

BUSTAMANTE PONTES, Carlos Frederico. **A violência e a morte na cena contemporânea: Limites da visibilidade.** São João del-Rei (UFSJ). DEACE (UFSJ). Professor Adjunto II. FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. **A violência e a morte na cena contemporânea: Limites da visibilidade.** Senhor do Bonfim (UNEB). Curso de Teatro. Professor Auxiliar. OLIVEIRA, Letícia. **A violência e a morte na cena contemporânea: Limites da visibilidade.** Ouro Preto (UFOP). DEART (UFOP). Professora Adjunta II. ROCCO, Marcelo. **A morte e a violência na cena contemporânea: Limites da visibilidade.** Ouro Preto (UFOP). DEART (UFOP). Professor Adjunto II.

RESUMO: A proposta deste texto é analisar processos artísticos no teatro e no cinema nos quais os temas da violência e da morte aparecem como elementos propulsores para construções criativas, ritualísticas e estéticas. Sendo assim, este trabalho pretende analisar situações acerca de imagens que a violência e a morte proporcionam em diferentes esferas da criação artística. Ora vista como tabu pela sociedade contemporânea que tenta afastá-la do meio social, ora veiculada pelo ângulo sensacionalista da mídia, o tema da morte será visto aqui em diferentes camadas de representação. Já as cenas da violência no mundo contemporâneo, estas se espalham pelas telas do cinema, da televisão e se multiplicam nas demais telas dos dispositivos tecnológicos atuais. Imagens e cenas que exploram cada detalhe de diferentes atos de violência são repetidas e compartilhadas continuamente.

PALAVRAS-CHAVE: Morte, Violência, Teatro, Cinema, limite.

Violence and death in the contemporary scene: Limits of visibility

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze artistic processes in Theater and cinema in which the themes of violence and death appear as propelling elements for creative, ritualistic and aesthetic constructions. Thus, this text intends to analyze situations about images that violence and death provide in different spheres of artistic creation. Now seen as a taboo by contemporary society that tries to remove it from the social environment, now conveyed by the sensationalist angle of the media, the theme of death will be seen here in different layers of representation. But the scenes of violence in the contemporary world, these are spread by the screens of the cinema, television and multiply in the other screens of the current technological devices. Images and scenes that explore every detail of different acts of violence are repeated and shared continually.

KEYWORDS: Death, Violence, Theater, Cinema, Limit.

Notas sobre os atravessamentos das pesquisas: limites do corpo, limites do real

O presente texto é fruto do encontro entre três pesquisadores e uma pesquisadora em Artes Cênicas e Audiovisual que possuem como propósito de

investigação o diálogo acerca do corpo como possibilidade de enfrentamento ao status quo vigente. Neste sentido, cada pesquisador/a analisou trabalhos pessoais ou de outros artistas buscando o elemento risco físico como um dos eixos norteadores das obras analisadas. Os limites entre o real e o ficcional, cujas narrativas beiram às pulsões de morte, de violência e de risco à integridade física integram tal trabalho como forma de deslocar os olhares dos espectadores para o caráter de reforço constante da diluição entre a teatralidade e a realidade cotidiana.

Neste sentido, pode-se perceber as noções de risco como a multiplicação de focos de atenção do espectador, causando efeitos variáveis e imprevisíveis. O ideário de corporeidade imediata, real pesquisada nesta mesa temática foi uma das bases para as discussões políticas e ideológicas de se fazer arte contemporânea, como uma tentativa de efetivar diversas relações corporais, imagéticas e sensitivas na atualidade. Os campos de aproximação entre as diferentes pesquisas foi, certamente, a violência contra o corpo, contra um corpo, contra o meu corpo, contra o corpo alheio, contra o corpo social/coletivo, revelando assim, camadas de representatividade e de visibilidade que aparecem na sociedade contemporânea acerca dessas questões.

A violência aqui não aparece apenas de maneira ilustrativa, imediata ou clara, mas a partir de relações institucionalizadas, por meio de violências simbólicas, em que a pergunta sobre “o que pode um corpo?”, dada às cenas de campo expandido, é substituída pela questão “o que pode fazer um corpo contra outro corpo?”. Ou seja, quais os limites do real e até que ponto a arte contemporânea, dialoga, estuda e critica tais limites?

Sendo assim, esta mesa temática tentou promover uma *política de percepção*, gerada a partir de diferentes olhares, criando, assim, ações sensibilizadoras para o debate na cena contemporânea. Para Lehmann (2009), a política da percepção está calcada nas formas de se ver/ler o mundo a partir da experiência estética. O “político” aqui não é, de forma alguma, “[...] traduzível ou retraduzível para a lógica” (LEHMANN, 2009, p. 8), como mero discurso verbal e racionalista, pois o autor acredita que a arte não pode ser

“reprodução”, mas sim, cria-se a percepção a partir da experiência própria do acontecimento estético. Dessa forma, a política da percepção é compartilhada de maneira singular, sendo, necessariamente, vivencial.

Com isto, os itens a seguir foram escritos a oito mãos, em que cada pesquisador (a) pôde versar sobre a sua fala de maneira autônoma, ensaística e fragmentada, buscando desenvolver pequenos questionamentos acerca da temática apresentada. Seguem abaixo as quatro proposições.

O performer e a presença compartilhada

A primeira fala apresentada pautou-se na valorização imediata da presença do performer – a partir de ações pensadas, sobretudo, para o espectador – como parte intrínseca da pesquisa, em que o espectador pode intervir de maneira instável: ora observando, ora refletindo, ora agindo sobre as ações. O trabalho se baseou na performatividade como parte da percepção do performer sobre a potência da *presença compartilhada*. Ou seja, o performer sabe a todo o momento (ou em grande parte) que seu espaço está sendo compartilhado com outro sujeito: o espectador que participa, sob algum aspecto, da composição da obra. Sendo assim, o seu suposto espaço de domínio, onde ocorre a criação cênica, é compartilhado no instante da criação, tendo a noção da presença do outro como condição fundamental para a continuidade da obra em processo. Isto facilita a troca, o diálogo, os deslocamentos entre performer e espectador, descentralizando as hierarquias, os espaços de poder que o performer possa vir a ter com “exclusividade”, pois o espectador pode (ou não) jogar em cena, obrigando o performer a dialogar com ele, na proposição de um jogo entre as alteridades (FÉRAL, 2015).

A partir da contaminação mútua entre performer e espectador, alguns territórios previamente demarcados e/ ou ao menos pensados pelo ator são desfeitos para a construção de novos territórios mais movediços, mais incertos. Sobre este assunto, pode-se dizer que a performatividade trouxe novas conformações na relação entre espectador e cena, orientando o público a partir de matrizes que operam além da narrativa, caminhando para os aspectos de aproximação física. O espectador é levado a ter a consciência de

sua participação em uma obra artística, extrapolando o caráter de observador para se configurar como coparticipante.

Seguindo este raciocínio, pode-se dizer que uma característica importante da performatividade é se apropriar da diluição de barreiras (físicas e/ou imaginárias) que separam o performer do espectador, propondo uma série de estímulos sonoros, visuais, olfativos, entre outros estímulos, para quem participar de seu *acontecimento*. Nesse sentido, o espaço praticado a partir da lógica da performatividade transforma-se em nicho para uma obra aberta, processual, na feitura artística de uma *política dos sentidos*. Uma política que não se fixa (apenas) em uma mensagem verbal, analítica e racional, mas que ultrapassa a rigidez dos discursos formais, institucionalizados, caminhando para outras subjetividades, outras formas de sentir a construção cênica. Ou seja, a performatividade transita entre o verbo e a ação, entre o entendimento lógico e a compreensão sinestésica, entre a potência de uma narrativa formal e a hiperpotência de imagens fragmentadas, simultâneas ou consecutivas.

Ao longo das últimas décadas, muitos teóricos do ocidente têm-se debruçado sobre a conceituação acerca da performatividade, gerando diferentes olhares sobre a mesma. No entanto, pode-se pensar – como um dos aspectos em comum entre grande parte dos estudiosos – na noção da performatividade como uma linguagem *porosa*. Ou seja, a performatividade nasce da interface das áreas artísticas, contra um sentido pronto, encerrado de uma obra, rejeitando o status de arte como mero produto. A sua *porosidade* está na sua capacidade de ser contaminada por várias disciplinas, por diferentes mídias, e por aglutinar diversas culturas, conceitos e modos de se fazer arte.

Além disso, a performatividade tem como o centro de suas preocupações a experimentação autônoma e criativa, na valorização do ato da feitura artística, em detrimento da ideia de produto final. Josette Féral (2015) – estudiosa da performatividade artística – se apropria dos conceitos operativos da *performance art* para criar a terminologia “teatro performativo”, a fim de abarcar uma variedade de expressões artísticas inseridas no teatro

contemporâneo, mostrando que a arte teatral foi favorecida por esta linguagem insurgente.

Com isto, poderá haver a maior participação do espectador, pois a obra é construída na frente dele, ela não existe previamente, não se encerrou: “Quando o teatro se mostra como esboço e não como pintura acabada, propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de refletir, de contribuir ele mesmo com algo incompleto” (LEHMANN, 2007, p. 185). Este lugar do espectador que é provocado pela obra podendo modificá-la é um lugar de grande potência do teatro contemporâneo. Portanto, as ruas da cidade tornam-se a arquitetura que entrelaça o teatro e a vida, em uma junção de arte e de cotidianidade, entre o espectador e a cena.

A Morte e violência nos experimentos cênicos “*Res[sus]citações e outras formas de sangue*” e “*Ela veio para ficar*”

Tempos sombrios. A violência marcada nos corpos, nas identidades e nas consciências. Violências físicas e virtuais. Violações digitais e brutais. Redes invisíveis de manipulação coletivas. Violação de direitos, discriminação e intolerância. Relações em desaparecimento. A morte como limite, a morte como ritual de passagem, a morte como ausência, a morte como desumanização. Essas são algumas imagens e questões presentes em dois experimentos cênicos do coletivo Midiactors, que alia a indignação política à investigação de procedimentos de visualidade cênica. O Midiactors possui cinco anos de pesquisa acadêmica e artística na área dos estudos interdisciplinares entre cena, teatro performativo e tecnologia, pelo Departamento de Artes na Universidade Federal de Ouro Preto. Nos últimos dois anos, o agrupamento criou, a partir de diversos elementos midiáticos e políticos, *Res[sus]citações e outras formas de sangue* (2016) e *Ela veio para ficar* (2017), dirigidos pela diretora e professora Letícia Mendes de Oliveira.

Res[sus]citações e outras formas de sangue foi composto por meio de uma visão coletiva, e transitou entre propostas ficcionais e documentais, pontos de vistas autorais, e inspirações em fatos reais, tais como as imagens trágicas dos conflitos na Síria e a recriação de fatos documentais brasileiros, que retratam abusos a mulheres. O espaço cênico apresenta duas superfícies

verticais e perpendiculares de projeção e atuação, formando um grande “L”, e os espectadores se localizavam em frente, formando um outro grande “L”. Buscou-se a ideia de dramaturgia chamada “citações visutextuais”, que pode ser definida como o confronto entre as partituras corporais, compostas pelo atuante, e das imagens projetadas que apresentavam paisagens naturais, como o mar, rio ou floresta, que formavam um panorama visual poético e sensível, ou frases projetadas e que se amplificava junto com os textos narrados.

Um procedimento recorrente do Midiactors, além das imagens poéticas e da estrutura dramatúrgica fragmentada e épica, é o uso de palavras projetadas como imagens manipuladas ao vivo, que se desfazem no espaço, criando espaços abstratos e trágicos. Como exemplo, foram compostas ações que intensificam a relação entre as partituras do ator e o texto projetado que contava o depoimento real de uma mulher abusada pelo próprio pai na última cena nomeada “Assassinias”. A cena radicaliza a violência-violação em relação à mulher. O abandono das autoridades em relação ao abuso, a impotência do trauma vivenciado e o machismo-violência fincado na tradicional família brasileira.

O texto projetado ganha a dimensão trágica da violência e se torna protagonista da cena. O ator, ao contrário de performar a mulher representada na história, realiza um rito, uma dança-sofrimento em dedicação à memória do fato trágico. As imagens não servem para dar apoio à ação do atuante. É o contrário, as imagens do texto são o foco da cena, e o ator potencializa as projeções, é a voz da violência-violação que desejamos entregar ao espectador. Nesta perspectiva, o trecho acredito ser essencial ler o texto que projetamos nesta cena para um entendimento expandido da noção de violência-violação desta voz feminina.

Quase no fim do espetáculo, vê-se projetado na parede de fundo repetidamente e de modo crescente a frase “Eu tentei me matar várias vezes” (ANDRADE, 2016, p.8), preenchendo todas as duas áreas de projeção, referindo-se à história da personagem que foi abusada pelo próprio pai. A amplitude da frase preenchendo todo espaço da cena amplifica a noção de

violência-violação sofrida. O silêncio da cena, junto ao ator ajoelhado e à luminosidade branca intensa que vai se formando devido à luz do projetor que forma as palavras, causam no espectador um incomodo trágico e ao mesmo tempo poético da cena. O procedimento visutextual da frase em luz esbranquiçada cria um lugar de epifania, suspensão, reflexão e desencantamento da situação irremediável da jovem representada que está numa situação limite. Ficção e real se alinham e se misturam nesta composição ambígua e idílica de morte, violência e vida.

Já o experimento cênico criado no ano seguinte, intitulado *Ela veio para ficar*, o grupo continuou a trabalhar com os procedimentos citados, mas o processo criativo trouxe outras contribuições. Em cena, há dois atuentes que transitam por várias situações de solidão e incomunicabilidade, e realizam depoimentos intercalados. Aprofundando cada vez mais o jogo performativo, a dramaturgia tem como ponto de partida as fronteiras entre real e ficcional sobre o tema da Internet. Neste experimento, a dramaturgia partiu de inspirações em casos reais, obsessões causadas pelo vício virtual, citações de regimes de privações, violências públicas, histórias pessoais, e a metáfora sobre as diversas formas de falhas de conexão entre os sujeitos, como uma crítica à sociedade de massificação e à violência da exposição virtual.

A dramaturgia apresenta narrativas inspiradas em procedimentos discursivos da Internet, tais como “falha de conexão”, “em carregamento”, “loading”, “atualizar”, “recarregado ou reloaded”. O termo *reloaded* surgiu como um conceito dramático inspirado na ideia de navegação virtual em fluxo. A dramaturgia vista como uma rede espiralada, mergulhada nas lógicas dos links e chaves binárias, é uma dramaturgia que busca a impossibilidade de início e fim dos acontecimentos apresentados, porque nunca chega a ser recarregada completamente. Uma dramaturgia falha, desconexa e passível de erro. Uma dramaturgia que mostra infinitas bifurcações em face aos fatos narrados ou apresentados. É uma narrativa essencialmente épica-fragmentada, situada num futuro próximo, que nunca se realiza completamente. Uma dramaturgia *in-charge*, em carregamento, em devir, que cita o passado, deseja e teme o futuro e nunca é plena no presente. Os limites entre o virtual e o real nas relações humanas são apreendidos a partir de procedimentos audiovisuais, uso de

celulares, eletrodomésticos e da captação e transmissões ao vivo das imagens dos atores. Utiliza-se inclusive o recurso do *delay*, que se define como um certo atraso na re-transmissão do vídeo ao vivo.

Desse modo, destaca-se o erro e explora-se a projeção como meio artificial. Além disso, o tratamento das imagens manipuladas também ao vivo, são texturizadas e rasuradas. O principal procedimento é o vídeo *mapping*, que se constitui como a projeção das imagens digitais mapeadas em três telas em tecido branco translúcido, dispostas no espaço cênico, e que são manipuladas ao vivo por Danilo Roxette, pesquisador e *videomaker*. Uma cena que explora as imagens de morte e violência é a cena nomeada “Esta imagem te choca?”, que narra um fato de execução pública. Várias imagens chocantes de violência urbana são projetadas nas telas, enquanto a atuante grelha um pedaço de carne e conta a história grotesca da execução de um homem condenado. Tal cena cria estranheza, indignação, nojo e asco ao contrapor uma ação extremamente cotidiana, ao teor brutal da narrativa e das imagens de violência projetadas.

Diante das experiências narradas, ambos os trabalhos perseguem o desejo de discutir sobre o medo, violência, intolerância, discriminação e ódio. Sempre buscando uma aproximação com os espectadores, por meio de mediações, o coletivo busca com tais experimentos problematizar questões políticas e atuais e se mantém como um grupo aberto, de pesquisa e de experimentação, relacionado a um curso de teatro de uma universidade pública. Afinal, a visibilidade pode ser uma armadilha irresistível, por isso, resta-nos os encontros com os espectadores.

Após tal explanação, segue o terceiro trabalho constituinte da mesa. Tal trabalho investiga o fluxo, passantes e ações de interrupção.

A Cidade e a Violência

No fluxo da cidade inúmeras formas de violência ocorrem com as pessoas, pois a ação de sair de casa pode acarretar em situações brutais, gerando cicatrizes, dores e mortes no corpo. Ao sair do conforto **Casa**, que evidentemente é um lugar privilegiado, “universo primeiro”, como salienta

Gaston Bachelard (1993), cujo contato poético se inicia por essa estrutura, através de elementos que constroem diariamente o *eu*, formando, lembrando e adicionando valores dentro de uma esfera de achados e perdidos.

Nas vias do cotidiano, artistas, pesquisadores e transeuntes estão entre o viver e os afazeres; entre o ir e vir; entre o que fazer e o não fazer; entre qual caminho ir e não ir; entre a violência doméstica e urbana; o *entre* já é em si uma ação necessária para iniciar essa esfera de *presença* e *estado*, de tal maneira que o espaço se torna o eixo para o acontecimento de uma ação do vivido e do viver. Por isso, ao sair de casa, as memórias não são perdidas, entre as vias e esferas de uma maquete construídas, pois o trajeto instaurado pelo sujeito se torna mapas [memória] de retorno nesse lugar de muitos lugares e entremeios. Assim, pensar nos aspectos da violência a partir da encenação *Cidade Cega* (2015), cujo trabalho dos atores/performers com deficiência visual retrata questões referentes ao cotidiano desses sujeitos e suas cicatrizes provenientes de uma cidade sem acessibilidade, afeto e alteridade; da intervenção do índio Urutau Guajajara (2013), que ficou por horas em cima de uma árvore no Rio de Janeiro como forma de protesto em prol da Aldeia Maracanã, que de forma truculenta e violenta obrigaram a desocupação do antigo Museu do Índio; dos trabalhos artísticos de Edu O. com *Judite Quer Chorar Mas Não Consegue* (2006) e Estela Lapponi com *Cadeira – Falando sem tabu!* (2016), que trazem para a obra artística aspectos políticos sobre os seus corpos e suas vidas como pessoas com deficiência. Dessa forma, tais exemplos tornam-se pulsantes para penetrar na experiência além da porta, explorando um contexto e uma realidade que apresenta um diálogo com o histórico desses corpos com a urbe.

Sendo assim, para Olivier Mongin (2009), ao escrever sobre “A experiência corporal ou a ‘configuração’ da cidade”, explicita, que a linguagem que “permite qualificar a experiência urbana é, portanto, a do poeta e do escritor, a das palavras e de sua rítmica. Ora, escritores e poetas evocam diretamente a dimensão corporal e respondem a uma pergunta: o que fazer de meu corpo?” (MONGIN, 2009, p. 41). A ideia de corpo se expande, dentro do conceito, pois a dimensão corporal da cidade é compreendida como um corpo

e como um extenso membro que abarca as experiências infinitas que acontecem na cidade.

A cidade é a constituição dos diferentes versos, um lugar poético representado por linhas, mapas e versos, mas também violenta, que são elementos automaticamente revisitados, pois, ao adentrar, nesse espaço, “aparentemente” descoberto, visível e conhecido, acreditamos no *aqui* e no *aí*, no *dentro* e no *fora* da poética desse espaço. A cidade possui esse sentido poético de ser um corpo que está sempre por fazer. Nessa perspectiva poética, o artista, o ativista, o interventor vai se penetrando e submergindo, a sensação de perdido e achado, dá a ele a possibilidade de aproximar do *eu* esquecido, de um encontro neófito com o próprio ser. Entrar no exterior é entrar no próprio interior; e vice-versa, ao adentrar no interior, abrem-se as possibilidades de compreender o exterior por outro ângulo.

Dessa forma, os artistas são os propositores e os agentes que mobilizam e ocupam esse espaço de trânsito, apresentando a violência criada e estimulada pela sociedade a partir de ações artísticas. Por exemplo, a experiência dos atores/performers com deficiência visual na encenação *Cidade Cega*, ao revelar o cotidiano desses corpos com a cidade, performando a violência “brutal” gerada desde a adaptação de sair da Casa (onde o sujeito cego sabe onde estão todos os elementos da casa) e o ato de ir para a Cidade (onde há elementos móveis e imóveis, alterando a rotina da cidade); além dos empecilhos recorrentes presentes na urbe, desde uma construção sem sinalização ou a falta de acessibilidade urbana para este sujeito criar uma independência na cidade. Sendo assim, o artista se coloca frente dessas questões, tornando-se o ponto de partida para a proposta, na medida em que “toda proposta performativa só é feita (e só pode ser feita) em e para um dado espaço ao qual ela está indissoluvelmente ligada” (FÉRAL, 2015).

Ao nos depararmos com a violência na cena contemporânea, buscamos em nosso imaginário o pensamento sobre aquela que, de alguma maneira, nos gera um incômodo. Buscamos uma interação com o meio, através desse complexo demográfico, a partir do referencial que muitos conhecem; pelas normas e regras que, para muitos, são comuns e prazerosas, fazendo com que

nos sintamos acolhidos e que tanto a cidade quanto o sujeito tenham uma vida espiritual envolvida pelo prazer. Por essa via, podemos identificar algumas abordagens artísticas que se tornam cabíveis em nossa reflexão diferentes manifestações cênicas que acontecem nos espaços públicos e trazem as questões culturais, sociais e políticas. Ou seja, o corpo torna-se em si um estado político que enfrenta e confronta diariamente violências por parte da sociedade.

Portanto, ao sair da Casa, o sujeito entra em entrecruzamentos de caminhos, no entanto, em determinadas situações se encontra em um labirinto, nos quais alguns não possuem saídas, podendo gerar um rompimento (morte) e não mais voltar para a Casa, ou se apegar a memória e retomar o trajeto para o lugar onde habita. Esse sujeito, ao sair do universo primeiro e penetrar no mundo que há fora das paredes construídas (pela própria imaginação, as quais nos reconfortam e nos protegem), através dos sonhos e dos pensamentos, faz com que nos deparemos com linhas e fendas de um espaço e de um tempo não fixos, cuja memória e subjetividade são o alento colado dessa estrutura, pois até o eixo fixo dos elementos que a compõem: casas, prédios, estátuas, monumentos, são variantes no complexo de deslocamento da superfície atuante. Dessa forma, o elemento, que emerge da poética do espaço, é a cidade e o que intervém são os corpos dos artistas, que proferem Manifestos de uma maneira efusiva e sensorial, exprimindo através de seus corpos cicatrizes geradas de forma violenta através das ações de outros sujeitos, diante desse sistema rizomático, que castra a potencialização dos sentidos, como meio de percepção.

Após tais perspectivas, segue abaixo o ensaio sobre a quarta e última fala da mesa, acerca das noções de narrativas fílmicas. Aqui o trabalho caminha para uma amplitude da perspectiva cênica, trazendo o viés do cinema como discurso de enfrentamento e morte.

Violência, sexualidades e masculinidades em narrativas ficcionais LGBTQ

Ao assistir ao primeiro longa-metragem *mainstream* previamente definido no *corpus* de minha pesquisa de doutorado, *Parceiros da noite* (*Cruising*, William Friedkin, 1980), a fim de dar início às análises dos discursos

construídos nos/pelos filmes relacionados às homossexualidades masculinas, identifiquei, de imediato, um primeiro tema inter-relacionado a outros dois e que se apresentava recorrente em muitos dos filmes com personagens gays, e também lésbicas, bissexuais e transexuais que selecionei para o estudo: a violência. Logo em seguida identifiquei também, neste e em outros filmes, que diferentes manifestações da violência, presente nos enredos, entrelaçavam-se a contextos de sexo casual (embora não somente) entre homens gays. Ou seja, a violência estava, em geral, sendo apresentada nas narrativas ficcionais em íntima vinculação à experiência do desejo homossexual masculino que, na maior parte das vezes, era vivenciado nos filmes sem o laço afetivo. Observei que o foco das narrativas girava mais em torno das diferentes expressões da sexualidade entre gays, vivida, de forma descompromissada, por vezes de maneira compulsiva e em geral em situações de risco.

Além disso, observei também um terceiro tema em discussão nos filmes e que se entrelaçava de forma recorrente às imagens de violência relacionadas às expressões da sexualidade entre homens gays: a afirmação da masculinidade hegemônica e a consequente exclusão das dissidentes. O conceito de masculinidade hegemônica, concebido inicialmente em um estudo sobre desigualdade social nas escolas australianas, distingue-se de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 1999).

Os enunciados reiterativos de reafirmação de uma masculinidade compreendida como viril (e normativa), emitidos por personagens homo e heterossexuais nos filmes, têm o objetivo de, para os primeiros, a desvinculação do desejo sexual por outro homem com a consequente identificação deste desejo à identidade homossexual. Já para os personagens heterossexuais, a reiteração de uma masculinidade viril marca a superioridade desta frente a outras expressões da masculinidade e, ao mesmo tempo, o rechaço ante a qualquer forma possível de identificação com a homossexualidade. Além disso, a reiteração deste modelo de masculinidade observado nas tramas fílmicas explicita o preconceito e a rejeição às masculinidades dissidentes, identificadas socialmente como “mais próximas do feminino”.

Estes enunciados de personagens héteros, e também gays, surgem tanto por meio de performances corporais estereotipadas envolvendo comportamentos típicos das masculinidades dominante e dissidentes quanto através de situações e diálogos nos quais tais estereótipos e modelos normativos vêm à tona e são reafirmados no contexto das narrativas.

Em outros momentos do estudo, porém, observei que mesmo nos filmes mais independentes, de cineastas “autorais” autoidentificados como gays ou bissexuais e que se contrapõem ao *status quo* social e/ou da indústria de cinema por conceberem obras transgressoras e supostamente fora dos padrões dominantes, nestas ainda identifiquei implícito certo caráter negativo e daninho vinculado às dinâmicas da experiência e expressão das homossexualidades masculinas. Tal caráter insidioso nos discursos fílmicos destes cineastas, em geral homens, revelou um curioso paradoxo: embora suas obras promovam a crítica aos valores normativos (ao exercerem um *lócus* de resistência a estes), elas também exercem, ao mesmo tempo, a retroalimentação do contexto sócio-político e cultural estigmatizante e normalizador que este mesmo realizador pretendeu questionar e minar.

A partir destas percepções iniciais relacionadas às representações das homossexualidades masculinas (e também da heterossexualidade dominante) em alguns dos filmes assistidos que pertencem ao *corpus* do estudo de minha pesquisa de doutorado, um primeiro percurso analítico e metodológico se revelou fecundo na pesquisa. Passei a tentar identificar como (onde, quando e de que forma) uma parcela relevante do cinema com personagens gays, e também lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, vem, desde a década de 1980 à atualidade, inter-relacionando a identidade de gênero e a experiência do desejo homossexual com questões que envolvem diferentes formas de violência.

Esta vinculação da violência aos discursos construídos no cinema sobre esses grupos identitários estaria a serviço de que? Da denúncia das violências perpetradas socialmente contra eles? Da reiteração dos estigmas que, muitas vezes, relacionam esses grupos minoritários como típicos de comportamentos violentos? As duas coisas? Estas foram algumas perguntas

importantes que, nas análises dos filmes, mostraram-se profícuas para a compreensão mais aprofundada acerca do cinema de temática LGBTQ foco de meu estudo.

Quando se observa nos enredos dos filmes o desejo homossexual, por exemplo, e a vivência dele construídos como reiteradamente violentos e/ou também atrelados a expressões de gênero vinculadas à masculinidade hegemônica, duas afirmações podem ser feitas: a primeira é que tais discursos, se recorrentes e sem criticidade, contribuem para reforçar os discursos dominantes e estigmatizantes relacionados à experiência homossexual em geral e, segundo, reafirmam ainda mais a anormalidade das masculinidades dissidentes. Estas, ao serem vítimas da negação tanto por personagens héteros quanto homossexuais, mantêm-se excluídas e mais à mercê de sofrerem violência que os próprios homossexuais identificados ao padrão normativo, apesar destes últimos também serem vítimas de violência por divergirem da norma heterossexual hegemônica.

Os enunciados acima referidos sobre as homossexualidades masculinas podem estar reafirmando também os discursos patologizantes acerca das mesmas, identificadas desde o final do século XIX, como bem observou Foucault, enquanto identidades de sujeitos perversos, psicóticos, instáveis emocionalmente, etc. Tais representações discursivas, presentes nos filmes, constroem e reafirmam “olhares” negativos sobre os homossexuais masculinos por meio dos quais estes continuam a ser vistos como passíveis, se não de matar ou morrer, de serem vítimas de sua patologia e, por isso, objetos de necessário tratamento, medicalização e normalização.

Considerações finais

A partir do texto produzido por diferentes trabalhos, nota-se que o problema das representações da violência e da morte constituem uma parte relevante da cultura contemporânea e ecoa, significativamente, nas diferentes esferas da criação artística. Desta forma, a mesa em questão se propôs a uma reflexão plural acerca da tensão que permeia os significados representacionais e discursivos relacionados aos temas da morte e da violência, e o que eles promovem quando vinculados a processos artísticos e sua recepção. Quer

sejam estes construídos de forma trágica pela mediação com fatos recorrentes da vida urbana, quer sejam motivados pela marginalização dos corpos negados e/ou excluídos por diferirem dos preceitos normativos.

Referências

ANDRADE, Leticia. *Ela veio para ficar*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017 (obra não-publicada, manuscrito datilografado).

_____. *Res[sus]citações e outras formas de sangue*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2016 (obra não-publicada, manuscrito datilografado).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder. Teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 21, n. 1-2, pp. 241-282, 1999.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. *Cidade Cega: uma encenação somático-performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador – 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SAVONA, J. L.; WALKER, E. A. (Dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.