

QUANDO UMA CENA INCOMODA MUITA GENTE: “PRAIA DO FUTURO”, ESTEREÓTIPOS E A SEXUALIDADE NO CINEMA

Thiago Pereira Alberto¹

RESUMO

O presente artigo pretende analisar a representação da homossexualidade masculina no filme “Praia do Futuro”, de Karim Aïnouz, e suas repercussões polêmicas pós-exibição em algumas salas de cinema no Brasil, marcada por recepções contrárias por parte do público e que propulsionaram debates e engajamentos nas redes sociais. Através de um breve histórico da identidade LGBT no cinema, onde, sublinhamos, cristalizaram-se performances caricaturais e tipificadas dos sujeitos LGBT, observamos as possibilidades de interpretação da obra como uma potência política, na chave da resistência e da provocação contra a normatização e a estereotipia social. Nesta direção, a partir do aporte teórico do pensador francês Jacques Rancière, ancoramos a obra no regime estético de imagens, para tensioná-la como uma outra possibilidade de reprodução de gêneros e sexualidades no universo do cinema, menos redutora e mais abrangente no sentido de caracterizar alguns aspectos desta cultura e comunidade.

Palavras-chave: Cinema, Gênero, LGBT, Praia do Futuro

ABSTRACT

This article aims to analyze the representation of male homosexuality in Karim Aïnouz's film "Praia do Futuro" and its controversial post-exhibition repercussions in some movie theaters in Brazil, marked by opposing receptions by the public and that propelled Debates and engagements in social networks. Through a brief history of LGBT identity in the cinema, where, we underline, caricature and typified performances of LGBT subjects crystallized, we see the possibilities of interpreting the work as a political power, in the key of resistance and provocation against normatization and social stereotypy. In this direction, from the theoretical contribution of French thinker Jacques Rancière, we anchor the work in the aesthetic regime of images, to stress it as another possibility of reproduction of genres and sexualities in the universe of cinema, less reductive and more comprehensive in the sense of characterizing aspects of this culture and community.

Keywords: Film, Genre, LGBT, Praia do Futuro

Introdução

Para quem se assusta com o *template* que hiper povoa os cartazes dos cinemas que exibem produções nacionais nos últimos anos, onde impera essa nova “comédia” de tipos, histórica, barulhenta, o filme “Praia do Futuro” (2014), dirigido por Karim Aïnouz, chama a atenção pelos silêncios que gritam; pelos vazios que enchem a tela; pela miudeza narrativa que contempla uma grande história, em uma análise rápida sobre

¹ Doutorando em Estéticas e Tecnologias da Comunicação pela UFF (Universidade Federal Fluminense) e professor assistente da PUC-MG.

suas características imagéticas. A película narra inicialmente a história do salva-vidas Donato (interpretado por Wagner Moura) que resgata Konrad (interpretado por Clemens Schick), um piloto de moto alemão de um afogamento na praia de mesmo nome, em Fortaleza, Ceará. Os dois se apaixonam e Donato vai embora, viver com o companheiro na Alemanha, deixando para trás o irmão mais novo Ayrton (interpretado por Jesuíta Barbosa) e a família. Oito anos depois, Ayrton se aventura em Berlim na busca do irmão desaparecido, seu grande herói e referência familiar.

Além de seu registro delicado na chave da estética – de tomadas extensas, diálogos esparsos, fotografias estáticas - percebemos “Praia do Futuro” também como uma reunião de sensíveis vigentes na contemporaneidade agrupados através da linguagem cinematográfica. Talvez possamos pensar que a ele se unem outras obras do cinema nacional que na última década procuraram tensionar temas candentes no que diz respeito à construção social (e suas mudanças) no Brasil contemporâneo; temas que ascendem algumas das questões que, talvez possamos pensar, compõem um conjunto de questões que sob uma baliza maior, tratam de empoderamento de minorias e subentendem, assim, uma força de representação de conotação política. Em um espectro mais amplo, podemos citar o retrato da diferença social exposto em “Que Horas Ela Volta?” (Anna Muylaert, 2015), da inclusão de deficientes físicos mentais como “Colegas” (Marcelo Galvão, 2013) aos dissabores do mundo adulto no contexto capitalista em “O Menino e o Mundo” (Alê Abreu, 2014), entre outros exemplares.

Dentro deste escopo, destacamos aqui a discussão LGBT (sigla que identifica lésbicas, bissexuais e transgêneros), que possui um lastro histórico no cinema brasileiro de “Augusto Aníbal Quer Casar”, longa de 1923, produzido pelo cineasta Luiz de Barros, pioneiro no tratamento da temática, até “Vera” (Sérgio Toledo, 1986) ou “Aqueles Dois” (Sérgio Amon, 1984)- o sujeito LGBT ganhou representatividades de diversas formas. Especificamente, os temas da homossexualidade masculina e feminina foram foco em produções recentes como “Tatuagem” (Hilton Lacerda, 2013), “Flores Raras” (Bruno Barreto, 2013) e “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” (Daniel Ribeiro, 2014) e se apresentam como obras que, diante do histórico de representação²

² Nesse sentido, o trabalho de Lacerda Júnior (2015) se apresenta como excelente guia histórico, partindo das chanchadas das décadas de 1930, 40 e 50 e seu uso cômico de estereótipos; os primeiros filmes que abordaram o tema de forma direta, na década de 60, e sua relação com a homofobia enquanto elemento constitutivo da masculinidade nacional. Segundo cronologicamente, o autor aponta que as pornochanchadas, nos anos 1970 e 1980, e o cinema da Retomada, por sua vez, são examinados a partir

destas comunidades no cinema brasileiro, ascendem como outra possibilidade de narrativa, perante estas notações cronológicas. Obras que, diante tanto do lastro de visualidades dos sujeitos LGBTs no cinema nacional (caracterizado marcadamente muitas vezes pelo humor estereotipificado, o ser conflituoso com sua sexualidade, ou o personagem perpetuamente sexualizado, entre outras conotações quase caricaturais) e no contexto das discussões em pauta a respeito da luta por cidadania por direitos desta comunidade que irrompem no tecido social, parecem capturar uma espécie de espírito de época.

“Praia do Futuro” talvez possa ser visto como exemplar neste sentido, não apenas por sua proposta cinematográfica (que de alguma forma se alinha com as demais citadas), mas principalmente por sua exibição em salas de várias partes do país ter irrompido reações marcantes por parte do público; acontecimentos estes que pareceram surgir amplamente balizados por embates a respeito da identidade e da representação homossexual encenada na película. Assim, a exposição do filme foi marcada por polêmicas, envolvendo reações homofóbicas em alguns de seus momentos (notadamente às cenas de nu frontal masculino e sexo entre os personagens), sugerindo um complexo de episódios que, como apontamos neste artigo, oferece um caminho interessante de análise em relação à possibilidade de resistência política da produção audiovisual em conjunções de agudas alterações sociais.

Para além, a querela configurada no entorno do filme pode cimentar um posicionamento ativista perante a conjuntura em torno das discussões de gênero que se conformam no tecido social brasileiro contemporâneo. Assim, destacamos que o marcador do gênero, no longa-metragem, propulsionou uma série de reações que, como rastreamos brevemente através de reportagens divulgadas no período, emergem como um ponto de atração midiática central em relação à “Praia do Futuro”, de onde creditamos que muito dessa construção se deve justamente à polêmica recepção por parte dos espectadores brasileiros.

Um episódio especificamente soa exemplar em ilustrar as reações exacerbadas que o filme gerou. Supostamente, em João Pessoa, ingressos de “Praia Do Futuro” receberam um carimbo de “avisado”, recurso interpretado pelos espectadores como

de sua relação com as identidades homoeróticas vigentes em cada período, sejam a bicha, o bofe e o entendido do primeiro caso, seja o LGBT do segundo. Já os curtas-metragens das décadas de 1990 e 2000 e os festivais de cinema LGBT são descritos à luz da emergência da concepção de um cinema LGBT brasileiro.

alerta ao conteúdo do filme – apesar da rede de cinemas negar essa interpretação e afirmar que o carimbo servia apenas de controle de meia-entrada. Neste sentido, também houve relatos³ de evasão de espectadores em outras cidades brasileiras que exibiam o filme, muitos deles ilustrados por comentários e reclamações sobre o “*filme gay*”.

Para além de “descobrir” em qual lado desta história residia a verdade, (o carimbo se referia a que, afinal?), já que a própria matéria de O Dia⁴ afirma que o episódio teve início em uma informação que começou no *Twitter* e foi logo replicada em outros veículos de comunicação, nos interessa considerar aqui também como a informação, justamente por seu caráter difuso na contemporaneidade, especialmente no que se refere às ambiências das redes digitais, parecem solidificar alguns embates de percepção quanto à comunidade e cultura LGBT ao circular na rede, onde certas temáticas são percebidas como “incômodas”, por simplesmente existirem. Pelo lado oposto, é interessante notar que o episódio ganhou as redes sociais, vinculado a posicionamentos dos interagentes, (transfigurado em *memes*, *posts* específicos, etc), desencadeando outras imagens e comentários com o carimbo “avisado”.

Vale destacar que, no contexto dessa cizânia, o mesmo veículo de imprensa aponta que o centro focal (ou pelo menos inaugural) da polêmica foi uma cena específica, onde os personagens Konrad e Donato fazem sexo dentro de um carro. Como Salis (2014) aponta não é por acaso que a primeira cena de sexo entre o militar Donato e o alemão aconteça em um ambiente isolado, escuro, dentro de um veículo estacionado na rua.

Essa situação é muito comum na caserna, em banheiros. Uma situação potencialmente erótica que como disse, acaba sendo resolvida pelas pessoas que a vivem pelo tabu, pela proibição, que elas mesmas se punem, do exercício do desejo. O filme está endereçando uma questão recalcada: de que as experiências homossexuais são muito mais comuns do que as pessoas estão acostumadas conhecer ou querer conhecer e se relacionar (SALIS, 2014, s/n).

Segundo a mesma matéria do jornal O Dia, em diversas regiões do Brasil foram notadas reações contrárias à película, durante sua exibição. Os relatos da fuga de espectadores, em maior ou menor quantidade, chegaram de todo o país: Curitiba,

³ Disponível em <http://oglobo.globo.com/sociedade/nao-vim-aqui-para-assistir-filme-gay-reacoes-conservadoras-cenas-de-praia-do-futuro-12561831>. Acessado em 03 de junho de 2015.

⁴ Disponível em <http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/05/22/profecia-de-wagner-moura-se-cumpre-espectadores-abandonam-sesoes-de-praia-do-futuro/>. Acessado em 3 de junho de 2015.

Brasília, Belém, Manaus, São Paulo. Em diferentes situações, contabilizaram dez, vinte, trinta e até quarenta pessoas, (como aconteceu em Niterói, na Região Metropolitana do Rio) deixando as salas de cinema. Um morador de São Luís, no Maranhão, narra que presenciou em um cinema “pessoas preconceituosas que gargalhavam e saíam da sala como o diabo foge da cruz. Éramos aproximadamente 25 no começo do filme e terminamos em pouco mais de dez”. Ainda segundo reportagens, algumas delas chegam a interpelar os funcionários dos cinemas questionando a exibição de “Praia do Futuro”.

Como desdobramento do episódio – ou seja, testificando o debate público que o filme suscitou – a produtora da película, Coração da Selva, lançou uma campanha contra a homofobia na página do filme no Facebook. O *post* solicitava aos internautas para se unir à ação, tirando uma foto com a *hashtag* “HomofobiaNãoÉANossaPraia!”⁵, conseguindo uma vinculação expressiva, vide o engajamento do público na campanha solicitada pela página do filme no Facebook, com quase 700 compartilhamentos apenas replicando a primeira postagem.

Nesta direção, acreditamos, no presente artigo, que a repercussão na mídia em relação ao filme pode ser notada como um recorte possível de uma contenda candente e ampla dos discursos sociais e culturais do Brasil nos últimos anos, onde questões a respeito de sexualidade e gênero se posicionam como um tema fundamental para se entender as tentativas de avanço e resistência frente a uma possível onda conservadora notada em diversos setores da sociedade atual⁶.

Cinema e as hierarquias sociais e de representação

Pelo modo como as imagens se configuram, seus usos e efeitos no público, propomos ancorar o filme “Praia do Futuro” na proposta de Jacques Rancière (2005) de regime estético das imagens, por trabalhar a visibilidade do homoerotismo, não apenas

⁵ Disponível em

https://ptbr.facebook.com/hashtag/homofobian%C3%A3o%C3%A9anossapraia?source=feed_text&story_id=816098695069612.

⁶ Diversas medidas e ações nos inspiram e amparam no uso deste argumento, como o Estatuto da Família aprovado pelo Congresso Nacional, em 2015, onde o conceito de família passa a ser entendido apenas como a união entre um homem e uma mulher; a cizânia em torno da Ideologia de Gênero, que se refere a referências a identidade de gênero, diversidade e orientação sexual nos planos nacionais de educação; ou ainda o Estatuto do Nascituro, um compêndio de direitos votado na câmara no mesmo ano e que se constitui como medida de proteção o ser humano no útero materno, do período da concepção até o nascimento- um projeto publicamente ligado aos interesses da bancada política evangélica, que a considera uma bandeira contra o aborto.

como a chance de exibir um sensível contemporâneo de maneira não estereotipada, mas também como uma forma de provocação e resistência política. Ao regime estético se contrapõe ao que foi denominado também por Rancière⁷ como o regime poético (ou representativo), uma orientação anterior no modo de fazer das artes que seria coerente em relação a uma visão hierárquica de uma sociedade que se desenvolve em condições de normatividade, de correspondências, distinções e gêneros e sexualidades bem traçados e delimitados; que captam a existência de modelos e propõem certa estabilidade e rigidez no *modus operandi* da organização social, que consequentemente seria capturada pela ótica artística.

Já o regime estético tem seus estatutos fincados na suspensão da “hierarquia dos gêneros segundo a dignidade de seus temas” (RANCIÈRE, 2005, p. 32), onde a arte se singulariza se desprende, se desobriga de obedecer a determinadas regras específicas. Ela se autonomiza para se fundar em relação à própria narrativa da vida: se possibilita híbrida, fragmentária e não fixa, fundamentalmente, adentra o campo das possibilidades do sensível. Entre os tópicos presentes neste processo de valorização da singularidade humana capturada pelo fazer artístico, está a sexualidade. Como apontam diversos autores (FOUCAULT, 1985; BUTTLER, 2008), desenha-se um cenário de tensionamento social no sentido de desconstruir o argumento de que as práticas sexuais, por vezes explicadas pelo discurso médico-legal, se amparam na coerência de uma heterossexualidade naturalizada e em convenções inteligíveis de linguagem; aparatos estes que podem cristalizar a noção de gênero, por exemplo.

O mote da sexualidade na construção do sujeito levou à proliferação de saberes que trata do tema, muitas vezes sob uma ótica cristalizadora e estabilizadora, de forma a construir e naturalizar as concepções de gênero e de sexualidade. Discursos como a

⁷Em “A Partilha do Sensível” (2005), o pensador francês Jaques Rancière sugere relações análogas entre a criação artística do século XX e a política global na presença de paralelos nítidos entre transformações no interior da arte e no interior da sociedade contemporânea: “a arte como forma e auto-formação da vida” (2005, p.39). Ou seja: algumas das questões colocadas em paralelo nas belas artes só se tornaram viáveis quando a história de fora (a vida) e de dentro (as teorias a respeito do mundo das artes) “estavam prontas para recebê-la entre seus pares”. A divisão aludida de regimes de orientação foi também construída nas entranhas do mundo das artes, a partir da emergência de um novo regime artístico que serviria como espécie de etapa que substituiria o período apontado como modernidade (a ideia de regime estético suprimiria esta nomenclatura). O autor denomina este regime de *estético*, ao se referir a “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p.32) onde se abandonam critérios que possam estabelecer uma visão unificadora e estável do que é arte.

sexologia, a psicologia e a psicanálise – como espaços disciplinares, de poder – em determinados momentos vão tomar a heterossexualidade como aquela que seria a sexualidade da normalidade, colocando outras sexualidades (homossexualidade, bissexualidade, assexualidade) em desvio da norma, construídas, como doenças, desvios (FOUCAULT, 1985). A partir destas percepções, tomam-se assim discussões alinhadas com esse caráter de desconstrução que passam a se mostrar cada vez mais centrais na constituição do sujeito contemporâneo, e assumirá também um lugar até então inédito na arte e especialmente, como trabalhamos neste artigo, no cinema.

A história de dentro (o cinema e seus estudos) passa a tratar de temas como homossexualidade e a cultura LGBT como experiências que digam respeito à história de fora (a vida social) como uma possibilidade mais complexa de leitura da vida da contemporânea, pela qual aprendemos com o que somos, mas também *com o que não somos*, na busca pelo olhar do outro, pela riqueza nas diferenças. Afinal, como aponta Butler, assim como a representação serve como uma “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria” o que é tido como verdadeiro sobre um determinado corpo social, ela também serve como “termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade” (2008, p.18) a esses mesmos representados como sujeitos políticos.

Portanto, sob o vetor do enfrentamento de poderes que se impõe como condição de leitura no campo social (FOUCAULT, 1985), a representação do mundo homoafetivo e dos sujeitos LGBTs nas telas também pode ser notada como a luta por dignificar esse tema e fugir da hierarquia da heteronormatividade⁸. O cinema, como produto e linguagem não apenas comercial, mas cultural, social, política e, conseqüentemente, ideológica, através de sua possibilidade performativa, irá refletir isso. Arte nascida sob a égide do modernismo, ele também vai, com a crise dessa estética, ser tensionado em relação às questões de identidade – ou de representação das identidades – em suas produções. Tem-se aqui, portanto a percepção do cinema como não somente de reproduzidor das realidades, mas também de um agente produtor e de consolidação delas: uma linguagem que transmite ideários e a disseminação das liberdades em torno das sexualidades ditas periféricas ou marginais.

⁸ Termo usado para descrever situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas e que ganha uma centralidade, no estudo de pesquisadores – como Butler, citada no presente artigo – e ativistas que pretendem desconstruir o argumento de que a sexualidade segue um curso natural.

Stonewall e um breve percurso sobre a homossexualidade no cinema

A homossexualidade ganha sublinhada representação na sétima arte do final do século XX, especificamente após Stonewall⁹, onde movimentos LGBT's, pautados pela busca de dignidade e liberdade de expressão, se solidificam. A temática LGBT ganha um volume de produção e visibilidade não vistas anteriormente, onde se abre caminho para uma nova perspectiva dos estudos LGBTs, lésbicos e, posteriormente, *queer*¹⁰, em diversos setores da sociedade. A chave do surgimento desses estudos, muitas vezes, reside na visibilidade pública para combater preconceitos e formas de exclusão, bem como na busca da igualdade de direitos em uma sociedade marcada pela universalização dos valores do homem euro norte-americano, adulto, heterossexual e branco.

O que a experiência de Stonewall disse foi que existia uma população (não de indivíduos homossexuais que se encontravam aqui e ali e que estes encontros poderiam ser humanos e satisfatórios a sua maneira) não de centenas, de milhares, mas de milhões de homens gays, e que a história tinha ativamente, criado para nós galerias completas de instituições- boas ou ruins- para acomodar nossa sexualidade (DELANY *apud* SINFIELD, p.24,1998).

Apesar dos diversos exemplos possíveis de se ilustrar a temática LGBT no cinema contemporâneo, tomamos como modelo aqui uma espécie de bastião simbólico dessa nova visada a respeito de cinema e cultura e representação LGBT, o documentário "*The Celluloid Closet*" (1995), dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Baseado no

⁹ Considerado um marco importante na consolidação da cultura LGBT, Stonewall Inn era um bar que reunia o público LGBT na Christopher Street, em New York, que frequentemente recebia a visita de policiais, com o objetivo de reprimir seus frequentadores. No dia 28 de junho de 1969, na madrugada do funeral da atriz Judy Garland diversos fãs da artista- um dos maiores ícones da cultura LGBT- resistiram pela primeira vez aos ataques dos policiais que os constrangiam apenas por serem homossexuais, obrigando-os a viverem acuados nos becos da região de Manhattan. O violento conflito, que durou cinco dias, selou o início histórico de uma militância homossexual que dura até então.

¹⁰ Movimento iniciado no final da década de 1980, especialmente nos EUA, através de uma série de pesquisadores e ativistas. A principal crítica que reside na teoria *Queer* diz respeito à heteronormatividade, que vêem e defendem o modelo heterossexual como único correto e saudável. Daí que resultam os primeiros trabalhos na tentativa de dar visibilidade àquilo que se definiam como *queer*, que traduzido para língua portuguesa significa estranho, excêntrico, raro extraordinário e, principalmente, bicha, termo pejorativo utilizado para designar os homossexuais. A ideia dos teóricos com esse termo foi de positivar a forma pejorativa de insultar esses sujeitos, onde a proposta é de dar novo significado, ou seja, ressignificar o termo: dessa forma, *queer* passa a ser entendido como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas. É paralelo, como atitude política e teórica, ao interesse pelos transgêneros (incluindo aqui transformistas, travestis, transexuais e outras identidades entre o masculino e o feminino), pela bissexualidade e outras situações pósidentitárias como o pomossexual (fusão da palavra pós-modernidade com homossexualidade) e o pós-LGBT.

livro lançado por Vito Russo em 1987, o filme tem como tema central a longa linhagem de personagens LGBTs no cinema, analisando as representações de personagens homossexuais como excessivamente afeminados, caricaturais, perturbados mentalmente ou absolutamente vilanizados, portadores do mal representado na tela. A produção percebe que, dos primeiros filmes na década de 1920 até os anos 1990, o que se vê nas telas é na verdade uma linguagem anti-gay codificada (RUSSO, 1987).

Dito de outro modo, o que “*The Celluloid Closet*” percebe é o cinema como lugar de um *telos* normativo e definidor, e mais do que isso, aprisionador, onde o cinema, em relação à cultura LGBT, durante décadas atuou como um local de manutenção dos preconceitos e da não alteridade, pouco disposto a afirmar identidades alternativamente constituídas. Como produto de um meio social, que se utiliza de discursos para desenvolver as atuações de personagens dentro de uma obra (atuando assim como produtor de realidades) os filmes, como Garcia (2004) aponta, disseminam imagens passíveis de serem consumidas por sujeitos gays e não gays produzindo, dessa forma, identidades homossexuais de massa, as quais, na maioria das vezes, são identificadas como identidades execráveis dos sujeitos homoafetivos (e LGBTs, acrescentamos aqui para expandir nosso escopo de análise). Apresentam-se muitas vezes como uma forma de simplificar as múltiplas convergências identitárias, através de dualismos, e assim, acaba por despotencializar e marginalizar um discurso não normativo; faz da estereotipia um instrumento da regulação comportamental.

O discurso da estereotipia é um conjunto assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas em nome de semelhanças superficiais do grupo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2002, p. 20).

Se o cinema atua, portanto, como produtor e reproduzidor de identidades, ele é capaz de cristalizar para o espectador a identidade do sujeito LGBT, promovendo uma naturalização das performances, estereotipando atores sociais que divergem da norma prevista. Para além, na relação entre o filme e o público consumidor, a linguagem cinematográfica é propícia em produzir dualismos, qual sejam simpatias e repúdios, capazes de engajar/agenciar o público em relação ao que está sendo tratado ali. Como assinala Martin:

[...] qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica (MARTIN, 2005, p. 29).

Se os discursos a respeito da identidade e da produção cultural homoartística motivam-se contra a reprodução de determinados estereótipos em torno dos sujeitos *LGBTs* (a partir da percepção de que os discursos utilizados no cinema em relação à produção *LGBT* atuam como marcações identitárias) pensamos aqui na potencialidade do cinema como efeito de verdade, sob uma lógica estética que “hierarquiza dos gêneros segundo a dignidade de seus temas” (RANCIÈRE, 2000, p. 32) e as retratam como desviantes.

“Praia do Futuro”: tensionando a estereotipia

Segundo Hall, o estereótipo é “prática de significação central para a representação da diferença¹¹” (2000, p.257), pois ele “reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença do Outro”. Estereotipar seria, portanto, “um elemento chave no exercício da violência simbólica” (HALL, 2000, p.259), essencialmente um recurso antidemocrático, no sentido de condicionar o outro a um papel já estabelecido. Como exemplificamos no início do artigo, historicamente, tanto os estudos feministas quanto os estudos gays, lésbicos e transgêneros têm um primeiro movimento de criticar as representações sociais estereotipadas, os silêncios e as opressões. Essa abordagem sócio histórica se apresenta como fundamental para quebrar núcleos de misoginia, lesbofobia, transfobia e homofobia, já que, como aponta Sinfield (2000), a representação histórica de categorias identitárias fixas servem tanto como foco de opressão como de empoderamento, capaz de levantar questões sobre a produção cultural e seus endereçamentos, as relações entre culturas dominantes e dominadas.

Portanto, abre-se o escopo para pensarmos nas dissidências, onde uma cultura assim entra em negociação com essas instituições que regulam/governam a arte. A

¹¹Segundo Stuart Hall (2000, p. 45-46), o feminismo foi o responsável pela abertura, em nível de contestação política, de arenas inteiramente novas da vida social, como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, etc. Para ele, o que começou com um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero. Assim, o feminismo teria questionado a noção de que homens e mulheres eram parte da mesma identidade, a *humanidade*, substituindo-a pela questão da diferença sexual. Isso explica o porquê dos estudos sobre homossexualidade e feminismo terem sua origem entrelaçada.

representação do sujeito LGBT pode surgir como performance de resistência, enfraquecendo hierarquias, quebrando preconceitos e desigualdades na vida política, social e cultural. É a partir dessa percepção que parece residir o jogo político mais interessante de “Praia do Futuro”: trata-se de um filme que parece tentar desmontar a perspectiva estereotípica do homossexual, ao mesmo tempo em que, habilmente, provoca o espectador justamente em cima dessa questão.

Afinal, o dado que incitou as polarizações quanto à recepção de “Praia do Futuro” foi o sexual, justamente por estar centralizado no protagonista do filme, Wagner Moura um dos atores mais populares do Brasil – sinal da importância e popularidade do ator é o fato de que sua presença no filme ajudou a levar “Praia de Futuro” a um número significativo de salas de cinema, um recorde para a carreira do diretor Karim Amouz, estreando em cem salas em todo o país.

Essa amplitude da representação homoafetiva seguramente é um dado importante para se pensar o filme. Em algumas das matérias jornalísticas coletadas para esse artigo, em entrevistas de lançamento de “Praia do Futuro”, o ator disse temer uma “reação moral” ao filme. “Tenho a certeza que haverá uma reação moral ao filme por eu ser um ator popular, o intérprete do Capitão Nascimento e por tudo o que o personagem representa”¹². Ou seja, Moura sabia que também estava em jogo na relação do público com o filme o capital simbólico que ele construiu na história do cinema nacional, especificamente pela projeção que os filmes “Tropa de Elite” (José Padilha, 2009, 2012), trouxeram a ele.

Entendendo o cinema como possível cristalizador de identidades a partir de suas representações, “Praia do Futuro” “leva” às telas o Capitão Nascimento – personagem que parece encarnar uma série de estereótipos do que seria o desejável para o comportamento masculino na visão de uma sociedade heteronormativa- se relacionando amorosamente e sexualmente com outro homem. Como nota Salis (2014), o reencontro do espectador de “Tropa de Elite” com o ator em “Praia do Futuro” acaba provocando “um curto-circuito” em quem espera a mesma representação do masculino encontrada nos filmes do diretor José Padilha; e a quebra de expectativa provocada com a presença do ator em um personagem homossexual seria a principal explicação para a fuga de espectadores das salas.

¹² Disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/16/karim-ainouz-diz-que-ainda-se-surpreende-com-a-popularidade-de-wagner-moura.htm>. Acesso em 3 de junho de 2015.

Hall (2000), em suas análises a respeito de como produtos culturais são percebidos, irá trabalhar as noções de codificações, processos de produção de sentido, significação e contexto, bem como sobre as percepções “culturalmente” naturalizadas sobre o Outro. O diretor do filme, Karim Aïnouz parecia ciente da potencialidade da presença de Moura representando este papel específico, como declara em entrevista: "Eu quis adentrar nesse código. Como é trabalhar com um cara que é tão famoso quanto ele, que foi visto num filme por onze milhões de pessoas? E como é que eu consigo me apropriar?"¹³. O diretor faz essa apropriação de códigos como uma espécie de provocação, como uma arma possível no que Eco (1986) chama de guerrilha semiótica, a habilidade da cultura popular em criar estratégias anti-dominação de forma produtiva, com o intuito de estabelecer a possibilidade de uma sociedade heterogênea e não estática: a essência desta guerrilha está em não ser anulável.

O termo “*trickery*” (uma trapaça na forma de jogar, espécie de diatribe) cunhado por Fiske (2010) para se apresentar como dispositivo possível da cultura popular no questionamento do *status* estabelecido, na tensão entre ordem e progresso, entre regulação e emancipação, tensão essa própria das relações culturais e até mesmo do mecanismo político, também se aloca bem na estratégica discursiva do diretor. Portanto, ver o “Capitão Nascimento” fazendo sexo ardoroso com outro homem, esfregando os seus sexos na cara do espectador aciona uma contra violência simbólica muito forte. Da mesma forma que foi criticada pela parcela do público que abandonou as sessões do filme, a cena é vista e celebrada como uma opção corajosa e humanista.

Interessante notar que os teores de alguns dos comentários favoráveis à campanha e ao filme circundam e louvam a ideia de que o Donato representado por Moura em “Praia do Futuro” escapa dos estereótipos clássicos (como apontados em “*The Celluloid Closet*”) da representação do homossexual no cinema, ou seja, não é perceptível nenhuma tentativa de caricaturar seu papel. Mais do que isso, no longa a sexualidade de Donato aparece como parte da experiência do personagem, algo naturalizado, como um elemento a mais para todo o sentimento de deslocamento, de inadequação, que ele tem em Fortaleza: a sexualidade como não definidora de pessoas (ou filmes). A homossexualidade do protagonista não surge como um adjetivo

¹³ Disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/16/karim-ainouz-diz-que-ainda-se-surpreende-com-a-popularidade-de-wagner-moura.htm>.

(historicamente muitas vezes similar à promiscuidade ou a eterna sexualização), mas como uma das maneiras de se afirmar sua experiência, sua singularidade.

O diretor parece evitar retratar seu protagonista com a lente da vitimização, se alinhando de certa forma, como nos lembra Lopes (2006, p.384) com o *New Queer Cinema*, movimento capitaneado por diretores como Todd Haynes e que procurou, nos EUA, politizar a diferença das pessoas não normativas, incorporando questões de classe, etnia e condição periférica, não focando apenas o aspecto comportamental e incluindo identidades de gênero, fundamentalmente. Sobre a construção de Donato, Ainouz diz: "Geralmente a homossexualidade está ligada a uma questão de classe. Aqui ele é um personagem classe C, é um cara assalariado, que é bombeiro. Era importante falar dessa questão dentro de outro âmbito de classe, porque parece que todo gay é rico, né?"¹⁴. Como lembra Sinfield (2000), a cultura gay não é um monólito elementar; é fraturada nas contradições de em sua própria história; é dividida em hierarquias de classe, idade, educação, raça e etnia que ocorrem em vários outros setores da sociedade. Não é um corpo sólido, único, correndo em uma direção, facilmente estereotipável, mas consiste em diversos componentes.

Como aponta Pullen (2007), as narrações dessas estórias se transfiguram em um mecanismo essencial nas quais realidades individuais podem se alinhar com realidades coletivas e a partir disso buscar uma espécie de coesão sensível. Isso engendra o que ele chama um potencial terapêutico para minorias identitárias, quando oferecem uma reinterpretação de vidas sociais e a possibilidade de mudança das normas em busca de aceitação, empoderamento e igualdade. Podemos pensar em "Praia do Futuro" como veículo para o que ele chama de "*new storytelling*", onde produtores e atores estão transgredindo a noção de formas identitárias ideais e, para além, encampam uma visão mais progressiva da identidade homossexual. Narrativas na perspectiva LGBT, exibindo novas formas de viver, não mais tematizadas como uma condição problemática para a sociedade ou eles mesmos.

Considerações finais

¹⁴ Disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/16/karim-ainouz-diz-que-ainda-se-surpreende-com-a-popularidade-de-wagner-moura.htm>.

Se quando observado sob o estatuto estético, o cinema se singulariza se desprende, se desobriga de obedecer a determinadas regras específicas e passa a discutir a heterossexualidade como eixo central da normalidade, ele também tenta desconstruir as distinções (cimentadas em diversos discursos) criada no século passado entre homossexualidade e heterossexualidade. Como produto midiático, “Praia do Futuro” aciona essa discussão para grandes audiências.

Se os filmes são também percebidos como pontos de vista de uma época, ou seja, um testemunho das ações e subjetividades dos sujeitos de um dado tempo e de um dado espaço, se exercendo enquanto objeto de câmbio para as mais variadas relações e reações, “Praia do Futuro” diz respeito a um lugar de fala que se percebe ainda historicamente silenciado ou caricaturado pela estereotipia. Os debates acerca do filme-marcados por dissonâncias, litígios e afirmação de lugares de fala servem então como uma espécie de estudo de caso onde pensamos o papel de um produto cultural midiático atuando como portador de um discurso que incita um debate de calorosas posições ideológicas a respeito do tema da homossexualidade. Talvez, sob a lógica da alteridade, de notar o Outro, devemos celebrar o barulho causado por sua realização.

Como afirma Lopes (2006), o encontro de dois homens pode ser apenas um encontro, mas também pode ser uma possibilidade de diálogo e abertura para o mundo, desafio maior de todo discurso minoritário, alguma vez discriminado. Vale pensar aqui a notação de Lopes, a respeito de “Madame Satã”, filme de 2003 do mesmo diretor, que caracteriza a força como que “somos jogados na intimidade” do protagonista numa espécie de sedução sem escapatória, onde “não podemos desviar o olhar, não podemos fingir que não vemos” (2006, p.386). Nesta direção, o autor aponta que não há conciliação com o público nem com a sociedade e os incomodados que saiam do cinema, pois essa madame veio para retomar o seu lugar, sem pedir licença. Ela é nosso assombro e nossa cara, queiramos ou não, gostemos ou não. Mais de uma década depois, talvez a descrição acima sirva, com as devidas atualizações espaço temporais, para ler “Praia do Futuro” também. Mas é atraente pensar também que a transgressão política do filme de 2015 não está em discursos inflamados ou na chave do engajamento sem subterfúgios, e sim nos seus silêncios, na sua sensibilidade e na beleza, que, aliás, são marcas narrativas e estéticas de Karim Aïnouz.

Assim, “Praia do Futuro”, a obra, e os debates acerca do filme – marcados por dissonâncias, litígios e afirmação de lugares de fala – servem então como uma espécie

de estudo de caso onde pensamos o papel de um produto cultural midiaticizado atuando como portador de um discurso que incita um debate de calorosas posições ideológicas a respeito do tema da homossexualidade e, amplamente da cultura e comunidade LGBT. Este tema está em emergência e bastante pautado nas diferentes mídias com perspectivas de desconstrução das normativas; talvez esse seja também um dos principais elementos que tem feito se insurgir com mais força e evidência os discursos contrários, conservadores, nas arenas públicas de debates, sublinhados na arena pública e opinativa como que se configuram, cada vez mais, nas redes sociais como o *Facebook*, nas páginas de jornal, nos grandes portais *online* de notícias, evidenciando o caráter reativo que esta dinâmica de opiniões tem.

O preconceito se expressa na sociedade, pelas violências físicas e simbólicas; na política, ao ser muitas vezes considerado um tema menor diante das transformações conduzidas pelos partidos e pelos sindicatos; e na universidade, ao não se legitimarem esses estudos em pé de igualdade com correntes de pensamento mais tradicionais. Percebemos diante destes acontecimentos, uma espécie de cizânia, um confronto, decompondo desta ideia que talvez seja possível à assunção de novas sensibilidades, onde quadros partem do propósito da quebra de barreiras em relação à ideia de como comportamentos são retratados pela cultura, especificamente no caso do filme, a representação estereotípica do masculino e ainda o estereótipo de representação do sujeito LGBT.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FISKE, J. **Understanding Popular Culture**. New York: Routledge, 2010.

FOUCAULT, M. **A História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

SINFIELD, A. **The production of gay and return of power, in; De-centring sexualities: Politics and representations beyond the metropolis**. New York: Routledge, 2000.

LOPES, D. **Cinema e Gênero**, in *Historia do Cinema Mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

PULLEN, C **Documenting gay men: Identity and Performance in Reality Television and Documentary Film.** Jefferson: Mc Farland and Company, 2007.

GARCIA, W. **Homoerotismo e imagem no Brasil.** São Paulo: Nojosa, 2004.

ALBUQUERQUE JR; CEBALLOS, 2002, In: SANTOS, R.; GARCIA, W. (Org.). **A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos LGBTs e lésbic@s no Brasil.** São Paulo: NCC-Suny: Xamã: Abch, 2002.

HALL, S. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* SILVA, T. (org.), HALL, S, WOODWARD, K. – Petrópolis:Vozes, 2000.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.