

PONTES, Carlos Frederico Bustamante. **Cinema de temática LGBTQ, a noção de discurso em Foucault e a crítica feminista da representação.** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/PPGICH/UFSC; Doutorando.

RESUMO:

O trabalho discorre sobre a metodologia de pesquisa de uma tese de doutorado na qual a análise fílmica se vinculou ao cinema de temática lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual, transgênero e queer. Tal estudo teve como referenciais as teorias de gênero e sexualidades e a metodologia teve como foco o olhar sobre o cinema desenvolvido a partir do conceito de discurso de Michel Foucault e da crítica feminista da representação. Esta última vem demonstrando que qualquer imagem da nossa cultura está situada dentro e por sua vez é interpretada a partir de contextos amplos e relacionados às ideologias patriarcais. Desta forma, os valores e efeitos destas imagens são sociais e subjetivos, estéticos e afetivos, pois permeiam toda a estrutura social e, conseqüentemente, todos os sujeitos sociais, tanto mulheres quanto homens. Com base principalmente nas teorias feminista da representação, de Laura Mulvey (1983), do aparelho cinematográfico de Teresa de Lauretis (1994, 2003) e da conceituação de Michel Foucault sobre discurso, foi possível observar, criticamente, como as noções identitárias citadas foram construídas e representadas nos filmes analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema LGBTQ, discurso, Foucault, teoria feminista da representação.

ABSTRACT:

The paper focuses on the research methodology of a doctoral thesis in which the film analysis was linked to lesbian, gay, bisexual, transvestite, transsexual, transgender and queer cinema. This study was based on the theories of gender and sexuality and the methodology focused on the view on cinema developed from the concept of discourse by Michel Foucault and the feminist critique of representation. The latter has shown that any image of our culture is situated within and in turn is interpreted from broad contexts and related to patriarchal ideologies. In this way, the values and effects of these images are social and subjective, aesthetic and affective, as they permeate the entire social structure and, consequently, all social subjects, both women and men. Based mainly on the feminist theories of representation, Laura Mulvey (1983), the cinematographic apparatus of Teresa de Lauretis (1994, 2003) and the conceptualization of Michel Foucault on discourse, it was possible to observe critically how the identity notions were constructed and represented in the analyzed films.

KEYWORDS: LGBTQ cinema, discourse, Foucault, feminist representation theory.

Introdução

O trabalho em questão tem por objetivo apontar as principais referências teórico-metodológicas que foram propiciadoras da pesquisa de doutorado realizada entre 2015 e 2018 no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina/PPGICH/UFSC. A tese, intitulada “Cinema LGBTQ exibido no Brasil: discursos, temáticas e tendências”, a ser defendida em dezembro de 2018, teve como objeto filmes com a temática em questão exibidos no Brasil a partir dos anos 1980 aos dias atuais e que foram, em sua maior parte, assistidos pelo pesquisador em sua trajetória de recepção deste cinema.

Stuart Hall (2016, p. 53) diz que “representação é a produção do sentido pela linguagem”. Segundo os construtivistas, nós usamos signos organizados em diferentes linguagens para nos comunicar de forma inteligível com os outros. As linguagens compreendem diferentes signos “para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo ‘real’. Entretanto, elas podem fazer também referências a coisas imaginárias e mundos de fantasia [...] que não são parte de nosso mundo ‘real’” (HALL, 2016, p. 53). O autor continua dizendo que não existe uma simples relação de correspondência direta entre a linguagem e o mundo real, pois a linguagem não funciona como um espelho do mundo. O sentido, produzido dentro da linguagem, necessita para sua construção de vários meios que são chamados de sistemas representacionais e que convenientemente também chamamos de “linguagens”. “O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho da representação. Ele é produzido pela prática significativa, isto é, aquela que produz sentidos”¹. Para a produção destes sentidos, no entanto, são necessários dois sistemas de representação. O primeiro são os conceitos formados na mente e que funcionam como um sistema de representação ao classificar e organizar o mundo em categorias inteligíveis. “Se nós temos um conceito para alguma coisa nós podemos dizer que sabemos o seu ‘sentido’”². Para comunicar esse sentido, no entanto, necessitamos de outro sistema de representação – a linguagem – que se organiza através de signos em várias relações. Por sua vez, estes signos, “só podem transportar sentidos se

¹ HALL, 2016, p.54

² Ibid., p.54

possuirmos códigos que nos permitam traduzir nossos conceitos em linguagem – e vice-versa”³.

Os códigos são cruciais para o sentido e a representação, mas como não existem na natureza, são construídos por meio de convenções sociais. Hall diz que estes códigos são uma parte crucial da cultura, “são nossos ‘mapas de sentido’ compartilhados”⁴. Esta perspectiva construtivista para a linguagem, segundo o autor, institui o domínio simbólico da vida no qual as palavras e as coisas funcionam como signos e estão no âmago da própria vida social.

No caso da linguagem cinematográfica, esta produzirá, enquanto um sistema de representação, sentidos diversos através dos filmes e que estarão de acordo com o universo conceitual específico do/a cineasta, da cultura na qual se constituiu e do contexto histórico no qual determinada obra foi produzida. Por isso Hall afirma que, ao se analisar representações culturais, há a necessidade de se trabalhar com certo relativismo cultural entre o que foi produzido em uma e outra cultura, pois é bem provável que haja “a necessidade de tradução quando nos movemos de um universo mental ou conceitual de uma cultura para outro”⁵. Mesmo que o cinema seja um sistema de representação que trabalhe com códigos comuns a distintas culturas, a maneira como estes códigos são utilizados e relacionados pelos/as cineastas pode variar em virtude das diferenças culturais que estruturam cada sociedade e cada criador/a.

Hall diz ainda que, através da abordagem construtivista, pelo menos duas vertentes importantes de compreensão e análise da representação podem ser sugeridas: a primeira é aquela que se centrou em como linguagem e significação, ou seja, o uso dos “signos na linguagem para produzir sentidos, que depois de Sausurre e Barthes nós chamamos de semiótica; e, aquela, seguindo Foucault, que se concentrou em como o discurso e as práticas discursivas produzem conhecimento”⁶.

³ Ibid., p.54

⁴ Ibid., p.54

⁵ Ibid., p.108

⁶ Ibid., p.110

Noção de discurso em Foucault

Michel Foucault, diz Stuart Hall (2016), usou a palavra “representação” de forma mais restrita de como ela está sendo usada até aqui. No entanto, contribuiu de maneira significativamente nova para sua investigação. Preocupado com a produção de conhecimento, mais do que a de sentido, Foucault utilizou a noção de *discurso* por entendê-la mais ampla do que a noção de linguagem. Hall avalia que o objetivo do filósofo era analisar como se dá o entendimento humano na nossa cultura e como este entendimento “sobre o ‘social, o indivíduo a ele incorporado e os sentidos compartilhados’ vem a ser produzido em diferentes períodos”⁷. Hall constatou também que a necessidade de Foucault de compreender os sentidos compartilhados relacionados ao âmbito cultural o faz ainda tributário do trabalho de Saussure e Barthes, muito embora, em muitos outros pontos, vá separar-se radicalmente dos dois. A atenção às especificidades históricas, por exemplo, é muito mais bem fundamentada em Foucault do que na semiótica. Hall diz que a maior preocupação deste filósofo é com “as relações de poder, não relações de sentido”⁸. Segundo o próprio Foucault,

a linguística e a semiótica fornecem instrumentos ao estudo das relações de sentido. Mas, quanto às relações de poder, não havia nenhum instrumento definido. [...] Era, então, necessário ampliar as dimensões de uma definição de poder, se quiséssemos utilizar esta definição para estudar a objetivação do sujeito (FOUCAULT, 2014, p. 119).

Hall (2016) continua dizendo que os propósitos de Foucault eram as várias disciplinas do conhecimento nas ciências humanas e sociais, que o filósofo chamou de as ciências sociais subjetivadoras. Estas teriam adquirido um relevante e influente papel na cultura moderna e se transformaram nos “discursos que, como a religião em tempos passados, nos darão a ‘verdade’ sobre o conhecimento” (HALL, 2016, p. 78-79).

Foucault se desviou do estudo sobre a “linguagem” para desenvolver sua noção de *discurso*, noção esta que ele considerava como um sistema de representação distinto do conceito linguístico que significa “simplesmente trechos conectados, escritos ou falados”⁹. Seu interesse estava nas “regras e

⁷ Ibid., p.78

⁸ Ibid., p.78

⁹ Ibid., p.80

práticas que produzem pronunciamentos com sentido e os discursos regulados [por saberes e poderes] em diferentes períodos históricos”¹⁰. Assim, Foucault entende por discurso o conjunto de pronunciamentos que possibilita uma linguagem para falar de algo em particular (um tema) ou sobre um momento histórico. É uma maneira de representar o conhecimento sobre certos temas. O discurso em Foucault tem a ver com a produção de sentido pela linguagem, porém, na medida em que em todas as práticas sociais um sentido é implicado, e sentidos determinam e influenciam o que fazemos e como agimos, todas as práticas contêm um aspecto discursivo.

O discurso tanto abarca a linguagem quanto a prática e, com isso, Foucault tenta romper com a tradicional distinção entre o que se diz (linguagem) e o que se faz (prática), pois ambos estão interligados através do discurso que os orienta, cria-lhes sentido e os regula. Foucault também diz que o discurso define e ao mesmo tempo fornece os objetos do nosso conhecimento, ou seja, comanda a forma como um assunto vai ser construído e pode ser significativamente falado e debatido em determinado momento. O discurso também influencia como certa ideia pode ser posta em prática e, assim, ser usada para regular o modo de agir das pessoas. É igualmente por meio do discurso que um assunto se torna aceitável e ao mesmo tempo inteligível e, por seu turno, outros assuntos são restringidos, ocultados e/ou excluídos, já que não se adaptam à noção discursiva aceita, vigente, erigida e legitimada socialmente. O discurso nunca será observado em apenas um pronunciamento, ele representa o jeito de pensar, conhecer e agir de um determinado momento, no que Foucault vai chamar de *episteme*¹¹.

O discurso abarca uma série de documentos, textos, condutas e campos institucionais da sociedade. Quando estes eventos discursivos se relacionam “ao mesmo objeto, compartilham o mesmo estilo e [...] apoiam uma

¹⁰ Ibid., p.80

¹¹ “Por episteme se entende “[...] o conjunto das relações que podem unir, em uma época dada, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma destas formações discursivas, se situam e operam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização. [...] A episteme não é uma forma de conhecimento ou um tipo de racionalidade que atravessa as ciências mais diversas, que manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito, de uma época; ela é o conjunto de relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências quando se as analisa ao nível das regularidades discursivas” (Edgard CASTRO, 2016, p. 140).

estratégia [...] em uma direção e padrão institucional, administrativo ou político comuns” (Hall, 2016, p. 81), eles pertencem a uma mesma *formação discursiva*. Assim,

significados e práticas significantes são, portanto, construídos *dentro* do discurso. Como os semióticos, Foucault era um construtivista. Contudo, diferentemente deles, estava preocupado com a construção do conhecimento e do sentido, *não pela linguagem, mas pelo discurso*. (HALL, 2016, p. 81, *grifo nosso*).

Foucault argumenta que só conseguiremos ter conhecimento sobre algo se tal coisa tiver um sentido. Como para Foucault o sentido é produzido dentro do discurso e não na coisa em si mesma, então não há sentido possível fora do discurso. Temas como “loucura”, “punição” e “sexualidade”, por exemplo, diz Hall, “só existem com sentido *dentro* dos discursos a respeito deles”¹².

Hall afirma ainda que as continuidades trans-históricas de que os historiadores tanto se ufanam são inaceitáveis para Foucault, pois ele percebia como mais significativas as “quebras, rupturas e descontinuidades radicais de um período para o outro, entre uma formação discursiva e outra” (HALL, 2016, p. 85). Sobre a perspectiva de Foucault acerca das descontinuidades históricas, e no que concernem à análise do discurso foucaultiano no cinema, Nilton Milanez (2014, p. 129) diz que “as rupturas dos discursos dos filmes [...] reorganizam a questão da história segundo as mutações, cortes e rupturas nas práticas fílmicas”.

Edgardo Castro (2016), por sua vez, compreende o conceito de “discurso” de Foucault como um dos temas centrais do trabalho do filósofo. A arqueologia, diz Castro (2016, p. 117), é uma “modalidade da análise do discurso”, e não tem relação de proximidade com a geologia e/ou com a genealogia, “ela é a análise do discurso na modalidade de *arquivo*”¹³. O autor observa que o termo “discurso”, em Foucault, impõe uma questão metodológica a ser explicitada, questão essa que se relaciona à definição das regras para a descrição arqueológica. É o que o livro *A arqueologia do saber*, segundo Castro, aspirou fazer. Na obra em questão, Foucault define o discurso

¹² HALL, 2016, p.82

¹³ CASTRO, 2016, p.117

como o conjunto de enunciados que advém de um mesmo “sistema de formação”. Desta forma, se poderia falar de discurso clínico, econômico, da história natural e psiquiátrico. Quanto ao conceito de enunciado, Foucault:

[...] o distingue da análise linguística e da análise da história do pensamento. [...] Para a arqueologia, o problema é outro: não segundo quais regras é possível construir novos enunciados, mas como aconteceu que somente tais enunciados tenham existido e não outros. [...] A análise arqueológica dos enunciados não os remete a uma instância fundadora, mas apenas a outros enunciados para mostrar suas correlações, suas exclusões etc. O enunciado é uma proposição ou uma frase considerada desde o ponto de vista de suas condições de existência, não como proposição ou como frase (CASTRO, 2016, p. 136).

No caso do cinema circunscrito a uma temática em particular e produzido em determinado momento histórico, como é o caso do objeto da pesquisa de doutorado em questão, podemos falar em “discurso fílmico LGBTQ”? Foi no caminho afirmativo acerca do entendimento sobre a existência de um discurso específico em molde foucaultiano, de cunho patriarcal relacionado às questões LGBTQ no cinema, que busquei realizar a análise dos enunciados discursivos que permeiam as narrativas cinematográficas LGBTQ. Por meio destes, observei certas rupturas, quebras e descontinuidades históricas entre os discursos dos/nos filmes e pude identificar antigas e algumas novas formações discursivas acerca da temática LGBTQ nas diferentes décadas e locais nos quais um determinado filme foi produzido. Estas foram se revelando ao longo do recorte histórico-temporal definido e no qual o objeto da pesquisa se insere.

Na pesquisa, os filmes produzidos em uma dada época foram organizados e observados como o “arquivo” daquela época, e a análise de seus enunciados pela voz dos/as personagens, do/a narrador/a, do olhar da câmera sobre os/as primeiros/as, por meio do enquadramento, montagem¹⁴ etc., revelam a construção destes discursos acerca das questões LGBTQ em cada época e as formações discursivas que estavam por trás deles, permeando e constituindo determinada visão de mundo em um momento

¹⁴ “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. [...] Entretanto, o papel da montagem não é o mesmo em todos os filmes. A maior parte do tempo, ela tem, a princípio, *uma função narrativa: a mudança de planos, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador [...]*” (AUMONT; MARIE, 2015, p. 196, *grifo meu*).

histórico sobre o tema em questão. Na narrativa fílmica em particular, o enunciado de um/a personagem, enquanto fragmento do discurso do filme, indica certa posição de sujeito daquele/a personagem e sua relação com as de outros/as personagens. Conseqüentemente, distintas posições de sujeito (umas em relação às outras) destes/as personagens foram analisadas e estas, por sua vez, relacionadas às diferentes dinâmicas de poder identificadas nos enredos dos filmes, que apontam para os discursos presentes nestes e suas recorrências.

Ainda sobre a noção de discurso em Foucault, Cleudemar Alves Fernandes (2012, p. 37, *grifo nosso*) diz que ele “*é parte integrante* de um jogo de lutas, de antagonismos próprios à vida dos sujeitos em sociedade, historicamente produzidos, e a resistência é também uma forma de poder [...]”. Desta forma, os discursos do cinema representam parte destas lutas e destes antagonismos que fazem parte do jogo ideológico e político que permeia as lutas de poder existentes na vida social e cultural. Ele reafirma olhares hegemônicos e ao mesmo tempo fomenta os embates sobre eles. Os discursos no cinema mantêm e/ou tentam desconstruir as relações de poder instituídas em âmbito sociocultural por meio dos filmes. Para Foucault (2014a, p. 10, *grifo nosso*), “o discurso não é simplesmente aquilo que *traduz* as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Assim, é *no* discurso (por meio dele) que estas lutas vão operar e se evidenciar. E nos discursos fílmicos no cinema LGBTQ também estas lutas se evidenciam através da forma de construção dos diálogos entre os/as personagens, as situações vivenciadas por estes/as, as instituições com as quais eles/as interagem, seus comportamentos, etc.

Foucault (2014b), ao falar sobre as condições de funcionamento do discurso, diz:

A troca e a comunicação são figuras positivas que atuam no interior dos sistemas complexos de restrição; e sem dúvida não poderiam funcionar sem estes. A forma mais superficial e mais visível desses sistemas de restrição é constituída pelo que se pode agrupar pelo nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo conjunto de signos que deve

acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos, não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis estabelecidos (FOUCAULT, 2014b, p. 37).

Assim, através do olhar sobre as representações desses diferentes tipos de enunciados discursivos construídos no/pelo jogo social da cena fílmica, é que pude analisar tais representações à luz da compreensão de discurso em Foucault, que entende as distintas formas de comunicação como expressões do seu funcionamento. São os entrecruzamentos das categorias identitárias em conflito e negociação no jogo das forças sociais em disputa que as construções discursivas das narrativas fílmicas tematizam, que analisei e problematizei através do estudo intencionado.

Teoria feminista da representação

Quanto à teoria feminista da representação, a filósofa feminista Teresa de Lauretis (1994) afirma, a partir da conceituação foucaultiana de tecnologia sexual, que o sujeito, embora constituído nas noções de gênero binárias e cunhadas em consonância à de diferença sexual, é também constituído por meio de códigos linguísticos e representações culturais que produzem diversos efeitos nos corpos, bem como nos comportamentos e relações sociais, que vão além da sexualidade. Com isso, Lauretis intencionou ampliar a noção desenvolvida por Michel Foucault complexificando-a através da noção de “tecnologia de gênero”. Esta, por sua vez, faria parte de uma ampla tecnologia que chamou de “política” em que o cinema, para ela, é um de seus elementos representantes e constitutivos.

Já algum tempo antes da publicação do volume I da *História da sexualidade* na França (*La volanté de savoir*, 1976), teóricas feministas da área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas de cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc.) e os códigos cinematográficos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. [...] A teoria do aparelho cinematográfico se preocupa mais do que Foucault em responder a ambas as partes de meu questionamento inicial: não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é absorvida por cada pessoa a que se dirige. Para a

segunda parte da questão, a ideia crucial é o conceito de platéia, que a teoria feminista estabeleceu como um conceito marcado pelo gênero; o que equivale dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador (LAURETIS, 1994, p. 221).

Em função da especificidade de minha intenção de análise relacionada à temática LGBTQ no cinema e, deste modo, do profícuo e necessário embasamento teórico-metodológico relacionado aos estudos feministas e aos estudos de gênero e sexualidades no cinema, compreendi que as pesquisas de Teresa de Lauretis vinculadas ao cinema tornam a autora uma referência importante na construção do método da pesquisa de doutorado em questão. Lauretis (1994, p. 208) diz que “o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana”¹⁵.

Com esta citação, fica explícito que, para Lauretis, a noção de gênero não é algo intrínseco aos corpos, ou seja, não é “uma propriedade de corpos ou nem algo existente *a priori* nos seres humanos”¹⁶. Com base em Foucault, a autora compreende a noção de gênero como uma representação social e cultural construída e originária de uma complexa tecnologia política que vem produzindo efeitos nos corpos e nos comportamentos das pessoas há séculos. A autora diz ainda que o registro da representação desta construção, que possibilitou a constituição de indivíduos como homens e mulheres e a noção de gênero tal qual a conhecemos hoje, encontra-se em toda arte e cultura erudita ocidental. Ela diz ainda que hoje este registro está tanto na mídia, escolas, família, tribunais, ou seja, em tudo o que “Louis Althusser denominou ‘aparelhos ideológicos do Estado’, [quanto] na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais [e] no feminismo”¹⁷. Assim, a autora afirma que a construção da noção de gênero também se faz em circunstâncias onde observamos a sua desconstrução.

¹⁵ “Lauretis concebe gênero como uma instância primária da ideologia, que representa uma relação social, mas uma relação social com representações culturais que não se constituem apenas pela diferença sexual, como também pelas relações de raça e de classe” (MARIANO, 2005, p. 502).

¹⁶ LAURETIS, 1994, p.208

¹⁷ Ibid., p.209

Na análise dos filmes LGBTQ que pertencem ao *corpus* de pesquisa de minha tese de doutorado, pretendi observar como as noções identitárias em questão vêm sendo representadas em tais filmes. Parte da análise se deu por meio da observação e descrição de como, muitas vezes, os filmes reafirmam os estereótipos acerca dos binarismos generificados cishéteronormativos¹⁸ e, concomitantemente, também apontam para outros percursos, mais transgressores e críticos, a este sistema binário. Desta forma, os filmes realizam tanto a reafirmação dos valores dominantes quanto o questionamento destes a partir da crítica às masculinidades e feminilidades normatizadas e, assim, favorecem a ampliação das perspectivas acerca do entendimento social sobre as questões da identidade, dissidências de gênero e sexualidades não normativas. Além disso, foi importante analisar, em virtude do contexto histórico específico a partir do qual certo filme foi produzido, como tal tema, relacionado às questões LGBTQ, foi tratado no momento no qual o longa-metragem se originou, e como ele representou, na ocasião, certas noções discursivas em voga acerca do gênero e da sexualidade.

Pretendi, quando possível, realizar também alguns apontamentos comparativos entre os longas-metragens produzidos em um determinado momento histórico e em momentos históricos distintos, a fim de serem identificadas semelhanças nos discursos, diferenças em um mesmo momento de produção, avanços entre diferentes contextos históricos, retrocessos e possíveis contradições encontradas nos próprios filmes de um mesmo período. No entanto, o foco sempre foi nas análises contextuais dos filmes propriamente ditos. Analisei também filmes nos quais um determinado contexto é o foco, porém a concepção sobre este se deu por meio de sua reconstituição a partir da pesquisa histórica e/ou do olhar do diretor em retrospecto. Ao analisar as narrativas fílmicas ficcionais e observar a correlação destas com os diferentes contextos socioculturais nos e dos quais estas se originaram, tentei exemplificar a compreensão de Lauretis quando ela afirma que a “construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”

¹⁸ “HETERONORMATIVIDADE – Conjunto de normas e processos legais e institucionais que conferem à heterossexualidade o status e o monopólio da normalidade, gerando e estimulando o estigma, o menosprezo, a exclusão e a violência contra todos os indivíduos que sexualmente se comportem de maneira divergente ou diferenciada desses princípios. A heteronormatividade constitui a base ideológica de todos os processos de relacionamento humano nas sociedades em que vivemos” (LANZ, 2015, p. 413).

(LAURETIS, 1994, p. 212). Ou seja, tanto os filmes se revelam como o produto/representação/discurso acerca da noção de gênero em um determinado contexto histórico, quanto favorecem o processo de sua produção representativa e discursiva em face do contexto em que foram produzidos e exibidos.

Teresa de Lauretis diz ainda que, antes de Foucault, como já discutido, a crítica do cinema feminista sobre a sexualização do corpo feminino, mais particularmente sobre a sexualização das estrelas de cinema em filmes narrativos, já vinha teorizando sobre o papel do cinema como uma tecnologia social, como “aparelho cinematográfico”¹⁹ (LAURETIS, 1994, p. 222). Para a autora, a teoria do aparelho cinematográfico se preocupa tanto em responder como o gênero é construído por meio dessa tecnologia, quanto como ela subjetivamente é absorvida pelo/a espectador/a. Como esse aparelho a/o interpela.

O processo descrito por Althusser por meio da palavra interpelação, [é] o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária (LAURETIS, 1994, o. 220).

Robert Stam (2013, p. 255), por sua vez, diz que há um novo interesse, a partir dos “anos 80 e 90, [...] pelas formas socialmente diferenciadas de espectadorialidade” que serão analisadas pelos estudos culturais. Ele afirma que o/a espectador/a passa a ser visto como mais ativo e crítico, e não apenas o objeto passivo da interpelação. O público nesse momento se coloca “a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído” (STAM, 2013, p. 256). Para Stam, os estudos culturais indicam que a cultura será observada “como um domínio no qual a subjetividade é construída [e] está inextricavelmente entrelaçada com as representações midiáticas de todas as espécies”²⁰. Assim, a partir dos anos 80, o autor compreende que texto, dispositivo, discurso e história vão influir mais no olhar do/a espectador/a sobre o filme, moldando a

¹⁹ “CINEMATISMO – Neologismo forjado por Eisenstein [...], para designar o caráter cinematográfico de algumas obras de arte (por exemplo, em pintura, a tendência a procurar representar o movimento)” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 51).

²⁰ STAM, 2013, p.250

experiência cinematográfica, e este por sua vez sendo por ela moldado “em um processo dialógico infinito”²¹. Na análise dos filmes realizada, problematizei também esse olhar crítico do/a espectador/a em face da produção e da recepção do filme no contexto em que foi produzido e exibido, apontando para o aspecto dialógico da recepção fílmica a partir dos anos 1980 que foi descrito por Robert Stam.

A análise das técnicas cinematográficas como a iluminação, enquadramento²² e edição, dentre outras, bem como dos códigos cinemáticos específicos (a maneira de olhar da personagem, por exemplo), são realizados por estes estudos críticos feministas a fim de identificar como se dá a construção da mulher no filme em face de seu posicionamento na encenação²³ como um todo. Nestes estudos, o que se observou foi a representação da mulher “como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador [...] e o corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual” (LAURETIS, 1994, p. 221). Esse trabalho crítico se caracteriza pela produção de um conhecimento sobre o cinema e sobre a tecnologia do sexo a que, segundo Lauretis, a “teoria de Foucault, em seus próprios termos, não poderia chegar”²⁴. A autora entende que o filósofo não analisou a sexualidade como “gendrada”, ou seja, como possuindo uma forma masculina e outra feminina, mas como algo idêntico para todos e, conseqüentemente, referenciada no masculino.

Angel Pino (2006) afirma que é importante saber de quem é a autoria das imagens de origem cultural. Principalmente das produzidas artificialmente. O autor acredita que devemos questionar os objetivos visados na produção e difusão destas imagens e, por fim, avaliar que efeitos “podem acarretar no comportamento das pessoas ou da população em geral” (PINO, 2006, p. 31).

²¹ Ibid., p.156

²² “[...] as palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ aparecem com o cinema, para designar o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo. (o cinema inventou até mesmo a profissão do câmara [cadreur/cameraman]: aquele ou aquela que tem o olho na câmara e cujo olhar verifica o enquadramento.) (AUMONT; MARIE, 2012, p.98).

²³ Ver AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, 2006.

²⁴ LAURETIS, 1994, p.222

Ainda sobre esta questão da repercussão social das imagens culturais no/a espectador/a, Lauretis (2003) constata que:

[...] são os homens que têm definido as “coisas visíveis” do cinema, que têm definido o objeto e as modalidades de visão, prazer e sentido na base dos esquemas perceptíveis e conceituais fornecidos por formações sociais patriarcais. No quadro de referência do cinema, da narrativa e das teorias visuais produzidos por homens, o masculino é a medida do desejo, tanto quanto o falo é seu significante e o padrão de visibilidade na psicanálise (LAURETIS, 2003, p. 74-75).

Por isso é factível que a identificação e o modo de percepção de certa representação LGBTQ no cinema por um/a espectador/a lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual e queer vão ser diferentes dos de um espectador homem ou espectadora mulher de orientação heterossexual e cisgênero/a. Além disso, determinada produção LGBTQ realizada por um/a cineasta hétero, gay, lésbica, bi ou transexual também, possivelmente, acarretará numa construção fílmica que será pautada pelo olhar generificado deste/a cineasta e por sua orientação sexual. Assim, tanto a questão da especificidade da plateia para a qual se destina o filme, de que nos falam os estudos críticos feministas, quanto quem produziu tal obra, são elementos determinantes que foram considerados no caminho da análise do cinema com esta temática.

É esta tensão existente entre a construção sócio-política e cultural de cunho patriarcal que rege as sociedades, e que sublinaramente interfere na produção de boa parte do cinema LGBTQ que caminha na mão ou na contramão do *status quo*, que tentei observar criticamente nesta pesquisa enquanto objetivo geral da mesma. A fim de identificar, analisar e descrever como tais representações no cinema vêm contribuindo para a produção de sentidos muitas vezes contraditórios, porém sempre constitutivos dos modos de ser, pensar, agir e viver dos sujeitos LGBTQ, bem como das sociedades e culturas.

Este vínculo da imaginação a certas representações, certas imagens significantes, afeta o espectador como produção subjetiva. O espectador, alinhavado no movimento espaço-temporal do filme, é estruturado como ponto de inteligibilidade e origem destas representações, como sujeito de, a “figura-para” estas imagens e sentidos (LAURETIS, 2003, p. 42).

Lauretis em seu estudo sobre o conceito cunhado por ela de *Imaginação* e quase ao fim de sua explicitação sobre o mesmo no artigo homônimo de 2003, conclui, a partir de Ernst Gombrich, que a compreensão de consenso geral acerca da impressão de realidade imputada ao cinema não se refere “à impressão física dos objetos e formas sobre o filme, mas antes o *resultado da habilidade do cinema para reproduzir no filme a nossa própria percepção, para reafirmar nossas expectativas, hipóteses e conhecimento da realidade*” (LAURETIS, 2003, p. 64, *grifo nosso*). A autora, ao perceber assim como Roland Barthes que vivemos em um momento histórico e cultural que pode ser denominado de “civilização da imagem”, [diz que o cinema] opera mais efetivamente como uma máquina de imaginação (imaging)” (LAURETIS, 2003, p. 3), ou seja, o cinema é um produtor de imagens quer seja de mulheres (e não só) que incide diretamente “no entendimento da diferença sexual, [em] seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais e [...] em todas as formas de subjetividade”²⁵.

Ao denunciar o enfoque androcêntrico e heterossexual na concepção do filme, Teresa de Lauretis aponta para a possibilidade de outros estudos serem influenciados por esta perspectiva genericada que incide tanto na construção quanto na análise da obra fílmica, favorecendo o olhar analítico e crítico do/a pesquisador/a ao se debruçar, por exemplo, sobre o cinema de temática LGBTQ. A maneira como lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros e queers são representados/as/es nos filmes produzidos por/em sociedades cis e heterocentradas, permite-nos analisar como estas categorias vêm sendo construídas e, assim, amplificar o nosso olhar crítico sobre tais representações. Ao observá-las criticamente com base nos diferentes dispositivos que, segundo Foucault, incidem na construção dos discursos que permeiam as representações socioculturais, podemos constatar de que maneira elas estão reproduzindo os padrões cisheteronormativos e/ou contestando-os através do cinema.

A crítica feminista da representação vem demonstrando que qualquer imagem da nossa cultura está situada dentro e por sua vez é interpretada a partir de contextos amplos e relacionados às ideologias patriarcais. Nestas, “os

²⁵ LAURETIS, 2003, p.3

valores e efeitos são sociais e subjetivos, estéticos e afetivos – e, obviamente, permeiam toda a estrutura social e, portanto, todos os sujeitos sociais, tanto mulheres quanto homens” (LAURETIS, 2003, p. 6).

Por isso, “mais especificamente, o que está em jogo, para a teoria do cinema e para o feminismo, na noção de ‘imagens de mulheres’, [são] as ‘imagens negativas’ (literalmente, os clichês), ou sua alternativa, as imagens positivas”²⁶. No caso da pesquisa de doutorado em questão, é a identificação da alternância entre a “construção de imagens” (imaginação) negativas e/ou positivas relacionadas às identidades LGBTQ e seus respectivos significados, que me propus pesquisar, descrever e analisar como o objetivo específico do estudo.

Ao ter sido ao mesmo tempo um espectador da maior parte dos filmes que pertencem ao *corpus* da pesquisa, busquei como pesquisador alçar a distintos e, até certo ponto, distanciados lugares de análise que mantivessem meu foco, em primeiro lugar, no próprio filme, seus/suas realizadores/as e no contexto de época em que foi produzido. A forma utilizada para este distanciamento foi a complexificação das análises por meio do estudo dos referenciais teóricos relacionados às categorias estudadas (LGBTQ), a alguns aspectos da linguagem cinematográfica, à teoria feminista da representação e aos materiais relativos aos próprios filmes (documentários, críticas, etc.). Com isso busquei construir um olhar crítico sobre as representações no cinema acerca das categorias em questão por meio da análise dos modos de significação²⁷ discursivos que o cinema LGBTQ vem veiculando desde os anos de 1980 em especial (com algumas exceções de filmes de períodos anteriores) aos dias de hoje.

Angel Pino diz que:

As imagens de origem “cultural” caracterizam-se, principalmente, por serem portadoras de *significação*. Não é a única característica, mas certamente é a mais importante de

²⁶ Ibid., p.4

²⁷ “Em linguística estrutural, o termo [significação] designa a relação entre o significante e o significado. A significação corresponde ao sentido ligado a um signo ou a um grupo de signos particulares, sejam eles naturais ou convencionais. A ciência que estuda a significação é a semântica; a semiologia estuda, por seu turno, os signos. Em um sentido mais solto e não técnico, no mais das vezes utilizado pela crítica, a ‘significação’ de um filme é, com frequência, assimilada à sua apreciação e à sua interpretação” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 269).

todas. Isso traz sérias consequências para a vida das pessoas, tanto no tocante ao seu modo de ser quando no tocante ao seu modo de agir, visto que é através das imagens que elas têm acesso à realidade do mundo e que é através da *significação* que elas veiculam que podem construir suas ideias a respeito desse mundo de que elas e os outros fazem parte (PINO, 2006, p. 25).

Por fim, embora não menos importante, outra referência teórico-metodológica basilar desse estudo é a teórica feminista Laura Mulvey e seu estudo crítico, e já clássico, sobre o olhar patriarcal vinculado às mulheres presente na construção do cinema dominante hollywoodiano. Em *Prazer visual e cinema narrativo* (1975 [1983]), Mulvey, segundo José Gatti (2018),

articula o saber da psicanálise, da semiologia e do marxismo sempre em uma perspectiva feminista. No caso das mulheres, trata-se de um estudo sobre a recepção (que inclui a subjetividade espectral, fazendo uso de noções como voyeurismo e escopofilia), políticas de identidade (privilegiando o recorte de gênero tanto na recepção quanto no texto fílmico) e, em última instância, a crítica da prática do cinema (a construção do olhar, tanto na encenação quanto na estrutura do aparato) (GATTI, 2018, p. 1, tradução nossa).

Gatti (2018) diz ainda que esse texto de Mulvey antecipa um rico campo de pesquisas voltadas para a abordagem das sexualidades nos meios audiovisuais, os chamados estudos de gays e lésbicas depois ampliados para queer, dentro dos quais a tese em questão se insere. O autor faz ainda alusão ao trabalho da teórica feminista para referenciá-lo como importante fonte do texto de Vito Russo (1981[1987]), *The celluloid closet – homosexuality in the movies*, que também pertence ao escopo teórico-analítico da pesquisa de doutorado citada. Segundo Gatti, tal estudo sobre o cinema e as sexualidades dissidentes não teria sido possível sem “a escrita inaugural de Mulvey que, nos anos seguintes, também abriria espaço para o surgimento dos trabalhos de Teresa de Lauretis [1994, 2003]”²⁸. No início do artigo de Mulvey (1983, p. 437), a autora diz que seu “ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla as imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo”.

Conforme pude identificar a partir do texto de José Gatti (2018), tanto Laura Mulvey como Vito Russo e Teresa de Lauretis, estudiosas/o que compõem a maior parte da base teórico-metodológica das análises da minha

²⁸ Ibid., p.3

tese de doutorado, foram responsáveis pela construção do meu olhar analítico e ao mesmo tempo crítico acerca dos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa. Embora tais referências teóricas tenham chegado a mim por diferentes caminhos, elas se entreteceram na constituição do texto final da tese.

Considerações finais

Assim, a análise das representações LGBTQ no cinema, com base na perspectiva foucaultiana de discurso, na teoria feminista da representação e do aparelho cinematográfico, observou o/a cineasta como um sujeito generificado, sexuado, constituído em um determinado contexto histórico e atravessado por diversas formações discursivas (assim como a todos/as os/as criadores/as do filme), que o/a conduziu, em função de seu contexto histórico particular, a produzir discursos diversos que legitimam e/ou contestam o *status quo*. As formações discursivas que os/as permeiam fazem-nos/as construir um discurso fílmico pautado no reforço e reafirmação de tais enunciados dominantes e também em sua desconstrução. Tais caminhos criativos, quando em alguns momentos se revelam transgressores e na contramão do discurso hegemônico, apontam para novas perspectivas de construção da realidade em moldes mais libertários, indicam um caminho de resistência possível e, quiçá, de transformação do *status quo*. São estes dois tipos de discursos, o de reiteração e transformação do *status quo*, observados nos filmes de forma concomitante ou não, que foquei como base para as análises realizadas na tese de doutorado tratada aqui.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2012.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FERNANDES, Cleudemar A. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Interneios, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense, 2014a.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014b.

GATTI, José. Laura Mulvey. **laFuga**, nº 21, 2018. Disponível em:<<http://2016.lafuga.cl/laura-mulvey/886>>. Acesso: 01 out 2018.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-RIO – Apicuri, 2016.

LANZ, Leticia. **O corpo da roupa. A pessoa transgênera entre a conformidade e a transgressão das normas de gênero**. Curitiba: Transgente, 2015.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. (Org^a). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-241.

_____. Imagemção. **Caderno de pesquisa e debate do núcleo de estudos de gênero da UFPR**. Curitiba, n. 2, dezembro de 2003. pp. 2-79.

MARIANO, Silvana A. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. In: **Estudos Feministas**, nº 13(3), Florianópolis, pp.483-505, set/dez 2005.

MILANEZ, Nilton. Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento. . In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara e SARGENTINI, Vanice (Orgs). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema** (org.). Rio de Janeiro: Graal, 2003. pp. 437-453.

PINO, Angel. Imagem, mídia e significação. In: LENZI, Lucia H. C.; DA ROS, Sílvia Z.; DE SOUZA, Ana M. A.; GONÇALVES, Marise M. (Or^{as}). **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: UFSC, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2013.