

# Corpo e alteridade no curta-metragem *Sargento Garcia*

Wilton Garcia\*

AS CONDIÇÕES PARA pensar os rumos conceituais, neste ensaio, equivalem destacar a complexidade do campo da sexualidade humana como uma expressão visual no cinema. Assim, procuro enfocar o homoerotismo como eixo teórico predisposto a uma categoria crítica.

Ao imbricar noções de *imagem e homoerotismo* em uma mostragem específica - o filme *Sargento Garcia* (2000, Tutti Gregianin)<sup>1</sup> - encontro-me diante de uma complexidade que comporta a contemporaneidade. Sob este ponto de vista, articula-se a produção de um *saber*, experimentado no procedimento teórico para a construção do conceito de homoarte<sup>2</sup>.

Este ensaio, como parte de anotações da minha pesquisa de doutorado, aponta algumas questões que circundam o conceito de contemporaneidade, refletindo em *Sargento Garcia*. Penso que, diante desta situação atuo em um terreno árido, tendo em vista a problemática instaurada em uma inevitável enunciação multiforme de terminologias, sobretudo, no campo da imagem contemporânea. Acredito haver dificuldades para indicar e/ou compreender tais questões à luz de uma crítica que possibilita as ultrapassagens, transformando conceitos já estabelecidos. Ao lidar com os rumos teóricos desse estudo - *alteridade, corpo e cinema* -, tento realizar um movimento absorvido na contemporaneidade, refletindo *para além*<sup>3</sup> de uma situação cristalizada.

Sobre a contemporaneidade devo mencionar que utilizo argumentos baseados em algumas teorias críticas contemporâneas<sup>4</sup>, as quais elegem a contemporaneidade como um estado de *evento/acontecimento* em condição provisória, parcial, inacabada e efêmera. Portanto, o desdobramento entre deslocamentos e condensações co-habita uma escritura contemporânea. Aproximo essas considerações dos autores citados, pois suas pesquisas refletem a (*des*)construção<sup>5</sup> do discurso hegemônico. Desta forma, a delimitação concei-

tual, neste texto, está configurada na aplicação de uma corporalidade homoerótica como expressão visual no cinema contemporâneo.

Ressalvo que essa setorização de contemporaneidade está distante de uma posição histórica, portanto diacrônica, mas a serviço de premissas discursivas, neste caso sincrônicas, indicadas metodologicamente por uma presentificação do *fazer*. Tal condição de poética, portanto, inscreve o tecimento da cena artística do cinema mediante o *evento/acontecimento* que possibilita o *agenciamento/negociação* daquilo que Bhabha chama de *entre-lugar* - espaço da (inter)subjetividade<sup>6</sup>.

Essa noção conceitual de (inter)subjetividade, aqui, será indicada como uma proposição contingente do *entre-lugar*, que possibilita a descrição da ocorrência do objeto artístico. Neste sentido, a (inter)subjetividade expressa uma dinâmica contemporânea de investigação, na medida em que seus dispositivos de leitura (estratégias discursivas) subvertem as situações enunciativas, operando a partir de condições adaptativas. Em outras palavras, o espaço da (inter)subjetividade inscreve o momento do *agenciamento/negociação* do objeto, atualizado em suas relações discursivas.

Deste modo, esclareço que o termo (inter)subjetividade distancia-se de prerrogativas consensuais que configuram o campo da linguagem na perspectiva da subjetividade do sujeito, como constituinte de uma discursividade. Contudo, remeto essa noção ao propósito da apreensão da imagem do objeto mediante a elaboração descritiva proporcionada

pelo ato de *ver/ler*<sup>7</sup>, o qual surge no fronteiroço da cultura, descrevendo a contemporaneidade *para além* de um estado de subjetividade que privilegia a atuação *no aqui e no agora*<sup>8</sup>.

Aproximando essas considerações ao estudo do cinema contemporâneo, interessa-me pesquisar filmes que, de alguma maneira, tratam o *corpo* como possibilidade de exercer uma provocação discursiva. Se o cinema tem a capacidade de lidar na sua execução narrativa com a imagem e o som, como direcionar o foco do pensamento para a questão do corpo e sua função orgânica e sociocultural? Ou ainda, como (re)configurá-lo na condição de objeto (inter)mediador de uma atualidade que se dinamiza entre os campos real e virtual?

Acredito que, através da imagem cinematográfica, torna-se possível ocorrer rumos poéticos contemporâneos que evocam uma máxima da valorização representacional do corpo e sua expressão híbrida. Ao mesmo tempo, esses fluxos de manifestações visuais questionam as possibilidades dos modos de corporificação da matéria e suas consequências abruptas, estigmatizando a massificação do uso da imagem corpórea como produto cultural. Essa exploração da configuração visual do corpo visa a implementar alguns recursos mercadológicos<sup>9</sup>.

Desse ponto de vista, as indagações que lanço, neste ensaio, se fazem presentes a partir de um recorte da noção conceitual de *fronteira*: viabilizada por um campo híbrido do imaginário, da intertextualidade, da poética e da subjetividade, que trata dos intercâmbios inerentes à transitoriedade do objeto. A condição de estar em trânsito cria uma propriedade para flexionar a diversidade de olhares éticos, estéticos e suas subjacências. Neste sentido, a abertura que proponho na leitura de *Sargento Garcia* requer, substancialmente, tangenciar a plasticidade do objeto corporificado.

O trabalho de Tutti Gregianin possui uma relevância no que diz respeito à nova safra de cineastas brasileiros, interessados em desenvolver filmes sobre a temática da diversidade sexual. Do mesmo modo, é oportuno ressaltar a pesquisa singular, *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, realizada recentemente por Antonio Moreno<sup>10</sup>, pois ajuda a dimensionar a expressão homoerótica no cinema, sobretudo, no Brasil.

Baseado no conto homônimo do polêmico escritor gaúcho Caio Fernando Abreu<sup>11</sup>, o roteiro dessa narrativa cinematográfica descreve a relação afetiva do encontro de um jovem efebo e um sargento do Exército. Acredito que, a consistência desse produto audiovisual insere-se nos seus quinze minutos de duração, em que é possível observar a condição adaptativa disposta pelos deslocamentos discursivos, realizados pelo cineasta Gregianin, a partir da obra de Caio Fernando. O desafio do diretor está no enfrentamento de (re)considerar a qualidade estética do trabalho do escritor

e emergir uma nova perspectiva: que dinamize as articulações dessa narrativa cinematográfica. A interpretação do sargento Garcia ficou a cargo de Marcos Breda, sendo que o papel de Hermes foi pontuado pela dramatização de Gedson Castro e, por último, a peculiar figura *queer*<sup>12</sup> Isadora Duncan foi performatizada por Antônio Carlos Falcão. Assim, acentuo, nessa discursividade literária e fílmica, o estabelecimento de um jogo de sedução e fascínio sugerido entre um homem maduro e um jovem.



Ao refletir sobre a obra de Caio Fernando Abreu, deparo-me com uma escritura ousada, registrando uma dinâmica que aborda temas contundentes com a realidade sociocultural acerca da violência dos espaços de exclusão.

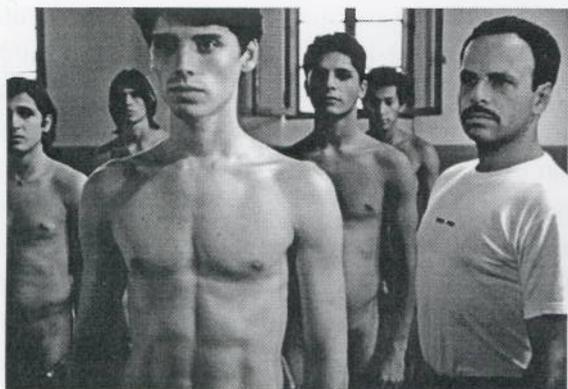
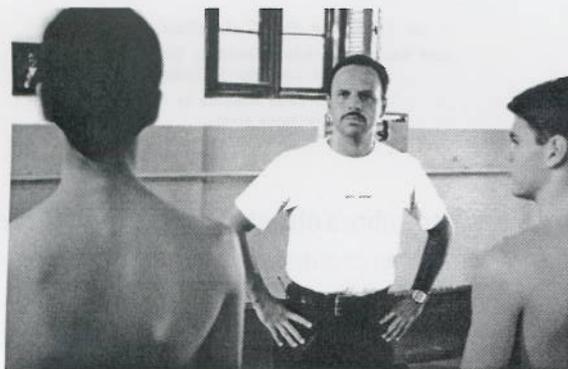
A crítica ao sistema hegemônico não se limita à situação específica das minorias sexuais, antes, porém, instaura um olhar de alteridades, sobretudo quando descreve as contradições das desigualdades sociais. Sua ficção esbarra na intensidade brutal do cotidiano da marginalidade, do baixo corporal, bem como no fato esclarecido pela própria imagem recorrente em sua literatura. Justifico que, ainda que transito pela ordem do cinema, torna-se necessário evidenciar a relevância da obra de Caio Fernando Abreu, a partir de uma produção fecunda de que emergem traços da identidade nacional.

“Dizem que sou um escritor pesado. Eu não sou pesado; pesada é a realidade. Pesado é o Zaire, pesado é o Chirac soltando bomba em Mururoa”<sup>13</sup>.

“Um escritor pesado e baixo-astral. Este, talvez, foi o epíteto-clichê, dentre muitos, que mais caracterizou Caio Fernando Abreu durante a maior parte de sua carreira literária. Certamente, isso se deve ao fato de

o escritor ter dado um grande espaço, em sua obra, a temas considerados “pesados” e/ou “não-literários”: sexo, drogas, homossexualismo, loucura, violência, entre tantos outros. Ainda que nem sempre sejam esses os temas de seus textos, certamente eles ficaram consagrados como uma espécie de marca registrada do escritor e explicam, em parte, um certo silêncio da crítica (principalmente dos estudos acadêmicos), que insistiu em acompanhar sua obra quando o escritor ainda era vivo”<sup>14</sup>.

Em conformidade a essa citação, observo no filme as variantes visuais e sonoras, que indicam a ocorrência desse *evento/acontecimento* nos anos 70 em um contexto gaúcho. No quartel, o sargento inspeciona um grupo de rapazes para o recrutamento do exército. Dispostos em fileiras, apresentando-se completamente nus. A composição da imagem desses corpos masculinos remete a uma exposição da carne, potencializando a intenção da imagem cinematográfica.



Em um primeiro instante, a câmara desliza-se, eroticamente, em um movimento incessante pelo *entre-lugar* – espaço de (inter)subjetividade dos corpos masculinos (re)velados na cena. Essa parte do elenco está formada por quinze jovens que exibem peitos, rostos, troncos, pernas, dorsos, bundas e pênis deflagrados em uma configuração visual, em detalhes de primeiro plano. O enquadramento proposital demonstra, em travellings, as

condições enunciativas do objeto corporal fragmentado, que impressiona o olhar. Também, aponto o efeito da cromatização produzida pelas peles desses corpos, estampando uma coloração expressiva aos tons fortes, musculosos e robustos dos rapazes.

O desenho corporal do grupo coloca-se de modo, *quase que*, homogêneo na cor e na estatura. Assim, elege-se as linhas de um físico bem delineado, sem demonstrar deformações, excesso de peso ou pêlos. De fato, a cena constrói de modo envolvente uma paisagem contundente e instigante.

Retomando ao roteiro, surge na cena um “chamado” sublime que introduz o jovem Hermes ao sargento. Ao apresentar-se no quartel para o serviço da pátria, depara-se com sargento Garcia: Luis Garcia de Souza, que se diz um homem aberto de 33 anos, porém é bruto, e afirma que sua arrogância deve ser manifestada para demonstrar o rigor no comando da tropa de rapazes. Na inspeção de aprovação dos novos recrutas, como um homem rude, humilha a fragilidade de Hermes que se encontra em formação – amadurecimento.

Hermes faz parte desse coletivo de rapazes que se colocam para a obrigação do serviço militar e à disposição da nação, durante a apresentação do exército. Convocado pelo nome, demora a responder, ainda assim, o sargento tenta retirar algumas informações, questionando suas habilidades. Hermes, tímido e nervoso, responde que trabalha em um escritório e quer estudar filosofia. Neste estado de tensão, o garoto se vê acoado como uma pequena ovelha pelas provocações do sargento, que imprime um rigor na fala ao corrigi-lo a praticar um modo formal de responder as perguntas. Diante da pressão produzida pelo sargento Garcia, será a lembrança de criança que aliviará o peso da situação, subjetivamente, reestabelecendo um sentimento de impotência, ao remeter às imagens de criança brincando de futebol. Como um mito de (re)afirmação da masculinidade, sobretudo na sociedade brasileira, o futebol dessas crianças, aparece como:

“Uma dinâmica que possa elucidar algumas articulações no campo das possibilidades, simultaneamente propostas também pelo campo de impossibilidades, muito embora não deva ser *visto/lido* na imagem do objeto como um lugar de conciliações subjetivas”<sup>15</sup>.

As premissas desenvolvidas pelo autor acima indicam as contradições paradoxais que possam (inter)conectar o campo das impossibilidades, mediante o campo de possibilidades, simultaneamente compreendidos.

Reflito que o espaço do imaginário de Hermes abre a possibilidade de refrescar-se diante da pressão produzida pelo sargento. Essa rigidez somente pode ser amortecida, quando ocorre uma reapropriação do próprio discurso opressor. Dessa (inter)cambialidade entre realidade e imaginário emerge o *entre-lugar* – espaço da (inter)subjetividade, sobretudo nas imagens da memória de Hermes – o mensageiro dos deuses.

Em outras palavras, será desta forma que Hermes consegue *agenciar/negociar*, diante da força desse panorama *para além* de uma proposição binária: opressor/oprimido, observador/observado, absorvidor/absorvido, sedutor/seduzido. Essa sedução embriagadora pode ser descrita pela fumaça do cigarro provocada pelo sargento como um ícone de sedução. Uma *poética de alteridades* desdobra-se na cena do cigarro que se envolve na narrativa, pois parece que o encanto da fumaça do cigarro coloca-se como um convite de libertação<sup>16</sup>. Ao mesmo tempo, de forma áspera o sargento continua xingando o rapaz, no entanto, este busca *respirar* em um outro lugar, onde parece ser possível articular o desejo: nas lembranças do seu quarto - um campo de possibilidades, dentro de uma condição adaptativa.

Nesta condição adaptativa, é possível observar em Hermes uma pessoa sensível, que gosta de música, literatura, pintura. Mas também, vive dias de agitação interna, quando está sozinho em seu quarto. Portanto, as lacunas entre a cena do quartel e a cena do quarto intercalam-se como pronunciamento do jovem, que manifesta seu desejo para o sargento, em forma de pensamento, *como se fosse* uma oração. Diria que, um *jogo*<sup>17</sup> se organiza a partir dessa inevitável proposição de possibilidades.

As cenas da memória demonstram aspectos divergentes entre a fragilidade do menino que não sabe jogar bem o futebol e é humilhado pelos colegas; a solidão desse mesmo menino que brinca sozinho com uma lesma, colocando sal nas costas dela; a pressão familiar quando começa fumar; bem como o desejo do adolescente que ainda não conhece o amor. São passagens que, de modo conturbado, expressam um ritmo pontual na descrição da imagem visual e sonora, configurando um conjunto de circunstâncias contundentes que, talvez, possa justificar a timidez do rapaz diante do tratamento rigoroso no quartel. Assim, fica subentendido o discreto interesse do jovem para ser dispensado do serviço militar, pois na sua apresentação pode-se *ver/ler* a solicitação de sua isenção alegando ter atividades promissoras (trabalho em escritório e o desejo de estudar filosofia), e também por ser filho único – considerado pela sociedade como arrimo de família, ou seja, aquele que ampara e protege seus entes.

Após a dispensa, na saída do quartel, o próprio sargento Garcia oferece-lhe uma carona de carro até o centro da cidade. No caminho, Garcia cogita a pressão estabelecida na cena anterior e pergunta se Hermes estava com medo. Agora, confiante da atenção do mestre, o jovem afirma que se sentiu seguro o tempo todo, ainda que o espectador possa testemunhar esse ato inverossímil. Contudo, o sargento pede-lhe desculpas pela pressão e elogia o rapaz, observando-o como uma pessoa diferente: sensível, delicado, frágil, educado e fino.



A descontração da cena com um envolvimento pessoal evidencia uma conversa bem mais relaxada e prazerosa, incluindo a possibilidade de sorrisos e flertes. Diante desse movimento amigável entre homens, o sargento convida-o para estender o passeio até um lugar – não nomeado. Como um lance de dados, surge um enigma que pode se colocar como uma armadilha neste prolon-

gamento de espaços. Entre gestos e olhares, a contingência da situação enuncia a condição de um desejo homoerótico, em que volta a imagem do garoto tímido e nervoso, pela expectativa sedutora do prazer.

Nesta descrição densa, observa-se que a tensão do jovem ressurgiu ao ter que tomar essa decisão de interesse comum. Há um querer e uma novidade na aventura de conhecer esse lugar – não nomeado, porém explicita a inscrição de uma imagem homoerótica. Evidentemente, o sargento Garcia convida-o para ter uma experiência amorosa em um aposento de um bordel. Hermes aceita.



No bordel são recebidos pela simpática Isadora Duncan, uma travesti velha que inspirou-se na grande bailarina para substituir seu nome de batismo Waldemir. Essa figura (neo)barroca e escatológica, grotescamente, aparece como uma *transformista-caricata* estilizada: desajeitada com um roupão de cetim cafona e uma peruca velha mal escovada. Na pressa do *evento/acontecimento*, os amantes seguem para o quarto, e nesse íntere, Isadora, dá retoques na maquiagem, cantando um antigo bolero. Envolvido pela trilha musical, o espectador acompanha os amantes se deliciarem no quarto, ao desdobrar o contato íntimo e carinhoso entre beijos, abraços.

Durante esse ato prazeroso, o desvirginar-se em uma cama de um bordel, simultaneamente, pode ser contagiado pelo rosto de Isadora (sub)imerso na água, como uma penetração. A cena das bolhas que Isadora produz ao longo de sua face, inserida na água com seus olhos bem abertos, remete ao testemunho de um gozo

prazeroso de quem atende às intenções do varão – o sargento Garcia.

Após sua saída repentina do bordel, na última cena, surgem fragmentos das estátuas descritas visualmente pela câmara sobre imagens que se tem da chuva na praça. Essa passagem de Hermes evoca uma leitura à mitologia que comporta ao nome outros sentidos, deslocando assim sua condição de anjo, ladrão e andrógino aos deuses; como prenúncio de um rito de passagem.

Este conjunto articula-se com o texto poético de Caio Fernando proferido pelo garoto que dança de braços abertos. Ao fundo as asas da estátua tentam enlaçar o corpo de Hermes que sorri e decide, numa ruptura profunda, rebelar-se em favor do desejo. Agora se vê liberto para a vida, na chuva, e afirma: “amanhã, volto a fumar”.

Como um fechamento de uma leitura provisória, sinto que a *descrição densa* objetivada neste ensaio indica *Sargento Garcia* na filmografia brasileira despontando como um filme ousado e transgressor na sua natureza transideológica<sup>18</sup>. Penso que nesse curta-metragem pode ser identificado a noção de imagem homoerótica, incorporada ao espaço da inclusão e exclusão de gênero, identidade, desejo, libido, erótica e, sobretudo, corpo.

Essa produção cinematográfica demonstra a cooperação entre categorias híbridas que descrevem o lugar do enunciado como interstícios da dinâmica do *entre-lugar* - espaço da (inter)subjetividade. Assim, a contextualização do filme *Sargento Garcia* ocorre diante de argumentações híbridas consideradas por Néstor García Canclini e Alberto Moreiras como movimento de associações de idéias, tomando o corpo como objeto de abrigo de enunciados<sup>19</sup>.

Ainda que situe a imagem homoerótica num espaço não legalizado, existe a busca de pertencimento da ação visual, que não adianta ser negada. A oscilação dos deslizamentos estratégicos de categorias propõe a instauração de uma sexualidade, em confluência à categoria homoerótica, no discurso contemporâneo. Ao enfatizar situações que dizem respeito à diversidade sexual, intenciono transitar essa verificação em determinados objetos visualmente potenciais, estilizados de informações.

Sugiro que essas potencialidades possam desenvolver-se, estrategicamente, articulados na *alteridade do corpo*. Este último – o corpo - deve ser compreendido como um estado flutuante, inserido em uma narratividade fílmica, ao demonstrar os rastros de seus deslocamentos. Interessa-me, portanto, afirmar uma *política de desejo* homoerótica a partir dessas pistas e suas redes de conversações<sup>20</sup>.

Sargento Garcia  
(2000, 15', 35 mm, cor)

**Roteiro e direção:** Tutti Gregianin

**Companhia produtora:** On Camera Cinema e Vídeo. **Argumento:** Caio Fernando Abreu. **Produção executiva:** Joca Pereira. **Direção de produção:** Fernanda Barth. **Produção de finalização:** Flávia Seligman. **Assistente de direção:** Hique Montanari. **Produção de locações:** Maurício Borges de Medeiros. **Continuidade:** Muriel Paraboni. **Direção de fotografia:** Luís Abramo. **Operação de câmera:** Newland Silva. **Assistente de câmera:** Alberto La Salvia. **Direção de arte:** Denise Zelmanovitz. **Figurista:** Ana Luz. **Produção de objetos:** Eduardo Kraemer. **Maquilador:** Miguel Costi. **Técnico de som direto:** Cleber Neutzling. **Microfonista:** Anderson Martins. **Música:** Ricardo Severo. **Vocal:** Júlia Schenkel. **Edição de som e mixagem:** Grooveria. **Montagem:** Fábio Lobanowsky

**Elenco:** Marcos Breda (sargento Garcia), Gedson Castro (Hermes), Antônio Carlos Falcão (Isadora)

**VHS:** Em: *Curta Mix Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001 (O Brasil em Curtas, 12); junto com *Dama da noite* (1999), de Mario Diamante, *Vox Populi* (1997), de Marcelo Laffitte e *Metalguru* (1996), de Flávio Colker

**Fotos utilizadas nesse texto:** Cláudio Meneghetti

## Notas

\* Pesquisador e escritor.

- 1 Prêmios de melhor curta gaúcho e prêmio Prawer-APTC para Marcos Breda pelas atuações em *Sargento Garcia* e *Dois filmes em uma noite* no 28º Festival de Gramado-Cinema Latino e Brasileiro, 2000; melhor ator e direção no 7º Vitória Cine-Vídeo, 2000; 1º Prêmio APTC de Cinema Gaúcho, 2000; melhor ator para Marcos Breda ex-aequo Júlio Andrade por *Quem?*. Também foi apresentado no programa "Curta às seis", patrocinado pela Petrobras e promovido pelo Espaço Unibanco de Cinema em São Paulo e demais locais onde existe o circuito de distribuição cultural alternativo.
- 2 Minha tese de doutorado tem por objetivo geral estudar a relação entre arte contemporânea e a sexualidade humana vista como uma expressão, em especial o homoerotismo. Deste modo, procuro investigar traços homoeróticos apontados em manifestações visuais contemporâneas brasileiras, as quais são utilizadas no processo de construção do conceito de homoarte. Assim, elaboro um percurso metodológico, nomeado como *estratégias discursivas da homo-*

*arte*, cuja finalidade seria possibilitar o trânsito de narratividades imagéticas, fazendo com que essas estratégias se articulem como *categorias discursivas*. Isso está agenciado sob a *descrição densa* do evento: o observador diante da imagem. Para tanto, estão eleitos dois eixos teóricos - estética e homoerotismo - considerando a *estética*, a partir de uma perspectiva das artes visuais, como extensão das proposições teóricas encontradas por Mario Perniola e o *homoerotismo*, como categoria crítica, partindo de uma perspectiva da cultura na extensão das proposições teóricas encontradas por Jurandir Freire Costa. Ver PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Trad. M. do R. Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000; COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992; \_\_\_\_\_. *A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Escuta, 1995.

- 3 A expressão *para além* será utilizada, neste texto, como um modo de manifestar uma dinâmica da linguagem contemporânea, via estudos culturais, segundo Homi Bhabha, em que se configura uma abertura das nuances do enunciado. Esse grau de possibilidade (de)marcado pelo *para além* objetiva instituir a flexibilidade necessária para subverter a noção estabelecida pela linguagem. Ver BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- 4 COSTA, op. cit.; BHABHA, op. cit.; GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. In: ROCHA, João Cezar de C. (org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998; HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000; MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- 5 Indico que esse texto utiliza uma terminologia recorrente aos prefixos como variantes que retoma a atuação presentificada em seu uso. Essa intencionalidade (re)configura, simultaneamente no *tempo-espaço*, o radical da palavra. As articulações, necessárias da prefixação, tenta demonstrar um construto teórico que contém discursividades contemporâneas. Neste sentido, a intensidade que destaca prefixo e radical possibilita (re)produzir uma (inter)cambialidade contingencial ao enunciado, que, sob descrição densa, renova a noção de imagem. Portanto, nessa condição metodológica, tento arguir sobre a visualidade no campo das (im)possibilidades inerentes aos termos.
- 6 BHABHA, op. cit., p.27.
- 7 Na construção teórica defendida por Lyotard sobre a expressão *ver/*

- ler o ver* associa-se a um ato selvagem, direto sem passar pelo intelecto, tornando-se inerente a qualquer sujeito e demonstrando sua capacidade de visão. Já o *ler* associa-se a um ato cultural, pois torna-se necessário o aprendizado para estabelecer uma percepção (visual, sonora e/ou verbal) mais afinada com o objeto exposto. Aqui, essa concepção conceitual será utilizada para refletir a observação e a descrição de um objeto. Ver LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. José B. de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- 8 BHABHA, op. cit., p.27.
  - 9 GARCÍA CANCLINI, op. cit.
  - 10 MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2001.
  - 11 ABREU, Caio Fernando. Sargento Garcia. In: *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito*. Porto Alegre: L&PM, 2000, p.31-58.
  - 12 O termo *queer* na Europa e Estados Unidos tem sido utilizado para definir algumas manifestações estratégicas do ponto de vista sociocultural das comunidades gay-lésbica. Uma vaga tradução poderia ser adaptada para uma transmutação da palavra *queer* como o estranho, o esquisito, o diferente, porém essa condição de estranho/esquisito/diferente deve ser estudada, mediante o princípio conceitual de *queer* como *política do desejo* que se fundamenta em distintos modos operacionais de uma crítica sobre a instauração desse defeituoso - torto (*bent*) distanciando-se do que venha ser considerado como (cor)reto - normal (*straight*). Essa *política de desejo* deve ser compreendida mediante a implementação de interstícios no lugar do enunciado, em que o desejo possa aparecer como uma imagem que se concebe no evento. Assim, a política do desejo inscrita pela condição *queer* se faz para além de uma convocatória homoerótica, ainda que como uma categoria crítica articulada em um eixo teórico. Essa política do desejo em sua recorrência discursiva busca *agenciar/negociar* a produção de efeitos de sentido, na dinâmica de um *entre-lugar* - espaço da (inter)subjetividade. Muito embora a condição desse conceito *queer* tente demonstrar a multiplicidade de variantes de gênero, movimento e comunidade que possam abarcar a diversidade sexual - distribuída em diferentes categorias: gays, lésbicas, bissexuais e/ou transgêneros. A imagem *queer*, aqui citada, deve ser *vista/lida* como uma condição de *política de desejo*.
  - 13 BESSA, Marcelo. "Quero brincar livre nos campos do Senhor": uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra*, Rio de Janeiro, n.4, p.11, 1997.
  - 14 BESSA, Marcelo Secron. Retrovírus, zidovudina e rá! aids, literatura e Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de adé: perspectivas teóricas para os estudos gays e lésbicos no Brasil*. New York: NCC / SUNY Publisher, 2002, p.62.
  - 15 MOREIRAS, op. cit., p.344.
  - 16 O que pode ser percebido em outros filmes, como por exemplo, em *Limite* (1931), de Mario Peixoto. Cf. comunicação científica "Os limites de *Limite*: homoerotismo de vanguarda", apresentada pelo Prof. Dr. João Luiz Vieira no seminário: Homoerotismo e Literatura I Encontro de Pesquisadores Universitários, ocorrido no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói, jun. 1999.
  - 17 Para compreender o *jogo* como uma construção teórico-conceitual contemporânea cabe ressaltar o trabalho de Bernadette Lyra: "Entre as múltiplas perspectivas de pensar o cinema, quero deliberadamente dirigir a possibilidade de ver nele uma espécie de atividade de jogo em que o corpo material do filme confronta com o corpo do espectador". Ver LYRA, Bernadette. O corpo obs-ceno: uma análise de fragmentos do filme *O dia do desespero*, de Manoel de Oliveira. In: *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, 2000, p.189.
  - 18 HUTCHEON, op. cit.
  - 19 GARCÍA CANCLINI, op. cit.; MOREIRAS, op. cit.
  - 20 MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Trad. Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

## Referências

GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume / UniABC, 2000(a).

\_\_\_\_\_. *A forma estranha: ensaios sobre cultura e homoerotismo*. São Paulo: Pulsar, 2000(b).

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org.). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã / ECA-USP, 2001(a).

SANTOS, Rick. *Literatura e homossexualidade: a busca de um corpo gay e lésbico textual*. Ensaio apresentado no seminário: Homoerotismo e Literatura - I Encontro de Pesquisadores Universitários. Niterói, UFF, 1999.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Nas fronteiras do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Mauad / FUJB, 2001.