

ARTIGOS

**Subjetividade gay, educação ética e reconhecimento desde
Amarelo manga**

***Gay subjectivity, ethical education and recognition from Amarelo
manga***

Paiva, André Luiz dos Santos ⁽ⁱ⁾

Carvalho, Mário de Faria ⁽ⁱⁱ⁾

⁽ⁱ⁾ Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA, Mossoró, RN, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0002-1887-9960>, alz.paiva@gmail.com

⁽ⁱⁱ⁾ Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, PE, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-7071-2586>, mario.fcarvalho@ufpe.br

Resumo

Este artigo realiza uma análise centrada nos sentidos do filme *Amarelo manga*, com foco na personagem Dunga e nas possibilidades de se pensar a produção de um aprendizado ético para o reconhecimento a partir do cinema *queer*. Nesse sentido, o objetivo do artigo é analisar como é possível construir aprendizagens sociais éticas outras a partir do cinema *queer* de forma geral, e da obra analisada especificamente. Discute-se a questão da homofobia e da injúria como elemento limitante para as expressões dos desejos homossexuais, posteriormente avançando-se em direção à produção das subjetividades gays em suas potencialidades nas relações com a subversão que pede espaço para uma lógica de reconhecimento. Conclui-se que o cinema *queer* pode oferecer uma ferramenta de aprendizagem social para uma ética do reconhecimento, notadamente devido à sua capacidade de engajar as pessoas que entram em contato com suas obras.

Palavras-chave: Cinema *queer*; Constituição da subjetividade, Aprendizagem social, Educação pelo cinema

Abstract

*This article conducts an analysis centered on the meanings of the film *Amarelo Manga*, focusing on the character Dunga and the possibilities of thinking about the production of an ethical learning process for recognition through queer cinema. In this sense, the objective of the article is to analyze how it is possible to construct alternative ethical social learnings through queer cinema in general, and through the analyzed film in particular. The discussion addresses the issue of homophobia and insult as limiting factors for the expression of homosexual desires, subsequently advancing toward the production of gay subjectivities in their potentialities within relationships with subversion, which demands space for a logic of recognition. The article concludes that queer cinema can provide a social learning tool for an ethics of recognition, notably due to its ability to engage those who come into contact with its works.*

Keywords: *Queer cinema, Constitution of Subjectivity, Social learning, Education through Cinema*

Introdução: cinema *queer* e a homossexualidade

Se a literatura já mostrou os fundamentos educativos do cinema de forma geral (Almeida, 2017), a filmografia *queer* tem a tendência de ser mais utilizada no meio militante. Diante disso, é possível aventar a questão: será que o cinema *queer* teria também um potencial educativo no que diz respeito às reflexões sobre processos de normatividade e inclusão de subalternos? De fato, tanto a estética como a política *queer* baseiam-se nas tensões relacionadas aos processos de normatividade e subalternidade sociais. Nesse sentido, o *queer* apropria-se das margens para estabelecer outras relações com os processos de subalternidades, não mais a partir de uma lógica assimilacionista, mas contestadora (Miskolci, 2012). Em vista disso, no campo do cinema, a expressão do desvio em relação principalmente às normas de sexo, gênero e sexualidades se estabelece como marca de um conjunto de obras que questionam as lógicas de replicação do regime heterossexual (Wittig, 2004) no cinema hegemônico quando da exposição de narrativas notadamente homoeróticas.

O cinema *queer* consolida-se, assim, como um contraponto às crescentes aparições de obras com temática LGBTQIA+ baseadas numa lógica assimilacionista que impunham a construção de uma visão positiva acerca dos dissidentes de gênero e sexualidades que reforça a heteronormatividade (Borden, 2017; Rich, 2013). Esse processo, consolidado no início dos anos 1990, transita de uma dinâmica que ansiava por validação por meio da adequação às normatividades sociais para uma lógica que reivindica espaço para as diferenças, sejam elas de vida, sejam artístico-narrativas (Rich, 2013).

Dessa maneira, emergem audiências não identificadas com as narrativas tradicionais, tanto em suas formas como em seus sentidos. O público *queer* refuta, acompanhando as produções do que foi denominado, no contexto estadunidense, de *new queer cinema* (Rich, 2013), as identificações fáceis e os clichês assimilacionistas do cinema de gênero, ou LGBT. Nesse sentido,

o papel do New Queer Cinema, diferente de uma política de identidade, não é o de defender imagens positivas, nem negativas, ambas igualmente transformadas com facilidade em clichês pela repetição simplificada da realidade. Sua importância foi a de buscar imagens plurais que representam uma democracia real de sujeitos e corpos diversos. Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. Por que os viados, bichas, sapatões, queer e outros termos considerados pejorativos devem ser lidos assim? Através do cinema, tentou se mostrar, na realidade, um orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela (Lopes & Nagime, 2015, p. 16).

Essas podem ser consideradas características gerais desse cinema, ainda que a delimitação do que viria a ser um cinema queer por vezes se apresente de difícil execução. Isso se deve às características, por vezes divergentes e frequentemente instáveis, das obras, que podem, com maior ou menor dificuldade, ser denominadas de queer. Inicialmente é importante notar que, em relação ao cinema queer, antes de se tentar delimitar um gênero, pretende-se falar de uma prática queer no cinema (Borden, 2017), uma vez que suas obras não encontram formas narrativas ou técnicas específicas a serem seguidas a ponto de caracterizar um gênero cinematográfico. Nesse sentido, a estética e a política das obras sobressaem no momento de produção e análise das obras fílmicas.

Na América Latina o cinema *queer* também aparece com bastante força e, por vezes, em matizes específicos devido ao diálogo forte com as realidades sociais que busca retratar (Brandão & Lira, 2015). Pode-se dizer que as raízes do cinema *queer* latino-americano encontram-se no novo cinema latino-americano, que despontou a partir da década de 1970 com a intenção de engajar-se politicamente nas realidades de opressão vivenciadas devido, principalmente, às mazelas do neocolonialismo e dos processos ditatoriais ocorridos em diversos países (Podalsky, 2011).

A agenda do cinema desse período, que inicialmente era mais homogênea, baseada na ideia de conscientização de classe (Podalsky, 2011), a partir da década de 1980 passa a ser mais diversa, período no qual se tornam mais frequentes produções com temáticas *queer*. Essas obras constituíram-se como uma forma de questionamento dos padrões cinematográficos, tanto de um ponto de vista narrativo como estético. Dessa forma, as complexas dinâmicas nas relações com a alteridade foram expostas nos filmes *queer* latino-americanos como uma maneira de complexificar as narrativas e a visão acerca das subjetividades que estas apresentam (Rich, 2013).

No cenário cinematográfico brasileiro esse movimento também foi operado. Assim, de forma mais ou menos intencional em relação à aderência às políticas e à estética *queer*, roteiros e personagens foram construídos apresentando as experiências *queer* a partir de variadas nuances, rompendo com as lógicas assimilacionistas ou estereotipadas simplistas.

Destaca-se nesse circuito uma série de produções pernambucanas feitas a partir dos anos 2000, muitas vezes categorizadas como pertencentes a um “novo cinema pernambucano”, frequentemente trazendo personagens *queers* em seus roteiros de maneira disruptiva nos campos estéticos e políticos, como é notável em obras como *A febre do rato* (2011) e *Piedade* (2019), de Cláudio Assis, e *Tatuagem* (2015) e *Fim de festa* (2019), de Hilton Lacerda.

Dentre os temas recorrentes nessas obras encontra-se o das homossexualidades, acompanhando um movimento de expansão dessa temática em variadas manifestações artísticas no contexto nacional (Parker, 2002). Assim, “já na onda benfazeja do novo cinema pernambucano, *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, lançado em 2002, trouxe à tona o talento do roteirista Hilton Lacerda e . . . a presença fascinante de Matheus Nachtergaele, agora no papel de uma ‘bicha maldita’” (Trevisan, 2018, pp. 540-541).

É a partir do arco narrativo dessa “bicha maldita” que este artigo analisa, desde uma perspectiva *queer* e focada nos sentidos produzidos a partir da narrativa fílmica, aspectos relativos às subjetividades gays, às dinâmicas homofóbicas e às possibilidades de se pensar uma ética do reconhecimento das diferenças tendo o cinema como objeto que permite o exercício de um aprendizado ético. A escolha por *Amarelo manga* se deu em razão de seu potencial disruptivo quando do trato das homossexualidades no cinema, o que permite um olhar não normativo com potencial de operação subversiva e com repercussões numa possível construção de aprendizagens sociais éticas outras a partir da obra analisada, questão que mobiliza este texto. Para tanto, os referenciais teóricos são postos em diálogo com cenas selecionadas do filme *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002), nas quais o núcleo primário da narrativa fílmica localiza-se em Dunga, personagem gay da obra.

Inicialmente, discute-se a questão da homofobia, com destaque para as reflexões em torno da injúria como elemento limitante para as expressões dos desejos homossexuais. Depois disso, amplia-se o campo de análise para se pensar a produção das subjetividades gays, não apenas a partir do marco estrito da homofobia, mas em suas potencialidades nas relações com a subversão, que pede espaço para uma lógica de reconhecimento, a qual, por sua vez, é discutida na seção seguinte do artigo, com ênfase na necessidade de reconfiguração do campo ético contemporâneo. Por fim, conclui-se que o cinema *queer* pode oferecer uma ferramenta de aprendizagem social para uma ética do reconhecimento, notadamente devido à sua capacidade de engajar as pessoas que entram em contato com essas obras cinematográficas.

Essa aprendizagem se dá nos contextos sociais de circulação dos filmes, de forma que não se relaciona necessariamente com aprendizagens moduladas pela educação escolar, mas atreladas à cotidianidade e aos engajamentos sociais das obras e das pessoas que se tornam suas espectadoras nos variados contextos de fruição de cinema. Nesse sentido, a perspectiva aqui adotada diz respeito mais à categoria de aprendizagem por meio dos engajamentos sociais do que das aprendizagens em espaços nos quais há alguém que ensina mediante um programa mais ou menos delimitado e com métodos específicos para alcance desse ensino. Dessa maneira, as cenas aqui analisadas funcionam para a explicitação de uma forma de aprendizagem, principalmente quando esta é pensada em espaços não formais de educação e, no mais das vezes, não atreladas a uma mediação pedagógica em sentido estrito.

De um ponto de vista metodológico, a análise é realizada por intermédio da perspectiva genealógica foucaultiana aplicada ao cinema *queer* (Paiva, 2021), de forma que não há a pretensão de uma análise técnica da obra, mas um foco nos sentidos narrativos que explicitam as distribuições do poder no percurso da produção cinematográfica, bem como sua relevância para pensar a atualidade de forma crítica. O filme, desse modo, aparece muito mais como uma produção social que pode, em alguma medida e sem qualquer pretensão de esgotar a realidade social com a qual dialoga, ilustrar relações de poder e, com isso, possibilitar um questionamento acerca da realidade.

Homofobia e injúria: tensões na sociabilidade gay

Na primeira cena na qual Dunga aparece, ele está vestindo um short jeans curto feminino, sua marca no figurino em todas as cenas, e uma camiseta com as mangas cortadas. Ele varre a recepção do Texas Hotel, local no qual trabalha, enquanto as personagens Aurora, uma senhora de meia-idade, faz as unhas num sofá, e Seu Bianor, dono do Hotel, procura algo no balcão da recepção.

Dunga questiona o que ele procura e o ajuda a encontrar uma chave, soltando pilhérias sobre a visão do patrão, com quem mantém durante todo o filme uma boa relação. O telefone toca e Seu Bianor atende. Trata-se de alguém à procura de Isaac, hóspede do hotel, que funciona para alguns como uma espécie de pensão para moradia permanente. Solicitam a Dunga que vá até o quarto de Isaac para avisá-lo da ligação, ao que ele responde: “Eu vou, mas o senhor sabe como ele fica. Parece uma fera do mato. Aquela cara de Papangul!”.

Dunga bate à porta do quarto de Isaac, que, ao acordar, irrita-se. Ao ser informado sobre o telefonema, questiona se a pessoa que ligou está esperando. Como Dunga não responde, dentre as falas expressas pela personagem, ouvimos “vai tomar no cu!” e “responde, viado! Ele tá esperando?”. A utilização do termo “viado” de forma pejorativa na cena descrita explicita uma tentativa de Isaac injuriar Dunga. De maneira explícita os espectadores do filme são expostos a uma expressão de homofobia.

A injúria homofóbica é uma constante na vida de pessoas que são vistas como homossexuais. Nesse sentido, pode-se afirmar que a injúria constitui a experiência social e psicológica dos homossexuais, uma vez que estes estão inseridos numa sociedade

heteronormativa. Didier Eribon (2004) explicita como a injúria apresenta-se como a primeira característica que marca a vulnerabilidade das expressões homossexuais, formatando as relações entre indivíduos supostamente homossexuais e seu entorno social.

Pode-se dizer que o insulto possibilita a constituição de uma identidade social vista como inferior, fazendo com que o sujeito injuriado perceba não ser igual aos demais. Como afirma Eribon (2004, p. 16), “o insulto me faz saber que não sou como os outros, não sou normal. Eu sou queer: estranho, bizarro, doente, anormal”. Assim, o insulto, mais do que funcionar como uma forma de agressão localizada e limitada ao momento de sua enunciação, funciona como um performativo que cria uma identidade, de maneira a lançar o sujeito insultado no grupo daqueles que estão às margens das normatividades sociais:

O insulto é um ato linguístico – ou uma série de atos linguísticos repetidos – pelo qual um determinado lugar no mundo é atribuído à pessoa a quem os atos são dirigidos. Esta atribuição determina um ponto de vista sobre o mundo, uma visão particular. O insulto afeta profundamente a consciência de um indivíduo através do que diz: “Eu assimilo você a isso”, “Eu te reduzo a isso” (Eribon, 2004, p. 17).

Percebe-se por meio de insultos como o expresso por Isaac em direção a Dunga, e que pode ser identificado na vida de qualquer homossexual masculino que tenha uma performatividade de gênero (Butler, 2008) minimamente marcada pelo feminino, uma forma de categorização da sua experiência como inferior em relação aos discursos e práticas dominantes no que tange às experiências de gênero e sexualidade. Essa dinâmica retira a autonomia na esfera da representação dos sujeitos homossexuais, que passam a ser assujeitados pelos discursos estigmatizantes dos insultos distribuídos na linguagem cotidiana, mediante a consolidação de uma ordem simbólica de dominação heterossexual (Eribon, 2004).

Essa ordem simbólica, de acordo com Mott (2015), remete à longa tradição judaico-cristã. De acordo com o autor,

Nós, povos mitologicamente descendentes de Abraão – judeus, cristãos e muçulmanos – somos herdeiros típicos da ideologia demográfica pró-natalista, onde a religião e a moral ensinam que o sexo se destina precipuamente à reprodução, tendo como base a ordem divina do Criador: “crescei e multiplicai-vos” (Mott, 2015, p. 18).

Dessa forma, ainda que no contexto brasileiro outras bases religiosas estejam presentes na formação cultural do país, oriundas das religiosidades indígenas e daquelas de matrizes africanas, devido aos processos de colonização e escravização impôs-se o cristianismo como religião, algo que atravessa fortemente a formação cultural brasileira e informa intensamente a maneira como se ela relaciona com a homossexualidade. Assim, não se inserindo num modelo de sexualidade reprodutiva, as pessoas que praticam atos homossexuais passam a ser condenadas, inicialmente como pecadoras e, após a modernidade, como doentes ou criminosas (Borrillo, 2010). Com isso, mantêm-se as condições para a permanência das hierarquias sociais que apartam as práticas e sujeitos homossexuais por meio do preconceito em relação às homossexualidades (Prado & Machado, 2008).

O desejo homossexual, ou qualquer expressão que a ele remeta, passa a ser objeto de mecanismos sociais educativos que pretendem eliminá-lo do seio social desde a infância, atravessando toda a existência dos sujeitos (Louro, 2010). Esses mecanismos passam tanto pela família nuclear heterossexual como pela escola, de maneira a se impor a fabricação do que se considera o mundo normal. Nesse sentido, a esfera do desejo, marcada que está pela potência de produções e criações múltiplas, passa a ser dominada pela lógica da sexualidade familiar reprodutiva, o que explica a paranoia normativa em torno das expressões de desejo que não se dobram aos mecanismos repressivos (Hocquenghem, 2009).

Uma das principais maneiras de realizar esse controle dos desejos ocorreu por intermédio do fortalecimento dos papéis de gênero e de uma rígida divisão sexual, encontrados desde os primeiros registros das tradições judaico-cristãs (Mott, 2015). A identificação e as vias pelas quais se tentou e se tenta operar uma educação normativa dos desejos são realizadas por meio do controle das expressões de gênero, de forma que é contra aqueles que não operam esses papéis – como Dunga, no contexto da narrativa fílmica de *Amarelo manga*, que se apresenta sempre com modos de falar e mover-se atrelados muito mais ao feminino que ao masculino – que se impõem os insultos e tantas outras formas de violência homofóbica.

Com relação aos homens homossexuais, a questão da feminilidade ganha enorme importância para a compreensão do lugar que as normatividades sociais ocupam na produção das suas subjetividades e nas relações sociais a que são expostos. Quando o homossexual desafia os papéis de gênero estabelecidos mediante uma performatividade feminina ou andrógina, ele passa a ser visto como alguém que ameaça a separação tradicional dos papéis masculinos e

femininos (Mott, 2015). Isso explicita a impossibilidade de se pensar os construtos das sexualidades de forma isolada em relação à construção social do gênero, bem como das relações de poder dela advinda (Parker, 2002). Nesse sentido,

O homem que adota uma atitude passiva, de fêmea, contudo, seja no ato sexual ou na interação social, quase inevitavelmente desvaloriza sua própria masculinidade. Ao frustrar o ajuste culturalmente prescrito entre sexo biológico e gênero social, ele sacrifica sua classificação adequada como homem e passa a ser conhecido como *viado* . . . ou uma *bicha* (Parker, 2002, p. 56).

Produz-se, assim, a relação antagônica entre o homem de verdade, marcado pela virilidade, e a bicha, que apresenta uma performance de gênero afastada dos marcadores tipicamente considerados masculinos. Com isso, a produção da heterossexualidade como norma se estabelece por meio do menosprezo aos homossexuais e da inferiorização da feminilidade a eles atrelada (Borrillo, 2010), momento no qual se cruzam os marcadores de gênero e sexualidade para a consolidação da hierarquia de sexo-gênero típica da lógica binária encontrada na dinâmica heteronormativa (Butler, 2008).

O contraponto entre a masculinidade heterossexual e a feminilidade das bichas pode ser ilustrada com uma cena de *Amarelo manga* na qual Dunga encontra o açougueiro Wellington, por quem nutre uma paixão que mobiliza, como veremos na próxima seção do artigo, boa parte do arco narrativo da personagem. Wellington expressa o oposto do que encontramos na personagem de Dunga: um homem viril, com aspecto e comportamento predominantemente rudes e, como marca típica de diferenciação de sexualidade, desconfiado frente à forma feminina que Dunga performa.

Nessa cena, Dunga encontra-se na cozinha do hotel quando chega o açougueiro Wellington com um grande pedaço de carne pendurado em suas costas. Ele olha desconfiado para Dunga, que parece o aguardar com certa ansiedade. Dunga, fingindo preocupação com o olhar de Wellington, após o cumprimento do açougueiro, diz: “Que foi? Tá me estranhando?”, e pede que a carne seja pendurada próximo da pia. Dunga encosta-se na pia e olha Wellington de forma maliciosa enquanto ele corta o excesso de gordura do pedaço de carne. Dunga sorri, o que desperta a desconfiança da outra personagem. Dunga então questiona o que está acontecendo, tendo como resposta de Wellington: “Tu por perto, né, Dunguinha? A qualquer hora tu pode dar o bote”. Dunga, com certa ironia e encarando seu interlocutor, replica: “Olha,

mas não tenha medo, não. Quem não deve não teme”. Após observar um pouco o açougueiro realizar os cortes na carne, Dunga pega uma caixa com pó e joga sobre Wellington, que, agora irritado, fala: “Ora porra, caralho! Oh Dunga, porra! Por que tu não vai sacudir esta merda na puta que teve a infelicidade de te parir, Dunga, hein?! Merda! Todo dia essa bicha me joga essa porra desse pó em mim! Olha aqui, Dunguinha, um dia eu te fodo. Eu te fodo!”. Dunga afasta-se desconfiado e diz em tom mais baixo: “com certeza”. Passado esse momento mais tenso, Dunga pergunta sobre Dona Kika, esposa de Wellington, e a conversa passa a um tom ameno, na qual a personagem do açougueiro sai de sua postura defensiva.

Essa cena explicita como as relações com as homossexualidades, notadamente nos complexos contextos sociais brasileiros, não são marcadas estritamente pelo aspecto da homofobia, mas transitam entre esta e níveis variáveis de tolerância e até mesmo reconhecimento. Essa tolerância, de acordo com Trevisan (2018), varia de época para época e de contexto para contexto, sendo, muitas vezes, oportunista e predominantemente circunstanciada pelo maior ou menor risco que as homossexualidades podem trazer às hegemonias sociais. Também sobre esse paradoxo, Parker afirma:

Precisamente porque a bicha viola as expectativas tradicionais de masculinidade na cultura popular, ele(a) é ao mesmo tempo rejeitado(a) e necessário(a). Ele(a) é sujeito(a) a discriminação violenta, e com frequência a violência física direta, especialmente no mundo impessoal das ruas, mas também é aceito(a) como amigo(a) e vizinho(a), integrado em uma rede de relacionamentos pessoais na cultura tradicional e em relações sociais bastante personalizadas, que no Brasil, como em outras regiões da América Latina, são descritas como *classes populares* (Parker, 2002, p. 63).

A complexidade dessas relações explicita as tensões entre a aceitabilidade e a recusa da experiência homossexual, sendo muitas vezes critério para essa tolerância o grau de assimilação possível à ordem heteronormativa. Nesse sentido, como desde muito cedo foi identificado o caráter potencialmente ameaçador das homossexualidades (Mott, 2015), predominam até hoje posturas homofóbicas que dificultam as expressões mais dissidentes das sexualidades gays, sendo, por isso, necessário avançar em relação às normatividades sociais produtoras das violências homofóbicas em direção a uma visão que complexifique a produção das subjetividades gays, via possível para a superação das lógicas de assujeitamento e construção de uma relação com as homossexualidades pautada na produção de uma ética para o reconhecimento.

Processos de subjetivação e subversão gays

Pensar as experiências gays a partir do marco da produção de subjetividades permite um olhar mais complexo sobre essas relações, que tanto explicita a fabricação das identidades que mobilizam dinâmicas homofóbicas como também abre espaço para o questionamento dessas dinâmicas e dos processos restritivos por elas impostos. Para Parker (2002, pp. 52-53), isso ocorre porque

a experiência sexual, e a experiência homossexual em especial, sempre toma forma . . . dentro de limites – dentro de um campo complexo de poder e dominação, em que as possibilidades de transformação, a liberdade de movimento experimentada por indivíduos ou grupos, as escolhas ou opções abertas por diferentes sistemas culturais são simultaneamente formadas e moldadas por relações de poder.

É sempre nesse campo que as subjetividades são produzidas, num complexo jogo entre assujeitamentos e práticas de liberdade que emergem a partir das lógicas tanto repressivas como produtivas do poder. Nesse sentido, um sujeito é sempre produzido tanto a partir da subordinação a normas como por meio da subversão delas, o que conduz ao complexo movimento entre reprodução e reinvenção das subjetividades (Foucault, 2016).

Esse movimento permite pensar as identidades gays não como construtos estáveis, mas como processos de produção heterogênea. Essa visão possibilita a ruptura com as dinâmicas rígidas que impõem às experiências gays uma única forma de expressão, facilitando, assim, o questionamento das hierarquias por intermédio da reinvenção coletiva das dinâmicas de poder, uma vez que o que se pretende impor como identidade fixa, em realidade, mostra-se como uma construção histórica e redefinível (Eribon, 2004).

A redução das experiências gays a uma identidade fracassa no vislumbre da complexidade que envolve as vivências e os desejos gays, pois,

na realidade, o desejo gay masculino compreende uma gama caleidoscópica de anseios queer – de desejos, sensações, prazeres e emoções – que excedem os limites de qualquer identidade singular e se estendem além das especificidades da existência masculina gay (Halperin, 2012, pp. 69-70).

Essa visão permite o questionamento de muitos aspectos das experiências gays, desde uma ampliação da ideia de identidade, entendida muitas vezes com um viés individualista, no sentido de que cada indivíduo se adequaria ou não a uma identidade e, conseqüentemente, seria inserido ou inserir-se-ia nela, como também nos aspectos políticos, pois interroga muitos dos pressupostos defendidos pelas políticas gays hegemônicas, que frequentemente recorrem a uma ideia de identidade genérica para a formação de uma identidade política homogênea, invisibilizando as expressões que não se adequam ao modelo baseado no grupo (Halperin, 2012, pp. 69-70).

Essa complexificação permite a quebra da ideia de boas representações gays no cinema, como explicitado na parte introdutória deste artigo. A subjetivação *queer* das experiências gays abre espaço, também no cinema, para a representação de tipos complexos que, muitas vezes, questionam a ideia de identidade e confrontam o espectador com expressões gays menos palatáveis.

Isso pode ser explicitado, a partir de *Amarelo manga*, nos planos que Dunga realiza em sua tentativa de conquistar o açougueiro Wellington. Em uma das cenas, vemos Dunga através da janela que dá para a cozinha do Hotel Texas. Enquanto cozinha, fala sozinho, ocasionalmente quebrando a quarta parede da cena. Eis o que é dito pela personagem, que trama uma maneira de ficar com Wellington, para isso tendo que retirar a esposa dele, Kika, bem como a amante, Dayse, do caminho:

Hoje eu vou lá no terreiro! . . . Vou pegar Kanibal é na virada. O trabalho eu já comecei, e agora só termino quando aquele porra tiver aqui, ó: na minha mão. Vai, vai lá! Fica lá com aquela abilolada da Kika e a sebosa da Dayse, vai! . . . Ai, eu vou dar é uma rasteira nas duas. . . Meu filho, bicha quer, bicha faz. Eu ficar sossegado? Só debaixo da arcia. Eu lá sou mulher pra não conseguir o que eu quero? Eu consigo! Olhe, Deus que me perdoe, mas faço eu tudo... Eu não tô de brincadeira. Agora, fica aquela lá só no Jesus é amor... a salvação . . . o carai de asa. E Dayse?! Dayse é só escrotice, rala coxa. . . mulé viciada em macho casado . . . Tá brincando? Uma porra! Eu consigo [bate três vezes na madeira da mesa].

Após o monólogo, Dunga é interrompido por Aurora entrando na cozinha, que o questiona sobre o momento em que o almoço estará pronto.

Nota-se, nessa cena, uma lógica de subversão *queer*, pois Dunga expressa-se de forma nada comportada e antagônica ao que se poderia considerar uma boa representação de uma personagem gay. Isso permite a visibilização de formas de vida gays que fogem dos padrões típicos do cinema anterior ao *new queer cinema*, que transitava entre modelos comportados e engraçados. Percebe-se que o gay oficialmente aceito, seja no cinema ou no cotidiano, é questionado em sua pretensão à universalidade.

Com Dunga, a exclusão de outras modalidades de expressão gay é questionada no discurso fílmico de *Amarelo manga*, permitindo o vislumbre da multiplicidade das experiências. Evidencia-se e desafia-se a lógica, muito tomada inclusive pelos movimentos gays, de que os gays seriam iguais a todo mundo (Halperin, 2012), aderindo-se a uma concepção que prioriza os aspectos *queer* dessas experiências. Num contexto no qual “nenhum homem gay adquire status social ou erótico aparecendo como uma *show queen*” (Halperin, 2012, p. 95), a aparição de Dunga em sua complexidade permite, por meio até mesmo de um certo desconforto nos espectadores, a subversão dos limites do que se considera aceitável.

Esse desconforto, advindo da lógica heteronormativa, decorre principalmente do foco político unificador que os movimentos gays estabeleceram em detrimento da subversão das subjetividades. Nesse sentido, os movimentos gays buscaram

tornar o mundo seguro para lésbicas e gays, concentrando-se na categoria politicamente aceitável da identidade gay e desviando a atenção dos detalhes inquietantes e potencialmente desacreditáveis da subjetividade gay. O objetivo era distrair os heterossexuais de tudo sobre a cultura gay que pudesse deixá-los desconfortáveis, desconfiados ou excluídos dela, e fazer com que simpatizassem com nossas demandas políticas (portanto, menos visceralmente perturbadoras) por direitos iguais, reconhecimento social e justiça processual (Halperin, 2007, p. 5).

Distante dessa perspectiva encontra-se Dunga, que, produzindo-se como um gay feminino, questiona os aparatos de gênero, bem como com sua forma provocativa e distanciada de um binarismo entre a boa e a má personagem, permitindo a interrogação dos limites da boa representação gay no cinema. Esse aspecto é evidenciado novamente em outra cena. Nela, Seu Bianor atende o telefone na recepção do Hotel e chama Dunga, avisando-o que é para ele. Do outro lado da linha está Dayse, pedindo que ele avise ao pai de santo do terreiro por eles frequentado que ela ficará na falta naquele dia. Dunga interroga maliciosamente sobre a razão

dessa falta e ela comunica que naquele dia irá encontrar-se com Wellington para terminar a relação com ele. Depois disso Dunga tenta descobrir o local e o horário no qual o encontro acontecerá. Essas informações serão utilizadas para concretizar o plano de ter Wellington solteiro, pois a personagem escreverá uma carta anônima para Kika falando da traição e dizendo que a prova será um encontro com a amante, passando para a esposa o local e o horário que Dayse disse ao telefonema.

Com isso, não se pretende defender que o operado no discurso do filme configure-se como uma pura subversão, pois, como demarcado anteriormente, na produção de subjetividades se está sempre frente a um complexo jogo entre a adequação às normas estabelecidas e o seu questionamento. A subversão ocorre sempre de forma parcial, no jogo das disputas das relações de poder que permitem as posições do sujeito, organizadas em variadas hierarquias que se movem e distribuem as possibilidades de agência, bem como as vulnerabilidades (Eribon, 2004).

A subversão encontrada na personagem de Dunga está fortemente atrelada à maneira como ela expressa sua performatividade de gênero (Butler, 2008), pois é por meio dela que a masculinidade, como valor central de nossa cultura (Halperin, 2012), é posta em xeque. Para pensar como essa subversão ocorre é necessário complexificar a forma como se vislumbra a expressão da feminilidade nas subjetividades gays, avançando em relação às leituras que identificam o feminino com o sujeito mulher.

Antes de ser a reprodução do estereótipo ou o simulacro de uma mulher, o gay feminino produz uma modalidade específica de feminilidade. Essa visão permite a inclusão do *camp* e do *queer* como formas de expressão disponíveis, interrogando as lógicas de preconceito homofóbico que, de forma simplista, operam a redução da feminilidade gay a um modelo binário que não concebe a possibilidade da existência de expressões do feminino em corpos designados masculinos.

É necessário compreender a feminilidade gay como um fenômeno próprio, obviamente relacionado à produção do feminino de forma geral, mas que ganha suas próprias nuances e articulações na experiência gay, pois isso rompe com as lógicas heteronormativas tanto no contexto geral das relações sociais como dentro das sociabilidades gays, tantas vezes impregnadas heteronormativamente (Halperin, 2012).

A feminilidade pode apresentar-se como uma marca do aspecto *queer* das existências gays, no sentido de demarcar uma experiência não estandardizada de gênero quando da aparição de elementos femininos. Essa feminilidade, quando expressa como no caso de nossa personagem em *Amarelo manga*, torna-se a marca mais aparente, e talvez por isso mais potente, da dissidência de gênero no encontro com o marcador social da sexualidade. Nesse sentido, “a subjetividade gay irá sempre ser modelada pela necessidade primária por parte dos sujeitos gays de tornar queer a cultura heteronormativa” (Halperin, 2012, p. 457).

O confronto entre o *queer* das subjetividades gays e a heteronormatividade pode ser observado no discurso fílmico em uma cena na qual Dunga sai pelas ruas da cidade. Nela, Dunga sai do Texas Hotel e caminha com convicção, despertando olhares diversos das pessoas com quem cruza, provavelmente devido às expressões de feminilidade da personagem. Numa cena posterior, vemos a conclusão do percurso de Dunga, que se encontra com um menino, a quem entrega um envelope. O menino sai correndo e Dunga fica esperando, visivelmente ansioso. O envelope em questão carrega a carta que será entregue a Kika, na qual Dunga, passando-se por uma amiga, explicita o caso que Wellington tem com Dayse.

O desejo de Dunga o leva a sonhar com poder ter Wellington, colocando-se anonimamente numa disputa de mulheres, a partir de uma feminilidade que não se confunde com a experiência de uma mulher. O desejo de Dunga permite um devir feminino como invenção de um modo de existência gay. Nesse sentido, a cena na qual ele se desloca pela cidade acaba por servir de metáfora para o trânsito nos campos do gênero e da sexualidade da personagem, produzindo o que Trevisan (2018) denominou, ao tratar das homossexualidades, de identidade itinerante.

Essa maneira criativa de existência relaciona-se com os fluxos de liberdade que as experiências dissidentes ousam produzir, sempre permeadas por desejos outros. Foucault (2004, p. 262) defende

que um dos fatores de estabilização será a criação de novas formas de vida, de relações, de amizades nas sociedades, a arte, a cultura de novas formas que se instaurassem por meio de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas. Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.

Nesse sentido, “nós devemos, antes, criar um modo de vida gay. Um tornar-se gay” (Foucault, 2004, p. 261), pois só o devir poderá instaurar outras relações com as homossexualidades, que questionem e ultrapassem o marco ético estrito das relações homofóbicas. Esse movimento em direção ao reconhecimento é exercitado no discurso fílmico de *Amarelo manga*, permitindo-nos defender que, por meio do contato com obras do universo ficcional, pode-se construir aprendizagens sociais éticas outras.

Uma cena instrutiva nesse sentido é a que ocorre no velório de Seu Bianor, encontrado por Dunga morto em sua cadeira na recepção do hotel, quando este retornou de sua caminhada pela cidade para entregar a carta. Nessa cena, conversam ele e o padre da região, frequentador assíduo do hotel em momentos de refeição, sobre a morte de Seu Bianor e o futuro do Hotel Texas, que inclui as dúvidas de Dunga acerca de onde trabalhará. Nesse momento, segue-se o seguinte diálogo:

Dunga: *Padre, o senhor acha que por amor a gente deve fazer qualquer coisa?*

Padre: *Pode. Não há erro quando se ama. O amor está acima de tudo.*

Dunga [de forma irônica]: *Até matar?*

Padre [expressando surpresa]: *Eu evito pensar em matar, mas não é uma ideia completamente má.*

Dunga: *Tu num existe mesmo não, né homi? Eita Padre comédia!*

Dunga expressa em seu diálogo uma preocupação com suas próprias ações em nome do amor a Wellington, mas sem o mencionar, como ocorre em todo o filme. O que há de emblemático na cena é ela ocorrer na interlocução com um padre pouco convencional. Esse diálogo desafia o campo social, no qual aprendemos que há uma contradição entre o que se considera sagrado nas tradições judaico-cristãs e a experiência das homossexualidades. A partir desse pressuposto, o homossexual seria um perigo à sexualidade dominante, vista de forma homogênea, em detrimento de seu caráter heteróclito (Hocquenghem, 2009).

Nesse contexto, “se a expressão direta do desejo homossexual pode ganhar um sentido social, é evidente que não nesta sociedade, baseada no reino da paranoia anti-homossexual” (Hocquenghem, 2009, p. 87), sendo necessário, como exercitado por Dunga e pelo padre, a

ruptura com as hegemonias sociais para as vazões do desejo homossexual encontrarem, no lugar de resistência e negação, reconhecimento social.

Aprendizagem ética para o reconhecimento a partir do cinema

Pode-se defender que as possibilidades de reconhecimento em direção às experiências de divergência de sexo e gênero são estabelecidas num campo de disputa acerca do social e suas normas. Essas disputas se dão tanto no campo dos direitos (Prado & Machado, 2008) como no da produção cotidiana das subjetividades (Halperin, 2012). Em ambos os casos, encontra-se a busca por formas de legitimidade e inteligibilidade social que transcendam os limites das normas instituídas, configurando-se, assim, como uma reinvenção do social.

Nesse processo, são engajadas as dinâmicas de alteridade e identificação possíveis nas relações que os sujeitos estabelecem entre si, que podem levar a, desde o desejo de aniquilação do outro, até seu reconhecimento como parte indispensável da experiência subjetiva de si (Butler, 2004; Hegel, 2014), o que reforça a ideia, no que tange ao reconhecimento, de uma tensão estabelecida para a definição dos limites do reconhecimento, bem como de sua ampliação.

Essa tensão pode ser ilustrada por uma cena de *Amarelo manga* na qual Wellington – que, como explicitado em cena descrita anteriormente, mantém uma relação tensa com Dunga – o busca para compartilhar os acontecimentos recentes de sua vida, sem saber que eles advinham em grande medida da ação de Dunga, por meio do envio da carta anônima à esposa do açougueiro.

Nessa cena, Dunga encontra-se na recepção do Hotel Texas, que está de portas fechadas devido ao velório de Seu Bianor, realizado na sala de estar do estabelecimento. Dunga surpreende-se com a figura de Wellington batendo à porta, visivelmente transtornado. Dunga pergunta o que ocorrera, e o açougueiro conta que Kika o havia surpreendido com Dayse. Nesse momento, Dunga disfarça contentamento pelo seu plano ter funcionado e simula surpresa. Dunga convida Wellington a se sentar no sofá da recepção e pede detalhes do ocorrido. Controlando sua ansiedade e contentamento, Dunga escuta a história e lentamente se aproxima de Wellington, colocando a mão em seu ombro e posteriormente acariciando seu braço e cabeça. Wellington chora, e Dunga o consola, trazendo-o para próximo de seu peito. Dunga convida-o

para seu quarto, afirmando que irá preparar água com açúcar e que ele poderá descansar. Wellington olha com alguma desconfiança para Dunga, mas se levanta e vai com ele.

Ao passar pela sala na qual está o caixão de Seu Bianor, o açougueiro pergunta do que se trata e Dunga o comunica calmamente sobre a morte de seu patrão. No entanto, Wellington vai rapidamente em direção à saída, dizendo que não dormirá no mesmo lugar que um morto. Inutilmente Dunga tenta segurá-lo e convencê-lo a ficar, mas Wellington o xinga, empurra-o para o sofá e sai do hotel. Dunga retorna enfurecido para a sala na qual está o corpo de Seu Bianor, e em sua direção grita: “Tá vendo, seu Bianor? Tá vendo? Isso é dia pra morrer?”.

Ao buscar Dunga como pessoa confiável para compartilhar sua experiência e buscar consolo, pode-se notar que o movimento de Wellington se direciona para uma lógica de reconhecimento, dadas as diferenças e divergências entre os dois, não sendo apagadas e não impedindo o contato não negador do outro. Configura-se entre as duas personagens uma lógica intersubjetiva que extrapola a visão do outro como objeto ou como alguém de menor valia.

A ambivalência de Wellington, antes de representar a recusa do reconhecimento, explicita uma característica das dinâmicas intersubjetivas. Isso ocorre devido à sensação de risco que o contato com a alteridade e suas diferenças traz aos sujeitos. Nesse sentido, perceber o outro exige um movimento de percepção de si que pode, inclusive, levar ao questionamento de si mesmo, podendo-se afirmar que “o preço da autoconsciência será a autoperda, e o Outro apresenta a possibilidade tanto de garantir quanto de minar a autoconsciência. O que fica claro, porém, é que o eu nunca retorna a si mesmo livre do Outro, que sua ‘relacionalidade’ torna-se constitutiva de quem o eu é” (Butler, 2004, pp. 147-148).

Hegel (2014), ao discutir a questão do reconhecimento no percurso de sua *Fenomenologia do espírito*, expõe dois momentos de tentativa de consolidação do reconhecimento. O primeiro momento é caracterizado pela luta de vida ou morte, na qual uma autoconsciência busca a autodeterminação por meio da negação e eliminação do outro. No entanto, como o reconhecimento só ocorre de forma mútua, é necessário que ambas as autoconsciências permaneçam vivas, o que torna a luta de vida ou morte impotente para o alcance do reconhecimento.

A relação senhor-servo surge como uma possibilidade e segundo momento para a tentativa de consolidação do reconhecimento. Nela, o senhor, como autoconsciência, busca estabelecer uma relação imediata consigo mesmo e mediata com o servo, por intermédio de sua

instrumentalização. No entanto, ao não reconhecer o outro como autoconsciência, mas apenas como pura coisidade mediante a dominação, ocorre a contradição de sua aspiração a reconhecimento, pois é reconhecido apenas por uma consciência que o senhor considera inessencial. O paradoxo do senhor é que ele ganha reconhecimento de um servo que ele considera inessencial. Assim, do lado do senhor, o reconhecimento não se efetiva, pois não reconhece o servo, sendo apenas por ele reconhecido (Hegel, 2014).

A partir das discussões de Hegel (2014) é possível perceber como as dinâmicas homofóbicas se produzem tanto a partir do desejo de eliminação do outro como na fabricação de uma relação hierárquica de dominação com a alteridade, assemelhada com a relação senhor-servo, inviabilizando, assim, como nos momentos descritos por Hegel, de forma geral, o reconhecimento.

Butler (1987, 2004) aprofunda as discussões realizadas por Hegel. Assim como ele, a filósofa defende que a autoconsciência contraria a si mesma na tentativa de explicar sua diferença ontológica em relação ao mundo. Esse movimento desencadeia a primeira forma do desejo, que é o desejo de consumo e destruição do outro. Assim, ocorre uma proliferação de objetos que culmina no desenrolar dos momentos da luta de vida e morte e da dialética senhor-servo.

A partir das relações da autoconsciência com a alteridade, a questão do reconhecimento ganha forma e complexidade. Isso porque, apenas numa relação com o outro que não o elimine ou domine, pode haver a verdadeira satisfação do desejo, sendo este, ao fim, desejo por outro desejo. Para Butler (1987), é o percurso do desejo que permite afirmar a ambiguidade da autoconsciência. Essa ambiguidade se dá tanto por meio da autodeterminação quanto da experiência extática (*ek-static*) da alteridade. Com o reconhecimento, o desejo inicial de afirmação da autoconsciência como pura abstração é abandonado, dando lugar a uma relação que possibilita um movimento singular entre autonomia e alienação de si.

O paradoxo do reconhecimento, para Butler (1987, 2004), está na constituição de um si que é também essa relação com a alteridade, de forma que o reconhecimento afirma, antes de um fechamento da experiência, sua abertura, como a que Wellington realiza ao buscar Dunga, lançando os sujeitos sempre para uma relação de ambiguidade de uma “autoconsciência tanto extática como autodeterminada” (Butler, 1987, p. 50).

Nota-se, com isso, que tanto os sujeitos como os contextos sociais não retornam iguais a cada relação com a alteridade. Pode-se, então, defender, como faz Butler (2005, p. 28), que

O reconhecimento é um ato em que o “retorno a si mesmo” se torna impossível . . . Um encontro com um outro efetua uma transformação do eu da qual não há retorno. O que se reconhece a respeito de um eu no decorrer dessa troca é que o eu é o tipo de ser para o qual é impossível permanecer dentro de si.

Provavelmente justamente por isso o reconhecimento das diferenças seja constantemente obstruído, dado o caráter sempre arriscado e desterritorializante do contato com o outro. Se na última cena descrita pode-se notar um encontro que extrapola as lógicas que inviabilizam o reconhecimento, em outra notamos como os limites do reconhecimento, provavelmente por seu potencial de desestabilização da ideia de si mesmo, encontram resistências.

Nessa cena, que ocorre logo após a morte de Seu Binor, Dunga vai à porta do quarto de Isaac. Ao acordar, Isaac vai resmungando até a porta e questiona Dunga sobre o motivo do chamado. Ele o comunica da morte de Seu Binor, ao que o hóspede responde: “e o que eu tenho com isso?”. Dunga compartilha que não sabe o que fazer para comprar o caixão, por não saber onde o dinheiro do patrão está guardado. Depois disso, segue-se o diálogo:

Isaac: *Vê se o velho não guardava o dinheiro no cacete. Aproveita, Dunga! Mete a mão no pau do velho e vê se daquele mato sai coelho. Ou então vai procurar um vereador. Não tem um vereador aí que dá caixão pra pobre?*

Dunga: *O senhor é bem filho da puta, né, seu Isaac? Nem um morto o senhor ajuda!*

Dunga sai de cena, e Isaac fala baixo: *‘Filho da puta é você, viado escroto’, e pragueja sobre Dunga por ele ter interrompido seu sono.*

A aparição da injúria ao final da cena explicita como a personagem de Isaac se recusa a estabelecer uma relação com Dunga pautada numa lógica que transponha a dinâmica de inferiorização do outro. Por meio dela, nota-se como a produção das hierarquias pode ser atualizada, o que nos leva à necessidade de sempre articular a questão do reconhecimento com os debates políticos que configuram o campo das comunicações humanas em suas demandas.

O gesto de Dunga de procurar Isaac num momento de dificuldade pode ser vislumbrado como uma tentativa de reconhecimento mediante um processo comunicativo. Nesse sentido, para que se ultrapassem os estágios da luta e da servidão, é indispensável que o desejo desemboque numa prática com o outro que permita o desenvolvimento do reconhecimento como um processo, que nunca pode ser compreendido como perenemente conquistado.

O que irá reger essa dinâmica são as condições sociais pelas quais um indivíduo ou grupo podem ou não ser reconhecidos como pertencentes a uma coletividade. São esses limites que interpõem na esfera da ética as dinâmicas de violência, uma vez que elas servem como ferramenta para delimitação da própria ideia de coletividade (Butler, 2005). Dessa forma, comumente a violência, como a expressa na última cena descrita, atrela-se a um anacronismo que insiste em tornar-se presente.

Nota-se como “o *ethos* se recusa a tornar-se passado, e a violência é a forma como ele se impõe ao presente. Com efeito, ela não apenas se impõe ao presente, mas também procura eclipsar o presente – e este é precisamente um de seus efeitos violentos” (Butler, 2005, p. 5). Isaac, atrelado ao anacronismo das expressões homofóbicas, reatualiza por meio da violência os limites da coletividade mediante a exclusão de Dunga, atualidade que reivindica reconhecimento e, conseqüentemente, atualização das condições sociais de distribuição de reconhecimento.

A hostilidade heterossexista e homofóbica existente em nossa sociedade mostra a urgência de se pensar outras formas de organização ética que permitam aos exercícios de resistência *queer* maior espaço para seus processos de subjetivação (Vidarte, 2019). Para isso ocorrer é indispensável a ruptura com a lógica hierárquica acerca das expressões do desejo em direção a um maior investimento na construção e afirmação das singularidades (Trevisan, 2018). A disputa em torno dos marcos normativos das experiências consideradas legítimas impõe-se como uma questão de vida ou morte, uma vez que é a transformação desses marcos que possibilita a ampliação da esfera de inteligibilidade humana (Butler, 2005).

No lugar de uma ética universalista, que até então configurou-se na realidade como heteronormativa e extremamente excludente e violenta, propõem-se éticas específicas, tanto pelo seu alcance como pela capacidade de modificação frente à emergência de novos processos de produção de diferenças. No campo específico das relações de gênero e sexualidade, Paco Vidarte (2019) propõe uma ética bixa, que destaca a potência *queer* do termo e das experiências a ele atreladas, bem como as dinâmicas de violência que precisam ser confrontadas, quando

possível, na interseção com outros marcadores sociais de opressão. Sobre essa ética, sua necessidade e forma de disseminação, o autor afirma:

Talvez fosse bom dispor de algo semelhante a uma ética para ser ensinada pelos colégios ou para ser aprendida por aqueles que, como eu, se criaram aprendendo e interiorizando éticas inventadas por e para heterossexuais. Nosso código de valores, nossas pautas de conduta, tudo o que fazemos e pensamos, querendo ou não, sempre medimos à luz de abordagens e propostas éticas heteronormativas, procedentes de âmbitos tão homofóbicos como a Igreja, a religião, a filosofia, a escola, a universidade, a política, os partidos, a cultura, o cinema e todos os discursos morais que as instituições proclamam aos quatro ventos para impregnar pouco a pouco as pessoas massivamente e desde pequeninhas (Vidarte, 2019, pp. 19-20).

A agência ética das experiências oprimidas se daria, então, não pelas vias oficiais de aprendizagem, mas pelas brechas das experiências sociais. Daí o cinema ser destacado por nós como uma importante ferramenta de aprendizagem social *queer*. Uma outra poética de si pode emergir desse movimento. Essa poética atrela-se às práticas da crítica que “expõem os limites do esquema histórico das coisas, o horizonte epistemológico e ontológico dentro do qual os sujeitos vêm a ser” (Butler, 2005, p. 17).

Por meio dessa poética os processos de luta em torno das condições de vida podem exercitar agência, reconfigurando, assim, a forma da coletividade humana. Por intermédio da crítica, a disputa seria recolocada em direção a uma lógica de reconhecimento que faz da luta não uma forma de produzir morte ou servidão, mas um meio de produção de espaços sempre abertos para o convívio em coletividade com intenções éticas não violentas (Butler, 2005).

Última cena: engajamento desde o cinema queer

A partir das cenas e discussões até aqui empreendidas neste artigo, pode-se constatar como o cinema pode instruir acerca das possibilidades de reconhecimento da experiência gay, em suas disputas e conquistas. Nesse sentido, a partir do cinema, pode-se recolocar as questões éticas que atravessam o campo social, reivindicando sua transformação.

Isso decorre da capacidade que o cinema possui de engajar aquelas que com ele entram em contato. Pensar o engajamento do e no cinema é evidenciar como questões sociais e políticas, no diálogo com as subjetividades e subalternidades contemporâneas, podem ser levadas à discussão por meio dos discursos fílmicos no encontro com suas audiências. Rompe-se, assim,

como pode ser notado no caso do cinema *queer*, com a tradição da primazia do estético na análise e crítica cinematográfica (Cesar, 2017), pois o cinema engajado permite uma crítica mais profunda do presente e uma imaginação mais livre para o futuro.

Esse cinema tem a capacidade de afetar a realidade e tensionar o social. Nesse sentido, o cinema de engajamento representa uma possibilidade de aprendizagem e reconstrução do político, uma vez que não se concentra apenas nos elementos estéticos ou em um conjunto limitado de temas, mas em um diálogo profícuo com as expressões das subjetividades e subalternidades contemporâneas em suas multiplicidades. Desse modo, o cinema de engajamento estabelece uma comunidade complexa entre o filme e seu público, em que o filme tece narrativas a partir de seus recursos técnicos em enganche com as finalidades estéticas e políticas da montagem e distribuição. Enquanto isso ocorre, os espectadores se relacionam com essa colagem a partir de suas concepções e leituras da realidade, que podem, por sua vez, ser alteradas em direção à transformação social e política com a qual o discurso fílmico está engajado (Lima, 2017).

O afeto é importante para que o cinema possa produzir um comum entre obra, público e sociedade, estabelecendo uma conexão emocional entre o filme e seus espectadores (Lima, 2017). Em suma, o cinema de engajamento se apresenta como uma ferramenta poderosa de crítica social e política, capaz de transformar a realidade e engajar o público na construção de um futuro mais justo e igualitário (Cesar, 2017). Essa transformação pode culminar com uma lógica de reconhecimento ético das diferenças, como em cena que nos inspira em *Amarelo manga*, e com a qual optamos por encerrar este artigo como forma de evidenciar o desejo por uma realidade social menos violenta para as dissidências de sexo e gênero.

Na cena, Dunga encontra-se na sala na qual está o corpo de Seu Bianor, ainda no sofá. Dunga chora muito, e um dos moradores do Texas oferece-lhe um copo de água com açúcar, afirmando que essas coisas são realmente complicadas, falando dos trâmites necessários para o velório e o enterro do proprietário do hotel. Dunga irrita-se, dizendo: “não me aperreia mais do que já tô aperreado, não! Oxel!”, e sai em direção ao quarto de Dona Aurora, para avisá-la do falecimento do patrão, antes parando diante do corpo de Seu Bianor e dizendo, enquanto chora: “Ô, Seu Bianor, até na hora de morrer o senhor me dá trabalho”.

Já no quarto de Aurora, que se encontra sentada em sua cama, Dunga joga-se aos seus pés e conta chorando o ocorrido. Aurora levanta-se, lamentando a morte, e acende uma vela.

Dunga compartilha suas angústias em relação aos trâmites que devem ser realizados. Aurora menciona o padre, que Dunga chama de louco e de pouca serventia para o momento. A hóspede então menciona ser necessário comprar o caixão, ao que Dunga interroga: “com que dinheiro eu vou comprar o caixão?”, complementando que Seu Bianor até tinha dinheiro guardado, mas que ele não sabia onde estava.

As duas personagens que interagem com Dunga na cena descrita relacionam-se com ele a partir de uma lógica na qual a diferença da alteridade não é inviabilizadora de uma relação não violenta. Com isso, e levando em consideração as demais cenas mobilizadas neste trabalho, bem como as discussões empreendidas, percebe-se como nos embates entre um processo que viabiliza o reconhecimento ou o impede sobressai uma luta, não aquela de vida ou morte das cenas hegelianas, mas uma luta pela possibilidade de existir, sem o desejo de aniquilação da alteridade.

Foi essa dinâmica que este trabalho buscou evidenciar, por meio de um percurso progressivo que permitiu visualizar, com o auxílio do discurso fílmico de *Amarelo manga*, os processos de produção homofóbica; os escapes produzidos por intermédio da subjetivação gay; as lutas por reconhecimento e as possibilidades que o cinema *queer* apresenta para novas aprendizagens éticas. Com isso, não se pretendeu estabelecer o cinema como o lugar privilegiado para a superação da homofobia ou de outras lógicas de opressão social, mas evidenciar as potencialidades dessa arte nesses âmbitos. A aprendizagem social mediante o cinema tem possibilidades e limites muitas vezes difíceis de serem determinados de forma exata, daí provavelmente suas maiores forças e fragilidades. Nesse jogo, muitas questões ficam em aberto, como as relacionadas ao alcance das obras, num contexto no qual o acesso ao cinema ainda é limitado por questões de classe, bem como pela dúvida acerca de quem é o público dessas obras, num sentido de elas realmente alcançarem pessoas que no âmbito ético não estejam já sensibilizadas pelas temáticas. Apesar disso, como explicitamos no percurso deste artigo, é ainda possível no campo das lutas contar com o cinema como uma das ferramentas para a construção de uma sociedade pautada numa lógica de ética do reconhecimento.

Referências

- Almeida, R. D. (2017). Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. *Educação em revista* (33), e153836.
- Assis, C. (Diretor). (2002). *Amarelo manga* [Filme]. Olhos de cão.
- Borden, A. (2017). Queer or LGBTQ+: on the question of inclusivity in queer cinema studies. In: K. L. Hole, D. Jelaca & P. P. Kaplan (Eds.). *The Routledge companion to cinema and gender* (pp. 98-107). Routledge.
- Borrillo, D. (2010). *Homofobia: História e crítica de um preconceito*. Autêntica.
- Brandão, A., & Lira, R. (2015). O (new) queer cinema latino-americano. In: L. Murari & M. Nagime (Orgs.). *New queer cinema: Cinema, sexualidade e política* (pp. 148-156). Caixa Cultural.
- Butler, J. (1987). *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. Columbia University Press.
- Butler, J. (2004). Longing for recognition. In: *Undoing gender* (pp. 131-151). Routledge.
- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. Fordham University.
- Butler, J. (2008). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade*. Civilização Brasileira.
- Cesar, A. (2017). Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. *C-Legenda*, (35), 11-23. <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/37001>
- Eribon, D. (2004). *Insult and the making of the gay self*. Duke University.
- Foucault, M. (2004). Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *Verve*, 5, 260-277. <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/4995>
- Foucault, M. (2016). Verdade e poder. In: *Microfísica do poder* (pp. 35-54). Paz & Terra.
- Halperin, D. M. (2007). *What do gay men want? An essay on sex, risk, and subjectivity*. University of Michigan Press.
- Halperin, D. M. (2012) *How to be gay*. Belknap.
- Hegel, G. W. F. (2014). *Fenomenologia do espírito*. Vozes.
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. Melusina.

- Lopes, D., & Nagime, M. (2015). New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: L. Murari & M. Nagime (Orgs.). *New queer cinema: Cinema, sexualidade e política* (pp. 12-17). Caixa Cultural.
- Lima, E. O. A. (2017). Quando a máquina ataca: Notas sobre cinema e engajamento. *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*, 6(1), 126-150. <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/25627/154302>
- Louro, G. L. (2010). Pedagogias da sexualidade. In: *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade* (pp. 7-34). Autêntica.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria queer: Um aprendizado pelas diferenças*. Autêntica.
- Mott, L. (2015). Anti-homossexualidade: A gênese da homofobia. *Revista de Estudos de Cultura*, (2), 15-32. <https://doi.org/10.32748/revec.v0i02.4244>
- Paiva, A. L. S. (2021). Visibilidades queer no cinema e resistências ao poder: A genealogia como possibilidade metodológica na análise do New Queer Cinema. *Passagens*, 12(1), 188-206. <http://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/68060/197145>
- Parker, R. (2002). *Abaixo do equador: Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Record.
- Podalsky, L. (2011). *The politics of affect and emotion in contemporary Latin American cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Palgrave Macmillan.
- Prado, M. A. M., & Machado, F. V. (2008). *Preconceito contra homossexualidades: A hierarquia da invisibilidade*. Cortez.
- Rich, B. R. (2013). *New queer cinema: The director's cut*. Duke University.
- Trevisan, J. S. (2018). *Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Objetiva.
- Vidarte, P. (2019). *Ética bixa: Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. n-1 edições.
- Wittig, M. (2004). El pensamiento heterosexual. In: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45-57). Egales.

Notas

Dados da submissão:

Submetido à avaliação em 15 de novembro de 2023; revisado em 30 de novembro de 2024; aprovado para publicação em 27 de dezembro de 2024.

Autor correspondente:

Paiva, André Luiz dos Santos – Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFRSA, R. Francisco Mota, 572 - Pres. Costa e Silva, Mossoró - RN, 59625-900, Brasil.

Contribuições de autoria:

Paiva, André Luiz dos Santos – Conceituação (Liderança), Análise formal (Igual), Metodologia, Escrita – revisão e edição (Igual)

Carvalho, Mário de Faria – Conceituação (Suporte), Análise formal (Igual), Metodologia (Suporte), Escrita – revisão e edição (Igual)

Apoio e financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Processo no. (88887.842001/2023-00)

Disponibilidade de dados:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Revisão textual:

Normalização bibliográfica (APA 7ª Ed.), preparação e revisão textual em português:
Pedro Barros (Tikinet) <comercial@tikinet.com.br>

Versão para língua inglesa: Francisco López Toledo Corrêa
<francisco.toledocorrea@gmail.com >

Editoras responsáveis:

Editora Associada: Alice Sophie Sarcinell <<https://orcid.org/0000-0002-1074-2417>>

Editora-Chefe: Chantal Victória Medaets <<https://orcid.org/0000-0002-7834-3834>>