

WILTON GARCIA

DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO À DIVERSIDADE CULTURAL/ SEXUAL NO PAÍS

*EL CINE BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO
A LA DIVERSIDAD CULTURAL / SEXUAL EN BRASIL*

*THE CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA
TO CULTURAL DIVERSITY / SEXUAL IN BRAZIL*

Recebido em: 23 mar. 2014

Aceito em: 20 jun. 2015

Wilton Garcia: Universidade de Sorocaba (Sorocaba-SP, Brasil). Artista visual, Doutor em Comunicação pela USP e Pós-Doutor em Multimeios pela Unicamp. Professor da Fatec-Itaquá e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso. Autor do livro *Feito aos poucos_ anotações de blog* (2013), entre outros.
Contato: wgarcia@usp.br

ISSN (2236-8000)

RESUMO

Este artigo relaciona cinema e diversidade cultural/sexual no Brasil atualmente, ao destacar o filme Febre do rato (Cláudio Assis, 2011) como exemplificação. Estrategicamente, as categorias críticas imagem, experiência e subjetividade foram eleitas, ao enunciar os estudos contemporâneos do cinema e do consumo. Os resultados problematizam corpo, gênero, identidade e performance na discussão do cinema nacional contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema Brasileiro; Diversidade Cultural/Sexual; Estudos Contemporâneos.

RESUMEN

Este artículo se refiere el cine y la diversidad cultural/sexual en el Brasil de hoy, destacando la película Ratón fiebre (Cláudio Assis, 2011) como la ejemplificación. Estratégicamente, las categorías críticas imagen, la experiencia y la subjetividad fueron elegidos, para delinear los estudios contemporâneos del cine y el consumo. Los resultados problematizan cuerpo, el género, la identidad y el desempeño en la discusión del cine nacional contemporâneo.

PALABRAS-CHAVES: Cine Brasileño; La Diversidad Cultural/Sexual; Los Estudios Contemporâneos.

ABSTRACT

This article relates film and cultural/sexual diversity in Brazil today, to highlight the move Fever mouse (Cláudio Assis, 2011) as exemplification. Strategically, the critical categories image, experience and subjectivity were elected, by stating the contemporary studies of cinema and consumption. The results problematize body, gender, identity and performance in the discussion of contemporary Brazilian cinema.

KEYWORDS: Brazilian Cinema; Cultural/Sexual Diversity; Contemporary Studies.

*Assim, só sendo assim, posso falar
das espadas que são nós.
Zizo*

Na complexidade que se pretende pensar sobre a diversidade cultural/sexual no Brasil, surgem estudos contemporâneos da produção cultural do cinema como discurso ideologicamente orientado. De acordo com Terry Eagleton (2012), a (re)dimensão ideológica de capital (do inseparável binômio mercado-mídia) tange mediações comunicacionais contemporâneas, em substratos representacionais e seu consumo. Disso, verifica-se a informação e o entretenimento, em diálogo recorrente com arte e tecnologia, em uma proposição interdisciplinar, vinculada a questões cadentes do campo contemporâneo da comunicação. Deve-se considerar o papel dos produtores audiovisuais e do público no processo de perpetuação e/ou superação de estereótipos culturalmente engendrados na criação e na recepção (TEIXEIRA; LOPES, 2006).

O cinema expressa diferentes abordagens, de modo geral, como o amor. Pensar a doce capacidade de iludir plateias faz do filme um lugar especial para o tema do amor. Identificar essa sensibilidade no cinema atual não é tarefa tão fácil. Seria permitir que na expressão sensível da ficção pudesse se desabrochar a ideia de felicidade. A representação da felicidade no cinema, então, pode permear diferentes formas de amor, de maneira simples e até inocente. Assim, quem sabe, floresce a diversidade cultural/sexual, ou seja, distante da competitividade do mercado-mídia e seu discurso hegemônico, na busca desenfreada do capital. Por isso, prefiro despejar palavras, de acordo com devidos critérios acadêmicos, na própria indicação de anotações (entre verdade, realidade e/ou existência), que tentam alcançar determinado valor.

E, disso, surge a inquietação em forma de pergunta: o que caracteriza os produtos audiovisuais como espaços de dominação ou libertação estratégica da diversidade? Ou ainda, como o cinema contemporâneo trabalha a homocultura?

O presente artigo relaciona cinema e diversidade cultural/sexual no país atualmente, ao destacar uma cena no filme *Febre do rato*² (Cláudio Assis, 2011) como exemplificação. O ponto de vista literário (teórico-ativista) de Rick Santos (2014) relaciona-se, de modo subversivo, ao ponto de vista cinematográfico de Cláudio Assis (2011). São vertentes radicais da transgressão contemporânea que se complementam, no fluxo pulsante, contra o sistema hegemônico. Tais radicalidades transformam-se, estrategicamente, em potências discursivas quando manifestam seus posicionamentos a propor um conjunto de reflexões para a produção conhecimento atual.

Da literatura ao cinema, essas posições transgressoras – de Santos (2014) e Assis (2011) – convidam o(a) leitor(a) à ver/ler as coisas no mundo distante de uma convencionalidade conservadora. Entre texto, imagem e som, desdobram-se escrituras de experiências distintas que equacionam posições distintas. São enfrentamentos de dispositivos diferentes – entre o tecimento da ideia, da palavra e da adaptação audiovisual – a serem ultrapassados, em prol de uma abertura, para que o sistema hegemônico (re)considere os fatores éticos, para além dos técnicos e estéticos.

² Este também é o nome de um tabloide desenvolvido pelo poeta Zizo, cujo objetivo seria divulgar sua poesia-manifesto em formato de texto – escrita em prosa e verso – e imagem – desenho, colagem, fotografia etc. Trata-se de um jornaleco, uma publicação simples, numa produção “caseira” de fundo do quintal. No filme, uma velha máquina de impressão em off-set, desatualizada, viabiliza a montagem, a gravação e a impressão de materiais gráficos.

Quando as espadas se tocam, como pressupõe a epígrafe deste artigo, ocorrem situações inusitadas – para não dizer emblemáticas/simbólicas – e (re)conduzidas pela representação cinemática das coisas no mundo, na diversidade entre iguais. As espadas elencadas pelo protagonista Zizo (Iranthir Santos) formam a imagem-tema do poema que homenageia, em uma festa no domingo de Páscoa, o casal Pazinho (Matheus Nachtergaele) e Vanessa (Tânia Granussi). Ele é coveiro no cemitério local e ela, cabeleireira. Ambos se amam e discutem no filme a relação, em crise.

Notadamente, legitimam-se alguns estudos contemporâneos do cinema (FOSTER, 2003; STAM, 2003) e do consumo (BAUMAN, 2013; CANCLINI, 2008; EAGLETON, 2012), que pontuam atualizações e/ou inovações, tanto dos aparatos tecnológicos quanto das escolhas estéticas e éticas a compreender estratégias cinematográficas – aqui destacadas pela diversidade cultural/sexual. São apontamentos que acompanham a atualização de ferramentas (suportes e/ou dispositivos) e tendências (crítico-conceituais), as quais sustentam atmosfera e o olhar sobre o cinema atual.

Desse modo, o contemporâneo como noção conceitual – para além da previsão temporal, cronológica – possibilita o atualizar e o inovar, ao desenvolver a maneira de pensar e agir e que renove as resultantes: provisória, parcial, efêmera e inacabada, ou seja, deslizante. A priori, a diversidade toma conta da cena quando suas alternativas discursivas, estrategicamente, apreendem a (re)significação da informação estimulada para ser repensada em suas próprias escolhas estéticas e éticas. A posteriori, esta reflexão perpassa inovações dos aparatos tecnológicos, que reiteram os ditames de ser contemporâneo: o por vir de uma abertura na sociedade. Isso fomenta o debate acerca de perspectivas teórico-metodológicas multiplicadas por instâncias conceituais e críticas que vislumbram uma (dis)junção de aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos, sobretudo na ênfase dessa relação cinema e diversidade atualmente.

Realizadas tais anotações propositivas, apresento três tópicos: *Um ideal de diversidade*; *Um olhar sobre o cinema contemporâneo*; e *Uma possível leitura fílmica*.

UM IDEAL DE DIVERSIDADE

Na diversidade, a esteira de alteridade e diferença produz pluralidades de vozes por inúmeras vertentes do pensamento contemporâneo, a integrar a estratificação de possibilidades enunciativas. Nesse embate, a noção de diversidade assinala alteridade e diferença entre categorias como: sexo, raça, classe, idade ou etnia; embora constate a amplitude de questões que envolvem a discussão sobre corpo, gênero, identidade e performance. O fenômeno da diversidade está em sintonia com a condição adaptativa entre alteridade e diferença no combate à injustiça, ao preconceito e à discriminação das minorias sexuais no país e no mundo. O lugar da diversidade realça variáveis culturais, étnicas, religiosas, sexuais e sociais, entre outras, ao demonstrar um leque amplo de variantes, porque é do confronto de posições divergentes e impactantes que despontam “novas/outras” resultantes.

O axioma da diversidade diz respeito à variedade e à convivência de ideias, características ou elementos diferentes entre si, ou não, em determinado assunto ou tema, por ora exposto no cinema. Proliferam-se situações de conflitos, tensões sociais, fenômenos, valores e manifestações culturais – no cinema nacional contemporâneo. Cabe ao(a) espectador(a) tentar estabelecer e/ou identificar representações dos grupos periféricos (marginalizados), que compõem a sociedade brasileira, em particular as manifestações diversas das minorias sexuais. Essa multiplicidade de expressões convoca o(a) leitor(a) refletir sobre o sujeito na sociedade contemporânea.

Para Santos (2014: 74):

A performance queer expõe, por intermédio da mimese paródica, a genealogia e a artificialidade do processo de formação de identidade heteronormativo. [...] o objetivo da mimese subversiva não é inverter a condição binária homem-mulher, senão rasurar o sistema dominante normativo. Pois, o sujeito queer apesar de ir contra ao sistema, ainda assim opera dentro dele, isto é, partindo do princípio de que só existem dois gêneros. Para que o processo de transgressão seja realmente radical, é necessário romper os vínculos com a lógica heteronormativa. Por isso, talvez o termo “mimese” não seja exatamente adequado ao processo.

Queer quer dizer estranho, diferente, torto: algo *para além de* ou *quase que*. O que não se adequa. É o avesso provisório. De caráter libertário e mais que transgressor, é uma proposta de agenciar/negociar a individuação do sujeito que não se adapta, nem incorpora, ao sistema heteronormativo. Mais que isso, o queer torna-se uma posição de enfrentamento político contra qualquer tipo de hegemonia.

Contudo, o que se salienta complexa, emergente, intensa e paradoxal é a ideia de diversidade. Constitui-se uma denominação capaz de levar o(a) leitor(a) a uma reflexão sobre qualquer temática e suas variáveis devem ser expostas, discutidas e confrontadas pela riqueza de detalhes destrinchados. A idiosincrasia da diversidade pretende abarcar uma máxima expressão de edificar um pensamento não assentado à deriva que, hoje, diz respeito à variedade e convivência de ideias e ideais: são sintomas diferentes entre si, em determinado assunto ou tema. Em outras palavras, tal diversidade perpassa eixos enunciativos, cada vez mais, amplos de variantes discursivas, pois na lógica de posicionamentos diferentes surgem “novos/outros” resultados. Essas variações discursivas, estrategicamente, promovem ressonâncias de práticas culturais e representacionais que sublinham a vida cotidiana.

Embora continue havendo inovações na arte e surpreendentes descobertas científicas, as maiores fontes de assombro, agora, provêm da diversidade do mundo presente na própria sociedade e daquilo que está distante ou é ignorado e que a conectividade aproxima. Toda enciclopédia, toda ordem classificatória, revela-se questionável (CANCLINI, 2008: 15).

Logo, a diversidade altera o ritmo das coisas no mundo, ao (re) formular “novos/outros” *corpora* de vicissitudes, o que pluraliza e multiplica as representações. Como caleidoscópio vibrante, são potencialidades de múltiplas combinatórias ao ponderar o modo de abordar oportunidades discursivas, na articulação inteligível/sensível de suas variantes. Alternar, portanto, seria acentuar atributos, talvez nem tão específicos, inscritos agora na sociedade. Não seria um estágio-limite, em que se aproxima e/ou distingue demais situações da diversidade. Nesse caso, a diversidade se nutre do acúmulo de vivências e experiências, na multiplicidade de territórios insólitos. Seria a metáfora do espelho uma alternativa, um diálogo latente (pulsante) de perguntas e respostas intermitentes. Isto é, com as variáveis do(a) Outro(a) como reflexo de espelhamento. Verifica-se um (inter)cambiar que alterna diferentes instâncias.

Não obstante, intercambiar seria muito mais que trocar informações, pois produz deslocamentos sistêmicos, em permutas, a articular ambivalências. Para fomentar intercâmbios na produção de conhecimento, elenca-se um fluxo contingencial de expressões díspares e complementares, que acoplam conceito e crítica. Diante de adversidades que tocam a sociedade brasileira e seus estigmas, as diversidades emergentes aparecem como tema instigante de pesquisa. Na diversidade, o saber se elabora pela qualidade do movimento de trocas: um a(di)cionar.

Todavia, mencionar a diversidade requer pensar sobre os modos de dividir a diferença, que se proliferam *ad infinitum*. Entre o mesmo e o outro, este último traz a novidade, para além do que está dado no sistema. O outro institui essa diferença, como alternativa que clama pela diversidade. Assim, não haveria fronteira; pelo contrário, existiria uma constante transformação dos objetos, contextos e representações, que se contaminariam por influências (BAUMAN, 2013; EAGLETON, 2012).

Fica explícito esse preocupar-se com aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos que retratam o valor humano, cuja constatação confirma que a desigualdade social no país ainda é significativa. Em um mundo de tamanha desigualdade, a lógica da diversidade solicita atenção aos desafios intelectuais e políticos. Agora, alternativas científicas e/ou políticas tentam equiparar, democraticamente, essas vastas desigualdades. Ou seja, trabalha-se no esforço para fazer urgir uma voz da diferença, em sintonia com os *estudos culturais*.

Os estudos culturais começam por procurar nessa “selva” os germes de uma resistência social. Por uma via, buscam explorar as possibilidades de expansão cultural nos meios de comunicação de massa. [...] Esse interesse pela cultura em geral e não exclusivamente pela alta cultura, por um lado, expandiu o campo dos estudos literários para abraçar formas correntes de significação, abrindo caminho para o esforço sempre necessário de potencializar o aspecto de conhecimento social da crítica cultural. Por outro, levaram muitas vezes à aceleração do “popular” e da cultura de massas como inerentemente subversivos, mascarando o fato de que, de forma cada vez mais intensa, a lógica mercantil dos meios de comunicação de massa molda a produção cultural e invade todos os enclaves da vida (CEVASCO, 2003: 142).

Sem dúvida, os *estudos culturais* indicam alternativas de uma produção de conhecimento mais coerentes com a realidade social e política para se pesquisar a cultura na sociedade contemporânea. Para Bauman (2015: 63)

A condenação da inferioridade social supostamente autoinfligida foi ampliada para abranger o mais leve murmúrio de objeção da parte do pobre coitado, isso para não mencionar sua eventual rebelião contra a injustiça da desigualdade como tal – bem como qualquer solidariedade ou comiseração com o pobre-diabo da parte do rico diabo. A dissidência com o estado das coisas e com o modo de vida como defesa justificável dos direitos humanos perdidos/roubados (embora ostensivamente inalienáveis) e que deveriam ser respeitados, cujos princípios deveriam ser reconhecidos e que ofereceriam tratamento igual.

Na verdade, os avanços das mudanças sociais tentam equacionar a diversidade cultural/sexual no Brasil, mas isto não quer dizer que conseguem grandes frutos. Efetivamente, interessa um ato de (re) apropriação antropofágica e sincrética da cultura.

UM OLHAR SOBRE O CINEMA CONTEMPORÂNEO

Hoje, a diversidade parece invadir o cinema. Longe de uma perspectiva essencialista e/ou de qualquer construção simbólica do discurso cinematográfico contemporâneo, nota-se que essa diversidade, enquanto prática (na ordem da experiência) cotidiana, parece ser mais complexa e ampla do que determinismos vazios e pouco confiáveis, tanto no cinema (estado de ficção) quanto na sociedade (estado de realidade). No protocolo do verossímil, a composição dessa diversidade – que aproxima cinema e sociedade – aborda os referentes pulsantes dos signos estudados a partir de Metz (1972). A cada debate, tais signos cinematográficos manifestam e oscilam entre interesses políticos, distorções propositais e incompreensões semânticas, para *ver o invisível* – como quer Peixoto (2007: 425-453).

A condição humana está, cada vez mais, presente na experiência fílmica. E isso é inevitável. Evidências imagéticas e conteudísticas, em consonância com a natureza humana, pautam substratos dessa diversidade. Os parâmetros que absorvem forma e conteúdo em um filme, nesse tom, implicam observar elementos de (re)significações e da diegese (XAVIER, 1984, 1983). Consequentemente, esses parâmetros promovem uma dilatação percepto-cognitiva de cada espectador(a) (RAMOS, 2005; VANOYE, 1994), a alargar seu próprio conhecimento.

No agenciamento/negociação de questões transideológicas, atreladas à expectativa da diversidade, a narrativa cinematográfica contemporânea torna-se uma recorrência híbrida e instaura fundamentos à elaboração de estratégias discursivas, ao inscrever a relevância de temas no referido trajeto de intervenções predicativas. O(a) espectador(a) (*voyeur*) concilia o efeito de digerir/devorar antropofágico, em seu estado emocional, contemplativo e prazeroso, numa proposição reflexivo-explicativa (objetiva), ainda que constituída de uma ação estético-poética (subjativa). Ou seja, um (des)encadeamento de ideias arrisca um diálogo

com a sociedade, no desenrolar da narrativa audiovisual. Segundo Stam (2003: 291-292 – grifos do autor):

A teoria queer mostrou-se que inevitavelmente reticente com respeito à filiação do feminismo teórico à psicanálise, tendo em vista o lamentável passado do movimento psicanalítico de classificação das práticas gays e lésbicas como desviantes. [...] A teoria queer migrou da análise corretiva dos estereótipos e distorções para modelos teóricos mais sofisticados. [...] também resgatou e “retirou do armário” autores gays e autoras lésbicas atuantes no mainstream.

Portanto, o assimilar do lócus da diversidade parece tornar-se um discurso insistente do ponto de vista crítico-conceitual, uma vez que assola a flutuação recorrente das condições adaptativas equacionadas na instância cinematográfica: a combinatória subjetiva entre texto, imagem e som. Determinadas performances (atitudes e/ou comportamentos) de personagens são seguidas e sequenciadas, de acordo com as sugestões consideradas por autoria (criação) e leitura (recepção) do filme. A narrativa no écran (a grande tela) expõe, debate e desafia a representação do sujeito (queer) em cena, na consonância com as relações humanas. Para Eagleton (2012: 73)

As necessidades essenciais à nossa sobrevivência e ao nosso bem-estar, como estar alimentado, aquecido e abrigado, aproveitar a companhia dos outros, escapar da escravidão e do abuso e daí por diante, podem funcionar como uma base para a crítica política, no sentido de que qualquer sociedade que não satisfaça tais requisitos nitidamente está deixando a desejar. Podemos, é claro, levantar objeções a tais sociedades com base em argumentos mais locais ou culturais, mas dizer que elas violam algumas das exigências mais fundamentais da nossa natureza humana carrega ainda mais força. Por isso é um erro pensar que a ideia de natureza humana não passa de uma apologia do status quo. Ela também pode agir como um poderoso desafio a ele.

Com o foco impregnado de imagem, experiência e subjetividade, inscreve-se uma perspectiva de transformação de valores contemporâneos em um filme. Tais valores ressaltam a condição humana e suas relações representacionais, nesse caso, o cinema. Este último convoca um “novo/outro” modo de pensar acerca da representação (o Ser/Estar) desse sujeito e sua sujeição intersubjetiva, em uma articulação híbrida, (de)marcada pela permutação de vestígios e impressões. Os efeitos causados pela mensagem cinematográfica contemporânea no(a) espectador(a) pode/deve propiciar reflexão (RAMOS, 2005; STAM, 2003). Canclini (2008: 88) diz:

Agora nos perguntamos se é possível organizar mundialmente uma sociedade civil, capaz de atuar na medida das redes e simulacros deste mercado polimorfo. Não só com ações simbólicas e efêmeras. Como proteger a propriedade intelectual e, ao mesmo tempo, o acesso aos patrimônios tangíveis e intangíveis, gerir as relações interculturais com um sentido democrático, dar espaços e telas para a diversidade?

Hoje, há um tipo de cinema que aposta na diversidade e demonstra a preocupação atenta à atualização de temas e conteúdos, como produto cultural mercadológico- midiático que acena para o consumo. “[...] contingência, aleatoriedade, casualidade, ambiguidade e irregularidade não são produtos de erros ocasionais” (BAUMAN, 2013: 125). O que confirma uma proposta eloquente, capaz de implementar uma ponderação econômica globalizante e tecnológica, tendo em vista capital do mercado-mídia. Conforme Eagleton (2012: 35), “o desenvolvimento tecnológico tende a ser cumulativo, no sentido de que os seres humanos relutam em abandonar quaisquer avanços feitos em termos de prosperidade e eficiência”.

Desse fato, uma (inter)mediação representacional da linguagem contemporânea impulsiona a mídia (mais alternativa) atenta à proliferação identitária (HALL, 2003; 2002). Essa se expande e evidencia uma variedade de gostos, estilos, meios, modos, formatos, entre outros, no mercado-mídia. Logo, as articulações entre exclusão e inclusão recuperam o estado da diversidade, em derivativas de um regime representacional no cinema, na disseminação de ideias compartilhadas por uma película.

No livro *The fruit machine* (2000), o teórico canadense Tomas Waugh reflete sobre o cinema latino-americano, ao investigar basicamente a produção brasileira e a argentina. Em sua escrita, toma dois eixos opostos (e complementares): o da *integração* e o da *marginalização* para as identidades sexual e de gênero neste âmbito. O autor cita imagens, experiências e subjetividades, eleitas nos roteiros de filmes, em que a liberação e a repressão evocam a diversidade cultural/sexual. É um olhar estrangeiro que mapeia, de fora, um recorte específico – a diversidade cultural/sexual.

Com isso, a diversidade cultural/sexual no cinema atual ocorre na extensão de esforços inter-multi-transdisciplinares entre objetos, contextos e representações, os quais se entrecruzam e acoplam paulatinamente. O que requer aberturas necessárias ao fluxo de diferentes áreas do conhecimento: quanto maior variedade, melhor. Se os estudos de cinema internacional acena com trabalhos de peso significativo que indicam essa diversidade, é preciso promover uma política cultural junto à indústria cinematográfica brasileira, que absorva mais e melhor alteridade e diferença como tema emergente, de um assumir profissional. Ainda sobre cinema, Stam afirma:

A teoria foi questionada externamente pela teoria crítica radical, pelo multiculturalismo radical e pela teoria queer. Os adeptos dessas matrizes conceituais questionaram o foco incessante da teoria do cinema sobre a diferença sexual, o olhar erótico e a história edipiana de “papai, mamãe e eu”, em prejuízo de outras diferenças no interior da formação social e psíquica.

De fato, essa questão parece estender-se à noção de diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro contemporâneo. A proclamar tal investigação, afloram-se estratos conceituais e críticos a respeito da diversidade no país e no mundo, para subverter uma arte poética como efeito dinâmico exemplificado no filme *Febre do rato*.

UMA POSSÍVEL LEITURA FÍLMICA

De pronto, o título do filme Febre do rato (Cláudio Assis, 2011) remete a uma expressão popular utilizada na cidade do Recife, que indica alguém fora de controle, que está muito “danado” – vide <<http://www.febredoratorofilme.com>>. É um exagero, um excesso, um impulso a acudir o pavor. Seria inchar o peito e xingar, falar mal. De modo intenso, seria pegar fogo. Atropelar quem fica parado à frente. Desafiar atrevidamente e/ou reclamar alto. Perder as estribeiras, em diferentes instantes, induz a situações desregradas, sem limite e em desequilíbrio pungente: desgovernança do sujeito em combustão. Ou, ainda, sair da linha que aponta para um estado alterado do sujeito, distante de uma pressuposta condição “normativa”, que se vê/lê como padrão do sistema subjugado pelo *mainstream*.

Tal desmensuração da cena cinematográfica cria força nas questões intrínsecas/extrínsecas de excessos e descontinuidades de entraves, a envolver os personagens em sublimação (LEITE, 2013). No enfoque dessa discussão relutante, o coveiro Pazinho (Matheus Nachtergaele) vive uma relação amorosa, impetuosa e intempestiva com Vanessa (Tânia Granussi), uma travesti³.

À primeira vista, o casal satisfaria a expectativa de um modelo heteronormativo ao(à) espectador(a), seja na exterioridade física seja no fazer diário de coveiro, atividade eminentemente masculina; e de cabeleireira, eminentemente feminina. Isto é, seria a inscrição convencional de um modelo de casal com gêneros distintos: masculino e feminino; como se fosse tradicionalmente reconhecidos nas categorias de homem e mulher. O que seria um tipo de traços identitários ultrapassado (BUTLER, 2003).

Mas, aos poucos, alguns detalhes preciosos da diversidade cultural/sexual no filme desconstruem essa “tranquilidade” normatizadora com a impactante manifestação: “temos pau”, ela diz; “não sou violento” e “quero vomitar”, afirma ele. São situações complexas que apontam para contradições. Paradoxos inscrevem o ambiente para demonstrar uma irreverência profunda. Talvez, ao expor a diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro contemporâneo, o cineasta provoque na plateia um exercício de reflexão mais coerente com a realidade do país.

Eis algumas expressões cinematográficas insurgentes de uma *política do afeto* que distingue encontro, despedida, desejo, erótica, sensualidade, sexo, entre outras. Verifica-se uma película contundente e transgressora, em sua intensidade discursiva estrategicamente elaborada. O tabu acenado por essa narrativa cinematográfica contribui para fortalecer a agenda de debates sobre a diversidade cultural/sexual atualmente. São “novos/outros” olhares a serem explorados pelo(a) espectador(a).

O favorecimento criterioso dessa diversidade, no cinema, aproxima determinadas tendências que instauram os estudos contemporâneos. Tal discurso cinematográfico potencializa uma (des)construção identitária e performática (BUTLER, 2003) de grupos e classes sociais marginalizadas da periferia, em especial a figura da travesti – em uma intenção extrafílmica, a propor uma *política do afeto*. Inevitavelmente, a margem das margens coloca a travesti no estereótipo de um ser extremamente sexualizado, muito embora haja ali uma vida, um Ser Humano.

³ No dicionário de língua portuguesa, o termo travesti apresenta-se como gênero masculino, conforme rege a gramática normativa atualmente. Contudo, neste texto o termo é utilizado respeitando a cultura das travestis, que considera feminino como noção de gênero para sua autoidentificação, (de)marcada por sua projeção identitária, linguística, sociocultural e política. É respeitar a política de identidade social nessa comunidade discursiva, baseada na sociolinguística.

Em contraponto às reivindicações, a *política do afeto* tenta associar cinema e diversidade cultural/sexual, sem cair numa exposição frenética do corpo transgressivo na cena. Assim, (re)dimensiona-se uma postura provocativa e desafiadora para uma paisagem da afetividade no cinema brasileiro contemporâneo – seria uma política do afeto. Incondicionalmente, a delicadeza dessa política mostra uma voz sofisticada que pulsa a acuidade magistral e fascinante, encantada pelo deleite de assinar um cinema com sua qualidade inventiva. Seria uma projeção identificatória que aproximaria e alicerçaria uma proposição mais afetiva do espaço (inter)subjetivo, mediante as relações humanas.

Especificamente no filme, um momento especial chama a atenção para o debate acerca dessa diversidade, em um instante peculiar de singularidade precisa. Trata-se do encontro do casal a pedido de Zizo, o protagonista. É uma breve cena, porém bastante visceral, com menos de quatro minutos (24:24 até 28:00). Uma passagem recheada de elementos sincréticos (de texto, imagem e som) conclamam, paulatinamente, a temática a variação de diversidade (alteridade e diferença) como sintoma da contemporaneidade.

Longe de um ar previsível, o que infere este trecho é a discussão amorosa desenrolada em três espaços distintos e, ao mesmo tempo, complementares – o bar, a praia e a casa –, a se entrecruzarem de modo fragmentado, ainda que em uma montagem quase linear. Do público ao privado (e vice-versa), um encadeamento de cenas – amarradas pela ação de debate do casal – compõe a sequência.

Para dar conta dessa densa abordagem estilizada de certo barroquismo, os espaços são propostos como alternativas intermediárias, mediante as características das falas que inscrevem a acuidade do roteiro. Como utopia (de um não lugar preciso), as transversalidades desses espaços aportam diferentes entornos no desenvolvimento de estratégias cinematográficas, as quais suplementam essa discussão ácida. Talvez fosse a incapacidade paradoxal de lidar com tal situação e sua complexidade.

É uma conversa tensa, nervosa, uma vez que gera desconforto e mal-estar nos envolvidos. Pazinho e Vanessa discutem por uma suposta traição da amada; que, inclusive, pode não ter ocorrido na verdade. Seria, talvez, uma mera suposição.

De maneira um tanto quanto emancipada, Vanessa fala de suas vontades, sem nem mesmo saber o porquê desse desejo desenfreado pela carne (sexual), embora se mostre arrependida. No entanto, Pazinho está irritado com a situação conflitante e, de modo enfático, é bastante acusativo. Briga com ela.

Primeiro, no bar (Boteco da Saudade), Pazinho anuncia que aceitou conversar somente para atender ao pedido de Zizo. Ela admite a bondade de Zizo e pede fogo de maneira sedutora. Ele mal dá confiança à tentativa dela, coloca o isqueiro no balcão e toma um trago de bebida. Ao perceber que essa primeira tentativa de apaziguamento não funciona, Vanessa pega o isqueiro para acender o cigarro. Disso, começa a discussão, quando ele questiona irritado, como é que ela foi capaz de fazer algo, que o(a) espectador(a) não compreende ao certo, mas parece ser uma traição. A única coisa que se sabe é: ela cometeu uma falta e está sendo cobrada. Ele afirma que comparece, é presente. De imediato ela diz que não sabe, de fato, o que deu nela: quis extravasar.

Corte seco no plano, a sequência da discussão continua em um velho sofá na praia, bem de frente para o mar. Em seu gesto performativo, Vanessa não consegue justificar o ocorrido. Diz que deu uma coisa, uma vontade, então, foi e fez, embora esteja arrependida. O semblante de Vanessa demonstra preocupar-se para que não impere o cerceamento de sua liberdade individual. A travesti comporta como alguém que não gosta de ser vigiada, sem limitar seu trânsito. Ela quer extrapolar o convencional, obter autonomia e ir além.

Novo corte direto na paisagem cinematográfica. Em casa, enquanto espaço privado, ele explode sobre o arrependimento verbalizado. Grita alto. Braveja por impulsos, desconsiderando o arrependimento, que não resolve. Vibrante, pede para que ela não rasteje, porque ele não gosta de mulher que rasteja em súplica e aproveita para acusá-la de lagarto: cobra que rasteja.

Surge outro corte na imagem, agora novamente na praia. A discussão continua em um tom mais ameno. Ele diz que não é violento, pois não gosta de agressão, o que indica sensibilidade. Mas, algo insuportável ocorreu, algo difícil de engolir: o improvável. Fala, com veemência, da vontade de vomitar.

A cena árida volta para casa, mais uma vez. Ele avisa: “se você não consegue parar de dar... Paciência!” Contudo, diz que não consegue perdoar. Tensão. Ela o desafia. Ele a xinga. Fala mal. Inflama a verve e berra, esbraveja.

Nem tudo parecia tranquilo. Em uma filmagem externa, a beira do mar aberto, Vanessa diz que conta a verdade e ganha um fora. Pazinho, de pé, responde que é diferente. Ela nega, jogada ao vento em um velho sofá de couro preto. Questiona qual seria a diferença nesta relação. Ele caminha e tenta incutir a diferença. Insiste pontualmente. Mas, ela discorda. Não deixa se abater e suplica: “diferente, o quê?” Logo depois, continua a firmar a diferença e ela rebate. Disso surge um monólogo dela, conforme texto reproduzido abaixo.

É diferente o que, Pazinho?
A gente tem pau do mesmo jeito.
A única diferença é que tenho peito e tu não
E eu me depilo meu corpo para ficar gostosinha e tu não.
Então, me diga que diferença,
que diferença que a gente tem?
E mesmo que fosse diferente...
Que diferença fazia?!

O rapaz não consegue explicar seu sentimento. Aproxima e a beija voraz. A cena é surpreendente. Um beijo de amor. Beijo de cinema...

De um lado, Pazinho não sabe expor a complexidade de seu desejo – nem mesmo como viver esse romance (de)marcado na/pela diferença. Como se fosse diferente gostar de mulher. Desamparado e em conflito, tem dificuldade de admitir que goste dela, uma “boneca”. Está, por deveras, angustiado com a situação. De outro, Vanessa consegue entender o que ocorre entre ambos, pois atribui a única diferença é que eles têm pênis. Interessante observar o quanto é diferente amar qualquer pessoa, independente de sexo e/ou gênero. Vanessa, de fato, é uma travesti. Só

então o(a) espectador(a) percebe que se trata de um casal homoafetivo.

Aqui, instaura-se um protagonismo cultural e midiático, conforme Oliveira (2012). A cena indica a diversidade cultural/sexual o protagonismo do casal, ao destacar a força cênica especificamente desse enredo que assegura o(a) espectador(a).

Depois de passar por uma crise econômica e social no final dos anos 1980, como produto da nova forma do poder global capitalista, as nações do continente latinoamericano passam por um momento em que emergem novas experiências societárias a partir dos protagonismos culturais [e midiáticos] que se formam nos contextos populares. É preciso pensar políticas de emponderamento destas experiências (2012: 356 – grifo nosso).

Por assim dizer, o empoderamento de Pazinho e Vanessa indica determinado lugar de destaque que suas experiências alcançam nessa narrativa cinematográfica. Em outras palavras, são algumas passagens intrigantes que, aqui, servem como exemplificação do inusitado e absorvem a plateia quando se pondera um enlace efetivo entre o proibido e o permitido na poética anarquista de Zizo. O casal, na verdade, representa no filme uma parcela excluída da sociedade brasileira.

Para Barcellos (2006: 224):

[...] a diversidade de desejos, identidades e práticas homoeróticas é muito grande. Por isso mesmo, não se pode ter a pretensão de situá-los num espaço ou num tempo homogêneos. Pelo contrário, para captar esse amplo espectro em suas diferentes configurações, é preciso respeitar a especificidade dos tempos, espaços e articulações das experiências histórico-culturais do homoerotismo.

O filme, nesse sentido, permuta estratos ficcionais e reais, em que o ambiente absorve aceleradas informações, baseado no cotidiano da sociedade (TURNER, 1997). Eis uma situação complexa: a *orientação sexual* de qualquer sujeito não pode ser confundida como opção sexual, nem no cinema nem na sociedade, porque o desejo entrelaça-se aos processos biopsicosociais, para além de uma mera escolha particular e, por isso, pressupõe a dignidade da diversidade cultural/sexual, sobretudo na película (FOSTER, 2003; TREVISAN, 2000). Mais que isso, a orientação sexual faz parte de uma complexa dinâmica dessa diversidade.

Na diversidade cultural/sexual, são dois iguais que se complementam pela diferença, em um *constructum* de imagem, experiência e subjetividade. Distante de qualquer heteronormatividade, a esfera dessa diversidade pretende (re)configurar o cinema brasileiro contemporâneo, diante de situações que despontam inquietudes cotidianas. Reiteram-se metamorfoses que transformam o sujeito contemporâneo. Como vazio existencial, no encerramento dessa discussão, Pazinho pronuncia que Deus não existe e a câmera desliza lentamente em direção ao mar...

Indubitavelmente, essa discussão insere o cinema contemporâneo em uma extensão propositiva e amplia a representação da diversidade cultural/sexual em produto e/ou marca, cujo posicionamento ideológico se programa a partir dos eixos na condução da narrativa que apostam na

novidade. Saber da orientação de Vanessa no meio dessa discussão parece ser uma estratégia do roteirista para causar estranhamento. Porque é algo diferente que surge na cena, de maneira confluyente, ou seja, regular, formal como uma característica qualquer da personagem.

Como metonímia, esse caldeirão multifacetado permeia a filmografia brasileira contemporânea em malhas (inter/trans)textuais, tendo em vista inúmeras variantes para o cinema nacional “sair do armário” (*coming out*), como se diz na cultura *gay* (MORENO, 2001). De acordo com Nagib (2012: 28 – grifo nosso), “novas ferramentas teóricas são necessárias para entender a relação entre sexo e poder no cinema [...] um mundo *pós-diferença*, onde noções de normalidade comumente usadas para definir um ‘outro’ deixaram de existir”

No filme, o protagonista Zizo oferece, ao “casal mais arretado” que conhece, o poema Valetes a varejo, na versão adaptada para a película, lido como presente:

Assim, e só sendo assim, eu posso falar
 Das espadas, que são nós.
 Nós que se vertem e se formam
 De maneira tão intensa
 Que nem a espada, a lâmina
 (fina e precisa)
 Consegue desatar
 A corda atada a nós.
 Nem mesmo a espada
 Seja ela qual for
 E mais singela possível
 Tem o poder de ferir e inferir.
 Meras espadas,
 Porque na superfície plana de espelhos
 Lá se vão os nós
 Sós, únicos, juntos,
 Porque afoitos, se completam...

No filme, pouco antes da declamação desse poema, há a história de “Hellcife”, onde homem fica com homem e mulher com mulher. Isso expõe o Recife imaginário do cineasta Cláudio Assis, com marginais, saltimbancos, na euforia de um retrato social brasileiro, na revolta contra injustiças sociais. No encerramento da fita, o coveiro o substitui, pois para ele fica de herança a máquina de escrever e a vontade de produzir poemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como provocação, essa discussão visa a debater e incentivar a inclusão do tema da diversidade cultural/sexual na agenda do cinema nacional. Sem restringir a criação no campo cinematográfico, a diversidade cultura/sexual no cinema nacional solicita sua própria emergência. Para além dos processos burocráticos e/ou os limiars técnicos, estéticos e éticos de um filme, a expressão dessa diversidade fecunda “novos/outros” resultados, os quais problematizam corpo, gênero, identidade e performance. Paradoxalmente, sem a intenção exclusiva de especificidades,

entre a unidade e a universalidade, o peculiar e o singular assinam como diversidade.

A leitura que aqui se pretendeu organizar são impressões e registros de uma exemplificação fílmica, com elementos conceituais e teóricos da diversidade cultural/sexual no cinema nacional contemporâneo. São considerações e pontos de vista que acompanham a atualização de ferramentas e tendências em uma atmosfera que circunda sobre o cinema contemporâneo. Na verdade, é uma instigante história de amor – pautado pela diversidade – que contém altos e baixos.

Os critérios formais no desenrolar desta escrita amparam-se pelo formato de ensaio, como condição adaptativa capaz de incluir apontamentos teóricos e políticos indicados ao longo do texto, a fim de assimilar traços e fragmentos da sociedade contemporânea na compreensão da diversidade exposta no cinema brasileiro. Trata-se de uma estratégia discursiva a alinhar as diferentes pontas que suturam as ideias designadas. Ainda que não seja tão reconhecido no meio acadêmico, o ensaio – gênero discursivo híbrido entre o pensar, o relato e a escritura – permite maior flexibilidade para desdobrar a matéria discursiva que se atualiza no próprio exercício reflexivo. Essa opção de tratativa, sob o discurso científico, enquadra ideias e parâmetros arquitetados pelo discorrer de um pensar que se conflui com o relato executado na escrita. Esta última legitima o fio condutor que agiliza uma trama, feita aos poucos. Por lidar com questões que tangem a diversidade, o interesse acende maior vigor empírico e científico, visto que gera chances e estímulos de reflexão e escrita.

No final do filme, Pazinho manda um recado ambíguo e, ao mesmo tempo, irônico para sua amada:

“Diga a Vanessa que ela é o homem da minha vida!”

REFERÊNCIAS

ASSIS, Cláudio. Febre do rato, 2011. Disponível em <<http://www.febredoratorofilme.com>> Acesso em: 10 fev. 2014.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo em questão. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. A riqueza de poucos beneficia todos nós? Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

_____. Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. Dez lições sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo: Unesp, 2003.

EAGLETON, Terry. Marx estava certo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FOSTER, David William. Queer issues in contemporary latin american cinema. Austin: University of Texas Press, 2003.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LEITE, Rodrigo Lage. Baixio das bestas e Febre do rato – dois filmes de Cláudio Assis – diferentes caminhos para os excessos de viver. Ide (São Paulo) v.35 n. 55, jan. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062013000100015&script=sci_arttext. Acesso em 30 mar. 2013.

METZ, Cristian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORENO, Antonio. A personagem homossexual no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/Eduff, 2001.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. Devires, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan./jun. 2012.

OLIVEIRA, Dennis de. Os novos protagonistas culturais e midiáticos na América Latina. In: 3º Foro Internacional de Multiculturalidad Crisis, Conflicto y Negociación en el Marco de la Interculturalidad. EL INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL, Mexico, DF, 2013. Disponível em: http://www.3foromulticultural.esiatec.ipn.mx/resumenes%203FMI_final.pdf. Acesso em: 21 nov. 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). Ética: vários autores. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 425-453

RAMOS, Fernão (Org.). Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: Senac, 2005.

SANTOS, R. Poética da diferença: um olhar queer. São Paulo: Factash-Hagrado, 2014.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro, LOPES; José de Souza Miguel (Orgs.). A diversidade cultural vai ao cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TREVISAN, João. Silvério. Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis. Ensaio sobre a análise filmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____ (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

WAUGH, Thomas. The fruit machine: twenty years of writings on queer cinema. New York; London: Duke University, 2000.