

sessões do MAGNÁRIO

VOL. 22 | N. 37 | 2017 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2017.1>



CURTA NOSSA
PÁGINA



Crédito: Shutterstock

A Comunicação Móvel e Ubíqua do Instagram

Eduardo Campos Pellanda e Melissa Streck

P. 10

O choque do real em *Azul é a cor mais quente*

Otacílio Amaral Filho, Sérgio do Espírito Santo Ferreira Júnior e Tarcízio Macedo

P. 20

A luta de classes em *Que Horas ela Volta?*

Mayara Luma Assmar Correia Maia Lobato

P. 48

O choque do real na narrativa cinematográfica *Azul é a Cor Mais Quente*: reflexões sobre cultura e estética¹

The “shock of the real” in the Blue Is the Warmest Color film narrative: reflections on culture and aesthetics

Otacílio Amaral Filho² 

Sérgio do Espírito Santo Ferreira Júnior³ 

Tarcízio Macedo⁴ 

Resumo

O presente artigo aborda a representação cinematográfica de práticas homoeróticas femininas, buscando compreender como esses elementos se constituem em uma negociação entre cultura e estética, que processa um desenraizamento do que é normativo tanto nas práticas sociais quanto na representação, dando destaque às identidades culturais. Seguindo um caminho indicado por Beatriz Jaguaribe e possuindo como corpus a película francesa *Azul é a Cor Mais Quente*, propomos uma leitura analítica da experiência do choque contemporâneo, apontando para a influência e importância do realismo estético utilizado pelo diretor Abdellatif Kechiche na construção das cenas para sensibilizar o espectador com a temática homoerótica, intensificando quadros que seriam despercebidos, formatando o que Jaguaribe nomeia como “choque do real” e “pedagogia da realidade”.

Palavras-chave

Cinema e comunicação; choque do real; estética; homoerotismo; narrativa cinematográfica.

Abstract

This article discusses the cinematic representation of female homoerotic practices, seeking to understand how these elements constitute a negotiation between culture and aesthetics, which processes an uprooting of what is normative; both in social practices and in representation, highlighting cultural identities. Considering the path indicated by Beatriz Jaguaribe, using the French film *Blue is the warmest colour* as a corpus, we propose an analytical reading experience of contemporary shock, pointing to the influence and relevance of aesthetic realism used by the director Abdellatif Kechiche, in the construction of scenes to sensitize the viewer through homoerotic themes; intensifying frames that may be unnoticed, formatting what Jaguaribe denotes as “the shock of the real” and “pedagogy of reality”.

Keywords

Cinema and communication; shock of the real; aesthetic; homoeroticism; film narrative.

Introdução

Parte do debate sobre as identidades contemporâneas, a questão das sexualidades e das suas representações tem evidenciado a sua relevância à medida que há, nos âmbitos midiáticos de hoje, uma profusão de discursos de contestação e de tensionamentos em relação às características de gênero e orientação sexual hegemônicas. Esses tensionamentos e discursos sociais de caráter subversivo surgem como um modo de resistência política e cultural, que são também modos de existência e de visibilizar as especificidades dos afetos, das sociabilidades e mesmo das demandas por direitos dos grupos tidos como minorias sociais, mormente a população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBTTT).

É sobre a representação desses tipos de identidades sexuais e culturais que se centra este trabalho, especificamente no que tange às narrativas cinematográficas, que dispensam atenção a elas desde o século XX e, em cujo seio, têm-se alterado e deslocado os referenciais segundo os quais as imagens da homossexualidade e do homoerotismo são dadas a ver. Temos como principal problema compreender como essa representação enseja interações, desenraizamentos e promove um choque realístico de modo a fazer circularem os sentidos sobre tais práticas sociais e suas consequências no âmbito da estética e da cultura, entendidas como lócus de formas simbólicas, significações culturais que se dão em contextos e estruturas especificamente (Thompson, 1998).

Por meio de articulações entre uma reflexão estética e sociocultural, pretendemos destacar a relevância de se conceber a representação cinematográfica do homoerotismo feminino a partir de uma ótica segundo a qual

arte e suas consequências políticas não se dissociam. Antes são conciliadas e reforçadas por meio de um “choque” que o homoerotismo causa ainda hoje, devido à interdição, à invisibilidade e à deslegitimação às quais ficou durante muito condicionado e ao potencial da arte na contemporaneidade, da qual a narrativa cinematográfica é relevante parte.

Desse modo, o percurso que realizamos aqui visa a, em um primeiro momento, articular a nossa visão sobre a relação entre o homoerotismo feminino, de uma maneira geral, com o cinema, bem como do que daí decorre. Contudo, é válido esclarecer que não se trata de reivindicarmos, para este trabalho, uma análise do choque unicamente pela dimensão imagética como potencialidade de desenraizamento ou estranhamento, como é recorrente e igualmente válido, mas antes de um choque temático, com fortes implicações discursivas sobre alguém de que se fala e do modo como se produz tal discurso, ou seja, pelo viés da representatividade do homoerotismo feminino na narrativa cinematográfica.

A seguir, passamos a uma revisão das práticas homoeróticas segundo os valores socioculturais da sociedade ocidental – que as condicionaram e ainda condicionam, que lhes conferem o estatuto de interdito e vão influir na maneira como o cinema as enquadra e representa. À medida que esses referenciais sejam elucidados, é possível compreender como a representação no cinema ocorre e o porquê de as personagens homossexuais e as práticas homoeróticas aparecerem sob determinadas formas, por exemplo, como fetiche sexual masculino, caricatura ou deboche de uma identidade social.

Finalmente, propomos uma leitura analítica da experiência do choque contemporâneo e o realismo estético, argumentando para a existência de uma “pedago-

gia da realidade” na película francesa *Azul é a Cor Mais Quente*⁵ (*La Vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2*, 2013), do diretor franco-tunisino Abdellatif Kechiche, em que a presença e afirmação do homoerotismo passam a ser processo de contestação aos preceitos e paradigmas heteronormativos, e que, no âmbito da estética e da narrativa cinematográfica, reforçam não apenas a dissidência, mas também a desestabilização da própria hegemonia dessas práticas que se estabelecem como o padrão.

Das representações do homoerotismo feminino no cinema

Em um primeiro momento, é essencial perceber a luta social, política e teórica a respeito da repetição de imagens fortemente negativas e estereotipadas em favor da substituição necessária por imagens positivas (Lopes, 2006). Apesar de compreensível, é errôneo afirmar que o homossexual demorou a ter sua imagem representada no cinema; na verdade, em termos absolutos, sua representação já ocorre desde os primórdios desta mídia, no entanto, é claro, não da mesma forma com que é retratado no cinema contemporâneo.

É necessário, pois, compreendermos a diversidade de narrativas sobre a questão homoerótica e os quadros das referências que elas acionam a partir dessas décadas. Para tanto, abordaremos a questão homoerótica feminina para que se possa entender a natureza e intenção das representações homoeróticas no cinema. Porém, falar sobre esse tipo de representação lesbiana é perceber um rompimento que implica perceber uma dupla ruptura: espacial, pela fuga da mulher da sua “instância” própria determinada (doméstica e familiar, “lugares” próprios aos quais a imagem do universo feminino foi circunscrita); e corporal, pois o corpo deixa de ser

objeto masculino e assume uma história. Segundo Maria Costa (2009), a imagem dessa mulher é vista, dentro do sistema visual, como de objeto erótico a ser admirado e desejado no filme, bem como objeto de contemplação para quem o assiste, o espectador.

Na maioria das vezes, a imagem feminina é apresentada “a serviço” desses olhares e tida como propriedade deles. Havendo, portanto, uma conexão entre os olhares do personagem masculino, dentro do filme, e do espectador, fora dele; ambos colocados dentro do mesmo sistema de espetáculo erótico. Contudo, escapar desse espaço que lhe é assegurado e construído significa ser tratada como transgressora pela sociedade hegemonicamente machista e patriarcal, podendo ser, portanto, moralmente punida, com morte ou prisão, por tais comportamentos no ambiente das narrativas cinematográficas nos quais é representada (Costa, 2009).

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

A maioria das produções nacionais desse período, segundo Antônio Moreno (1995), são estereotipadas e pejorativas. Os títulos homoeróticos femininos desse pe-

ríodo são endereçados à plateia masculina, alimentando a enorme curiosidade e fetiche dos homens em ver representações de relações homoeróticas entre mulheres, passando pela ideia de uma duplicação da imagem da mulher na cama, na qual o homem é o ser ausente. Tal relação inibe a possibilidade de relações sexuais entre duas mulheres, negando a lesbianidade, mascarando-a e conduzindo-a a um comportamento desviante, de comportamento anormal e puramente exibicionista de “pseudo-relações lesbianas”, mote presente em diversos filmes que se utilizaram deste método nas décadas de 1960, 1970 e 1980 (Moreno, 1995).

A intimidade começa a ser politizada, então, em um processo de valorização que já se observava desde o romantismo e que se intensifica a partir da segunda metade do século XX (Lopes, 2006). Obras mais recentes, como o filme francês *Azul é a Cor Mais Quente* (Kechiche, 2013) e o brasileiro *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), são exemplos que auxiliam a ilustrar esse processo de alteração da representação, enquadrando-se nessa nova perspectiva contemporânea, em que a exposição da sexualidade recorre a uma linguagem que lança mão de recursos, por exemplo, de um realismo estético que propiciaria uma visibilidade midiática dos excluídos (Jaguaribe e Lisovsky, 2007); que são repletos de um sentido que, além de expositivo, é político à medida que se alinha com a tendência a apresentar a prática homoerótica a partir de uma atitude que contesta o estatuto e a normalização da representação erótica no cinema e na arte.

A partir disso, portanto, é possível dizer que essas representações homoeróticas femininas fazem parte de um regime estético, em que o produto estético, a

obra de arte, exprime as ambiguidades entre arte e vida, ao tornar possível uma experiência com a arte, que se desloca de uma completa imanência ou isolamento da obra e altera justamente o significado dessa ligação, pois

a arte vive por tanto tempo quanto expressa um pensamento que não está claro para ela mesma de maneira que resiste a ela. Vive na medida em que é algo mais que arte, na medida em que é uma crença e uma forma de vida (Rancière, 2002, p. 14).

É, portanto, quando adota um potencial de intervir, não apenas na representação, mas na própria experiência subjetiva e social. À guisa dessa perspectiva, é possível falar ainda de uma narrativa homoerótica que suscita identificação e interação, face a alterações nos cenários da vida que, neste momento, começam a ser mais legitimadas e menos estigmatizadas pelos elementos desse regime estético, provindos do artístico e do social, concebidos não como domínios isolados, mas em intersecção. Atualmente, por exemplo, o próprio conceito de família passa por modificações e, em pleno século XXI, o homoerotismo e o homoerótico transformam-se, movimentos nos quais abandonam um panorama do “ser o anormal”, “o monstruoso” ou “o transgressor”, reinantes durante as décadas de 1960 e 1970, e passam a ser integrado, aos padrões da democracia representativa ocidental; mesmo sendo uma alteração ainda em curso, passam também a ser reconhecidos pelo Estado como partícipes das dinâmicas da cidadania e da posse de direitos civis igualitários.

O choque do real contemporâneo: o realismo estético em *Azul*

Vivemos em mundo repleto de imagens e somos, diariamente, bombardeados por elas, sendo expostos a um universo imenso de representações midiáticas. Em uma sociedade midiaticizada saturada por essas imagens, percebemos a recorrente perseguição de produtos e expressões artísticas realísticas que procuram representar a “vida como ela é”, a realidade (Jaguaribe, 2010). Tudo, do jornalismo ao imaginário ficcional do cinema ou dos jogos digitais, até o estilo documental, procura capturar eventos ou vidas reais. Para Beatriz Jaguaribe (2010), as novas estéticas realistas em produtos midiáticos oferecem uma “pedagogia da realidade”, uma maneira de legitimar o uso de estéticas realistas para ilustrar a realidade contemporânea de forma acessível para os espectadores. Mas por que uma pedagogia? Para a autora (2010, p. 7), “trata-se de uma pedagogia porque estes registros oferecem pautas interpretativas permeadas pelo sentido comum de problemas cotidianos compartilhados”.

Longe de ser homogênea, essa pedagogia do olhar usa de estéticas realísticas para problematizar questões culturais, sociais e individuais, procurando dar visibilidade e visibilidade para legitimar seus discursos do mundo. Apesar de todas as produções artísticas ou midiáticas procurarem se legitimar, “as estéticas realistas detêm forte poder de persuasão porque foram naturalizadas enquanto apreensões interpretativas da realidade social moderna” (Jaguaribe, 2010, p. 7). Para se legitimar, essa pedagogia procura enquadrar sua observação do mundo de modo entretido, que informa e atua no mundo do espetáculo, da sociedade espetáculo, e do entretenimento (Jaguaribe, 2010).

O “pancadação do real” é um fenômeno cada vez mais global. Há, para Jaguaribe (2010), uma frequente simbolização do real nos conturbados centros urbanos pelo mundo, seja pela cultura da violência, do terrorismo, da falta de segurança ou da corrupção endêmica. Neste cenário, assistimos à proliferação de uma cultura midiática que procura, nas novas estéticas realistas, promover retratos explicativos dessa realidade social das metrópoles. “[...] As incertezas dos novos cenários urbanos geram uma demanda por representações que oferecem um mapeamento legível e que esta cartografia do atual deve ser fabricada sem ranço letrado ou vocabulários eruditos” (Jaguaribe, 2010, p. 8); por isso a importância, para a autora, do registro acessível, intensificado e entretido.

Essa estética do realismo procura suspender a descrença pela aproximação da produção ficcional com o real, o cotidiano tal como ele é. A ideia de “choque do real”, portanto, passa a estar ligada à ideia de “efeito do real”. Adriano Rodrigues (1999, p. 27, grifos no original) diz que “o efeito mais notável que o campo dos media exerce sobre a nossa experiência do mundo é o chamado *efeito da realidade*”, do qual decorre o “efeito de simulação ou a performatividade dos dispositivos midiáticos, a sua capacidade para antecipar, modelar e substituir o real”.

Para isso, o “efeito da realidade” contemporâneo produz uma forte intensificação da imagem para criar uma espetacularização do sujeito (sua intimidade e privacidade) e uma ficcionalização da vida cotidiana, “uma ilusão de realidade maior do que a nossa percepção amorfa do cotidiano” (Jaguaribe, 2010, p. 8-9). Esse “efeito de realidade” pode estar no cinema não realista, no realismo mágico ou em histórias fantásticas, como pontua a autora.

A grande diferença, entretanto, é que essas imagens realistas fazem da realidade algo ainda mais vívido, uma nova forma de experimentação e de transmissão da experiência – interpretável, simplesmente porque na experiência cotidiana estamos em zonas de conforto amorfas, dispersas, aleatórias e quase sem intensidade. Entretanto, as estéticas do realismo são dirigidas e oferecem uma moldura interpretativa que torna a ficção muitas vezes mais convincente do que a própria vivência multifacetada do cotidiano:

[...] as estéticas realistas não exigem o mesmo tipo de suspensão de descrença da narrativa ou imagem fantástica. Justamente porque as estéticas do realismo se apoiam na representação da realidade naturalizada pelo sentido comum cotidiano elas camuflam seus próprios mecanismos de ficcionalização. Em outras palavras, as imagens realistas tornam a realidade mais vivida e interpretável (Jaguaribe, 2010, p. 9).

Essas narrativas mostram, muitas vezes, uma imagem mais sórdida, mais violenta e sem esperança da realidade que, no entanto, é legítima. Isto porque “estes retratos vívidos do desmanche social oferecem ponteiros interpretativos porque o realismo estético acionado é carregado de verossimilhança e intensidade ficcional” (Jaguaribe, 2010, p. 9).

Valendo-se do realismo estético, as produções contemporâneas citadas, especialmente no filme francês *Azul é a Cor Mais Quente* do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche (2013), procuram causar um “efeito de espanto catártico” no público/espectador, como propõe Jaguaribe (2007), de modo que o “choque da realidade”

provoque incômodo sem, entretanto, apelar ou cair no grotesco ou no puro sensacionalismo. Filmado no registro de um realismo espetacularizado, sobretudo pelas longas cenas de sexo existentes, o filme *Azul é a Cor Mais Quente* procura representar as dinâmicas homoeróticas lesbianas, especialmente nas cenas de sexo, produzindo um retrato crítico da vida urbana como ferramentas de espanto no público, utilizando de todo um contexto de narrativas imagéticas com enredos baseados em temáticas sociais, como o preconceito, e fundamentados na atitude da personagem de “esconder-se” emocionalmente do mundo por conta dos estatutos de interdição estabelecidos e socialmente fabricados – este retrato ficcional é espelhado sobre a presença de “fatos verídicos” entre os homoafetivos.

Se nos filmes e narrativas de ficção realista geralmente há um apoio baseado em um relato, em testemunhos de uma história, para garantir credibilidade e aproximação documental como apoio ao enredo ficcional, em *Azul é a Cor Mais Quente* há a articulação do poder de persuasão por meio do significado depositado na experiência vivida, na autenticidade da experiência narrada, com o forte relacionamento afetivo e íntimo entre as personagens centrais do filme e na legitimidade política do local de fala (Jaguaribe, 2010).

O filme retrata um “ser a procura de si mesmo”, repleto de referências literárias, como pontua Inácio Araújo (2013) em uma crítica publicada no jornal Folha de São Paulo. A película evidencia a relação de amor e descoberta da sexualidade pelos adolescentes, representados pelas personagens Adèle e Emma (interpretadas pelas atrizes francesas Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux, respectivamente), assim como a condição trágica (e de negação) de uma jovem que é impossibilitada de

entregar-se à sua (homo)sexualidade ao se sentir mais atraída por mulheres do que por homens, atravessando e enfrentando cânones comumente aceitos pela indústria cinematográfica e pela sociedade, estabelecendo dilemas sociais e familiares percebidos pela utilização de um modo de registro que varia entre o documentário urbano e o drama.

Tudo isso é reforçado com a captação da força do corpo humano, do corpo que se mostra, da intensidade dramática e física das cenas, da intimidade que se torna pública, dos sorrisos das personagens Adèle e Emma nos primeiros planos de rostos, e, principalmente, da força do sentimento das personagens, pois é ele que humaniza a tragédia e, com os demais componentes citados, promove uma relação estrita com a imagem, com o sentido de real. “Em outras palavras, a vida anônima, porém, repleta de sentimentos é instigante porque oferece possibilidades de identificação” (Jaguaribe, 2010, p. 11) com o público.

Coloca-se o sujeito homoerótico como vítima sem, no entanto, inferiorizá-lo perante os atores sociais. A proposta, portanto, é gerar um estranhamento e descarregar uma adrenalina pelas dificuldades, atrocidades ou horrores que os adeptos da homoafetividade e de práticas homoeróticas sofrem cotidianamente enquanto vítimas do preconceito sexual e de gênero. Há uma tentativa de tornar comum essa força do caminhar em busca de si mesmo, de entender seus próprios prazeres e em como alcançá-los. Inerente aos jovens que se iniciam na sexualidade, é a tentativa de promover a manifestação das personagens na tela e nos espíritos dos telespectadores. “Na sua diversidade, as novas estéticas do realismo afirmam retratos do cotidiano que tanto espetaculariza a realidade quanto gera debates políticos

e reivindicações democráticas” (Jaguaribe, 2010, p. 14). Para Jaguaribe (2007), “o impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é incomum, mas é revoltante, excitante, violento e estarrecedor”. A natureza da película, e da representação que engendra em sua elaboração por meio dos efeitos visuais, trata de operar como um contraponto ao padrão normativo que produz e provoca um desenraizamento daquilo que é regra e parâmetro heteronormativo hegemônico, portanto.

O filme, um relato de transformações sexuais e compulsões eróticas que ressalta a descoberta da sexualidade na adolescência, não reconstitui conteúdos datados de modo claro, mas utiliza do interesse voyeurístico pela experiência vivida. Porém, a proposta não é mais de mostrar a relação homoerótica entre mulheres como objeto para o desejo do homem – como esse efeito voyeurístico era empregado anteriormente –, mas sim de provocar um efeito de “choque” e espetacularização da privacidade e intimidade, e deposita no valor do sentimento individual a legitimidade da produção.

Esse pensamento é evidenciado por Jaguaribe (2010) ao refletir sobre as novas identidades sexuais, novos protagonistas sexuais e novos modelos de agenciamento que distribuem personagens que não mais se conformam com as normas estabelecidas socioculturalmente e promovem rupturas constantes, citando como exemplo a explosão das autobiografias que não se preocupam mais em conservar “conteúdos datados”. Em outras palavras, atualmente, produções como *Azul é a Cor Mais Quente* não precisam de personagens de virtudes reconhecidas, mas com força de expressão do vivenciado, do vivido (Jaguaribe, 2010).

O realismo do choque, em sua espetacularidade e visualidade, é tão forte no filme que ele apenas circu-

lou nos cinemas independentes do mundo, sendo “censurado” e interdito na maioria dos cinemas comerciais. Entretanto, esse poder da estética realista enquanto potencialidade mobilizadora só é eficaz pelo fato de o filme ser percebido por grandes premiações reconhecidas do mundo e bastante aguardadas, como o Festival de Cannes; resultando dessa repercussão – o filme como finalista de grandes premiações –, o alcance da visibilidade e destaque na mídia global da obra.

O “choque do real”, portanto, procura mover o espectador de sua neutralidade para um posicionamento de espanto, de sensibilização por meio do aparato da imagem para estimular críticas e denúncias sociais. Está no choque realístico uma forte capacidade de mobilização, justo por colocar em circulação a perplexidade da opinião pública diante da violência simbólica praticada contra os homoafetivos. A ficcionalidade é suspendida e o choque ganha potência quando a realidade fílmica, ora ignorada ora absorvida de modo mecânico, torna-se vívida ao ponto de ser insuportável (Jaguaribe, 2003):

[...] o “choque do real” [é] um momento de intensificação catártica onde uma situação extrema, seja de violência, terror, pobreza ou paixão é aguçada de forma tão verossímil que o leitor/espectador é tomado pela ficcionalidade e suspende seu julgamento. O choque se potencializa quando uma realidade que é ignorada ou absorvida mecanicamente torna-se, por instantes, vívida e insuportável. Para que o “real” apresentado choque, é preciso que ele seja convincente e diverso do vocabulário e das imagens sensacionalistas, usualmente exibidas nas mídias que saciam os anseios do grande público pelo “pão e circo” (Jaguaribe, 2003).

É essa capacidade de oferecer uma “intensidade” do real superior às práticas cotidianas que fabrica o pleno “efeito do real”, favorecendo o reconhecimento da experiência contemporânea, diária, beirando o hiper-realismo; é a possibilidade dos novos códigos realistas fornecerem uma espécie de “pedagogia da realidade”, como propõe Jaguaribe (2003; 2007), de fácil acesso para qualquer indivíduo.

Entretanto, o poder mobilizador do “choque do real” vai depender diretamente da maneira e do uso persuasivo da estética realista. Nessas produções contemporâneas do homoerotismo, procura-se colocar a prática homoerótica como sendo natural e humana, enquanto parte do cotidiano contemporâneo pós-moderno, enquadrando os adeptos do homoerotismo como pessoas comuns por meio de temas universais, como o amor, a traição, a rejeição, o preconceito. Enfim, a estética realista dessas produções, principalmente as independentes, procura lembrar e colocar em evidência que, de uma maneira ou de outra, todos pertencem a alguma minoria, algum grupo minoritário (seja por ser ruivo, canhoto, fã de algo pouco conhecido, etc.), e assim une sentimentos e sensações que já presenciamos ou vimos alguém presenciar.

Parece-nos que a proposta em filmes, geralmente independentes de temática homoerótica como *Azul é a Cor Mais Quente*, é criar um “estado afetivo empático” capaz de levar a compreender efeitos mais realistas das dificuldades e problemáticas vivenciadas socialmente pelos indivíduos que praticam o homoerotismo. É uma estética que procura reavivar nas pessoas uma empatia e ajudar na luta contra os próprios preconceitos:

Nesse sentido, esses códigos do realismo têm a capacidade de fornecer vocabulários de reconheci-

mento que não abalam a noção da realidade em si, mas reforçam seu desnudamento. As estéticas do realismo inventam ficções que parecem ser a realidade. Nosso cotidiano é dispersivo, fragmentado e amorfo. A ficção realista torna a realidade mais “real” porque intensifica, seleciona e enquadra eventos, personagens, enredos (Jaguaribe, 2007).

A um só tempo, as estéticas contemporâneas aliam a beleza pretendida a um efeito pedagógico que aproxima vida e arte, melhor ainda, como argumenta Jacques Rancière (2002), aquele cenário em que arte se torna vida como uma forma do seu autodidatismo, em consonância com o regime das imagens para além do regime representacional. Pode-se perceber, por isso mesmo, o estabelecimento de uma linguagem espetacular subsidiada pela imagem como fala, como discurso garantido agora por essa vigência materializante da virtualidade não como forma, mas como cultura, ordenada por um novo *sensorium*, um novo *ethos*, que se impõe não mais pela regra estética como algo normativo, mas a estética como aprendizado pelas sensações, em um processo de autonomia que a legitima também como uma política da estética, como metapolítica.

As identidades e os rearranjos subjetivos

Já se tendo explanado sobre vida e arte, cumpre esclarecer de que estamos falando ao nos referirmos a essa vida, que fornece o substrato e que é tangida pelo produto estético e pela experiência ocasionada, algo sobre o qual nos debruçaremos de maneira breve, tomando como ponto de partida a compreensão de que a sociedade passa por uma significativa alteração, me-

tamorfose dos vínculos sociais, caracterizando-se, de acordo com Michel Maffesoli (2010), pela saturação da identidade e do individualismo epistemológico.

De modo que nesse contexto de vínculos sociais e relações surge uma espécie de “homossocialidade identitária”, a ocorrer entre pessoas do mesmo sexo, que têm a necessidade de pertencimento a algum lugar e sentem-se mais à vontade estando na companhia de pessoas do mesmo sexo. Fala-se também do envolvimento erótico da vida social, na qual as homossexualidades, sendo constituintes de uma guerra declarada ao individualismo e substancialismo que marcaram o ocidente, “trazem de volta, empiricamente, a importância do sentimento de pertencer a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda vida social” (Maffesoli, 2007, p. 6).

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

Se falarmos de uma narrativa de natureza homoerótica feminina, muito menos recorrente do que a masculina, caso do já citado *Azul é a Cor Mais Quente*, nós nos depararíamos com uma narrativa que expõe de maneira explícita sexo e sexualidade, que reforça uma espécie de “existência lésbica”, dissonante da representação do erótico (e do erótico feminino) como imagem de fetiche com fins de proporcionar prazer exclusivo ao homem. Veríamos a assunção de autonomia identitária que se desalinha com o normativo tanto da sexualidade quanto do papel a que a mulher é relegada. São todos

elementos que compõem a experiência social de um grupo, não estando circunscrita à ordem do produto estético, antes possibilitando identificações e consequentes interações. E, ainda é possível dizer, seria um meio de socializar, por meio dessa narrativa cinematográfica que

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

Não se trata aqui de crer ingenuamente que o produto estético é todo detentor de uma imanência, mas também de não ignorar a sua significação à medida que uma narrativa cinematográfica homoerótica possui uma dimensão cultural de caráter subversivo que não se pode ignorar – mesmo na ausência da explicitação direta, por vezes, essa perspectiva pode ser reivindicada pela apropriação realizada pelos espectadores. Como diz Maria Heilborn (2003, p. 201), “a sexualidade é uma forma moderna (séc. XVIII) de arranjo e construção de representações e atitudes acerca do que seria uma orientação erótica espontânea, traduzindo uma dimensão interna do sujeito”, particular de uma cultura determinada. Desse modo, a transposição ou (re)apropriação dessa dinâmica em produtos ficcionais, em que o homoerotismo é o caso em questão, consiste em ampliar em um quadro social as concepções e mediações sobre as práticas não

normativas e, mais ainda, uma natureza estética intrínseca que se forma à luz de um autodidatismo que caracteriza a contemporaneidade.

Ao mesmo tempo, esse processo também possibilita coesões em grupos identitários, contribuindo em relações sociais na base do seu “estar-junto” ou no reforço da tribalização (Maffesoli, 2007), visto a partir da inclusão de indivíduos antes do que da exclusão. Ou seja, fala-se, por meio dessas narrativas, de sexualidades que passam a ser percebidas e experienciadas a partir de matrizes compostas, sobretudo, por arranjos identitários.

De fato, é este processo de tribalização que se constrói ao entorno do filme aqui discutido, seja por aqueles simpatizantes que defendem os direitos LGBTTT ou mesmo pelos que se consideram como parte constituinte deles. Como exemplo prático o filme *Azul é a Cor Mais Quente* inspirou garotas a pintarem o cabelo de azul (historicamente percebido como uma “cor de menino”), característica da personagem Emma, para encontrarem parceiras em São Paulo, como constatado na reportagem de Chico Felitti (2014).

Desta forma, o símbolo funciona como uma expressão de representação dos indivíduos ou seus agrupamentos, constituindo uma realidade com significações e valor cultural de pertença, um elemento identificador ou código de um determinado grupo social e criando um sistema de diferenças, de posições diferenciais. Logo, dessa prática, criam-se identificações, constroem-se identidades, estabelecem-se vínculos de pertencimento, afetividades, reconhecem-se os pares e os atores socialmente por meio do símbolo de mechas azuis no cabelo para esse grupo de jovens.

É desse tipo de práticas sociais e culturais que emergem e que se renovam os sentidos sobre as narrativas

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

Considerações finais: as implicações e o choque

O cinema faz parte da crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) como um dos nichos da indústria cultural que mostraria o esquematismo das mercadorias dessa cultura mercantilizada, cuja orientação é de encarar o homem como objeto e oferecer produtos que requerem atividade intelectual mínima, pois já são difundidos como decifrados na forma de diversão e entretenimento. É esse esquematismo, entre outros, que estabelece, na tese da indústria cultural, o esvaziamento das formas culturais e sua ênfase nos efeitos, nas performances, ao mesmo tempo em que se constitui como indústria, ordenada para que o produto, desde o argumento até os objetos resultantes deste processo produtivo, chegue ao consumidor como mercadoria, objeto de consumo, simbólico, pronto para uso.

Elemento central dessa ordem da produção, os produtos do cinema encarnariam a ideologia da indústria cultural de forjar a ilusão da identidade própria, que seja condicionada por essa lógica industrial, estabelecendo-se como a reprodução de modelos nos quais a ideia já

não se pode entrever, estando antes essa identidade subordinada aos caracteres performáticos da mercadoria, pois “as particularidades do *eu* são mercadorias monopolizadas socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo natural” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 145, grifo nosso).

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

Como já dito, estamos falando de um regime que é diferente disso. Trata-se de elementos que compõem um quadro que podemos pensar como interativo, à medida que existem trocas, ressignificações, apropriações, formas de socialização que são geradas a partir da narrativa e da experiência estética que se estabelece por elementos outros, próprios da sociabilidade, do modo, como argumenta Georg Simmel (2006), como “forma lúdica de sociação”. Para tanto, precisamos entender que estas formas produzem, a partir delas mesmas e do impulso que irradiam, uma vida própria como um “exercício livre de conteúdos materiais”, próprios do fenômeno da sociabilidade.

Podemos concordar com João Paes Loureiro, ao afirmar que a arte contemporânea, portanto, a que está nesse regime estético em relação ao qual falamos,

procura dar ao espectador consciência de seu mundo, abrindo novos horizontes, cortando os laços da

tradição e do preconceito. Deseja participação do espectador até como co-autor, levando-o a fazer dela uma experiência a ser vivida, e não apenas a ser contemplada (Loureiro, 2002, p. 31).

Este é ponto em que convergem os tópicos expostos anteriormente, no qual podemos buscar uma compreensão mais próxima da experiência estética das narrativas cinematográficas de homoerotismo. Martin Seel (*apud* Guimarães, 2006) reivindica que a experiência estética deve ser compreendida por meio da sua vizinhança (paralela e contrastante) com a rede de assimilação não estética da realidade. A experiência estética é inserida em um contexto específico de ação e de comunicação, isto é, em uma situação na qual o sujeito é levado a desenvolver a compreensão pragmático-normativa do objeto que lhe é apresentado.

Essa “vizinhança” podemos-la compreender com o olhar para a cultura, para o cenário político, religioso e social. Esse novo quadro de sentido é criado a partir da experiência social, das experiências subjetivas e das leituras já realizadas sobre o tópico ou tema com que entramos em contato por meio de um produto estético, engendrando as implicações de ordem volitiva, cognitiva e afetiva. Essa concepção, no que diz respeito ao homoerotismo no cinema, permite-nos compreender que a experiência que a obra analisada suscita não se dissocia dos aspectos culturais e sociais sobre esse tema, cujos teores podem passar pelo interdito e pelo parcialmente liberado, entre outros, bem como também não se podem distanciar de um histórico das representações dessas práticas na mídia em questão, o cinema, bem como dos aspectos subjetivos e das identidades homoeróticas.

Junto a isso, queremos reforçar a concepção de Gianni Vattimo, o qual argumenta que “a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e readaptação. [...] vira-se para a manutenção do desenraizamento” (1992, p. 57). Nesses termos, expressos pelo autor, que fala de oscilação como experiência com a arte, é que concebemos o choque em relação ao homoerotismo, porquanto seja possível acionar uma quantidade muito grande de referências e de conjunturas, em que os elementos, tanto de contestação quanto legitimação, podem se combinar de diversas formas.

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

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar Editora, 1985.

ARAÚJO, Inácio. Com imagens que encantam, ‘Azul é a Cor Mais Quente’ é maior destaque do ano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 dez. 2013. Ilustrada. Disponível em: <<http://zip.net/bjq4gV>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

COSTA, Maria. Mulheres partidas: poética e política das imagens fílmicas da mulher. **Bagoas: estudos gays; gêneros e sexualidades**, Natal, v. 2, n. 3, p. 98-115, 2009.

FELITTI, Chico. Inspiradas em filme, meninas pintam cabelo de azul para achar parceiras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 maio 2014. São Paulo. Disponível em: <<http://goo.gl/SI70SE>>. Acesso em: 8 ago. 2015.

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

HEILBORN, Maria. Articulando gênero, sexo e sexualidade: diferenças na saúde. In: GOLDENBERG, Paulete; MARSIGLIA, Regina; GOMES, Mara (Orgs.). **O clássico e o novo**: tendências, objetos e abordagens em ciências sociais e saúde. Fiocruz: Rio de Janeiro, 2003, p. 197-208.

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

JAGUARIBE, Beatriz. O Choque do Real a violência e

as estéticas do realismo midiático e literário. **Revista Semiosfera**, Rio de Janeiro, número especial, dez. 2003. _____. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. **Revista Ciberlegenda**, Niterói, v. 23, n. 1, p. 6-14, 2010.

_____. Choque do real. Entrevista com a ensaísta Beatriz Jaguaribe. **Blog Luiz Zanin: Cinema, cultura & afins**, 21 out. 2007. Entrevista concedida a Luiz Zanin. Online. Disponível em: <<http://goo.gl/YXrYv9>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

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

LOUREIRO, João J. P. **Elementos de estética**. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2002.

MAFFESOLI, Michel. Homossocialidade: da identidade às identificações. **Bagoas: estudos gays - gêneros e sexualidades**, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-10, jul./dez. 2007.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1995.

RRANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. **Projeto Revoluções**, p. 1-29, 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/Nezti7>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas: estudos gays - gêneros e sexua-**

lidades, Natal, v. 4, n. 5, jul./dez., p. 18-44, 2010.

RODRIGUES, Adriano. Experiência, modernidade e campo dos media. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, Covilhã, p. 1-32, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/YS4NA2>>. Acesso em: 09 dez. 2014.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

Referências audiovisuais

ALMEIDA, Diana. RIBEIRO, Daniel. **Hoje eu quero voltar sozinho**. [Filme-vídeo]. Produção de Diana Almeida, direção de Daniel Ribeiro. Brasil, 2014. 96min. color.son.

CHIOUA, Brahim. KECHICHE, Abdellatif. **Azul é a Cor Mais Quente** (La Vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2). [Filme-vídeo]. Produção de Brahim Chioua, direção de Abdellatif Kechiche. França, 2013. 179min. color.son.

Notas

- 1 Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada no GT Cinema e Audiovisual do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Foz do Iguaçu, 2014.
- 2 Doutor em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - NAEA da Universidade Federal do Pará (2008). Diretor

do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA: Rua Augusto Corrêa, nº 01. Guamá. Cep: 66075110 - Belém, PA – Brasil). E-mail: otacilioamaralfilho@gmail.com.

- 3 Mestrando em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA: Rua Augusto Corrêa, nº 01. Guamá. Cep: 66075110 - Belém, PA – Brasil). E-mail: esferreira.sergio@gmail.com.
- 4 Mestrando em Ciências da Comunicação na área de Jogos Digitais, na linha de pesquisa Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia, pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom-UFPA: Rua Augusto Corrêa, nº 01. Guamá. Cep: 66075110 - Belém, PA – Brasil). E-mail: tarcizio.macedo@bol.com.br.
- 5 Do original *La vie d'Adèle*. A película é livremente adaptada do romance gráfico *Le Bleu est une couleur chaude*, da escritora e quadrinista francesa Julie Maroh. A obra foi originalmente publicada pela editora francesa Glénat no ano de 2010.
- 6 Os autores agradecem à colaboração de Emanuele Corrêa Ferreira, George Luiz Miranda da Silva e Jobson Murilo Barbosa Marinho pelas interlocuções e debates que compõem uma primeira versão da qual este artigo é resultante, registrada nos anais do Intercom 2014. Este diálogo construído foi de vital importância para a constituição deste trabalho, no entanto, o texto e os argumentos aqui evidenciados são de nossa inteira responsabilidade.