Num dos *kits* encontrados, vemos a delicadeza com que *Dor e Glória* (2019) ilustra a solidão produzindo solidão que, por consequência, debilita Salvador e lhe medica ao ponto de criar um contexto propício ao vício. Esta produção vincula o vício ao sofrimento, possibilitando a interpretação de que medicamentos como o Rivotril podem vir a ser uma solução ou, ao menos, uma redução de danos. Estas estratégias medicamentosas e redutivas ao redor do sofrimento do protagonista são comuns à lógica médica da sociedade de controle (DELEUZE, 1992), uma lógica preventiva e disseminada, que vai além do hospital e adentra os modos de viver cotidianos, influenciando até mesmo nos meios de transporte.

Em outro perfil levantado, encontramos um estilo de consumo praticado por um artista *queer* e rico, em que se grudam marcas como a Apple e a SMEG, ilustrando um padrão de consumo da elite e vinculando originalidade ao protagonista.

Esta originalidade pode soar cafona ou brega, visto que ela enche o cenário de quinquilharias decorativas, mas também pode produzir uma idealização de uma casa completamente decorada e planejada, repensando a compra de itens decorativos e planejamentos arquitetônicos.

Nos dias de hoje já é possível pensar um mercado da moda que influencie as construções de casas e componha os *designs* de interiores. O fato desta tendência estar elencada a um personagem denota que exista uma publicização desta tendência até mesmo nos filmes *queers*.

Perceber que isto está surgindo junto de marcas comerciais pode nos apontar alguns indicativos para entender quais as lógicas que inserem os personagens *queers* nas produções cinematográficas e quais suas relações com a sexualidade dos personagens.

Ainda que este seja um ponto importante para puxarmos este assunto, ressalta-se que estas não são as únicas lógicas, mas sim as que orbitam uma estratégia de produção de público e mercantilização.

Para compreendermos melhor quais são estas lógicas, também fomos atrás de um mapeamento das conexões e padrões existentes dentro dos 7 filmes com temáticas *queers*.

Estes filmes — que não só passam a ser compostos por sujeitos *queers*, como também são centralizados neles —, em sua maior parte mostram (des)encontros amorosos, flertes e enfrentamentos, que levam em consideração as opressões exercidas às sexualidades e gêneros desviantes.

Estas produções acabam vinculando os personagens diretamente às suas sexualidades, o que desenrola problemáticas comuns que acabam perpassando suas desobediências de gênero. Isto significa que, caso o personagem fosse identificado como heterossexual, muitas das cenas não seriam atribuídas à sexualidade, visto que os filmes que protagonizam este tipo de temática mostram como a performance do desejo desviante vai para além do sexo e do prazer, alcançando outras instâncias sociais e culturais dos personagens.

No caso de Dor e Glória, a lógica que insere Salvador Mallo, o personagem principal, é uma lógica centralizada no protagonista, repleto de uma melancolia paralisadora e de enfrentamentos que ultrapassam o romantismo e as dificuldades *queers*, conversando seus modos de vida *queer* com o luto, o adoecimento e o *stress* da carreira.

Esta situação, junto dos demais filmes observados, ilustram como o assunto vem vinculado com cenas complexas e sentimentais, deixando a entender que o Oscar pode estar operando como um trampolim para filmes *queers* altamente dramáticos e trágicos, vindos de diversos países e ganhando visibilidade ao concorrerem alguma categoria.

Num panorama geral, temos histórias dramáticas, muitas vezes biográficas, vinculadas a artistas ou figuras históricas que vivem várias tramas que derivam de suas performances revolucionárias de gênero.

Já em uma leitura mais centralizada, vinculada ao filme *Dor e Glória*, vemos um homem frígido, melancólico, inclinado a vícios e que está passando por um período de luto pela morte da mãe e pela saúde perdida.

Este homem é rico, tem um padrão de consumo evidente e vê na medicina uma estratégia de cura e/ou redução de danos, reatando seus laços com as medicações e vendo nelas uma saída mais confortável para apaziguar seus sofrimentos.

Estas lógicas constitutivas irão contribuir para (tentar) responder à dúvida se há uma inclusão diferenciada nestes filmes ou não.

Afinal, há possibilidade de se pensar uma inclusão pautada na *queerfobia* imperial? Sendo o sujeito *queer* aquele que transgride a norma cisheteronormativa, a aparente inclusão das temáticas *queers* pode significar uma inclusão diferenciada ou parcial da comunidade a fins de gerenciamento de diferenças e alteração dos modos de *queerfobia*?

Os desafios que perpassam esta grande dúvida são, a priori, a universalização desta proposta para todos os filmes estudados. Por cada película ter sua particularidade, a universalização não é viável.

Partindo das peculiaridades vistas, pode-se reparar que algumas das vezes — principalmente no ano focado (2020) — a aparição de assuntos *queers* não recebe uma centralização ou, em alguns outros casos, nem sequer tem uma pessoa *queer* como referência para tal.

Tal dado demonstra que o assunto ainda pode ser tratado por uma perspectiva cisheterocentrada, mas isso não deve ser universalizado, pois há receios em tornar onipresente as performances que constituem as opressões de gênero dentro dos filmes (BUTLER, 2018). Por este receio, rememoro as tantas cenas românticas e sexuais, além das tomadas de narrativas *queers* que contam histórias de vidas apagadas por meio de biografias dramáticas.

Ao recontar as histórias de pessoas *queers*, o dispositivo é tomado para produzir filmes *queers*, sobre *queers* e para *queers*, mesmo que haja bastante tragédia por todos os enredos.

Ainda que este pensamento otimista exista, a inexistência de pessoas transgêneros e travestis nas tramas preocupa, indicando que a temática está sendo encaixada apenas por uma ou outra perspectiva, ignorando a pluralidade que compõe o *queer*. Este apagamento de algumas desobediências de gênero pode indicar uma inclusão diferenciada, que separará o coletivo a partir de uma desigualdade de presença e representatividade.

A interpretação que fica é que há um espaço para a lésbica, o gay e o/a bissexual (LGB), mas não há a mesma abertura para as travestis, os/as trans e os/as/es não-binários (as/es).

Além disso, há também a possibilidade de que este espaço para o LGB ainda lide com uma limitação bastante forte, evitando polêmicas e mantendo os personagens *mainstream*, com finais tristes e/ou solitários.

No filme *Dor e Glória*, apesar da melancolia constante, nos deparamos com um desenrolar mais positivo, diferente daquilo que Long (2021a) aponta como comum: Salvador volta ao movimento, retomando a autonomia e desenvolvendo novos projetos. Ainda assim, a pergunta que fica sobre o *gay mainstream* ainda está no ar, afinal há uma revolução micropolítica presente na figura de Salvador Mallo frente as melancolias e frustrações do homem gay?

Apesar de ser difícil responder esta pergunta, as pistas que temos continuam as mesmas que Long (2021a) já apontavam: uma melancolia constante, amores frustrados e uma sexualidade escondida, que pouco ou nada transgride a norma cisheteronormativa. A desobediência de gênero é diluída em todo o roteiro, havendo muitos pontos e poucos focos. É claro que esta diluição pode impactar e deslocar sujeitos em uma produção de resistência micropolítica, mas também há uma possibilidade de que estas experiências sejam reduzidas a vivências identificantes e enrijecedoras.

Este caráter ambivalente e paradoxal encontrado em uma mesma película não cabe em uma resposta unilateral, visto que a singularização é um processo que passa pelo sujeito, assim como o enrijecimento. Este circuito — que vai de fora para dentro e de dentro para fora — não é possível de ser averiguado ao analisar o enredo e as estratégias de capitalização de um filme, pois dependem do individual para que estes signos façam (e produzam) sentido.

Ainda assim, das questões levantadas por esta pesquisa e seus objetivos, tiramos alguns nortes que podem desembocar em novas perspectivas. Em primeiro lugar, vemos que há uma presença evidente de marcas que reiteram o uso do *product placement* (BURROWES, 2008) como

estratégia de capitalização das produções de longa-metragens voltados ao público LGBTI+, isso coaduna com a hipótese de produção de *kits* de subjetividade *queer* por estas películas, além de reiterar um investimento de certas indústrias nestes mesmos nichos mercadológicos.

Tendo esta hipótese reforçada, ficam inerentes à situação-problema as inclusões diferenciadas que se baseiam na lógica da *queerfobia* imperial (HARDT e NEGRI, 2004). Afinal de contas, se é observado um movimento de produção de desejo pela via da publicização de marcas e produtos em filmes LGBTI+, há a tentativa estratégica de inclusões generalizadas e desorganizadas, a fim de aquecer e pluralizar o Mercado Mundial e alcançar um público que outrora era marginalizado.

Se isto acontece, torna-se importante localizar onde podem ocorrer os deslocamentos que têm potencial tanto de revolucionar quanto de identificar, entendendo que estas estratégias não podem ser completamente previstas, porém podem ser supostas.

Por isso as descrições de cenas importantes no filme *Dor e Glória* (2019), junto dos levantamentos quantitativos e categóricos dos outros filmes, apontam o que é comum entre os longas-metragens que orbitam esta temática.

Desta forma, não só desenvolvemos várias lógicas constituintes do gênero cinematográfico *queer*, como também compreendemos quais os possíveis *kits* estão sendo elencados a estas lógicas e onde as conexões subjetivas de um sujeito podem derivar, com a responsabilidade de não fechar esta resposta em um diagnóstico definitivo, simplista e reducionista.

Por isto, este trabalho não propõe conclusão às perguntas feitas, considerando não ser possível dar respostas claras sobre quais os impactos que estes filmes podem ter nos telespectadores *queers*, não tendo a intenção de esgotar completamente estas questões. Ainda assim, trabalha-se as questões dos pontos comuns e incomuns (quantitativamente referenciados) nos filmes, reparando que as violências e dificuldades sofridas pela sexualidade desviante ainda são muito reiteradas nas telas, mas há cada vez mais um movimento de normalização dos beijos, flertes e atos sexuais dos espectros lésbicos, gays e bissexuais cisgêneros. Esta frequência, quando comparada ao que outrora foi comum, como as perversões e crimes vinculados à sexualidade desviante, aponta uma alteração das narrativas nos dias de hoje, talvez indicando uma tomada dos meios de reprodução e produção das narrativas *queers*.

Estes fios soltos apontam caminhos futuros, que podem despontar em novos *kits* de subjetividade *queer* e suas órbitas, além de servir como referência para se estudar o serpentejar das produções cinematográficas ao redor da sexualidade desviante, pautando vias para um novo estudo que englobe a opinião do telespectador, os elementos dos filmes e os estudos quantitativos das edições do Oscar que estão por vir e que já vieram.

Sem que a universalização seja proposta, um novo estudo poderá lidar com a pluralidade de filmes *queers*, as atualizações cinematográficas, a invisibilidade de certas temáticas, os incômodos e prazeres do público e a aparição de recortes que não foram muito aprofundados nesta pesquisa.

Por se tratar de uma pesquisa solitária, alguns pontos importantes foram abertos, porém não intimamente estudados. O material documental pode vir a ser ampliando e os recortes raciais, femininos e transgêneros podem (e devem) ser rastreados para um mapeamento mais complexo e rico de *kits* de subjetivos.

O que se descobre é a estratégia de *marketing placement* voltado a este tema, abrindo espaço para diversos outros estudos que queiram aprofundar esta situação-problema e desvendar outras tantas sobreposições de marcas nos filmes “oscariáveis” e *queercentrados*.

Há também a possibilidade (e necessidade) de sair do festival cinematográfico estudado aqui, indo até os festivais locais, regionais e os *queercentrados*, como o próprio *Frameline Film Festival*, que alavancou os filmes LGBTI+ nos anos 70 e mantém suas edições anuais até os dias de hoje.

Outras contribuições podem ser adicionadas ao estudar filmes de diretores independentes, que podem compor (ou não) resistências e processos de singularização sem marcas mercadológicas, conversando e compondo o questionamento que acompanhou este trabalho do início ao fim: até que ponto a sétima arte alcança a singularização e onde este potencial é transmutado em estratégias de capitalização do poder aquisitivo da comunidade *queer*.

Essas vicissitudes dúbias que operam a construção do personagem LGBTI+ precisam ser levadas em consideração pois, como explicita Foucault (2018), as sexualidades desviantes deixaram de ser delimitadas apenas por atos libidinosos incomuns ou proibidos, habitando uma pluralidade de questões que induzem a estética e a ética de um corpo, alcançando as esferas políticas e sociais estudadas e levantadas pela psicossociologia (NASCIUTTI, 1996).

Ademais, sendo a modelagem um novo meio de exercer influência sob um sujeito (DELEUZE, 1992), a idealização de um grupo pautada em suas diferenciações da norma acaba sendo um *modus operandi* importante na sociedade de controle, que mantém o movimento serpenteado com os usos dos veículos informativos.

Delimita-se neste contexto o autocontrole sexual, associando os modos-de-ser e ter (TAVARES e VARGAS, 2014; TAVARES e BITTERCOUT, 2018) às identidades sexuais que ultrapassam o uso dos prazeres, potencializando e naturalizando certas performances, enquanto seleciona, marginaliza e reprime outras (BUTLER, 2018; FOUCAULT, 2018).

Sem que haja uma dominação completa destas narrativas, as mídias como o cinema podem pender ora para um lado, ora para outro. Este movimento é típico dos estratagemas de poder (FOUCAULT, 2018), mas não tiram do holofote o fato de que o Império (HARDT e NEGRI, 2004) propicia inclusões diferenciadas, que permitam a entrada das pautas desviantes sem impulsioná-las a sujeitos contrários.

Para o fluxo de capital do Mercado Mundial (HARDT e NEGRI, 2004) é interessante que as diferenciações se mantenham, mas que a paridade não seja alcançada, tornando possível a obtenção do lucro de poucos sobre muitos. Por isso é imprescindível entender o que se adiciona ao imaginário *queer* através do entretenimento. A mistura de informações, fantasias e divertimento podem acabar adicionando ao mercado uma população que não necessariamente é incluída ao pensamento hegemônico.

A estratégia de *queerfobia* imperial criaria bolhas a partir dos imaginários induzidos pelas conexões mercadológicas (PELBART, 2011), facilitando a projeção de grupos de consumo que se tornarão públicos-alvo que, posteriormente, serão alvos de estratégias como o *product placement* (BURROWES, 2008).

Com todo este potencial, um filme é capturado por grandes marcas a fim de se tornar um produto, uma arte e um entretenimento. Esta junção dos três elementos colocam a popularidade de um longa-metragem em alta, o tornando um eficaz modo de produção de desejo, induzindo prazer, desterritorializando, mestiçando e deslocando (ROLNIK, 2000; PELBART, 2000; TAVARES e VARGAS, 2017).

Sendo assim, uma produção imagética e temporal toca amostrar estéticas, promove discussões éticas e influencia disputas políticas (DELEUZE, 1990).

Tangenciando esferas estéticas, éticas e políticas, há um pequeno *link* entre os potenciais dos filmes e as atualizações dos dispositivos sexuais. A possibilidade de imergir sujeitos em fantasias por determinado tempo pode acabar se estendendo para a produção subjetiva, reforçando resistências, fortalecendo grupos e, num mesmo tempo, formando bolhas de consumo, públicos e modos-de-ter (TAVARES e VARGAS, 2014; TAVARES e BITTENCOURT, 2018).

Por isso há a necessidade de se aprofundar nos símbolos, no discurso e na estética deste meio tão contemporâneo, descobrindo os *kits* de subjetividade *queer* que estão em cartaz e quais os modos de ser LGBTI+ nos filmes de longa-metragem.

Se outrora o Mercado Mundial viu o cinema como um excelente meio de incitar desejos e potencializar consumos, tornar-se-á um importante papel do pesquisador entender como o desejo de consumo se entrelaça com o uso dos prazeres, o entretenimento e, neste caso em especial, às sexualidades desviantes que passam a ser incluídas, porém continuam polemizadas e marginalizadas.

REFERÊNCIAS

- A bela vingança (2020) Diretora: Emerald Fennell. Reino Unido e Estados Unidos. Telecine Play.
- A favorita (2018) Diretor: Yorgos Lanthimos. Reino Unido e Estados Unidos. Star Plus.
- A voz suprema do blues (2020) Diretor: George C. Wolfe. Estados Unidos. Netflix.
- BARDIN, L. (2016) *Análise de Conteúdo*. Edições 70, São Paulo.
- BAISE-MOI (2000) Diretoras: Virginie Despentes e Coralie. França. DVD.
- BEAUVOIR, S. (1970) *O Segundo Sexo - Fatos e Mitos*. Difusão Europeia do Livro. São Paulo.
- BENTO, B. (2017) Prefácio. In *História & Teoria Queer*. Editora Devires. Salvador.
- BERNARDES, A. HOENISCH, J. (2013) Subjetividade e identidade: possibilidades de interlocução da Psicologia Social com os Estudos Culturais. In *Psicologia Social nos Estudos Culturais: Perspectivas e desafios para uma nova psicologia social*. Vozes, Petrópolis.
- BESSA, K. (2007) Os Festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. In *Cad. Pagu*, vol. 28, Campinas.
- BOHEMIAN Rhapsody (2018) Diretor: Bryan Singer. Reino Unido e Estados Unidos. Netflix.
- BROKEBACK Mountain (2005) Diretor: Ang Lee. Estados Unidos e Canadá. Star Plus.
- BRULON, B. (2017) Normatizar para Normalizar: uma análise queer dos regimes de normalidade na historiografia contemporânea da homossexualidade. In *História & Teoria Queer*. Editora Devires. Salvador.
- BUMBLEBEE (2018) Diretor: Travis Knight. China e Estados Unidos. Netflix.
- BURROWES, P. (2008) Cinema, entretenimento e consumo: uma história de amor. In *Rev. Famecos*, ed. 35, Porto Alegre.
- BUT I'm a cheerleader (1999) Diretor: Jamie Babbit. Estados Unidos. DVD.
- BUTLER, J. (2018) *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- BUTLER, J. (2019) *Corpos que Importam: Os limites discursivos do "sexo"*. Ed. N -1. São Paulo.
- CASADORE, M. M. (2013). *Psicossociologia e intervenção psicossociológica: alguns aspectos da pesquisa e da prática*. In: EMÍDIO, Thassia Souza e HASHIMOTO, Francisco. (Org.). *Psicologia e seus campos de atuação: demandas contemporâneas*. São Paulo.
- CALL me by your name (2017) Diretor: Luca Guadagnino. Itália. Netflix.
- CAPITÃ Marvel (2019) Diretores: Anna Boden e Ryan Fleck. Estados Unidos e Austrália. Disney Plus.

- CONTRO, L. (2011) *Psicossociologia Crítica a intervenção psicodramática*. Ed. CRV. Curitiba.
- DALLAS buyer club (2013) Diretor: Jean-Marc Vallée. Estados Unidos. Star Plus.
- DELEUZE, G. (1990) *A Imagem-tempo*. Brasiliense, São Paulo.
- DELEUZE, G. (1992) *Conversações* (3rd ed.). Editora 34, São Paulo.
- DESPENTES, V. (2016) *Teoria King Kong*. Editora n-1, São Paulo.
- DIÁRIOS de motocicleta (2004) Diretor: Walter Salles. Argentina, Estados Unidos, Chile, Pero, Reino Unido, Alemanha e França. DVD.
- DOIS papas (2019) Diretor: Fernando Meirelles. Reino Unido, Itália e Estados Unidos.. Netflix.
- DOR e glória (2019). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha.
- DRUK – mais uma rodada (2020) Diretor: Thomas Vinterberg. Dinamarca, Suécia e Países Baixos. Telecine Play.
- ESTADOS Unidos vs. Billie Holiday (2021) Diretor: Lee Daniels. Estados Unidos. HBO Max.
- FESTIM diabólico (2018) Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Apple TV.
- FOUCAULT, M. (2004) *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*”. In *Ditos & Escritos V – Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, M. (2018) *História da Sexualidade: A vontade de saber*. Editora Paz e Terra, ed. 7, Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, M. (1982a) *Microfísica do Poder*. Editora Graal. Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, M. (1982b) *O sujeito e o poder*. In Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. MICHEL FOUCAULT. *Uma Trajetória Filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. p 231-249.
- FOUCAULT, M. (2014) *Vigiar e Punir*. Editora Vozes, ed. 42, Petrópolis.
- FOTOPOULOU, A. (2016) *Feminist Activism and Digital Networks*. Queensland, Australia.
- FRANÇA, A. (2005) *Foucault e o cinema contemporâneo*. In *ALCEU*. V. 5, n.10.
- FREUD, S. (2016) *Três Ensaio sobre a Sexualidade*. In *Sigmund Freud Obras Completas Volume 6*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo.
- GARCEZ, A. DUARTE, R.; EISENBERG, Z. *Produção e análise de videogravações em pesquisas qualitativas*, in *Educação e Pesquisa*, v. 37, n. 2, São Paulo, 2011.
- GREEN book (2018) Diretor: Peter Farrelly. Estados Unidos e China. HBO Max.
- GUATTARI, F; ROLNIK, S. (2013) *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*. Editora Vozes, Petrópolis, 2013.

- HARAWAY, D. (2000) Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In *Antropologia do Ciborgue: As vertigens de um pós-humano*. Editora Autêntica.
- HARDT, M. (2000) A Sociedade Mundial do Controle. In Gilles Deleuze: Uma vida filosófica (Cap 2 da Terceira Parte, pp 357 - 372). Editora 32, São Paulo.
- HARDT, M.; NEGRI, A. (2004) Império. Editora Record, Rio de Janeiro.
- HISTÓRIA de um casamento (2019) Diretor: Noah Baumbach. Reino Unido e Estados Unidos. Netflix.
- JOJO rabbit (2019) Diretor: Taika Waititi. Nova Zelândia, República Tcheca e Estados Unidos. Star Plus.
- JUDY: muito além do arco-íris (2019) Diretor: Rupert Goold. Reino Unido, França e Estados Unidos. Star Plus.
- KORNIS, M. A. (1992) História e cinema: um debate metodológico. In *Rev. Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro.
- LARSEN, N. (1929) *Passing*. Alfred A Knopf. New York.
- LEOPOLDO, R. (2020) *Cartografia do pensamento Queer*. Editora Devires, Salvador.
- LONG, S. L. (2021a) *Queer and Now: Representation in American Film*. Honors Thesis. Texas.
- LOPES, F. H. (2017) Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In *História & Teoria Queer*. Editora Devires. Salvador.
- LOURO, G. L. (2000) *O Corpo educado*. Ed Autêntica. Belo Horizonte.
- LUGARINHO, M. C. (2013) Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa. In *Revista Gênero*, v.1 n.2, Rio de Janeiro.
- MAISONNEUVE (1977). *Introdução à Psicossociologia*. Câmara Brasileira do Livro. São Paulo.
- MOONLIGHT (2016) Diretor: Barry Jenkins. Estados Unidos. HBO Max.
- NASCE uma estrela (2018) Diretor: Bradley Cooper. Estados Unidos. HBO Max.
- NASCIUTTI, J. (1996) Reflexões sobre o espaço da psicossociologia. In *DocumentOS Eicos*, n.7. Rio de Janeiro.
- NETO, M. R. S. (2017) Rotas desviantes no oco do mundo: desejo e performatividade no Brasil Contemporâneo. In *História & Teoria Queer*. Editora Devires. Salvador.
- O abraço partido (2004) Diretor: Daniel Burman. Argentina, França, Itália e Espanha. Prime Video.
- O caso Richard Jewell (2019) Diretor: Clint Eastwood. Estados Unidos. Telecine Play.
- O escândalo (2019) Diretor: Jay Roach. Canada e Estados Unidos. Prime Video.

- O irlandês (2019) Diretor: Martin Scorsese. Estados Unidos. Netflix.
- OS rapazes da banda (1970) Diretor: William Friedkin. Estados Unidos. Youtube. Disponível em <www.yt.com/watch?v=PGirMvTVrig&list=PLEB9BFB65782491E6&index=1>
- PELBART, P, P. (2011) Vida Capital: Ensaio de Biopolítica. Ed. Iluminuras, São Paulo.
- PELBART, P, P. (2000) A Vertigem por um Fio. Ed Iluminuras, São Paulo.
- PENAFRIA, M. (2009) Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s), in VI Congresso SOPCOM (p 1-10).
- PHILADELPHIA (1991) Diretor: Jonathan Demme. Estados Unidos. Star Plus.
- PIRES, T. D. O.; PAIVA, M. J. M. (2021) O uso em excesso do clonazepam: atribuições do farmacêutico no uso consciente do medicamento. In Research, Society and Development, v. 10, n. 16.
- PODERIA me perdoar? (2018) Diretora: Marielle Heller. Estados Unidos. DVD.
- POISON (1991) Diretor: Todd Haynes. Estados Unidos. Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6xmymFNfUv8>>
- PONTES, F.; TAVARES, F. (2015) Kits de Subjetividade e Antropofagia: algumas considerações sobre o consumo e a publicidade na sociedade de controle. Intercom Nordeste.
- PRECIADO, P. B. (2018a) TESTO JUNKIE. Ed. n-1, São Paulo.
- PRECIADO, P. B. (2018b) Um prólogo para Suely Rolnik. In Esferas da Insurreição. n-1, São Paulo.
- QUEER AND Now: Representation in American Film (2021b). Diretor: Alex Shane Long. Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P2QGUjDlqd8>>
- RIBEIRO, C. C. (2021) A cidade fissurada em estado de devir: Controle de corpos e resistência no Filme A Cidade do Futuro. In Dissidências Subalternas no Cinema Brasileiro. Ed. Devires. Salvador.
- RICH, A. (2010) Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In Bagoas, v.4 n.5, Rio Grande do Norte.
- RICH, B. R. (2013) New Queer Cinema: The Director's Cut. Duke University Press. Durham.
- ROLNIK, S. (2000) Esquizoanálise e Antropofagia, in Gilles Deleuze: uma vida filosófica, Editora 34 (p451-462).
- ROLNIK, S. (1997) Toxicômanos de identidade subjetividade em tempo de globalização, in Cultura e subjetividade. Saberes Nômades (p 19-24)
- SILVA, R. P. (2017) "Vai malandra... seu corpo é instrumento [contra]violento": Figurações da marginalidade do filme "A Rainha Diaba". In História & Teoria Queer. Editora Devires. Salvador

- SILVA, A. A. F. (2010) O prazer de se pesquisar outras linguagens: as HQs pornográficas de Carlos Zéfiro e a pesquisa historiográfica acerca da masculinidade e das relações de gênero e sexualidade. In Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador.
- SILVA, U. I. M. (2021) Fricções entre biopolítica e subalternidades: Dentro e fora do filme Superoutro. In Dissidências Subalternas no Cinema Brasileiro. Ed. Devires. Salvador.
- TAVARES, F. (2004) O consumo na pós-modernidade: uma perspectiva psicossociológica. Revista Comum, n. 22. v. 9. Rio de Janeiro
- TAVARES, F. (2007) Natureza S/A? O consumo verde na lógica do Ecopoder. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) - Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- TAVARES, F. (2016) “Kits de subjetividade verde”. O consumo da natureza e as modelagens marcárias nas tensões do controle e do capitalismo rizomático. Revista Espaço Acadêmico, n. 187. Rio de Janeiro.
- TAVARES, F. BITTENCOURT, R. N. Do ser humano ao “ter humano”: um ensaio sobre a psicossociologia do consumo na perspectiva da Sociedade de Controle e da Modernidade Líquida. Revista Espaço Acadêmico. n. 210. Rio de Janeiro.
- TAVARES, F. IRVING, M.; VARGAS, R (2014). O “ter humano” e os “kits de subjetividade”: uma perspectiva psicossociológica do consumo através da publicidade. In Conexões PSI; v.2, n.2. Rio de Janeiro
- TAVARES, F. VARGAS, R (2017). Processos de Subjetivação e consumo: uma perspectiva psicossocial. Revista Espaço Acadêmico. n. 188. v. 16. Rio de Janeiro.
- THE imitation game (2014). Diretor: Morten Tyldum. Reino Unido e Estados Unidos. HBO Max.
- UMA amizade sem fronteiras (2003) Diretor: François Duperyon. França. DVD.
- VARGAS, R. (2016) A Ilusão das Imagens na Mídia de Entretenimento: um olhar psicossocial sobre fumar nos filmes brasileiros. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social), Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, UFRJ, Rio de Janeiro.
- VARGAS, R. (2016) Filmes, consumo e cultura-mercadoria - processos de Subjetivação e Produção de “Kits de Subjetividade”. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social), Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, UFRJ, Rio de Janeiro.
- VERAS, E. F; PEDRO, J. M. (2017) Outras histórias de Clio: escrita da história e homossexualidades. In História & Teoria Queer. Editora Devires. Salvador.
- VIEIRA, M. C; DIAS, M. M. (2020) Quando os corpos e a diversidade vão às compras: consumo, estereótipos e práticas de mercado. In Revista Signos do Consumo. v.12, n. 2. São Paulo.
- WITTIG, M. (1992) The Straight Mind and Other Essays, Boston: Beacon.