UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ITAMAR ONÓRIO DOS SANTOS

FIGURAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE E DA HOMOAFETIVIDADE
EM *KING & KING* E *ORAÇÕES PARA BOBBY*

Versão corrigida

São Paulo
2017

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS, HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**FIGURAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE E DA HOMOAFETIVIDADE
EM *KING & KING* E *ORAÇÕES PARA BOBBY***

ITAMAR ONÓRIO DOS SANTOS

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de mestre em
Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Zilda da Cunha

São Paulo
2017

ITAMAR ONÓRIO DOS SANTOS

**FIGURAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE E DA HOMOAFETIVIDADE
EM *KING & KING* E *ORAÇÕES PARA BOBBY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Zilda da Cunha.

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

À memória de Adhemar Molon Filho, Bobby Griffith, João Onório dos Santos, Maria Ignez dos Santos e Rosina Sommer de Oliveira.

AGRADECIMENTOS

A Prof^a. Dr^a. Maria Zilda da Cunha, minha orientadora, que com paciência e confiança, acreditando em meu projeto, permitiu que eu chegasse até aqui.

Às professoras doutoras Fabiana Buitor Carelli e Cristina Oliveira, cuja leitura atenta e sugestões oportunas, no exame de qualificação, muito contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Eliane Debus, pela criteriosa análise e ponderações que tanto enriqueceram este trabalho.

A Angelo Caio Mendes Corrêa Junior, meu companheiro de vida e ideais, há quase duas décadas, que me levou a descortinar, no universo dos livros, infinitas possibilidades de compreensão da existência humana.

A Fabiana Tavares, Edna Alencar e José Luiz, pelo generoso apoio na conclusão de nosso trabalho.

A Camila Castro, que em 2013 me presenteou com um exemplar de *King & King* e nele me fez encontrar extraordinário objeto de pesquisa.

Aos professores doutores Emerson da Cruz Inácio, José Nicolau Gregorin Filho, Mário César Lugarinho e Ricardo Iannace, pelas indicações bibliográficas que me abriram horizontes.

A Márcia Sousa e Rosely de Fátima Silva, cujos apoios, em vários momentos, foram igualmente muito importantes em minha caminhada.

Sem a contribuição desses queridos companheiros de jornada, não teria sido possível concluir o presente estudo. A todos eles, minha eterna gratidão.

... não devemos de forma alguma preocupar-nos com o que diz a maioria, mas apenas com a opinião dos que têm conhecimento do justo e do injusto e com a própria verdade.

Platão, *Diálogos* (trad. de Carlos Alberto Nunes)

RESUMO

O presente trabalho estuda as figurações da homossexualidade e da homoafetividade no livro *King & King*, de Linda de Haan e Stern Nijland, e no filme *Orações para Bobby*, de Russel Mulcahy. Dialogamos com as duas e apontamos para as suas diferenças e complementaridades. Nossa análise está centrada nas relações de poder e afetividade presentes em seus processos discursivos. Nossa pesquisa fundamenta-se, primordialmente, em dois fecundos teóricos da modernidade, Michel Foucault e Judith Butler, e visa a compreender o exercício disciplinador na construção e manutenção das ordens regulatórias da homossexualidade e da homoafetividade.

Palavras-chave: *King & King*, *Orações para Bobby*, Linda de Haan, Stern Nijland, Russel Mulcahy

ABSTRACT

The present work studies the figurations of homosexuality and homoaffection in the book *King & King*, by Linda de Haan and Stern Nijland, and in the film *Prayers for Bobby*, by Russel Mulcahy. We dialogue with both and point to their differences and complementarities. Our analysis is centered on the relations of power and affectivity presented in their discursive processes. Our research is based primarily on two fecund scholars of modernity, Michel Foucault and Judith Butler, and aims to understand the disciplinary exercise in the construction and maintenance of the regulatory orders of homosexuality and homoaffection.

Keywords: *King & King*, *Prayers for Bobby*, Linda de Haan, Stern Nijland, Russel Mulcahy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - ALGUNS ESTUDOS SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE E A HOMOAFETIVIDADE.....	15
I.1. A homossexualidade na Grécia Antiga.....	15
I.2. Identidade de gênero e homossexualidade.....	19
I.3. Teoria <i>queer</i>	28
I.4. Homoafetividade.....	33
CAPÍTULO II – <i>KING & KING</i>: UMA NARRATIVA FORA DOS PADRÕES.....	35
II.1. Breves considerações sobre a homossexualidade na literatura.....	35
II.2. <i>King & King</i> e a tradição dos contos de fada.....	37
CAPÍTULO III – O FILME <i>ORAÇÕES PARA BOBBY</i> E OS CONFLITOS SOCIAIS E RELIGIOSOS DA HOMOSSEXUALIDADE.....	56
III.1. Desvendando os conflitos de <i>Orações para Bobby</i>	56
III.2. Cinema e tradução intersemiótica.....	73
CAPÍTULO IV – O CORPO E O TEMPO EM <i>KING & KING</i> E <i>ORAÇÕES PARA BOBBY</i>.....	85
IV.1. O corpo e o tempo em <i>King & King</i>	85
IV.2. O corpo e o tempo em <i>Orações para Bobby</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	106

TABELA DE FIGURAS

Figura 1. Grécia Antiga.....	18
Figura 2. <i>King & King</i> : Capa do livro.....	40
Figura 3. <i>King & King</i> : Página de guarda.....	42
Figura 4. <i>King & King</i> : Mundo exterior.....	44
Figura 5. <i>King & King</i> : Palavras.....	46
Figura 6. <i>King & King</i> : Colagem.....	53
Figura 7. <i>King & King</i> : O telefonema.....	54
Figura 8. <i>Orações para Bobby</i> : Imagem 1.....	66
Figura 9. <i>Orações para Bobby</i> : Imagem 2.....	72
Figura 10. <i>Orações para Bobby</i> : Imagem 3.....	72
Figura 11. <i>Orações para Bobby</i> : Imagem 4.....	82
Figura 12. <i>King & King</i> : A rainha idosa.....	87
Figura 13. <i>King & King</i> : A montanha.....	89
Figura 14. <i>King & King</i> : O irmão.....	91
Figura 15. <i>King & King</i> : A cerimônia.....	92
Figura 16. <i>King & King</i> : A união.....	93

INTRODUÇÃO

O objetivo de nosso estudo é o de investigar como a temática da homossexualidade e da homoafetividade inscreve-se e manifesta-se contemporaneamente na produção artística.

Escolhemos como objeto de pesquisa o livro *King & King*, de Linda de Haan e Stern Nijland, e o filme *Orações para Bobby*, de Russel Mulcahy. No primeiro, temos um conto de fadas, em que um jovem príncipe se apaixona e casa-se com outro príncipe. No segundo, a pungente história de Bobby Griffitty, um jovem homossexual, que por intolerância religiosa e social, acaba por encontrar no suicídio a saída para seu drama interior.

Nos últimos anos, têm sido significativas as produções literárias e fílmicas que tratam da homossexualidade e da homoafetividade e a escolha das duas obras deu-se pela relevante qualidade que apresentam, pelo profundo questionamento que trazem sobre as minorias sexuais.

Analisaremos elementos que envolvem o universo homossexual e homoafetivo, tais como: a homossexualidade não assumida, o posicionamento como aporte de transgressão e o embate entre a realização do desejo proibido e os códigos de conduta sociais, morais e culturais, a partir, sobretudo, dos estudos desbravadores de Michel Foucault, para quem “o poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’”. (FOUCAULT, 1984, p.153).

Compreendemos que por meio do poder disciplinador as identidades e relações sociais se constroem e se estabelecem. O poder a que Foucault se refere é estabelecido na trama fílmica, por meio da relação conflituosa entre a personagem Mary e seu filho Bobby. E na narrativa literária entre a rainha mãe e o jovem príncipe herdeiro, que precisa casar-se para assumir o trono de seu reino.

Nossa metodologia propõe uma análise sobre a figuração da homossexualidade e da homoafetividade, destacando a relação de gênero e a configuração dos papéis masculino e feminino na abordagem dos estudos sobre gênero, trazendo, além de Foucault, o pensamento de outra autora que, com rara fecundidade, tem-se debruçado sobre o tema, a socióloga norte-americana Judith Butler:

Observe-se não só que as ambiguidades e incoerências nas práticas heterossexual, homossexual e bissexual – e entre elas – são suprimidas e redescritas no interior da estrutura reificada do binário disjuntivo e assimétrico do masculino/feminino, mas que essas configurações culturais de confusão do gênero operam como lugares de intervenção, denúncia e deslocamento dessas reificações. Em outras palavras, a “unidade” de gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2014, p.57).

É importante compreender que a “prática reguladora que uniformiza a identidade do gênero, por via da heterossexualidade”, exclui qualquer outra forma de identidade que não o modelo heterossexual culturalmente construído. E que “a força dessa prática é, mediante um aparelho de produção excludente, restringir os significados relativos de ‘heterossexualidade’, ‘homossexualidade’ e ‘bissexualidade’, bem como os lugares subversivos de sua convergência e re-significação.” (BUTLER, 2014, p. 57).

Isso significa pensar a noção que envolve as fronteiras socioculturais a partir do diálogo, da intertextualidade e do poder no campo da diversidade sexual, assinalando sua trajetória dinâmica e enigmática nas variadas formas de expressão, dentre elas o cinema e a literatura para crianças.

Ao usarmos o termo fronteira, nos aproximamos do pensamento de Bakhtin, “De fato, só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada.” (BAKHTIN, 2011, p.34).

A fronteira, a nosso ver, ao mesmo tempo que limita, propicia, a partir de uma linha divisória, a criação de novas soluções. O personagem Bobby, protagonista do filme, enxerga sua homossexualidade como uma fronteira. A partir do momento em que sua mãe afirma não aceitar sua orientação sexual, o rapaz busca uma solução para seus conflitos: a morte.

No poema que transcrevemos a seguir, escrito por Bobby em seu diário e publicado por Leroy Aarons (AARONS, 1995, p.75) percebemos que o personagem sente-se encurralado:

I've locked myself out
and don't have the key
I blew the light out
and now I can't see...
and now I can't see...
Afraid of answers I don't have
and might not ever know
I wonder in which direction my life will go?¹

Ainda ao tratar de questões de fronteira, na acepção de limite, e de sua implicação quanto às minorias sexuais, seguindo o pensamento de Judith Butler, precisamos: “a) reconhecer a presença do outro; b) discriminar os marcadores no diálogo palavra e imagem. É a fronteira no sentido de restringir, como elemento constitutivo da prática que uniformiza [...] por via da heterossexualidade.” (BUTLER, 2014, p.57).

O jogo dialógico do drama, a ação e a intertextualidade são elementos que compõem o discurso, tanto de *King & King*, quanto de *Orações para Bobby*.

Nossas reflexões sobre *King & King* resgatam a tradição dos contos de fadas de Charles Perrault e Hans Christian Andersen. Analisaremos *King & King* a partir das reflexões de Nelly Novaes Coelho e Bettelheim, que se debruçaram no estudo dos contos de fadas, legaram-nos arcabouço crítico da mais alta importância. Em Bettelheim (1980), a ideia de coragem nos contos de fadas reflete a necessidade de enfrentamento em relação às adversidades. E em *King & King*, o príncipe, tomado de coragem, assume sua homossexualidade.

Recorremos à tradução intersemiótica (Plaza, 2013) para melhor compreender a relação que envolve a transcodificação, atentos ao modo como os signos se transformam de um sistema semiótico para outro, pois o filme *Orações para Bobby* baseia-se no livro homônimo escrito por Leroy Aarons. Os estudos de Plaza fundamentam-se nas pesquisas pioneiras de Charles Pierce sobre os elementos

¹ eu próprio me tranquei
e perdi a chave
acabei soprando a chama
e agora não posso ver...
e agora não posso ver ...
tenho medo das respostas que não tenho
e que jamais saberei quais são
eu me pergunto em qual direção minha vida irá?
(As traduções realizadas ao longo deste trabalho são de nossa autoria).

sígnicos, segundo as quais “um signo ‘representa’ algo para a ideia que provoca ou modifica.” (PIERCE, 1980, p.93).

A afirmação de Pierce permite-nos ressaltar que a representação fílmica de *Orações para Bobby* traduz o sentido do texto escrito, mantendo o ritmo e a essência em sua releitura.

A transposição do texto verbal para o fílmico apresenta linguagens específicas, exigindo interação entre si, aproximação da história original à traduzida.

Analisamos ainda a relação do corpo e do tempo na história de *King & King* e no filme *Orações para Bobby*. E aqui nos valem do pensamento de Ponty, para quem “as relações que o indivíduo mantém com o mundo objetivo se estabelecem através do corpo e do tempo.” (PONTY, 2013, p.108). O que implica afirmar que o corpo permite que o indivíduo se posicione, se reinvente, num atualizar de sensações e sentimentos. E isso podemos ver tanto na história do jovem príncipe de *King & King*, quanto na dolorosa trajetória de vida (e morte) de outro jovem, Bobby Griffity, o protagonista de *Orações para Bobby*.

CAPÍTULO I - ALGUNS ESTUDOS SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE E A HOMOAFETIVIDADE

I.1. A homossexualidade na Grécia Antiga

Consideraremos, inicialmente, a construção social da sexualidade humana para entender o universo homossexual. Abordar o tema da homossexualidade é resgatar elementos, na tentativa de compreender seus significados, sentidos e atitudes produzidos na sociedade, e trazer uma reflexão sobre o sujeito homossexual.

Em sua *História da Sexualidade*, Foucault salienta que na Grécia antiga o amor entre dois homens era aceito:

Os gregos não opunham, como duas escolhas excludentes, como dois tipos de comportamento radicalmente diferentes, o amor ao seu próprio sexo, ao amor pelo sexo oposto. As linhas de demarcação não seguiam tal fronteira. A oposição entre um homem temperante e senhor de si e aquele que se entregava aos prazeres era, do ponto de vista da moral, muito mais importante que aquilo que distinguia, entre eles, as categorias de prazer às quais era possível consagrar-se mais livremente. Ter costumes frouxos, consistia em não saber resistir nem às mulheres nem aos rapazes, sem que este último caso fosse mais grave do que o outro. (FOUCAULT, 1984, p.167).

Havia, portanto, entre os gregos, certa valorização do corpo masculino, principalmente em relação à beleza e à virilidade. A palavra homossexualidade é etimologicamente híbrida, formada por radicais advindos do grego e do latim: *homos*, do grego *hómus* significa igual, semelhante; e *sexu*, do latim, significa sexo.

Destacamos que tanto a heterossexualidade quanto a homossexualidade são resultados de fatores sociais, históricos e culturais, surgidos a partir de um discurso moral da modernidade.

Para os gregos, a prática homossexual estava relacionada à igreja e aos militares, não havendo nenhum preconceito ou discriminação.

O relacionamento sexual entre dois homens era visto de forma diferente em Esparta e Atenas. Em Esparta, uma sociedade guerreira, os casais de amantes homens eram incentivados, como parte do treinamento da disciplina militar. Essas práticas dariam coesão às tropas. Em Tebas, colônia espartana, existia o Pelotão Sagrado de Tebas, tropa de elite composta unicamente de casais homossexuais. Eram extremamente ferozes, pois lutavam com muita bravura, para que nada acontecesse a seus parceiros. (CORINO, 2006, p.20).

A homossexualidade, no Pelotão Sagrado de Tebas, tinha a função de manter a eficiência e a organização militar. O relacionamento amoroso entre os soldados dessa tropa de elite aponta para um dado curioso, que vai além da aceitação pública do envolvimento sexual entre homens. O fato de serem “ferozes, pois lutavam com muita bravura para que nada acontecesse a seus parceiros” (CORINO, 2009, p.20), expressa o sentimento de lealdade e respeito pelo outro. Ao mesmo tempo, instaurava-se certa relação de poder, para que o relacionamento homossexual não fosse ameaçado. Deve-se, assim, lutar ferozmente na guerra, para não ser punido com a perda do companheiro.

[...] ritos punitivos, de uma certa mecânica do poder: de um poder que não só não se furta a se exercer diretamente sobre os corpos, mas se exalta e se reforça por suas manifestações físicas; de um poder que se afirma como poder armado, e cujas funções de ordem não são inteiramente desligadas das funções de guerra; de um poder que faz valer as regras e as obrigações como laços pessoais, cuja ruptura constitui uma ofensa e exige vingança [...] (FOUCAULT, 1984, p.52).

A luta para manter o companheiro vivo e, obviamente, o relacionamento, significa ser forte e usar de estratégias para dominar o inimigo e destruí-lo. A sociedade de Tebas, no entanto, impunha condições ao relacionamento homossexual de seus soldados.

O sexo entre os gregos antigos não era um forma de classificar o indivíduo, não havia a classe dos sodomitas, “o homem que preferia os *paidika* [rapazes] não se experimentava como ‘outro’, face àqueles que buscavam as mulheres.” Neste sentido, compreende-se o porquê não se pode falar em homossexualidade na Grécia antiga

ou em qualquer outro espaço e tempo, antes dos séculos XVIII e XIX. As relações de poder e produção de verdade que se estabeleciam na antiguidade não criavam um interdito para o amor entre aqueles do mesmo sexo, pelo contrário, era através das instituições – lugar reservado para o exercício de poder e produção de saber – que essas práticas encontravam sua principal base de sustentação social. (DOVER, 1994, p.11).

Na Grécia antiga, não havia um termo que descrevesse a relação entre dois homens. O homem que se relacionava sexualmente apenas com mulheres não era enquadrado a grupo diferente daquele que se envolvia com homens. Para os gregos, não havia os termos heterossexual e homossexual, como há atualmente. Por não haver classificação, a divisão por grupos não existia.

Com relação às mulheres, em Esparta, o amor entre garotas que estavam apaixonadas pela mesma menina era discutido e acordado entre elas. No entanto, pode-se perguntar que oportunidade tinha uma dona de casa ateniense para exercitar o amor e a paixão sexual? Ela era criada para ser prendada, respeitosa e obediente em relação ao marido, bem como para cuidar dos filhos e alimentá-los. Nesse contexto, é de se esperar que numerosos casos de amor ocorressem em aposentos restritos às mulheres, escondidos do mundo (SPENCER, 1999, p. 72).

Em *A homossexualidade na Grécia Antiga* (DOVER, 1994), aprendemos que as manifestações de afeto entre homossexuais masculinos eram expressas livremente, inclusive nas artes, como a literatura, o teatro, a pintura ou a escultura. Portanto, expressar o amor entre dois homens não causava sensação de espanto e era algo socialmente aceito.

Ora, se a gente tem hoje esta ideologia heteronormativa, que podemos muito bem caracterizar, construída no ocidente, no século XIX, a gente tinha na Antiguidade, por outro lado, uma outra sexualidade, e esta não era heteronormativa. Porém, mesmo não sendo heteronormativa, existiu também na Antiguidade uma ideologia, uma normativa sexual: é uma ideologia que define três comportamentos sexuais recomendados e aceitos para o homem. Segundo esta sexualidade, oficial na pólis, ele podia ao mesmo tempo estar casado com uma mulher e gastar dinheiro com prostitutas, para financiar sexos com estas; a grande arte da sedução ele praticava conquistando meninos (MAZEL, 1988). E, do ponto de vista grego, não tem problema algum que o mesmo homem faça as três coisas, mesmo que prevaleça a conceituação da virilidade como

virtude cidadã e que se sobreponha o primado do casamento heterossexual como pilar político e econômico da sociedade políade. A prática desta tríplice sexualidade, se ele quiser, ele faz; caso contrário, não faz. Há uma boa dose de liberdade reconhecida entre os pares. Nada parecido com a excludência moderna – da ideologia sexual moderna – que separa, por meio de um muro aparentemente intransponível, os heterossexuais e os homossexuais (CERQUEIRA, Fábio Vergara, 2011, 84).

A imagem a seguir comprova a livre expressão da homossexualidade por meio da arte na Grécia antiga. O referencial simbólico no fragmento de escultura grega é uma representação artística do relacionamento amoroso entre dois homens. A imagem, para a época, não trazia a ideia de algo abjeto; não causava estranhamento por parte da sociedade grega.

Figura 1. Grécia Antiga

Fragmento de escultura grega. Reprodução Pré-Univesp.
Extraída da Revista Pré-Univesp. Nº 61 – Dezembro. 2016

I.2. Identidade de gênero e homossexualidade

Oportuna a menção à pesquisa feita por Frans de Waal, a respeito dos chimpanzés bonobos, citada por Spencer:

[...] sobre os chimpanzés bonobos descreve brincadeiras de lutas e de cócegas que logo se convertem em jogos eróticos – jovens machos com ereção praticam felação um com o outro – ou sexo grupal, com carícias nos genitais do outro e beijos de língua. O chimpanzé é hoje aceito como o mais próximo de nós do que qualquer outro dos macacos gigantes; mas sobretudo o bonobo é apontado como o mais inteligente de todos os animais e o macaco mais parecido com nossos ancestrais. Os bonobos se erguem e caminham sobre as duas pernas com mais frequência e mais facilidade do que os outros macacos. Fotos deles em pé lembram ilustrações do *Australopithecus* - o primeiro dos homínídeos. Eles são os únicos primatas que se sentem felizes na água, vadeando-a e caçando pequenos peixes, até mesmo nadando. As fêmeas gostam de cruzar, durante toda a sua vida, na tradicional posição “frango assado”, não apenas com os machos, mas também entre si. Os genitais do bonobo macho estão entre os maiores de todos os primatas e, em relação ao seu tamanho corporal, são provavelmente maiores dos que os órgãos do homem.” (SPENCER, 1999, p.18).

Evidente que não iremos aprofundar nossa análise na experiência de Waal, pois nossa discussão limita-se ao estudo da figuração da homossexualidade e da homoafetividade masculinas, na literatura infantil, com o livro *King & King*, e no cinema, com o filme *Orações para Bobby*. A razão de citarmos o exemplo da prática sexual entre os machos chimpanzés deve-se à comprovação de que mesmo em espécies diversas da humana, a atração sexual pelo mesmo sexo é comumente observada.

Segundo Spencer, a experiência de Waal nos conduz a refletir:

Há três maneiras pelas quais podemos aprender sobre a nossa sexualidade na pré-história: primeiramente, podemos observar a evolução do homem e ver se um estudo dos primatas nos diz alguma coisa; depois, temos a possibilidade de estudar as tribos de caçadores/coletores de hoje e especular sobre o material etnográfico obtido; e finalmente podemos olhar para as sagas e mitos primitivos e avaliar como o amor entre seres do mesmo sexo era visto nesses textos que chegaram até nós. Entretanto, *um* aspecto da sexualidade

difficilmente poderá ser estudado sem se considerar a totalidade da sexualidade humana. A observação da zoologia nos informa claramente que o impulso sexual é dominado pelo gene do egoísmo, a força impulsionadora que assegura a sobrevivência das espécies. (SPENCER, 1999, p.15).

Os construtivistas identificam a matriz heteronormativa como sendo o estabelecimento de fronteiras sexuais entre homossexuais e heterossexuais, responsáveis pela diferença de gênero entre homem e mulher. Desqualificam, assim, toda conduta não heterossexual ou não correspondente ao gênero a que pertence um indivíduo.

O binarismo heterossexual estabelece a naturalização da sexualidade e o indivíduo que nele não se enquadrar será considerado anormal. Esse raciocínio compreende o gênero como categoria natural, ou seja, as distinções anatômicas devem justificar as diferenças entre masculino e feminino, determinando tais diferenças como naturais e não como socialmente construídas. Butler afirma que a aparente naturalidade binária ocorre devido à constante repetição de dois elementos: os discursos e a *performance* de gênero. Segundo Butler, “o natural é construído como aquilo que é também sem valor e assume valor quando assume seu valor social.” (BUTLER, 2014, p.157).

Torrano adverte que:

Dentre as críticas feitas ao trabalho de Foucault, talvez a mais fundamental refere-se ao fato de que o pensador francês, no interior de sua obra, jamais admita qualquer ideia de natureza – pois admiti-lo seria conflitante com suas afirmações de que o poder é produtivo, de que o discurso se articula em jogos de poder que produzem o sujeito como seu efeito; equivaleria a ceder a uma espécie de núcleo, uma essência humana, para além dos discursos que a produzem, que os antecedessem de alguma forma. Entretanto, ele por vezes ainda parece recorrer à natureza. Essa crítica a Foucault foi feita por seus contemporâneos; com efeito, Foucault foi o primeiro a trabalhar com o conceito de corpo, e, no entanto, descartou a noção de natureza, até então sempre presente como parte integrante do escopo de conceitos que o acompanham. Esta era uma tentativa até então inteiramente nova: Georges Canguilhem, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille nenhum dos pensadores que o influenciaram dispensaram a ideia de natureza. E não por acaso; a dificuldade de fazê-lo fica evidente, segundo seus críticos, no fato de que por vezes Foucault fala contra si mesmo, recorrendo, ainda que indiretamente, a uma certa natureza que fundamentaria sua noção de corpo. (TORRANO, 2010, p.40).

Seguindo a linha de pensamento de Foucault, Butler desenvolve seus estudos sobre o corpo a partir de uma natureza de ordem social. Para ela, os corpos são produzidos por uma matriz discursiva, a que chama de heteronormatividade. A estrutura heteronormativa transforma a heterossexualidade em modelo de sexualidade tido como normal, natural e, portanto, aceito pela sociedade.

Entendemos como matriz heteronormativa as regras que governam os sujeitos, organizadas, estruturadas e estabelecidas a partir de uma matriz responsável pela determinação de uma hierarquia entre masculino e feminino e a heterossexualidade compulsória. As subjetividades e práticas dos indivíduos, governados por essa hierarquia e pela heterossexualidade, coloca-os numa posição de poder, conferindo-lhes o direito de singularizar a “diferença” em relação aos indivíduos que fogem a esse modelo.

A diferença hetero/homo não só pode ser constatada, mas serve, sobretudo, para ordenar um regime das sexualidades, em que comportamentos heterossexuais são os únicos que merecem a qualificação de modelo sexual e de referência para qualquer outra sexualidade. Assim, nessa ordem sexual, o sexo biológico (macho/fêmea) determina um desejo sexual unívoco (hétero), assim como um comportamento sexual específico (masculino/feminino). (BORILLO, 2009, p.16).

Pensar em aspectos hetero/homo, modelo sexual ou sexualidade nos conduz a refletir sobre a hierarquização no universo da homossexualidade masculina. O homem que no ato sexual pratica a penetração em seu parceiro, assume papel ativo na relação. E aquele que é penetrado, ocupa a posição de passivo. Há uma hierarquização e, ao mesmo tempo, a representação de um modelo de relacionamento heteronormativo, onde o passivo é colocado numa posição socialmente inferior, representando o papel da mulher. E o ativo, o papel do homem, visto socialmente com primazia. Ou seja, mesmo numa relação homossexual, teremos o ativo representando o papel “masculino” e o passivo o “feminino”. Compreendemos esse processo como um gênero performativo que, segundo Butler, significa a repetição de atos, gestos e atuações:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são apenas produzidos como efeitos de verdade de um discurso de identidade primária e estável. (BUTLER, 2014, p.136)

Podemos dizer que o gênero se afirma como gênero por meio de uma performatividade.

Nesse caso, deve ser possível “encenar” esse gênero sob formas que chamem a atenção para o caráter construído das identidades heterossexuais que podem ter um interesse particular em apresentar a si mesmas como “essenciais” e “naturais”, de maneira que seria legítimo dizer que o gênero em geral é uma forma de paródia, mas que algumas *performances* de gênero são mais paródicas do que outras. Na verdade, ao destacar a disjunção entre o corpo de *performer* e o gênero que está sendo encenado [performed] algumas *performances* paródicas, tais como o drag, revelam efetivamente a natureza imitativa de todas as identidades de gênero. “Ao imitar o gênero, o drag revela, implicitamente, a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como a sua contingência”, afirma Butler; “parte do prazer, da vertigem de *performance* está no reconhecimento de uma contingência na relação sexo e gênero” (SALIH, 2012, p.137-8).

Segundo Salih, outra estudiosa das questões de gênero, a partir das formulações de Butler:

O gênero é um “estilo corporal”, um ato (ou uma sequência de atos), uma “estratégia” que tem como finalidade a sobrevivência cultural, uma vez que quem não “faz” seu gênero corretamente é punido pela sociedade; trata-se de uma repetição, de uma cópia e crucialmente a paródia de gênero que Butler descreve não pressupõe a existência de um original, uma vez que é a própria noção de um original que está sendo parodiada. Os performativos de gênero que não tentam esconder sua genealogia e, na verdade, fazem o possível para acentuá-la, deslocam os pressupostos heterossexuais, ao revelar que as identidades heterossexuais são tão construídas e “não originais” quanto as suas imitações. (SALIH, 2012, p.94).

Performatividade “são condições que fazem a performance” (PENNYCOOK, 2007, p.58), ou seja, o nosso gênero e a nossa sexualidade não existiriam sem nossas *performances*. Segundo Butler, a *performance* é uma atuação nos corpos, produzindo e expressando identidade. Ela distancia a ideia de performatividade

associada ao teatro. Para ela, essa performatividade está vinculada à história da repetição e de efeitos constituídos na ação. As repetidas *performances* da linguagem e da identidade consolidam a impressão do ser homem ou mulher, pois produzem e sustentam essa ideia. Afirma Butler ser esse um fato nosso, uma verdade nossa, um fenômeno que se produz e se reproduz o tempo todo:

O sujeito pode, sim, interpretar as normas existentes; pode ressignificá-las, dotá-las de um significado distinto; pode, eventualmente, organizá-las de um jeito novo, ainda que isso seja feito de modo constrangido e limitado. Efetivamente, estamos sempre fazendo isso. Todos os sujeitos interpretam, de seu jeito, continuamente, as normas regulatórias de sua cultura, de sua sociedade (BUTLER, 2014, p. 34).

A reiteração da repetição possibilita a reencenação de experiências. Para Butler, a “performatividade é [...] repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não podem ser descartadas por vontade própria.” (BUTLER, 2014, 64). A repetição obrigatória de normas no campo heteronormativo, em relação à homossexualidade, resulta na produção de um indivíduo “inferiorizado”, independentemente de assumir ou não sua orientação homossexual. Exemplos nesse sentido são as piadas que desqualificam e menosprezam o homossexual ou as brincadeiras em tom ameaçador, que produzem uma subjetividade de ódio e medo.

Butler busca na filosofia a noção de pessoa para alicerçar a compreensão de identidade. Segundo ela, independentemente do contexto social em que a pessoa esteja, ela será sempre pessoa: “[...] a pessoa permanece de algum modo externamente relacionada à estrutura definidora da condição de pessoa, seja esta a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral.” (BUTLER, 2014, p. 37, 38).

Com base na afirmação de Butler (2014), parece-nos correto afirmar que a identidade também se estabelece na relação entre o homem e o seu pensamento. O argumento da autora, de que não existe identidade fora da linguagem, leva-nos a considerar a ideia da linguagem como mediação entre o real e a consciência.

O pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetado por meio da linguagem. Só assim pode ser socializado [...] Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento. Pela mediação da linguagem como 'terceiro universo' entre o real e a consciência, temos um pivô que define as relações do homem com o real. Como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. (PLAZA, 2013, p.19).

Em *Orações para Bobby*, o jovem protagonista, envolto em uma cadeia de signos representantes do universo religioso, vivencia uma realidade turbulenta. É a religião *versus* homossexualidade:

Meanwhile, Mary continued on the offensive. She began pinning Bible verses targeted to Bobby's "condition" around the house, even over the bathroom mirror. "Cease straying, my child, from the words of knowledge, in order that you may hear instruction (Proverbs 19:27)." Or, "Little children, let no one deceive you. Everyone who does what is right is righteous...Everyone who commits sin is a child of the devil...The Son of God was revealed for this purpose, to destroy the works of the devil (1 John, Chap. 3, 7-8)." Again and again, she drove home the dictum that homosexuals are cast out of God's Kingdom. (AARONS, 1995, p.83).²

O pensamento de Mary, a mãe de Bobby, baseado na linguagem bíblica, assim como o pensamento de Bobby, mostram que a linguagem e o ato de pensar atuam por meio de processos sógnicos, como mediação entre realidade e consciência. Dessa forma, é possível afirmar que encontramos a representação de duas verdades que se opõem, a da mãe, que nega a prática homossexual, e a do filho, que a defende.

² Enquanto isso, Mary continuou na ofensiva. Ela começou a fixar versos bíblicos direcionados à "condição" de Bobby, ao redor da casa, mesmo sobre o espelho do banheiro. "Se você parar de ouvir a instrução, meu filho, irá afastar-se das palavras que dão conhecimento." (Provérbios 19:27). Ou: "Filhinhos, não deixem que ninguém os engane. Aquele que pratica a justiça é justo, assim como ele é justo... Aquele que pratica o pecado é do Diabo, porque o Diabo vem pecando desde o princípio. Para isso o Filho de Deus se manifestou: para destruir as obras do Diabo." (1 João, Cap. 3, 7-8). Ela constantemente vinha com a máxima de que os homossexuais são expulsos do Reino de Deus.

Importante, ainda, destacarmos a relação de gênero e a configuração dos papéis masculino e feminino na abordagem dos estudos sobre a homossexualidade.

Em sua obra *Problemas de gênero* (2014), Butler destaca que essa configuração é o resultado de um processo de construção histórico cultural. A autora admite que:

O gênero só pode denotar uma *unidade* de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. (BUTLER 2014, p. 45).

O determinismo biológico como construção social de gênero não se sustenta, em razão do sentido atribuído ao termo biológico, indicando a ideia de destino. Nesse contexto, entendemos gênero como condição. E seu conceito surge com o feminismo, no final dos anos de 1960.

A palavra gênero foi utilizada pela primeira vez em 1955, por John Money, biólogo americano, no sentido de compreender as questões envolvendo sexo, colaborando, a partir daí, para os atuais estudos de gênero. Foi Money quem atribuiu ao sexo a distinção entre machos e fêmeas, estabelecendo sua relação com a biologia e as categorias culturais. Enquanto gênero, masculino e feminino se colocam em conformidade com as categorias culturais.

A historiadora norte-americana Joan Scott (1998), baseada em Foucault, Derrida e em correntes do pensamento pós-estruturalista, sugere discutirmos o gênero como categoria analítica. Para Scott (1998), a palavra gênero significa rejeitar o determinismo biológico surgido no uso de termos como sexo e diferença sexual, estabelecendo as relações sociais existentes entre homens e mulheres, com estímulo de práticas que visam dominação e poder. O termo gênero surge nesse período com a intenção de explicar o sexo, aludindo ao papel social e cultural como tentativa de melhor compreendê-lo.

Ao utilizar a palavra 'sexo', Butler não está aludindo ao 'intercurso sexual', mas à nossa identidade sexuada. A decisão de marca M ou F num formulário qualquer depende da circunstância de termos uma genitália que seja reconhecidamente de macho ou de fêmea, e é com base nessa mesma circunstância que, ao nascer, a nossa identidade de sexo nos é atribuída. (SALIH, 2012, p. 108,109).

Para Butler, os conceitos de sexo, gênero, heterossexualidade e homossexualidade são, de alguma forma, construídos. A autora questiona em que medida o próprio corpo, com a sua inegável materialidade, não se constitui por processos sociais. Comenta a ideia de gênero, baseada nos estudos de Simone de Beauvoir:

Se o argumento de Beauvoir, de que não nascemos, mas nos *tornamos* mulher, está correto, segue-se que a *mulher* em si é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tenha origem ou fim. Como uma prática discursiva contínua, ela está aberta à intervenção e à resignificação. Mesmo quando o gênero parece se cristalizar nas formas mais reificadas, a “cristalização” é, ela própria, uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por diversos meios sociais. Para Beauvoir, nunca é possível se tornar, finalmente, uma mulher, como se houvesse um *telos* que governasse o processo de aculturação e construção (BUTLER, 2014, p.66).

Na qualidade de elemento culturalmente construído, o gênero desloca-se, portanto, do aspecto biológico. Antes de mais nada, todo gênero é, por definição, não natural. E isso nos permite desfazer a conexão entre sexo e gênero, que muitos acreditam ser inevitável. Para Butler, não há possibilidade do sujeito existir socialmente fora da norma, “se a existência é sempre marcada pelo gênero, então desviar-se do gênero estabelecido é, em algum sentido, colocar a própria existência de alguém em questão” (2014, p.42).

À emblemática afirmação de Simone de Beauvoir, “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”, em o Segundo sexo (BEAUVOIR, 1980, p.9), Butler nos adverte que “não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o ser que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (2014, p. 27). Portanto, o corpo de mulher pode não estar vinculado à genitália feminina, subvertendo a lógica à qual o sexo biológico deve estar vinculado ao gênero:

Não há nenhum núcleo efetivo e confiável com base no qual a “norma”, ou seja, a consagrada sequência sexo-gênero-sexualidade possa fluir com segurança. O mesmo se pode dizer a respeito dos movimentos para transgredi-la. Esses também supõem intervenção, deslocamento e ingerência. Em ambas as direções, é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. (BUTLER, 2014, p.85).

A homossexualidade como desigualdade das normas de gênero se faz indispensável, ela torna possível a existência da heterossexualidade. O primeiro termo carrega o estigma de “anormalidade” ou “aberração”, necessários para que a heterossexualidade seja socialmente aceita como padrão normativo, afirmando-se a partir de uma política e da presença do outro. O homossexual é visto como o outro do heterossexual, seguindo a ideia de alteridade, no sentido de diferente. Alteridade, que o dicionário Houaiss assim define:

1.Natureza ou condição do que é outro, do que é distinto 2. Situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença. [Relegada ao plano de realidade não essencial pela metafísica antiga, a alteridade adquire centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (*hegelianismo*) e esp. na contemporânea (pós-estruturalismo)]. (HOUAISS, 2001, p.169).

As relações humanas fundamentam-se na alteridade, no pensar, no sentir e no agir. Essas relações compreendem alguns aspectos como o contraste, a distinção e o reconhecimento. Alteridade como lugar de reconhecimento do outro, não no sentido de exclusão, mas sim de aceitabilidade. É, pois, no encontro com o outro que se revela a complexidade das relações humanas.

Na narrativa de *King & King*, obra objeto de nossos estudos, o príncipe assume sua identidade homossexual para a mãe e não sofre qualquer intolerância, mas isso não é regra social preponderante. Segundo Foucault (1994), a especificação do homossexual está ligada a uma mecânica de poder da modernidade, que reprime, nega e exclui a prática sexual entre dois homens: “o poder avança, multiplica suas articulações e seus efeitos” (FOUCAULT, 1994, p. 50). Essa dinâmica que envolve o mecanismo de poder

colabora para a manutenção de certa ordem regulatória necessária, quando nos referimos ao reconhecimento do outro.

I.3. Teoria *queer*

A teoria *queer* surgiu nos Estados Unidos e na Inglaterra, como unificação dos estudos gays e lésbicos e, segundo Butler, é fruto “de uma aliança de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito.” (BUTLER, 2012, p. 19).

O termo *queer* funciona de múltiplas maneiras: a) como prática de leitura sobre um corpus para descrever uma identidade “particular”, para circunscrever um campo de estudos, como sinônimo de lésbica ou gay, como noção “guarda-chuva”, no qual se agrupam várias identidades não heteronormativas (gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais, intersexos, etc.); e b) como campo teórico e discursivo sobre identidades, desejos, representações sociais e imaginários que identificam a sexualidade como dispositivo histórico de poder e que se constróem a partir de diversos campos do conhecimento e dos diálogos produzidos entre diversas disciplinas tais como história, sociologia, antropologia, psicologia. (BARROS, 2015, p.138).

Queer, em inglês, tem conotação pejorativa, preconceituosa e agressiva em relação àqueles que desafiam as normas de gênero e sexualidade. “A expressão constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar. Seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição, por assim dizer, fácil.” (SALIH, 2012, p.19).

Guacira Lopes Louro define *queer* como, “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” (LOURO, 2015, p.546).

A teoria *queer* utiliza-se da complementaridade, conceito criado por Derrida, baseado no binarismo. A complementaridade, segundo Silva, “[...] é a estrutura da diferença originária, que se faz no interior da origem.” (SILVA, 1973, p.95).

Silva afirma que a complementaridade, na concepção de Derrida, surge por meio de dois elementos que se interrelacionam no interior do homem, sendo um as

características do homem enquanto ser pertencente à natureza e outro suplementar, a partir da cultura:

1. animalidade, necessidade, interesse, gesto, sensibilidade, entendimento, razão, etc.
2. humanidade, paixão, imaginação, fala, liberdade, perfectibilidade, etc.” (Derrida, 2007, p.223).

Os estudos e investigações *queer* incorporam o método desconstrutivo de Derrida:

Enquanto os estudos de gênero, os estudos gays e lésbicos e a teoria feminista podem ter tomado a existência de “o sujeito” (isto é, o sujeito gay, o sujeito lésbico, a ‘fêmea’, o sujeito ‘feminino’) como um pressuposto, a teoria *queer* empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuais e “generificadas”. (BUTLER, 2014, p.20).

O objetivo da investigação e desconstrução das categorias mencionadas não constitui preocupação exclusiva de Butler. A teórica Eve K. Sedgwick (2003) também estuda questões relacionadas aos mecanismos sociais que envolvem o binarismo heterossexual e homossexual, mais preocupada com uma política de conhecimento do que com a manutenção da hegemonia da heterossexualidade como única forma legítima de construção do sujeito. Sedgwick diz, “para qualquer questão moderna de sexualidade, o par conhecimento/ignorância é mais do que simples parte de uma cadeia metonímica de tais binarismos.” (SEDGWICK, 2003, p.29).

A análise de Sedgwick baseia-se no dualismo hetero/homo, priorizando a heterossexualidade. Em *A epistemologia do armário*, sintetiza seu pensamento:

Acredito que todo um conjunto das posições mais cruciais para contestação do significado na cultura ocidental do século XX está consequente e indelevelmente marcado pela especificidade histórica

da definição homosocial/homossexual, particularmente, mas não exclusivamente, masculina, desde mais ou menos a virada do século. Entre essas posições figuram, como já indiquei, os pares segredo/revelação e privado/público. Ao lado desses pares epistemologicamente carregados e às vezes através deles, condensados nas figuras do “armário” e do “assumir-se”, essa crise específica de definição marcou por sua vez outros pares tão básicos para a organização cultural moderna, como masculino/feminino, maioria/minoria, inocência/iniciação, natural/artificial, novo/velho, crescimento/decadência, urbano/provinciano, saúde/doença, mesmo/diferente, arte/kitsch, sinceridade/sentimentalidade e voluntariedade/dependência. (SEDGWICK, 2003, p.29).

A hegemonia heterossexual organiza-se no binarismo, por meio de uma mecânica de oposição. Estar no armário significa não assumir a homossexualidade. O indivíduo receia não ser aceito em seu grupo, pois oposição binária exclui e segrega.

Sedgwick (2003), ao referir-se às expressões “armário”, “assumir-se”, “maioria/minoria”, “saúde/doença”, remete-nos aos movimentos homossexuais do passado, que lutavam por questões que envolviam exatamente o estar ou sair do armário, ou seja, uma incorporação social. Assumir-se homossexual, naquele período, assim como muitas vezes atualmente, envolvia grande risco. A Rebelião de Stonewall, uma série de manifestações de membros da comunidade LGBT contra a invasão da polícia de Nova York, no dia 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn, movimento considerado como o evento mais importante para o início das lutas pelos direitos LGBT nos Estados Unidos. E a teoria *queer* surge nesse momento, criticando os padrões sociais e ao mesmo tempo reivindicando a aceitação social dos homossexuais.

Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2003, p.7).

Percebemos que Foucault, Butler e Louro, em seus argumentos, concordam com a ideia de que sexo, heterossexualidade, homossexualidade e gênero se estruturam, se moldam e se definem por meio de uma política, onde o poder e os

conflitos se manifestam e estabelecem as normas do que é “normal”, “patológico”, “aceito”, “natural”, “abjeto”, “aberração”.

Não existe nenhum poder que age, mas apenas um agir reiterado, que é o poder em sua persistência e instabilidade. Algumas interpretações equivocadas de Foucault argumentam que ele tende a personalizar o poder, mas ele não descreve o poder como um sujeito que “age” nem pressupõe a existência de um fazedor por trás do feito. [...] o “agir reiterado” não tem um sujeito gramatical que o preceda, de modo que o que temos é uma sequência de ações que se cristalizam ao longo do tempo para produzir a aparência de um agente estável, *poderoso*. O sexo é efeito do poder, mas não há um agente singular exercendo tal poder, e o poder não pode ser personalizado. Devemos deixar de procurar (ou examinar) “fazedor” para nos concentrar no “feito”: em outras palavras, devemos analisar os *efeitos* e não as causas de um poder que é caracterizado como múltiplo, indeterminado e disperso... “o sujeito exerce o poder” vs. “o poder exerce o sujeito”. (SALIH, 2013, p.95)

Para Butler e Foucault, o poder não é instituído de forma fixa, pois toda relação social mantém a possibilidade de uma relação de poder, que ocorre a qualquer momento e em qualquer lugar. A análise de Foucault atenta para um poder exercido em “muitas e variadas direções, como se fosse uma rede que, ‘capilarmente’, se constitui por toda a sociedade.” (LOURO, 1997, p.38).

Segundo Salih para Foucault:

[...] o poder deveria ser concebido mais como “uma estratégia”; ele não seria, portanto, um privilégio que alguém possui (e transmite) ou do qual alguém se “apropria”. Mais preocupado com os efeitos do poder, Foucault diz que seria importante que se percebesse esses efeitos como estando vinculados “a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos” (SALIH, 2012, p.129).

Ao exercer o poder, Mary utiliza uma variedade de estratégias, baseadas em sua religião, para convencer o filho a não sentir atração por garotos.

No contexto desse referencial teórico, fica extremamente problemático aceitar que um pólo tem o poder — estavelmente — e outro, não. Em vez disso, deve-se supor que o poder é exercido pelos sujeitos e que tem efeitos sobre suas ações. Torna-se central pensar no exercício do poder; exercício que se constitui por

"manobras", "técnicas", "disposições", as quais são, por sua vez, resistidas e contestadas, respondidas, absorvidas, aceitas ou transformadas. É importante notar que, na concepção de Foucault, o exercício do poder sempre se dá entre sujeitos que são capazes de resistir (pois, caso contrário, o que se verifica, segundo ele, é uma relação de violência). (MAIA, 1995, p. 89).

A teoria do poder de Foucault tem sido a base dos estudos *queer*, problematizando o binômio sexo/natureza. A análise *queer*, inquestionavelmente, se ajusta ao pensamento de Foucault:

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos. (FOUCAULT, 1994, p.30).

A teoria *queer* busca estabelecer a ruptura com o nosso modelo mental cartesiano, que opera de forma binária: homem – mulher, heterossexual – homossexual. Essa teoria pensa a pluralidade e deixa em aberto inúmeras possibilidades de experimentar e vivenciar sexo, gênero e desejo. Dessa forma, propõe borrar as fronteiras e as determinações, pensar na constituição de subjetividades como um devir, como processo multifacetado e em constante transformação.

A teoria e prática *queer* dão voz aos/às silenciados/as, às identidades patologizadas, aos/às sem identidades, aos/às que vivem na fronteira de uma política dos “anormais”. (PRECIADO, 2011, p.28).

A partir do pensamento de Preciado (2011), compreendemos que a teoria *queer* busca não somente romper os padrões estabelecidos que envolvem a sexualidade humana, mas reivindica uma política identitária, na qual prevaleça a subjetividade e o exercício da singularidade, onde o indivíduo possa dar sentido a si mesmo e ao mundo. Ao pensar a relação do indivíduo e as construções socioculturais, por meio das quais seus mecanismos e regras demarcam fronteiras, teremos a apropriação do direito sobre o próprio corpo.

I.4. Homoafetividade

A homossexualidade masculina ou feminina vai além da atração sexual entre dois homens ou duas mulheres. Ela envolve uma relação de afeto, denominada homoafetividade. Essa relação afetiva/sexual entre pessoas do mesmo sexo transgride o modelo social heteronormativo, impossibilitando, dessa maneira, que sua forma seja aceita pela sociedade. Mencionamos, anteriormente, que na Grécia antiga a relação amorosa entre dois homens não era motivo de reprovação. Mas o homem com atitudes efeminadas costumava ser inferiorizado, em detrimento da não virilidade. Foucault, em sua *História da sexualidade* diz:

Seria inexorável ver aí uma condenação do amor pelos rapazes ou daquilo que, em geral, chamamos de relações homossexuais; entretanto, é necessário reconhecer aí o efeito de apreciações fortemente negativas a propósito de certos aspectos possíveis da relação entre homens, assim como uma viva repugnância a respeito de tudo o que pudesse marcar uma renúncia voluntária aos prestígios e às marcas do papel viril. O domínio dos amores masculinos pôde muito bem ser “livre” na Antiguidade grega, em todo caso bem mais do que o foi nas sociedades europeias modernas; não resta dúvida, entretanto, que bem cedo se vê marcar intensas reações negativas e formas de desqualificação que se prolongarão por muito tempo (FOUCAULT, 1984, p. 22).

Vale destacar que, apesar de todas as transformações que acometem a sociedade contemporânea, alguns valores e normas permanecem a nos impedir de pensar a homossexualidade como modo de vida.

A jurista Maria Berenice Dias, preocupada com as questões homossexuais, criou o neologismo homoafetividade, nascido da união entre a palavra homo, de origem grega, que expressa a ideia de igual ou semelhante, e da palavra afeto. Dias refere-se às relações homossexuais como relações homoafetivas. Sua preferência ao termo homoafetividade à homossexualidade, ocorre em razão do aspecto que envolve o afeto entre pessoas do mesmo sexo, uma vez que, segundo ela, o termo homossexualidade carrega uma enorme carga de preconceito. (DIAS, 2006, p.34).

A temática da relação homoafetiva defendida por Dias, remete-nos à ideia de família, visto ser sua base a relação afetiva como formadora do relacionamento entre pessoas. Para ela:

A conotação depreciativa de todas as expressões que identificam as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo é que me levou a criar o neologismo homoafetividade, buscando evidenciar que as uniões de pessoas do mesmo sexo nada mais são do que vínculos de afetividade.(DIAS, 2009, p.48).

Na sociedade moderna ocidental, o matrimônio monogâmico configurou-se como a base sobre a qual assenta-se a família.Tal instituição atuou, portanto, como um mecanismo organizador da sociedade ocidental.Foucault acrescenta que as práticas sexuais do século XVIII e XIX previam que:

romper as leis do casamento ou procurar prazeres estranhos mereciam de qualquer modo, condenação. Na lista dos pecados graves, separados somente por sua importância, figuravam o estupro (relações fora do casamento), o adultério, o rapto, o incesto espiritual ou carnal, e também a sodomia, ou a 'carícia' recíproca. Quanto aos tribunais, poderiam condenar tanto a homossexualidade quanto a infidelidade, o casamento sem o consentimento dos pais ou a bestialidade. Na ordem civil, como na ordem religiosa, o que se levava em conta era o ilegalismo global (FOUCAULT, 1993, p. 38).

Compreendemos que o não cumprimento às regras definidas pelo casamento: a monogamia e a obrigação do envolvimento entre um homem e uma mulher, resultam em reprovação por parte da sociedade, que entende possível apenas a união entre pessoas de sexos diferentes, com vistas à reprodução.

In the thirteenth century Thomas Aquinas formulated what remains to the present day the position of the Roman Catholic Church concerning those sex acts believed to be “contra naturum” – against nature. Aquinas lists three kinds of intercourse that he defines as sinful and unnatural: those with the wrong species (i.e., with animals), those with the wrong organ (i.e., oral and anal intercourse) and those with wrong gender (i.e., homosexuality). This sins, Aquinas claimed, are the second only to murder in their seriousness. By the beginning of the fifteenth century, the social and official intolerance of homosexual acts and of the now recognized and vilified species o sodomite was nearly universal. (FONE, 1998, p.94).³

³ No século XIII, Tomás de Aquino formulou a norma que prevalece até os dias atuais como posição da Igreja Católica Romana em relação aos atos sexuais considerados “contra naturum” - contra a natureza. Tomás de Aquino enumera três tipos de relações sexuais que ele define como pecaminosas e antinaturais: aquelas com espécies erradas (isto é, com animais), aquelas com o órgão errado (isto é, sexo oral e anal) e aquelas com sexo errado (isto é, homossexualidade). Esse tipo de pecado, afirmou Aquino, equivale à morte, devido a sua

A partir da segunda metade do século XX, os costumes e valores sociais começam a ser repensados, inclusive o modelo de família patriarcal cristã é revisto, principalmente em função da independência econômica da mulher. A afetividade é parte estrutural do processo de construção de família, até então heteronormativa. Entretanto, as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo eram denominadas como pederastia ou sodomia. (SALIH, 2012).

Nos dias de hoje, as relações homoafetivas continuam, no mais das vezes, excluídas dos padrões normativos, o que não impede sua existência na sociedade.

A busca pela felicidade levou ao surgimento de novas famílias, que florescem vincadas pelo afeto onde o que se deseja é conciliar as vantagens da solidariedade familiar com a liberdade individual desta forma esboçam-se na atualidade novas modalidades de família, mais igualitárias nas relações de sexo, menos sujeitas à regras e imposições. (DIAS, 2000, p.49).

O homem que se relaciona afetivo/sexualmente com outro homem e estabelece, nessa ligação, amor, companheirismo, respeito e confiança, vivencia, sem dúvida, uma relação familiar homoafetiva. E o conceito de homoafetividade deve ser pensado sem se vincular exclusivamente à sexualidade.

O preconceito em torno à homossexualidade espalha uma ideia de que homossexuais se relacionam com o objetivo exclusivo de fazer sexo. Se, na sociedade, o sexo é visto como pecado, sujeira etc, e se não é reconhecido o amor, a afetividade entre pessoas do mesmo sexo, as relações homossexuais são vistas equivocadamente como relações de promiscuidade e perversão. O termo “homoafetividade” é utilizado para visibilizar e romper com o paradigma de que a homossexualidade está necessariamente restrita ao ato sexual. Que sim, a homossexualidade envolve relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo. (Cezário; Kotlinski, Navarro, 2007, p.38)

É interessante observar que hoje travamos um debate pelo reconhecimento das relações homoafetivas como ampliação do conceito ou da concepção de família, traduzindo uma forma nova de relação familiar. É necessário pensar um mundo mais receptivo e igualitário, aberto a outras formas de relacionamento amoroso, além do modelo heteronormativo socialmente imposto e nesse sentido ainda termos largo espaço a caminhar.

CAPÍTULO II - *KING & KING*: UM CONTO DE FADAS FORA DOS PADRÕES

II.1 Breves considerações sobre a homossexualidade masculina na literatura

O amor entre dois homens é retratado na literatura desde Homero, com *A Ilíada*, embora de uma maneira bastante sutil. A amizade entre Aquiles e Pátroclo indica uma relação afetiva/sexual aceita no contexto social da Grécia antiga.

Platão também retrata a relação entre dois homens em *O banquete*. Percebemos existir alguma preocupação ao longo da história em registrar as relações homoafetivas. Durante a Idade Média, Dante Alighieri, em *A divina comédia*, também aborda a temática homossexual. O poeta condena a prática sexual entre dois homens, por considerá-la motivo de afastamento do homem em relação a Deus. A condenação, pela prática de atos homossexuais, segundo Dante, era o inferno, seguindo, claramente, a lógica religiosa.

No final do século XIX, mais precisamente em 1895, o escândalo envolvendo a prisão de Oscar Wilde, em razão da sua homossexualidade, despertou por parte da sociedade europeia e de alguns intelectuais da época, maior interesse pelo tema.

No início de século XX, a publicação de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, foi considerado “o primeiro dos grandes romances em que a homossexualidade é tema central, tanto como conceito para discussão, como pela descrição do comportamento dos seus personagens.” (WOODS, p. 38, 1998). André Gide, amigo de Wilde, publica, em 1902, sua obra *O imoralista*, que alude à homossexualidade do personagem principal, Michel. Gide escreveu também *Corydon* (GIDE, 1969), que é uma de suas obras mais conhecidas. Trata-se de um conjunto de ensaios sobre a condição homossexual e a sociedade de seu tempo. Gide era homossexual assumido e sua obra combatia, enfaticamente, o preconceito em relação à homossexualidade.

II.2. *King & King* e os contos de fadas

A narrativa infantil *King & King*, de Haan e Nijland é inspirada nos contos de fadas e aborda a homoafetividade com rara delicadeza. O príncipe herdeiro é um personagem sem nome e pode ser visto como uma referência a todo e qualquer jovem homossexual que deseja vivenciar uma história homoafetiva.

Na trama, a rainha mãe comunica ao filho a não disposição de permanecer no trono, em razão do longo tempo dedicado ao reino. Para tanto, ela pede para que ele o assuma o quanto antes. Mas, para que isso aconteça, o príncipe, obrigatoriamente, terá de se casar. Ele aceita as exigências da mãe e esta convoca princesas de diversos reinados, para que seja escolhida a de seu agrado.

O príncipe não se sente atraído por nenhuma das candidatas, exceto pelo irmão da última que se apresenta. A rainha não se opõe ao desejo do filho de casar-se com outro príncipe e não com uma princesa, contrariando os costumes convencionalmente aceitos.

Compreendemos que a construção da obra literária destinada às crianças implica certas características próprias, entre elas, a combinação entre o texto verbal e visual. Em nosso objeto de análise, a relação entre os códigos verbal e visual ocorre por meio de uma cumplicidade, um código complementando o outro, construindo uma rede de significações.

O texto visual de *King & King* apresenta-se através de elementos híbridos, que tecem com plasticidade as cenas e o enredo. Hibridizam-se várias linguagens como a pintura, a linha, o desenho, a colagem e a textura. Os tipos gráficos constituem um texto a ser lido pelo verbal e pelo visual. Tal multiplicidade de elementos confere dinamismo e movimento à narrativa e desafia o interlocutor a ludicamente construir os sentidos. Seus recortes desenvolvem um dinamismo e movimento intensos, a ponto de o leitor sentir-se introduzido no jogo lúdico da narrativa.

Para Sônia Khéde:

Embora a ilustração seja um dos aspectos do Projeto Gráfico, é impossível pensar na ilustração sem conceber um projeto

arquitetônico mais amplo, uma espécie de ópera gráfica que é o universo da ilustração. E por quê a ideia de arquitetura, ópera ou cenografia? Essa ideia parece ser fundamental para compreendermos como a ilustração adquire, por vezes, o sentido de reinvenção de um texto. (KHÉDE, 1989, p. 14).

Não é nossa intenção aprofundarmos a análise do projeto gráfico de *King & King*, mas entendemos bastante oportuna a ponderação de Sônia Khéde, pois dependendo da proposta do projeto, o texto pode revelar mais possibilidades de envolvimento por parte do leitor. Por outro lado, se o projeto gráfico não apresentar um processo apurado e comprometido com o texto, acarretará um resultado nada favorável para a obra e seus leitores. Podemos, nesse sentido, fazer uma comparação com outras artes, como a arquitetura, pois se o projeto de uma construção não estiver integrado ao contexto do local onde a obra será realizada, sua conclusão será desastrosa. Também com a ópera e sua cenografia, onde se fazem necessários todos os ajustes para que nada se perca.

Ao fixarmos nossa atenção para a ilustração da capa do livro, vemos que através de seus códigos a imagem denuncia, interroga, responde, incomoda. Em suma, penetra o nosso consciente. O personagem veste roupas extravagantes, coloridas e apresenta gestos delicados. Esses elementos seriam suficientes para causar um impacto ou um choque, afinal de contas, meninos não devem vestir-se com roupas que invocam o universo feminino e muito menos se expressar delicadamente. Existe uma “corporificação socialmente marcada.” (Butler, 2012, p.31), meninos devem vestir-se com roupas de cores sóbrias.

Na capa do livro, temos a imagem de um garoto vestindo um casaco de pele, calças com listas verdes e amarelas, uma blusa vermelha repleta de estrelinhas pretas, ostentando, ainda, um anel com enorme pedra. A ilustração está preenchida de um sentido de deslumbramento e euforia, que, junto ao título - *King & King* - sugere a ideia de uma obra com temática homossexual.

Figura 2. *King & King*: capa do livro

Fonte: Acervo do pesquisador

Ao vestir-se com roupas femininas, o personagem subverte a “correlação simples entre sexo e gênero” (BUTLER, 2012, p.65.). A imagem permite efeitos de ludicidade e através dela a autora destaca uma prática oposta ao modelo socialmente aceito, induzindo-nos ao jogo, estabelecendo a competição entre a heteronormatividade e a prática homossexual.

A competição permite-se assumir a forma de um oráculo, de uma aposta, de um julgamento, de um voto ou de um enigma. Mas seja qual for a forma sob a qual se apresente, é sempre de jogo que se trata, e é sob este ponto de vista que devemos interpretar sua função cultural. (HUIZINGA, 2008, p.119).

O pensamento de Huizinga leva-nos a considerar a fronteira como elemento fundamental e o aspecto que envolve a distinção e a divisão que se processa entre os opostos.

O título da obra, *King & King*, exprime o sentido de união, dá caráter enigmático à cena, que se completa no diálogo com a imagem. A ilustração dialoga com o verbal. A ótica do ilustrador com a palavra organizada pelo escritor propicia compreender a realidade que se manifesta por meio de um contexto estético, que, por sua vez, busca interpretar o mundo e as relações humanas baseadas no sentimento de ternura e respeito ao outro.

Na página de guarda, o príncipe veste roupas coloridas e calça sapatos no estilo plataforma, na cor vermelha. O personagem desafia e suplanta as normas de gênero ao vestir-se, conforme pode-se perceber na ilustração.

Figura 3. *King & King*: Página de guarda
Fonte: Acervo do pesquisador

A ilustração de *King & King* nos remete, de certa forma, à ideia de insurreição, de resistência frente aos modelos sociais definidores do papel de gênero. E nos leva a refletir sobre os contos de fadas, que em suas versões tradicionais não eram transmitidas como lições de moral, ao contrário, segundo Robert Darnton: “[...] diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia para enfrentá-lo” (DARNTON, 1986, p.78).

Em nossos estudos, a preocupação com uma temática pouco explorada na literatura infantil, a apontar para um padrão social que diverge do comum, do certo ou errado é primordial. Em *King & King*, a criança é levada a experimentar um

caráter diferente de narrativa, na qual a realização amorosa ocorre entre indivíduos do mesmo sexo, sem barreiras, medos ou preconceitos.

Logo ao abrir *King & King* vemos que a rainha mãe é obesa, que alguns personagens são gordos e outros excessivamente magros, assumindo forma física diferente dos padrões exigidos pela sociedade moderna. Outro aspecto comum a todos eles está no gestual, uma vez que existe certo exagero nos olhares e gestos ao se expressarem.

No texto e nas ilustrações de *King & King* trabalha-se com a diversidade na representação das personagens (há magros, gordos, altos, baixos, usuários de óculos, etc). Para tanto, é importante destacar o conceito de representação associado à ideia de classificação, conforme o pensamento de Camargo:

Compreendemos o conceito de representação como “o produto de classificações”, pois é justamente por meio das representações que “alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. *Por elas, o mundo se faz significativo. E o choque de significações de imediato resulta do choque de representações*”, conforme afirma Luiz Costa Lima (1981, p.219, grifos nossos). As classificações se dão no mundo social e são (re)produzidas e (re)atualizadas nas e pelas representações, havendo uma espécie de “círculo vicioso”, uma vez que “o mundo social é ‘visto’ a partir das classificações, estas, de sua parte, se motivam pelo mundo social” (LIMA, 1981, p.222). É a partir de determinadas classificações que damos visibilidade ao outro e a nós mesmos em uma relação de alteridade e identidade. (CAMARGO, 2010, p. 22).

A narrativa possibilita e favorece pensar a diversidade na representação das personagens por meio das imagens. Ao observarmos o aspecto físico de cada figura, a rainha obesa, a princesa negra, a mulher baixa, a mulher gorda, a mulher estrábica, o mordomo careca, a rainha gorda de biquíni tomando sol na piscina, etc , percebemos que suas aparências são componentes relevantes na história. Todos convivem em uma ambiência acolhedora, sem a visão estigmatizada e separatista consolidada pela ideologia da forma física perfeita, na qual a altura, o peso, o cabelo ou a cor da pele do indivíduo podem significar características negativas, caso não se enquadrem nas regras culturalmente determinadas pela sociedade.

A imagem que segue à folha de guarda é a da mãe posicionada à direita da página. A rainha encontra-se debruçada na janela do castelo, ela olha por meio de um binóculo. Esse movimento sugere a leitura do que ocorre ao seu redor e a interação com o mundo exterior. A página de fundo é branca e nela encontramos o título da obra escrito com letras grandes, na cor preta. Podemos depreender que a experiência do seu olhar é o de não revelar seus medos ou angústias ou mesmo sofrimento, se é que eles existem. Sua figura e expressão reforçam a ideia de quem busca por algo externo ao castelo.

Figura 4. *King & King*: mundo exterior
Fonte: acervo do pesquisador

As imagens são criadas a partir de uma textura plana, chapada, numa combinação de cores quentes, que em sua maioria apresentam um caráter intenso, quando pensamos numa escala cromática. A cor vermelha apresenta um aspecto de saturação, devido à sua maior intensidade.

Na maioria das ilustrações, os personagens não se encontram apoiados em nenhuma superfície, parecem soltos no ar, aproximando-nos da ideia de uma sensação espacial desestabilizadora que os deixa à deriva. Tais elementos icônicos: a forma, a peculiaridade e a dimensão espacial, destacam a imagem humana na obra, em relação ao ambiente, o que nos leva a perceber dois mundos, o fictício e o real.

A colagem de várias palavras, com diferentes tamanhos e caracteres, saindo da boca da mãe, numa das páginas, sugere-nos a reconstrução de sua fala. Observamos, assim, um jogo que sinaliza a sua relação com o filho, que produz o sentido de “palavras ao vento” ou, então, um enigma, que, segundo Nelly Novaes Coelho:

Desde sempre a Muller teria representado no universo: uma força primordial, necessária e, ao mesmo tempo, temida e por isso mesmo , continuamente dominada pelo homem. As fadas simbolizam , talvez, a face mais positiva e iluminosa dessa força feminina essencial: o seu poder de dispor da vida e conter o futuro (lembremos de que a principal missão das fadas na estórias infantis é prever e prover o futuro do ser) (COELHO, 1997, p.158).

Figura 5. King & King: Palavras
Fonte: Acervo do pesquisador

Existe o desejo de repetição do modelo hegemônico de casamento – homem e mulher – uma vez que os dois príncipes casam-se numa capela, seguindo modelos sociais previamente convencionados. *King & King* se constrói também por meio de intencionalidades e seus códigos e símbolos reforçam a necessidade de reflexão.

Em que pese a resistência das instituições na abordagem de questões polêmicas como a homoafetividade, cabe ressaltar a importância de se colocar, por meio de recursos expressivos e lúdicos que compõem um livro de literatura para crianças, uma dimensão humana a ser considerada com respeito, assim como tentar estabelecer um diálogo que leve a repensar os valores, no sentido de construção de relações humanas mais solidárias e igualitárias.

Apesar dos contos de fadas serem uma forma literária dedicada ao público infantil, eles surgem como forma de comunicação e entretenimento para adultos. No passado, as pessoas se agrupavam e contavam histórias. Relatavam seus cotidianos, experiências e anseios. A narrativa era recurso imprescindível ao convívio social humano. Havia um intenso desejo de o homem compartilhar suas experiências com o outro, fossem elas fatos reais ou imaginários.

Para Lúcia Pimentel Góes:

Contar histórias é atividade muito antiga. Até os profetas já falavam dela. Assim, o mais importante que o homem acumulou de sua experiência foi sendo comunicado indivíduo a indivíduo, de povo a povo. Contar em latim é *computare*, abreviado de *comptare*, do qual se originou o vocábulo francês *compter*. Então contar é o compito ou conto de fatos (GÓES, 1991, p.125).

A observação de Góes leva-nos a refletir sobre a produção textual infantil que surge a partir da narração de histórias do passado. As narrativas mais populares para crianças e jovens surgiram a partir das histórias orais recolhidas em diferentes lugares. No século XVI, Charles Perrault publica os primeiros contos infantis. Suas histórias foram recolhidas da memória do povo.

Filho de uma família burguesa de Paris, Perrault “se empenhou em resgatar a literatura folclórica francesa, preservada do esquecimento pela memória popular” (COELHO, 2012, p.82). Transformou, portanto, as narrativas pertencentes à tradição oral em contos literários.

Alguns autores reconhecem em Perrault a criação da literatura infantil. Segundo Bárbara Vasconcelos, “a literatura infantil surge a partir da narrativa *Contos da mãe gansa*, de Perrault” (CARVALHO, 1989, p.77).

Hans Christian Andersen usa de elementos da oralidade na produção de sua obra. Considerado o maior escritor de contos infantis da literatura universal, Andersen teve uma infância bastante pobre. Filho de pai sapateiro e mãe lavadeira, seu interesse pela leitura foi despertado pelo pai, que lhe contava histórias de contos

de fadas. A infância pobre é refletida em sua obra, através das diferenças sociais ali representadas. Nos contos de Andersen, prevalece o embate entre o opressor e o oprimido.

Para Mandelbaum (2010), Freud e Lévy-Strauss analisam as origens da família num momento em que as tarefas assumidas pelas mulheres eram opostas às dos homens e visavam suprir as necessidades materiais e até mesmo as de ordem afetiva, “para ambos, [...] a proibição é a regra fundamental que permite a passagem do âmbito da natureza para a cultura, servindo de base para todas as regras de convívio social.” (MANDELBAUM, 2010, p.31).

Os contos de fadas constroem o modelo de transmissão da cultura, desempenhando a fundamental função de comunicar às crianças os valores de uma sociedade. Trazem elementos relativos ao desenvolvimento social e psíquico da criança e se referem à identidade e ao caráter, fatores predominantes no processo de desenvolvimento individual. Bruno Bettelheim destaca que:

Os contos de fadas, ao contrário de qualquer outra forma de literatura, orientam a criança no sentido de descobrir a sua identidade e vocação e sugerem também quais as necessárias experiências para melhor desenvolver o seu caráter. Os contos de fadas insinuam que uma vida boa, compensadora, está ao alcance de todos, apesar da adversidade, desde que não nos subtraiamos a enfrentar lutas árduas, sem as quais ninguém pode conseguir a verdadeira identidade. Estas histórias prometem que, se a criança tiver a coragem de se embrenhar nesta terrível e esgotante demanda, poderes benévolos virão em seu auxílio e ela vencerá. As histórias advertem também que os que são demasiado timoratos e acanhados para se arriscarem a encontrar-se a si próprios têm de se sujeitar a uma existência insípida – se não lhes for reservada sorte pior ainda (BETTELHEIM, 1980. p.34).

O príncipe de *King & King*, no momento em que se sente atraído por outro príncipe, enche-se de coragem e admite para sua mãe o interesse que sente pelo rapaz. Sua coragem passa a ser a manifestação do desejo, um enfrentamento

compreendido como realização de um ideal, estabelecendo um vínculo que irá do possível ao impossível.

Temos, nesse momento, a interiorização de elementos do mundo externo de maneira interativa, produzindo fantasias do mundo interno e do inconsciente.

Em Bettelheim, o conceito de relação de objeto deve ser substituído pelo conceito de vínculo. Sua observação é marcada pela ideia de que o vínculo é resultado de experiências com objetos, confirmando a análise de que os vínculos não são instintos. Em sua definição, o vínculo estrutura-se por meio de um sujeito, um objeto e uma interação.

Pensar o aspecto do vínculo nos contos de fadas e em particular no trabalho de Hans Christian Andersen, leva-nos a entender quão indissociáveis estão as necessidades materiais e afetivas dos seres. Estas estariam sempre atreladas ao vínculo, denotando importante papel no contexto social. Elas ressignificam, seguramente, o sentido das relações. Há de se destacar também a sua dimensão na organização dos grupos humanos.

Segundo Tatar (2010, p.346), as histórias de Andersen fogem ao paradigma comumente encontrado nas narrativas infantis, com o tradicional final feliz, o que o faz romper com a estética de seu tempo. Observamos em seus contos que a existência é maravilhosa, que as boas energias socorrem os sofredores e infelizes, que não se vence sem sofrimento e não se deve abandonar a honra.

Devemos considerar que o momento histórico vivido por Andersen o ajudou a indicar o caminho da narrativa para crianças, pois foi o período em que os conceitos sobre a infância e a literatura infantil se formularam com bases teóricas mais sólidas.

As obras de Andersen foram traduzidas e adaptadas em vários países. Suas narrativas representam o universo humano e seus mais diversos matizes. A relação conflituosa do homem com o seu meio é uma das características primordiais de suas histórias. Embora encontremos em suas narrativas largo aspecto de realidade, percebemos que a fantasia, o maravilhoso e o sonho prevalecem, em detrimento ao mundo real.

A literatura infantil é um dos mais recentes gêneros literários e surge com a ascensão da família burguesa, que acaba por reconhecer e situar a infância em uma nova perspectiva social. Muitas narrativas que circulavam entre os camponeses e eram transmitidas pela tradição oral, foram recolhidas por autores como Perrault, os irmãos Grimm e Andersen compondo o cânone da literatura destinada às crianças.

As fábulas, os contos maravilhosos e os contos de fadas que conhecemos vêm de raízes muito antigas.

Entre as mais importantes descobertas feitas está a do grande papel desempenhado pelo mundo celta (no qual nasceram as fadas) no processo de fusão que se deu, através dos séculos, entre o espírito mágico dos povos primitivos e o espírito racionalista que ordenou o mundo civilizado. (COELHO, 2012, p.75).

Os contos de fadas apresentam, de acordo com as lúcidas observações de Nelly Novaes Coelho:

problemática espiritual/ética/existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebeia), após vencer grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém (COELHO, 1997, p.85).

Em seus primórdios, os contos de fadas não passavam de histórias da vida dos camponeses, que se amalgamavam a lendas, anedotas e superstições. Segundo Jolles (1976), o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-undhausmärchen* (*Contos para crianças e famílias*). Eis mais um pensamento que corrobora a ideia de proximidade entre o conto popular e os contos de fadas.

As narrativas populares traziam em seu conteúdo os dramas vividos pelas pessoas, seus conflitos, suas aventuras e decepções. Até mesmo a pornografia era ali representada. Por essa razão, as histórias não eram indicadas para crianças.

“Nascidas para o prazer dos adultos, com a gradativa intelectualização da cultura, elas se transformam em literatura infantil” (COELHO, 1997, p.154).

Se há personagens que apesar dos séculos e da mudança de costumes continua mantendo seu poder de atração sobre homens e crianças, essa é a *fada*. Pertencente à área dos mitos, a fada ocupa um lugar privilegiado na estrutura vital que neles é representada: encarna a possível *realização dos sonhos ou ideais*, inerentes à condição humana (COELHO, 1997 p.155).

É também Nelly Novaes Coelho quem afirma que os contos maravilhosos diferem dos contos de fadas (estes podem ter ou não a presença das fadas), porque enquanto nos primeiros são tematizados aspectos sociais, nos segundos estão subjacentes problemáticas existenciais:

Importante perceber que os contos de fadas se estruturam por meio do maravilhoso, da fantasia e do sonho. Neles, o leitor é transportado para outros mundos. Sua atuação não se limita somente ao universo da criança, mas também ao do adulto, em razão da proximidade com temas que envolvem realizações e valores humanos. “Quanto ao conto de fadas, é de natureza espiritual/ética/existencial. Fada, cujo nome vem do termo latino ‘fatum’, significa *destino*” (COELHO, 1997, p.155).

Isso certamente corrobora a ideia do interesse dos adultos pelos contos de fadas, uma vez que o destino, a existência e o espiritual são, afinal, questões que permeiam a mente humana desde tempos remotos.

[...] os contos de fadas transmitem importantes mensagens a mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas histórias falam ao ego em germinação e encorajam o seu desenvolvimento enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida que as histórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do *id*, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego. (BETTELHEIM, 1980, p.14).

Bettelheim aponta para a curiosidade da criança, ou seja, para a busca, para a necessidade de compreender o mundo, o desejo pela descoberta, o fascínio pelo novo. Quando diz, “À medida que as histórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões...”, seu pensamento, de certo modo, imprime e revela a materialidade das pressões emocionais e sociais, atribuindo-lhe o significado e o sentido como a parte material da vida humana. Analisa as influências dos contos de fadas no modelo psicanalítico, por sua atuação “em qualquer nível que esteja funcionando no momento, ou seja, o consciente, o pré-consciente e o inconsciente.” (BETTELHEIM, 1980, p.14).

Compreendemos, portanto, que os contos de fadas, por meio da sua linguagem simbólica, atuam no consciente do indivíduo, quando este vivencia uma experiência concreta, e no inconsciente, quando figura a magia e o extraordinário.

No texto de *King & King*, temos algumas palavras desconexas em forma de colagem, indicando retratar o inconsciente da rainha mãe.

Figura 6. *King & King*: Colagem
Fonte: Acervo do pesquisador

A mãe do príncipe está ao telefone: “The night, the queen found her list of princesses and called every castle, alcazar, and palazzo near and far.”

Figura 7. *King & King*: O telefonema
Fonte: Acervo do pesquisador

A figura da mãe está de certa forma relacionada ao poder que tem de mudar o destino do filho, pois ele precisa casar-se para assumir o reinado. A problemática dessa personagem resume-se a casar o filho com uma princesa. Até aqui ela ainda não tem conhecimento da homossexualidade do príncipe.

Se considerarmos a homossexualidade como um problema social, convencionalmente, o homem deve se apaixonar por uma mulher. Nestes termos, é de se entender que a rainha mãe espere que o filho siga os padrões socialmente aceitos. Se as narrativas dos contos de fadas são marcadas pelas relações heteronormativas, é de se esperar que um príncipe esteja à procura de uma

princesa ou uma princesa se apaixone por um cavaleiro. São muitas e nítidas as referências que encontramos no romance cortês do século XII.

Podemos pensar em *Tristão e Isolda*: “Fruto da fusão de diferentes culturas, nesse romance – e em suas mil versões diferentes -- se unem os nobres sentimentos de honra, cultivados na Idade Média, e a força do amor, contra o qual leis e costumes são impotentes.” (COELHO, 2008, p.69).

Os contos de fadas estabelecem com o mito uma relação de cumplicidade e dependência plenas. O mito, primordialmente, é resultado da necessidade de o homem buscar, pela imaginação, explicações para suas dores e angústias. Referimo-nos à imaginação do homem segundo Ribot (2012, p.127): “A imaginação assinala o apogeu de seu desenvolvimento intelectual, não a excede.” O conto era narrado para deleite e entretenimento do ser humano, enquanto o mito procurava explicar os acontecimentos.

O mito explica fenômenos ligados à natureza (tempestades, período de seca) e a origem do mundo. Os contos de fadas, por meio da representação de figuras mágicas, “encarnam a possível realização dos sonhos ou ideais, inerentes à condição humana.” (COELHO, 1997, p.155). Para o mito e os contos de fadas, “...tudo se resolve por meios sobrenaturais.” (COELHO, 1997, p. 154).

Nos contos de fadas, o desafio, o confronto, exigem mudanças de atitude por parte dos personagens, privilegiando a reflexão sobre os seus atos. No mito e nos contos de fadas nos deparamos com modelos de conduta humana que caracterizam múltiplas possibilidades de pensar a relação do homem com a sua existência.

King & King permite-nos pensar novos modelos de vida, pois sua narrativa potencializa relações humanas mais autônomas e menos hierarquizadas sobre questões sociais que envolvem a homossexualidade.

CAPÍTULO III - O FILME *ORAÇÕES PARA BOBBY* E OS CONFLITOS SOCIAIS E RELIGIOSOS DA HOMOSSEXUALIDADE

III.1. Desvendando os conflitos de *Orações para Bobby*

Sabemos que a multiplicidade de eventos do mundo se traduzem em imagens e que estas, através de configurações específicas, instalam-se em diferentes formas de linguagem. O cinema, como linguagem, possui características e qualidades semânticas que permitem a representação de mundo onde o presente, o passado e o futuro interligam-se e organizam-se, discutindo a complexidade da existência humana, sob perspectiva histórica, por vezes modificando nossa concepção de passado.

Para Plaza, “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nesta correlação, pouco importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (PLAZA, 2013, p.6).

Em *Orações para Bobby*, o drama se constrói a partir da relação de poder caracterizada pela não aceitação da homossexualidade do filho, por parte da mãe.

[...] as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência. De modo que é mais a luta perpétua e multiforme [...] (FOUCAULT, 2003, p.232).

O início do filme apresenta um recurso de montagem amparado em técnica conhecida no cinema como *ping-pong*. Isto significa duas cenas que se alternam regularmente. Embora haja alternância, é possível manter a unidade.

A primeira cena é a da personagem Mary, mãe de Bobby. Há o enquadramento de vários objetos, em razão do valor simbólico que assumem na trama. A imagem abre-se em um close de uma lâmpada acesa. A câmera move-se lentamente pelo local e percebemos que estamos numa pequena sala de costura. Vemos o enquadramento de vários objetos, como a imagem de Jesus Cristo, o porta-retrato da família, linhas, agulhas, carretéis. Mary encontra-se costurando em sua máquina. A composição desses elementos na cena colaboram para a ideia de religiosidade e família.

As cenas são acompanhadas por um tema musical religioso (*I need you to listen*, de Marty Haugen). É a cena em que Mary está costurando e a música concorre com o som de sua máquina de costura. É a mesma música que acompanha a cena de Bobby e o som dos carros numa estrada. Em cinema dá-se o nome de *crossfade* à tal combinação, que consiste, fundamentalmente, na edição entre um som que acompanha a cena e outro que a ele se sobreporá. Tais sons, ocorrendo simultaneamente, representam, na verdade, o conturbado momento vivido pelos personagens.

É na antítese de certo/errado, sujo/puro, Deus/diabo, interiorizada pelos personagens do filme, que o jogo dialético do conflito se estabelece. A música religiosa, como elemento constituinte desse jogo, tem a função de aproximar o homem do divino.

Toda uma problemática se desenvolve então: a de uma arquitetura que não é mais feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir um controle interior, articulado e detalhado – para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los. (FOUCAULT, 1994, p.154).

O conflito entre Mary e o filho é acirrado quando ela descobre a homossexualidade de Bobby. Antes disso, o discurso religioso de Mary tinha um aspecto mais reflexivo, servia como alerta, como na cena em que diz “não devemos afrontar a leis do senhor”.

A descoberta da orientação sexual do filho faz com que a sua atitude religiosa não mais seja somente reflexiva. A religião, para Mary, transforma-se num mecanismo de repressão. E seguindo o pensamento de Foucault, é possível comparar sua fé “a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento...oferecê-los a um conhecimento, modifica-los.”(FOUCAULT, 1994, p.154). O ambiente em que a família (mãe, marido e filhos) vive exprime efetivamente o pensamento e os ideais de Mary, construídos a partir dos ensinamentos religiosos.

Sua sala de costura, de certa maneira, simboliza o poder como prática de dominação. Existe uma série de regras que o sujeito deve obedecer para residir numa casa com a família. Todos os moradores devem respeitar as normas impostas a eles, caso contrário, sofrerão penalidades. A imagem de Jesus está na parede intensificando a ideia de um poder disciplinar. Seu olhar, naquela imagem, é vigilante, observador.

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Lentamente, no decorrer da época clássica, são construídos esses “observatórios” da multiplicidade humana para os quais a história das ciências guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo. (FOUCAULT, 1994, p.153).

O olhar disciplinador é um olhar que espreita, que está sempre na condição de dominador. Nada escapa a esse olhar, “no acampamento perfeito, todo o poder seria exercido somente pelo jogo de uma vigilância exata; e cada olhar seria uma peça no funcionamento global do poder.” (FOUCAULT, 1994, p. 154).

Modernamente, o controle mantido por meio de câmeras expandiu-se bastante, a ponto de não sabermos mais quando e onde estamos sendo vigiados.

Isso remete-nos à imagem panóptica do pós-moderno, com a câmera constituindo-se no sujeito que espreita, vigia, observa.

No momento em que as cenas entre Bobby e Mary alternam-se, a presença da máquina de costura em funcionamento e a dos caminhões passando embaixo da ponte é algo bastante ostensivo.

As máquinas estão integradas às imagens cinematográficas desde os seus primórdios, como na primeira projeção pública de Lumière, em 28 de dezembro de 1895, em Paris. Em *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, um trem, vindo do fundo da imagem, torna-se cada vez maior. Sua presença toma o quadro e, segundo a lenda, os espectadores que se encontravam nessa exibição correram com a aproximação do trem, achando que poderiam ser atropelados por ele. Numa aproximação bastante superficial é possível dizer que, enquanto os espectadores de Lumière fugiam da morte, Bobby, ao contrário, ia a seu encontro, ao cometer o suicídio.

Para muitos psiquiatras, ao suicidar-se o indivíduo está buscando na morte uma saída para a vida. (COSTA, 2013, p. 61.). O conceito de suicídio abrange todos os fenômenos desde o desejo de morte, ao planejamento e sua realização. (COSTA, 2013, p.32).

Etimologicamente, a palavra suicídio origina-se no latim, deriva de *sui-* de si – e *cae de* rematar, designando a morte de si próprio (COSTA, 2013, p.14).

O suicídio carrega em si a dúvida, o enigma, a dor, a perturbação e o desespero do não encontro, nos aproximando da ideia de algo não sustentável internamente, de algo que envolve inquietação e culpabilidade. Não há nenhuma sociedade ou microcultura, qualquer que seja o período histórico considerado, onde não exista suicídio, embora gerido em cada uma delas de forma diferenciada, conforme a sua mentalidade e ideologia específicas sobre a vida e o seu valor social e simbólico, sobre a morte e o significado do após morte. (PRATES, 1996, p. 182).

O pensamento de Prates reflete o aspecto realidade como elemento componente do fenômeno suicídio ao referir-se à “...ideologia específica sobre a vida e o seu valor social e simbólico, sobre a morte e o significado do após morte”.

O suicídio burla a ordem natural da vida em escala abrangente. Sua ocorrência dá-se nas mais variadas faixas etárias e nas mais diversas culturas - da adolescência à velhice e mais raramente na infância; ocorre desde que o homem deu-se conta de existir enquanto ser pensante e donos de seus atos. Consta-se a existência do suicídio a partir dos primórdios da humanidade; na antiguidade greco-romana; na era cristã; na renascença e na contemporaneidade. (BRANDÃO, 2004. p. 9).

Segundo Almeida, foi Desfontaines quem utilizou o termo suicídio pela primeira vez, em 1717, para designar o ato deliberado pelo qual um indivíduo possui a intenção e provoca a própria morte. (COSTA, 2013, p.15).

Santo Agostinho e São Tomás de Aquino condenavam a ideia de suicídio, retomando o pensamento medieval, no qual apenas Deus tem o direito de dar e tirar a vida.

O corpo do suicida não tinha direito ao enterro cristão e era exposto em praças públicas como forma de dissuasão. Para além de conduzir a que muitos indivíduos fossem criticados e perseguidos pelo fato de terem atentado contra a própria vida. (DURKHEIM, 1999, p.58).

Somente em meados do século XIX, o corpo do suicida passa a ser sepultado. O enterro religioso era permitido desde que se comprovasse qualquer distúrbio mental que certamente levaria o indivíduo a cometer tal ato.

Há em nós duas consciências: uma contém apenas estados que são pessoais a cada um de nós e nos caracterizam, ao passo que os estados que a outra compreende são comuns a toda a sociedade. A primeira representa apenas a nossa personalidade individual e a constitui; a segunda representa o tipo coletivo, e, por conseguinte, a sociedade sem a qual ele não existiria (...) embora distintas, essas duas consciências são ligadas uma à outra, pois, em suma, elas constituem uma só coisa, tendo para as duas um só e mesmo substrato orgânico. (DURKHEIM, 1999, p. 79).

Durkheim destaca a integração e a regulação como elementos de auxílio na compreensão do fenômeno suicida, definindo a integração como as relações entre

indivíduo e o grupo. Enquanto que a regulação se vincula às normas e à moralidade, ao que é ou não permitido ao indivíduo fazer em uma sociedade. (ALMEIDA, 2011, p.186). Leva-nos a considerar que a incapacidade das pessoas em lidar com determinado contexto social está intimamente ligada ao aspecto da perda. Em algum momento, um componente do processo de adaptação ou ajuste a seu grupo foi extraviado, perdeu-se, e ele, então, sucumbe.

Em *Orações para Bobby* há a necessidade de se adaptar ou satisfazer às normas sociais, deixar-se limitar pela moralidade.

A natureza humana é sensivelmente a mesma em todos os cidadãos. Não é ela, portanto, que pode atribuir às necessidades o limite variável que lhes seria obrigatório. Por conseguinte, na medida em que dependem apenas dos indivíduos, elas são ilimitadas. Em si mesma, abstraindo-se todo poder exterior que a regula, nossa sensibilidade é um abismo sem fundo que nada é capaz de preencher. Mas então, se nada vem contê-la de fora, ela só pode ser uma fonte de tormentos para si mesma. (DURKHEIM, 2000, p. 313).

Nessa ordem de ideias, a necessidade de Bobby vivenciar sua homossexualidade é um aspecto ameaçador. Não há como atender as exigências da realidade imposta e com isso a construção de sentido para a vida deixa de existir.

Na narrativa cinematográfica, o som forte da máquina de costura e dos carros remete ao modelo capitalista, ao modelo de mundo industrializado, de progresso. A um contexto no qual as relações sociais se modificam, por meio da divisão do trabalho e em que surgem as relações sociais de produção.

Temos uma cena que poderia significar uma metáfora do universo do homem contemporâneo, com as máquinas simbolizando o avanço tecnológico, todavia, paradoxalmente, acaba por significar o não avanço do pensamento humano nas questões que envolvem o universo homossexual. No caso de Mary, isto pode ser assim compreendido, pois, para ela, a hegemonia heteronormativa, com base na sua religiosidade, não pode ser ameaçada por minorias homossexuais.

A máquina necessita de vários elementos em sua constituição para que possa funcionar adequadamente. Mary somente conseguiu costurar suas roupas se sua máquina estiver trabalhando eficazmente.

Foucault compara o sistema panóptico de Bentham a uma máquina. Salientamos que panóptico foi um tipo de penitenciária ideal concebida por Jeremy Bentham. O projeto desenvolvido pelo filósofo e jurista permite que os prisioneiros sejam vigiados, sem que possam saber se estão ou não sendo observados. Bentham afirmava que seu sistema poderia ser aplicado, além de prisões, em hospitais, fábricas e escolas.

O panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retrainar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. Ensinar simultaneamente diversas técnicas aos operários, estabelecer qual é a melhor. Tentar experiências pedagógicas – e particularmente abordar o famoso problema da educação reclusa, usando crianças encontradas; ver-se-ia o que acontece quando aos dezesseis ou dezoito anos rapazes e moças se encontram; poder-se-ia verificar se, como pensa Helvetius, qualquer pessoa pode aprender qualquer coisa...é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. (FOUCAULT, 1994, p.179/180).

Essa vigilância polivalente, para o Foucault, potencializa o exercício do poder, além de aperfeiçoá-lo. As técnicas utilizadas nesse sistema permitem que o poder disciplinar seja contínuo, com o aspecto da transformação fortemente evidenciado. Mas a intenção maior é a da correção. A vigilância encontra na estrutura física meios eficientes para sua atuação. O espaço limita a atuação do sujeito observado.

É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado. (FOUCAULT, 1994, 181).

Faz-se aqui necessário compreender a noção de panóptico, criada pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham, como um modelo de sistema de reclusão.

Bentham desenvolve um projeto arquitetônico de penitenciária com uma estrutura física, que possibilitasse acompanhar todos os movimentos dos indivíduos ali confinados. Foucault percebe que instituições como o exército, a escola, a família nuclear, as prisões e os hospitais seguem o modelo panóptico, criado pelo filósofo. “O homem moderno não se esconde, pelo contrário, se torna constantemente visível, e por consequência, plenamente individualizado. O formato panóptico de exercer o poder prescreve a cada um o seu lugar.” (TRINDADE, 2014, p.2).

O poder de vigilância incide sobre os corpos dos indivíduos, suas tarefas cotidianas, sua aprendizagem. Em *Orações para Bobby*, observamos um simbólico encarceramento sofrido pela família do protagonista. A religiosidade não permite que esses indivíduos desenvolvam pensamentos desvinculados da fé cristã. É como se vivessem em uma clausura, vigiados pelo olhar de Deus. Sob tal aspecto analisamos uma cena marcante do filme, na qual podemos compreender a vigilância e o controle por meio do simbólico, explicitado na ação da mãe:

Mary interrompe sua costura para pegar o cigarro e tragá-lo, devolvendo-o ao cinzeiro. Existe uma simbologia nessa cena, nota-se uma relação de pecado e castigo bastante curiosa. Sabemos que a bíblia condena todo tipo de vício. A personagem se mostra profunda conhecedora da bíblia, citando seus versos a todo instante e acusando aqueles que vivem em pecado, como o filho Bob, pela sua homossexualidade.

No final da cena, ela espeta, com um alfinete, um dos dedos da mão, que sangra. Coloca novamente as mãos sobre o tecido, deslizando-o sobre a máquina de costura. Termina de costurar e com a tesoura corta a linha que está presa ao tecido e à agulha da máquina.

Por fim, num gesto rápido, apaga a luz e escurece a tela. Com a luz apagada, encerra a cena, traduzindo, simbolicamente, o sentimento dos personagens. Bobby

está sozinho em cima da ponte e Mary, também sozinha, na sala de costura. Mary está em casa, “protegida”, enquanto Bobby se encontra na rua, em cima de uma ponte, próximo de dar um fim à própria vida.

A cena de Mary costurando, envolta em linhas, agulhas, tesoura, carretel e tecido é a representação do seu universo. O raciocínio da personagem, sua maneira de encarar o mundo, estão simbolicamente expressos nas imagens e sons desta sequência.

[...] há sempre uma lógica interna que comanda a composição da obra, e que a unidade nasce da ordem dos componentes, o que implica, em última instância, na seleção dos aspectos a serem reunidos em função do efeito totalizante final [...] (ARISTÓTELES, 1981, p. 7).

A tessitura, como construção – há uma alusão a uma vida tecida - construída pelo sofrimento, pelo sangue, pela dor e pelo medo, pela incapacidade de olhar o avesso da costura. Seguramente, pela impossibilidade de refletir acerca do sentido da vida, impossibilidade de desprender-se de regras que oprimem a si e ao outro. Em suma, toda essa conjuntura é muito bem caracterizada nas cenas em que Mary é figura central.

Mary busca na fé o conforto para suas inquietações. Torna-se uma déspota ao impor à família seus ideais religiosos. O fluxo de consciência que se desenrola na narrativa, explicita a “lógica interna que comanda a composição da obra...” (ARISTÓTELES, 1981, p.7). A música que ela escuta, enquanto costura, certamente a ajuda a acreditar em sua “verdade”. São esses elementos que contribuem e reforçam o sua atitude diante do comportamento do filho. Uma atitude disciplinadora de dominação em relação ao outro.

Nessa perspectiva, novamente buscamos fundamento em Foucault, para quem o poder disciplinador apoia-se no controle, na vigilância, na classificação do indivíduo, num sentido de adestramento:

O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo...A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. O sucesso do poder disciplinar-se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico. (FOUCAULT, 1994, p. 153).

A homossexualidade, para Mary, está incorporada à ideia de doença, de desvio. Seu discurso religioso disciplinador a coloca numa posição autoritária e soberana, como sujeito detentor do poder e da verdade.

Foucault afirma que é por meio de práticas discursivas que os sujeitos se constituem. (FOUCAULT, 2007, p. 57). Estes sujeitos vinculam sua interpretação de mundo a uma contínua manifestação discursiva baseada numa superficialidade de fatos ocorridos na história, completamente distantes dos contextos do mundo em que vive. E com base no discurso místico, tentam reconstruir uma outra realidade frágil e contraditoriamente irreal.

A última tomada de Bobby, no processo de alternância de cenas entre ele e a mãe, é a de sua imagem em plano geral. Ele está de costas para a câmera, segurando com as duas mãos o corrimão da ponte, observando os carros que passam embaixo dela.

A homossexualidade e o suicídio eram duas coisas perigosas para Bobby. A cena é uma metáfora da dúvida, traz um sentido de escolha para o personagem, ou seja, assumir sua homossexualidade ou se jogar da ponte.

Figura 8. *Orações para Bobby*: Imagem 1
Fonte: Acervo do pesquisador

A imagem que se segue à visão de Bobby é a execução de um vídeo da família reunida, com a legenda: Walnut Creek, California, 1979. Essa informação situa o tempo e o espaço em que a história ocorreu. O filme foi realizado em 2009 e isto nos leva a concluir que as características fílmicas, enquanto signo e representação, nos conectam com o objeto, ou seja, à história de Bobby, ocorrida no passado. Interessante observar que os movimentos homossexuais nos Estados Unidos e na Europa ocorreram na década de 1970, numa política voltada para liberação sexual, incluindo a saída do armário.

Percebemos uma presentidade entre o filme e o objeto. A representação permite a comunicação com a realidade passada, que pode a qualquer momento ser

revisitada pelo espectador. A família encontra-se no jardim da casa. Mary, Robert Griffith, o pai de Bobby, Ed Griffith, o irmão mais velho, e suas irmãs Joy e Nancy Griffith, além de uma amiga do protagonista. Na cena, Robert Griffith posiciona a câmera, que se encontra em cima de um tripé, e todos se juntam para uma pose em família. Em seguida, ele toma a câmera nas mãos e acompanha os movimentos de Bobby, que brinca com a amiga, rolando no gramado.

A avó materna de Bobby aparece sentada com uns balões coloridos amarrados à sua cadeira. Há necessidade, nessa sequência, de evidenciar a família, talvez para reforçar o espaço de proteção que ela propicia a seus membros, além do exercício de socialização, de representação da moral e dos valores sociais. Enfim, uma concepção de família ideal, que nos remete a tradição iconográfica de reunião familiar no final do século XVI e século XVII. Foucault compreende a família como:

[...] um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas, etc. Acontece dessas regras e valores serem bem explicitamente formulados numa doutrina coerente e num ensinamento explícito. Mas acontece também delas serem transmitidas de maneira difusa e, longe de formarem um conjunto sistemático, constituírem um jogo complexo de elementos que se compensam, se corrigem, se anulam em certos pontos, permitindo, assim, compromissos ou escapatórias. Com essas reservas podemos chamar código moral esse conjunto prescritivo” (FOUCAULT, 1984, p. 26)

Para Foucault, a família, com os seus valores e sua ordenação, é também um mecanismo de controle social. Seu conjunto de regras se articula e se organiza como parte do processo disciplinador.

Noutra cena de *Orações para Bobby*, Mary pergunta a Bobby se Michelle, sua amiga, está interessada por ele. O rapaz sorri e pergunta para a mãe se a garota fez algum comentário a respeito dos seus sentimentos. Mary responde que não. Percebemos na fala de Mary a marca de uma realidade sócio cultural bastante evidente. Para ela, o filho está na idade de arrumar uma namorada. Afinal, rapazes de sua idade se interessam e namoram garotas. As palavras e expressões adquirem

sentido no contexto em que são ditas. O poder exercido pelo sujeito nas relações familiares objetiva consolidar e reforçar os valores morais. Há uma identificação com as circunstâncias atuais dos personagens. As referências, codificações e signos permitem-nos reidentificar e resignificar as imagens.

A linguagem corporal dos personagens expressa seus estados internos. Todos estão sorrindo, brincando, pulando. Inclusive a avó, sentada, com os balões coloridos amarrados à cadeira, apesar da séria expressão facial, em que percebemos um ar orgulhoso, por ver sua prole reunida e feliz. O jardim, como símbolo de paz e equilíbrio espiritual, reforça a ideia da família burguesa, harmoniosa e feliz.

O jardim é um símbolo do Paraíso* terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas. [...] Já foi dito, apropriadamente, dos jardins de Roma antiga que eram lembranças de um paraíso perdido. [...] O jardim, no Extremo Oriente, é o mundo em miniatura, mas é também a natureza restituída ao seu estado original, convite à restauração da natureza original do ser. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1993, p. 512).

A imagem do jardim nos remete à ideia de um paraíso perdido, à manifestação de Deus, à representação da vida. Na mitologia bíblica, o Jardim do Éden representa a proteção, a ligação do homem com o divino, do homem com a natureza e com a sociedade. A relação de dependência do homem com o poder, o mestre divino no controle do universo estabelece leis a cumprir e o descumprimento dessas leis acarreta punição.

O tempo dramático de um *take* é uma ação entre cortes. Comparato afirma que, “O tempo dramático total é a soma de todos os tempos parciais.” (COMPARATO, 2005, p. 168). A ação está atrelada à configuração poética do filme, ela traz movimento e agilidade à trama. A mudança do plano aberto no jardim para um plano fechado na sala, comemorando o aniversário da avó, nos remete à ideia de aconchego. Uma ação que possibilita tal movimento no tempo, além de provocar uma intenção. Move-se o tempo e o espaço, desperta-se uma “consciência”

nostálgica. Imaginamos ser domingo, Bobby e toda a família passaram o dia juntos e à tardinha comemoram o aniversário da avó.

Depois de a avó soprar as velinhas, Mary diz: “Quem conhece isto?” E cita uma frase bíblica: “Que aqueles que O amam sejam como o sol quando nasce na sua força”. Bobby responde acertadamente o trecho da bíblia onde se encontra esta citação. Mary sente orgulho do filho pela resposta correta.

Percebemos um jogo contraditório entre destinatário-receptor e vice-versa. Ao citar o texto bíblico, Mary enfatiza a autoridade divina. Revestida desse discurso religioso, ela acaba por exercer o seu autoritarismo. Enquanto Bobby, ao responder acertadamente a questão formulada pela mãe, demonstra aceitar os valores morais impostos por ela, mesmo não concordando com eles. Mary se utiliza do poder disciplinador na relação com a família.

Foucault afirma:

O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. (FOUCAULT, 1984, p.153)

Através da disciplina, percebemos as relações de poder e o estabelecimento da relação opressor e oprimido.

No momento seguinte, a avó pede que tragam sua bolsa. Ed, o irmão de Bobby, traz a bolsa para avó, imitando o estereótipo gay. Mary pede que o filho pare com a brincadeira. Ed pergunta por que razão a mãe quer que ele pare com a gozação. Ela então responde: “É nojento!” A avó completa: “Sim. Por mim os veados deviam ser todos enfileirados e mortos.”

Enquanto fala, a avó abre um dos presentes, que lhe foi entregue por Nancy, a irmã de Bobby. Ela descobre ser um diário em forma de agenda e expressa seu descontentamento em receber aquele tipo de presente.

Observamos, na sequência, a potencialização do signo opressor, tanto na imitação de Ed como nas falas da mãe e da avó. Destacamos também o aspecto da hierarquização na instituição familiar. Após as duas falas, Ed interrompe a imitação e todos ficam em silêncio.

A família, como instituição disciplinadora estabelece as fronteiras. O diário foi dado pela neta, que tenta explicar a razão do presente e como a avó poderia usá-lo. A avó se mostra mais irritada ainda pelo fato da neta tentar justificar sua intenção, ou seja, de presenteá-la com uma agenda. A neta, então, sai da sala e vai chorar no quarto. No processo de hierarquização as regras são bem definidas, o subalterno tem pouco direito à fala.

Na família de Bobby encontramos uma vigilância hierarquizada. Sua mãe e sua avó estão sempre atentas a qualquer situação que acreditam oferecer risco aos membros da família. E suas opiniões são acatadas pelos indivíduos da família.

Segundo Foucault:

A vigilância hierarquizada, contínua e funcional não é, sem dúvida, uma das grandes “invenções” técnicas do século XVIII, mas sua insidiosa extensão deve sua importância às novas mecânicas de poder, que traz consigo. O poder disciplinar, graças a ela, torna-se um sistema “integrado”, ligado do interior à economia e aos fins do dispositivo onde é exercido. Organiza-se assim como um poder múltiplo, automático e anônimo; pois, se é verdade que a vigilância repousa sobre indivíduos, seu funcionamento é de uma rede de relações de alto a baixo, mas também até um certo ponto de baixo para cima e lateralmente; essa rede “sustenta” o conjunto, e perpassa de efeitos de poder que se apoiam uns sobre os outros: fiscais perpetuamente fiscalizados. O poder na vigilância hierarquizada das disciplinas não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade; funciona como uma máquina. (FOUCAULT, 1984, p. 158).

Foucault refere-se às instituições que se utilizam de dispositivos específicos para o desenvolvimento da vigilância. O intuito dessa vigilância é observar o indivíduo, não deixando que ele se disperse. Ele deve manter toda sua atenção voltada para sua tarefa.

Em *Orações para Bobby*, o objetivo da mãe em sua vigilância é manter os membros da família sob o jugo do discurso religioso. Essa foi a maneira encontrada por ela para exercer seu controle e poder.

Há uma conjunção sígnica evidenciando o drama que Bobby está prestes a enfrentar. Percebemos a pré-disposição de sua família em não aceitar a sua orientação sexual.

Quando que Bobby para o carro na frente da casa de Michelle, revela-nos o relacionamento amoroso entre ambos. Michelle é sua namorada, o que até então ainda não havia ficado claro. Eles se beijam e ela afirma estar pronta para um envolvimento mais íntimo. Bobby recusa a ideia de relacionar-se sexualmente com Michelle. A garota insiste e ele decide terminar o namoro. Michelle desce do carro chorando.

Bobby, num processo interno de escuta, determina que a fuga de si mesmo, dos seus desejos legítimos, seja interrompida. Seu rosto em close possibilita ao espectador observar sua expressão de desolamento. É um momento divisor de águas na vida do nosso personagem e na trama. Seu olhar para frente, para o horizonte, para o futuro, é carregado de tristeza, preocupação e medo. Ele está ciente que a sua posição lhe trará consequências desafiadoras.

Para Foucault, “os processos de subjetivação e de objetivação que fazem com que o sujeito possa se tornar, na qualidade de sujeito, objeto de conhecimento.” (FOUCAULT, 2003, p.236).

Na visão do filósofo francês, o indivíduo se constitui enquanto sujeito, enquanto subjetividade, numa relação estabelecida consigo mesmo. A subjetividade em Bobby questiona a própria fronteira identitária.

O tempo de enquadramento no rosto do personagem cria suspense à cena. Denota-se que o personagem escolhe uma das duas possibilidades apresentadas à trama. Bobby poderá ir atrás de Michelle e reatar o namoro, continuando, assim, “dentro do armário” ou seguirá adiante, sem a namorada, e quem sabe, poderá assumir-se. O corte é um signo denotativo que separa ou divide a cena. Mantém uma estreita relação com o tempo cronológico.

Figura 9. *Orações para Bobby*: Imagem 2
Fonte: Acervo do pesquisador

Figura 10. *Orações para Bobby*: Imagem 3
Fonte: Acervo do pesquisador

Observamos um corte na cena acima, na qual Bobby rompe o relacionamento com Michelle. A seguir, numa ação emblemática, Bobby aparece dirigindo lentamente seu carro numa rua qualquer. Em segundo plano, vemos um casal homossexual caminhando de mãos dadas pela calçada. Ele, então, para o carro em frente a uma boate gay. Um rapaz que está na porta o chama, Bobby dá partida no carro e vai embora.

Lembremos que a cena anterior a essa, na qual Bobby rompe com Michelle, na porta de sua casa, acontece dentro do carro, à noite. Tão logo Michelle sai do carro, Bobby o coloca em movimento. Neste momento há o corte. E a cena seguinte é a de Bobby dirigindo o seu carro à noite, próximo a uma boate gay.

A sequência nos leva a refletir sobre a questão do tempo como elemento estrutural no processo de uma tomada de decisão. Após Michelle sair do carro, o rapaz pensa por alguns segundos e, em seguida, liga o automóvel e sai. Talvez pudéssemos afirmar que seu pensamento era de dúvida, entre ir para casa ou para a boate gay. Ou, talvez, a decisão de não ir a um espaço gay tenha ocorrido no seu trajeto para casa. Ao chegar à frente da boate gay, ele se recusa a entrar, decide ir embora. Nesse momento, *Orações para Bobby*, leva-nos a refletir sobre o corpo e sua relação com o espaço e o tempo, no que tange ao poder disciplinador.

III.2. Cinema e tradução intersemiótica

O cinema, desde seu início, dialoga com outras linguagens. As produções fílmicas, em sua maioria, buscam “inspiração” nas obras literárias, nas histórias reais ou no cotidiano das pessoas, transformando essas histórias em filme. O processo de diálogo e elaboração da obra cinematográfica se dá por meio da transposição, adaptação ou tradução.

O trabalho inicia-se a partir de uma leitura que privilegie a história e em seguida uma análise do diálogo que se estabelecerá entre a linguagem literária, ou relato de pessoas num documentário cinematográfico, em que permaneceremos atentos ao modo de como os signos se transformam de um sistema semiótico para outro.

É imprescindível organizar e determinar estrategicamente cada ação proposta pela obra, para que se mantenha o sentido, como base de sustentação nos processos de significação e interação entre os códigos.

Stories are commonly what literature and movies might share, as they provide basic materials [...] about events, lives, characters, and their motivations. Where film and literature often part ways is in the narrative construction of those stories through a plot, which presents those events in a certain order

(chronological or not), and a narration that shapes and colors that plot with a certain point of view (CORRIGAN, 1999, p. 83).⁴

Ao afirmar que a aproximação entre literatura e cinema ocorre por meio da história a ser contada, e o ponto de divergência entre essas duas linguagens – literatura e cinema - é exatamente a construção da narrativa, Corrigan nos possibilita pensar o sistema semiótico como um elemento unificador dessas duas linguagens, integrando as partes a partir do modo como os signos serão organizados promovendo além do entrosamento uma inter-relação entre adaptação e tradução.

Tomamos como fundamento para nossa análise o estudo sobre tradução intersemiótica de Julio Plaza (2013, p.17), que se baseia na teoria semiótica de Charles Sander Peirce, no que se refere ao signo e sua transmutação em diferentes linguagens.

Para Plaza este processo de transmutação entre os signos corrobora com a ideia de que o pensamento é necessariamente uma tradução:

ao pensar traduzimos o que está presente em nossa consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que aliás são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos...Um pensamento é sempre tradução de um outro pensamento, funcionando como interpretante. (PLAZA, 2001, p. 18).

Essa análise de Plaza ajuda-nos a compreender a questão da ideologia que poderíamos atribuir a personagem Mary no filme *Orações para Bobby*. A visão oposta de mundo entre mãe e filho aponta para um pensamento radical. O dogma, a doutrina como ideal de mundo de Mary, que responde, corrige e sacia todas as necessidades humanas, segundo sua visão. Enquanto ela pensa e age de acordo suas ideias, o filho Bobby sucumbe em razão da pressão psicológica exercida por ela sobre o rapaz, pelo fato de não aceitar sua homossexualidade, “when I was

⁴ Histórias são comumente o que a literatura e os filmes podem compartilhar, pois fornecem materiais básicos [...] sobre eventos, vidas, personagens e suas motivações. O cinema e a literatura muitas vezes se afastam na construção narrativa dessas histórias, através de um enredo que apresenta certa ordem (cronológica ou não) e uma narração em que formas e cores trazem certos pontos de vista.

young I was very sensitive, and it didn't take much to make me cry." (AARONS, 1995,p.51).⁵ A ideologia de Mary é um instrumento de dominação.

A partir de um artigo no jornal *San Francisco Examiner*, escrito pela repórter Lily Eng, o escritor Leroy Aarons tomou pela primeira vez conhecimento da história e do diário deixado por Bobby Griffith, "What made the Griffith unique was not only the daily record contained in Bobby's diaries over four years, but the companion tale of his mother, Mary, a blue-collar suburban housewife."(AARONS, 1995, p.2).⁶

Anos mais tarde, Aarons decide escrever a história de Mary e de sua relação com o filho Bobby. O relato de Mary é narrado em primeira e terceira pessoas, com trechos do diário de Bobby. O livro *Orações para Bobby*, acaba por se transformar, poucos anos depois, em filme, tal a receptividade e impacto que causou na sociedade norte-americana.

Para Charles S. Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, (signo, objeto e interpretante) relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sógnico como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto. (PLAZA, 2013, p.17).

O relato de Mary é um processo de transmutação, o seu pensamento traduz o seu consciente, a relação triádica se estabelece a partir do diálogo com o passado, com as estruturas sociais, com as fronteiras culturais, um processo sógnico contínuo.

O autor não se restringiu somente ao relato da mãe sobre o drama de Bobby, "We began a series o detailed interviews over many months." (AARONS, 1995, p.5).⁷ Ao comentar a necessidade de colher detalhadamente vários depoimentos, ao longo de muitos meses, Aarons desperta a nossa curiosidade e ao mesmo tempo levanta

⁵ "Quando eu era jovem, eu era muito sensível e não precisava muito para me fazer chorar."

⁶ "O que tornou o Griffith único, não foram apenas as constantes anotações feitas no diário de Bobby, durante quatro anos, mas sim a fantasia de uma família perfeita criada por sua mãe, Mary, uma dona-de-casa suburbana de colarinho azul".

⁷ "Começamos uma série de entrevistas detalhadas ao longo de muitos meses."

uma questão: estaria ele preocupado com a fidelidade dos fatos? Seria esse o motivo pelo qual decidiu entrevistar detalhadamente cada pessoa envolvida na história de Bobby? A tradução do texto verbal para o fílmico, leva-nos a refletir sobre o aspecto da fidelidade e relembrar as palavras de Walter Benjamin:

Uma teoria que busca na tradução só a reprodução de sentido não mais parece ser de valia. É verdade que seu emprego tradicional sempre toma esses conceitos como uma antinomia insolúvel. Pois pode propriamente conduzir a fidelidade à repetição do sentido? Fidelidade, na tradução, de cada palavra, não assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original. Pois este não se esgota em sua significação poética conforme o original, mas a adquire, tanto pela forma como pelo significado. (BENJAMIN, 1994, p.62).

Walter Benjamin distancia-nos da ideia de tradução como mera transferência de significados entre linguagens. É preciso pensar um processo de tradução voltado para o contexto de chegada, no sentido de uma função, exercer um papel.

Seja o livro ou o filme, *Orações para Bobby* cumpre a função de repensar os valores sociais. O autor em tom de desabafo afirma, “Other gay kids were committing suicide. In fact some statistics maintained that gay teen suicide was approaching an epidemic level.” (AARON, 1995, p.3).⁸

Orações para Bobby representa a história real de Bobby Griffith. Na tradução intersemiótica, “O signo representa alguma coisa, seu objeto, coloca-se em lugar desse objeto ‘e algum espírito o tratará como se fosse aquele outro’...o poder de ação está no signo e na ação intencional do sujeito que o usa.” (PLAZA, 2013, p. 20-21). A partir dessa análise compreendemos que através do processo de tradução intersemiótica, o filme como signo permite pensar seu objeto, a história de Bobby, por uma perspectiva de ação, movimento e ritmo.

A transmutação da história para o texto fílmico não ocorreria sem a presença do signo, isso é fato, mas além dele, há que se destacar outros elementos essenciais envolvidos neste processo, tendo como referência a narrativa de Bobby.

⁸ Outros jovens gays estavam cometendo suicídio. Na verdade, algumas estatísticas afirmavam que o suicídio entre adolescentes gays estava se aproximando de um nível de epidêmico.”

A reordenação do enredo, a reconstituição da história e a reorganização lógica de tempo e espaço. Esses aspectos são fundamentais no que tange à produção de sentido e à toda estruturação da obra. No pensamento de Peirce:

A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do seu exterior. O “representado” é o seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto de representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está a nova série infinita! (PEIRCE, 2008, p.93).

O processo de ação do signo é uma condição essencial da linguagem. *Orações para Bobby* propõe significados e a partir deles se construirão vários outros. “Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do seu exterior.” (PEIRCE, 2008, p.93). Em outras palavras, Peirce nos esclarece que o signo é um elemento de mediação. Nossa capacidade de pensar ocorre pela mediação do signo.

A ideia da homossexualidade em *Orações para Bobby* é mediada por palavras, gestos e acontecimentos. Existe uma junção no filme de diferentes momentos e lugares, o recurso utilizado para dar um significado ao todo ocorre por meio de símbolos e associações. Objetos ou símbolos religiosos reafirmam o aspecto religioso que deve ser mantido no filme, o que ocorre o tempo todo.

Mary e Bobby parecem jogar o tempo inteiro, o fator religioso denota uma certa competição entre eles. A questão é quem vencerá essa partida? Temos a impressão de um jogo de tabuleiro.

Para Huizinga:

Não foi difícil mostrar a presença extremamente ativa de um certo fator lúdico em todos os processos culturais, como criador de muitas das formas fundamentais da vida social. O espírito de competição lúdica, enquanto impulso social, é mais antigo que a cultura, e a própria vida está toda penetrada por ele, como por um verdadeiro fermento. O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo. O saber e a filosofia encontraram expressão em palavras e formas derivadas das competições religiosas. As regras da guerra e as convenções da vida aristocrática eram baseadas em modelos lúdicos. Daí se conclui necessariamente que em suas fases primitivas a cultura é um jogo. Não quer isto dizer que ela nasça *do* jogo, como um recém nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge *no* jogo, e *enquanto* jogo, para nunca mais perder esse caráter. (HUIZINGA, 2008, p.193, grifo nosso).

No pensamento de Huizinga a regra no jogo se baseia em *modelos lúdicos* (HUIZINGA, 2008, p.193). A fé de Mary fundamenta-se na mitologia bíblica, estruturada através de regras que combinadas nutrem o lúdico de suas histórias. Mary vive as histórias bíblicas, as relata a todo instante, sempre numa relação de perda e ganho, o inferno como derrota e o céu como vitória. As peças desse jogo são constituídas por objetos, ações e pensamentos, incorporados por intenso valor religioso. Esses elementos, que constituem verdadeiras peças de um tabuleiro, exercem a função de signo dominante simbólico, que segundo Plaza,

[...] é por natureza, incompleto, buscando logicamente completar-se na remessa ao interpretante, o signo estético (e, neste aspecto, todas as teorias são unânimes) propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude, visto que se enraíza no icônico e, como tal, signo que não se “distrai de si”, nem da relação com o objeto que é pelo ícone obliterada, nem na relação com o interpretante que só pode ser fundada na analogia. (PLAZA, 2013, p.31).

O pensamento de Plaza fundamenta nossa ideia de que a função desses objetos, ações e pensamentos tem a função manter ideia de religiosidade na obra fílmica *Orações para Bobby*. Conforme nos adverte Plaza, “o signo dominante

simbólico é por sua natureza incompleto, buscando logicamente completar-se na remessa ao interpretante” (PLAZA, 2013, p.31).

Os objetos, como a imagem de Cristo, os versos bíblicos espalhados pela casa e a imagem de um exemplar da bíblia, nada representam se não lhes forem atribuídas intenções. Os pensamentos cristãos de Mary, expressos a todo momento a Bobby e aos demais membros da família: “You can’t love God and be a homosexual”, carregam um significado de condenação. Embora, a frase por si só tenha uma conotação condenatória na linguagem escrita, no texto fílmico ela assume uma amplitude.

Se as qualidades materiais do signo influem e semantizam as relações com os seus sentidos receptores, então os caracteres sensoriais, as formas produtivas e receptivas estão inscritas na materialidade do signo. Veja, por exemplo, as diferenças entre a uma fotografia, um desenho e uma gravura que representam um mesmo objeto. A relação de substituição e complementariedade entre original e tradução, nessa medida, pode ser vista como uma relação interlinguagens, onde empregamos signos como substitutos com graus de abstração e concreção relativos à coisa significada. A distinção entre experiência de primeira e de segunda mão significa, de um lado, a distinção entre percepção como contato imediato com a coisa em si e, de outro, num grau superior mais complexo, com a coisa de forma mediada, através de algo que nos provoca o perceptoin-diretamente, isto é, através das linguagens e códigos, imagens e modelos como substitutos. (PLAZA, 2013, p. 49).

A tradução intersemiótica permite que os signos intensifiquem ou criem novos sentidos em relação ao signo de partida. Em *Orações para Bobby* a história real a que poderíamos atribuir a função de original, se transformou num relato e em seguida em filme, existe em toda essa experiência uma relação de linguagens, que poderia implicar ou não em fidelidade no que se compreende pelo mimetismo dos textos. Percebemos que tanto no livro quanto no filme *Orações para Bobby* existe uma certa preocupação com a veracidade da história conforme, o que nos levaria a pensar na tradução icônica mais preocupada com a equivalência entre o igual e o parecido.

Salientamos o aspecto intersistêmico no que tange a substituição da linguagem verbal pela visual. Observamos que o texto fílmico apresenta uma

dimensão maior, no que confere a dramaticidade da obra em relação ao texto verbal. Diríamos que isso ocorre em razão dos códigos, a representação da história no filme é marcada por elementos como a imagem, o som, e a atuação dos atores com seus gestos e expressões. Todo o mecanismo que integra esses elementos parecem nos aproximar da história original.

Definiremos o código como o sistema que estabelece 1) um repertório de símbolos que se distinguem por oposição recíproca; 2) as regras de combinação desses símbolos; 3) e, eventualmente, a correspondência termo a termo entre cada símbolo e um dado significado (mas não que um código deva necessariamente possuir todas essas três características juntas). (ECO, 1976, p.16).

Observamos que “a informação da fonte é corrigida pelo código que este estabelece um sistema de probabilidade”. (ECO, 1976, p. 18). *Orações para Bobby*, traduzido para o cinema, apropria-se de códigos por meio de um *sistema de probabilidades*, assim como o livro, resultado do diário de Bobby e de relatos de pessoas próximas a ele. O relato de Bobby se faz por meio de trechos de seu diário. Eco ao definir o código como um *sistema que estabelece um repertório de símbolos que se distinguem por oposição*, nos aproxima de elementos como a articulação e a correspondência entre os códigos intersistêmicos:

I can't ever let anyone find out that I'm not straight. It would be so humiliating. My friends would hate me. They might even want to beat me up. And my family? I've overheard them. They've said they hate gays, and even God hates gays, too. Gays are bad, and God sends bad people to hell. It really scares me when they talk that way because now they are talking about me. (AARON, 1999, p.57).⁹

O monólogo interno do personagem Bobby no filme tem um alcance maior do que o do livro. Segundo Eisenstein:

⁹ Não posso nunca deixar ninguém saber que não sou heterossexual. Seria humilhante. Meus amigos me odiariam. Eles provavelmente me espancariam. E a minha família? Eles já disseram que odeiam gays, mesmo Deus, odeia gays. Os gays são maus e Deus envia pessoas ruins para o inferno. Realmente me assusta quando falam dessa maneira, porque agora eles estão falando sobre a pessoa que eu sou.

Sua expressão plena [do monólogo interior] [...] encontra-se apenas no cinema. Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo do pensamento [...]. Vacilantes palavras interiores correspondem a imagem visuais. Contrastes com as circunstâncias exteriores. Como elas interagem reciprocamente. Escutar e refletir – a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico (EISENSTEIN, 2002, p. 213-214).

A representação na literatura exige certa estrutura lógica, a partir de elementos como gramática, léxico e sintaxe. Esses elementos organizam a palavra de maneira a aproximá-la da imagem. Enquanto que no cinema a imagem é uma representação direta. “o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (EPSTEIN, 1983a, p. 294).

As I got older, around junior high age, the dreams ceased and I missed them. The last flying dream I had was what I think might have been a sort of warning. The dream begins outside my window, but I find myself anxious. As I fly I'm afraid. There are telephone lines, and antennae and electrical wires. How painful it would be to run into one. This causes me to be very paranoid. I wonder why I can't be happy and free like before...During the early years of my life (up to about 11 or 12), I was in fact happy and free. I liked who I was. I knew I was very individual and maybe even a little different in the eyes of my friends. But that didn't stop me from being ME...But as I grew up and become more and more conscious of others and what they wanted, I think I maybe began to see the differences between myself and those around me. I had felt rejection before, but when you're younger for some reason it doesn't hurt quite as much. Now I was older and really felt a stronger need for acceptance. So, unconsciously, and slowly, I began to lose touch with who I really was. That's where the paranoid flying dream may play a part. (AARONS, 1995, p. 55).¹⁰

¹⁰ À medida que envelhecia, ainda no colégio, os sonhos começaram a cessar e eu sentia falta deles. Eu sonhava que voava, o último sonho que tive parece ter sido uma espécie de aviso. O sonho começava fora da minha janela, eu estava ansioso e ao mesmo tempo, um certo medo se apossava de mim, enquanto voava. Eu estava sobre linhas telefônicas, antenas e fios elétricos. Quão doloroso seria, caso eu me chocasse com qualquer um desses materiais. Essa ideia me deixava paranóico. Eu me pergunto por que não posso ser feliz e livre como antes ... Durante os primeiros anos da minha vida (até cerca de 11 ou 12 anos), eu era realmente feliz e livre. Eu gostava da pessoa que eu era. Eu sabia que eu era muito pouco diferente aos olhos dos meus amigos. Mas isso não me impedia de ser Eu... Mas conforme eu crescia, eu me tornava mais e mais consciente do que os outros esperavam de mim. Acho que talvez tenha começado a perceber as diferenças entre mim e aqueles que me rodeavam. Eu tinha sentido a rejeição antes, mas quando você é mais jovem, por alguma razão,

Figura 11. *Orações para Bobby*. Imagem 4
Fonte: Acervo do pesquisador

A representação do medo e da dor se revelam por meio desse monólogo. No texto verbal o sentimento transmitido pelas palavras caracteriza uma certa angustia. O autor não descreve o espaço em que Bobby realiza esse seu monólogo. Enquanto que no filme o personagem o faz sentado numa plataforma de uma estação de trem vazia, com postes e fios elétricos. Seu monólogo é em voz over enquanto fala Bobby escreve em seu diário, essa composição cênica nos remete a ideia de um narrador literário. Em alguns momentos sua escrita é interrompida, seu olhar se dirige para cima, observa os fios elétricos e enxerga a si próprio preso a eles.

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através das operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção (EPSTEIN, 1983, p.293).

isso não machuca tanto. Agora eu era mais velho e realmente sentia uma maior necessidade de aceitação. Então, inconscientemente e lentamente, comecei a perder contato com quem eu realmente era. É aí que o sonho paranóico pode desempenhar seu papel.

Na obra escrita, o leitor não é agraciado com um cenário, não existe a imagem direta, faz-se necessário criá-la por meio de toda uma simbologia que nos é dada, enquanto que no texto fílmico a imagem se materializa. O contato que o leitor tem com o livro *Orações para Bobby* difere do que o espectador tem com a obra fílmica. O drama de Bobby, representado no livro, é mediado pela palavra escrita, enquanto que no filme a representação ocorre por meio da imagem: “E se a literatura se escreve com palavras, o cinema escreve-se com planos.” (BRISELANCE-MORIN, 2010, p.299).

Para Marcel “a imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela”. (MARCEL, 2005, p.22).

Tanto no livro, quanto no filme *Orações para Bobby*, a representação da realidade ocorre por através das referências, encontradas no diário do personagem e nos relatos das pessoas que conviveram com Bobby. Embora esses elementos induzam à crença na existência objetiva do que aparece na tela, acreditamos que o signo, representante maior da realidade, em *Orações para Bobby*, é, essencialmente, o ato suicida do personagem.

O suicídio, como signo icônico, possibilita o contato com o real, há um encadeamento na trama conectada a ideia de real, conseqüentemente a única realidade que temos conhecimento é a do suicídio, todas as outras ações no livro ou no filme podem não corresponder à realidade.

A arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (CANDIDO, 1985, p.53).

Por transposição como mecanismo de interação sógnica, o qual permite o trânsito e a combinação de ideias no que se refere a literatura ou ao cinema. Embora se expressem por meios diferentes, ambos trabalham o sentimento e o sentido.

A representação sógnica nunca foi uma tentativa de apreender o real como um todo, pois isso está além da capacidade humana, quer dizer, do próprio signo. Recorremos ao que o diz Peirce: “O objeto real, ou antes dinâmico, pela natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral.” Antes de se referir a alguma coisa que está fora dele (o objeto dinâmico), cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, com o código oral do qual é tradução. (PLAZA, 2013, p.47).

Não nos esqueçamos de que a aproximação com o real ocorre através do olhar humano. Portanto, o olhar do observador que realiza uma obra fílmica interpretará a realidade de acordo as suas escolhas, o que deverá ser mostrado e como isso deverá ocorrer.

Qualquer filme que assistirmos resulta de uma visão particular de seu realizador, com seus códigos e referências sógnicos. Diante de todo esse processo de feitura, é possível dizer que uma narrativa fílmica como *Orações para Bobby*, baseada em fatos reais, possibilita-nos afirmar que a imagem cinematográfica é o resultado do confronto entre a realidade e a obra de ficção. A imagem decorre desse confronto, por meio do índice percebemos a indicação do real. Quando Bobby se atira da ponte, há um índice visual que nos indica que talvez seu suicídio, na realidade, tenha ocorrido dessa maneira e não por enforcamento, arma de fogo ou afogamento. “Todo índice visual me comunica alguma coisa através de um impulso mais ou menos cego, com base num sistema de convenções ou num sistema de experiências apreendidas”. (ECO, 1976, p.99).

CAPÍTULO IV - O CORPO E O TEMPO

IV.1. O Corpo e o Tempo em *King & King*

King & King é uma narrativa que se inicia com a rainha mãe assumindo estar cansada pelo longo tempo de reinado, “The queen had ruled for many long years and she was tired of it. She made up her mind that the prince would marry and become king before end of the summer.” (HAAN,NIJLAND; 2000, s.p.).¹¹

Para examinar a relação do corpo e do tempo nessa história, podemos, inicialmente, nos aproximar das noções de movimento, de mudança como proposto pelos autores Humberto Padovani e Luís Castagnola em *História da Filosofia*. Para eles,

[...] na vida autêntica o mundo da experiência em sua totalidade aparece ao homem como praticamente indiferente, estranho, causa de um enfado radical, um nada. O existir é ato de nulificação do ser em sua totalidade; o existente humano se conhece a si mesmo como coisa que emerge do nada, esforço para apegar-se ao nada. (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1961, p.429).

O corpo encontra-se no tempo do agora, do presente, mas que vivenciou uma história no passado. Ele aguarda o tempo futuro, o vir a ser. A rainha sente cansaço, tem um corpo marcado pelo tempo. E o tempo é o motivo dessa sensação, pois sua imagem revela-nos uma senhora idosa. O tempo encarrega-se do acúmulo das sensações vividas e num corpo envelhecido faz-se notar, no mais das vezes, sem disfarces.

[...] a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo. O cinza dos olhos fechados que me envolve, sem distância, os sons do cochilo que vibram “em minha cabeça” indicariam aquilo que pode ser o puro sentir. (PONTY, 2013, p.23).

¹¹ A rainha tinha governado por muitos anos e estava cansada. Ela decidiu que o príncipe deveria se casar e se tornar rei, antes do final do verão.

A rainha vive o tempo presente, como consequência do passado, “The queen had ruled for many long years and she was tired of it.”¹² Seu cansaço, além de ser motivado pela idade avançada, é também consequência do longo tempo de reinado. “When I was your age, I’d been married twice already.”¹³ Subtende-se, nessa frase, que foram muitas as suas experiências vividas, ao mesmo tempo em que ela expressa preocupação com o futuro do filho e do reino. O príncipe deve casar-se, assumir o trono. Ela, então, se desvencilhará das obrigações de majestade poderá descansar.

Para Ponty:

Não é o passado que empurra o presente nem o presente que empurra o futuro para o ser; o porvir não é preparado atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte. Se o observador, situado em um barco, segue a corrente, pode-se dizer que com a corrente ele desce em direção ao seu porvir, mas o porvir são as paisagens novas que o esperam no estuário, e o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens para o observador em movimento. Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da minha relação com as coisas. (PONTY, 2013, p.551)

Quando Ponty (2013, p.551) afirma que, “o porvir não é preparado atrás do observador ele se premedita em frente dele”, entendemos que o observador percebe o que o futuro lhe espera. A rainha está velha, seu corpo confirma seu cansaço, sua imagem apresenta características bem distintas das rainhas dos contos clássicos. Ela é uma senhora deselegante, barriguda com enorme nariz, ou seja, um corpo no qual se imprime as marcas do tempo.

¹² “A rainha tinha governado por longos anos e estava cansada.”

¹³ “Quando eu tinha a sua idade, já havia casado duas vezes.”

Figura 12. *King & King*: A rainha idosa
Fonte: Acervo do pesquisador

O futuro se prepara ali, à sua frente, porquanto não há disposição de sua parte para continuar reinando. As imagens mostram o rosto de uma pessoa insatisfeita. Enquanto que seu filho é jovem, mais disposto e certamente terá condições físicas e psíquicas para enfrentar os problemas que a vida no reino lhe exigir.

Percebemos uma relação entre tempos, possibilitando a relação do eu e do outro, do dentro e do fora, revelados e caracterizados pela narrativa. O autor e o narrador na trama executam a tarefa de focalizar o universo do personagem, sem se dar conta da distância que os separa. O autor escreve, traz e organiza as ideias. O narrador conta e o personagem caminha com suas próprias pernas.

Em *King & King*, as autoras apresentam ao leitor o mundo dos personagens, cabendo ao narrador contar a história e explicar o funcionamento desse mundo.

Lembrando Bakhtin:

Pode parecer que a autonomia do herói contrarie o fato de ele ser representado inteiramente apenas como um momento da obra de arte e, conseqüentemente, ser, do começo ao fim, totalmente criado

pelo autor. Em realidade, tal contradição não existe. Afirmamos a liberdade dos heróis nos limites do plano artístico e nesse sentido ela é criada do mesmo modo que a não liberdade do herói objetificado. Mas criar não significa inventar. Toda criação é concatenada tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre o qual ela trabalha. Toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura, e por isso não admite o arbítrio e, em essência, nada inventa, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Pode-se chegar a uma ideia verdadeira, mas esta tem a sua lógica, daí não poder ser inventada, ou melhor, produzida do começo ao fim. Do mesmo modo não se inventa uma imagem artística, seja ela qual for, pois ela também tem a sua lógica artística, as leis. Quando nos propomos uma determinada tarefa, temos de nos submeter às suas leis. O herói de Dostoiévski também não é inventado, como não é inventado o herói do romance realista comum, como não é inventado o herói romântico, como não é inventado o herói dos classicistas. Mas cada um tem as suas leis, e a sua lógica situada além dos limites da vontade artística do autor, mas inviolável ao arbítrio deste. Após escolher o herói e o dominante da sua representação, o autor já está ligado à lógica interna do que escolheu, a qual ele deve revelar em sua representação. (BAKHTHIN, 2015, p.73).

King & King, parti do momento em que surge a primeira imagem e a primeira frase da obra: “On the tallest mountain above the town lived a queen, the Young crown Prince, and the crown kitty.”,¹⁴ temos algumas chaves essenciais para entender a narrativa.

¹⁴ "Na montanha mais alta, acima da cidade, vivia uma rainha, um nobre príncipe e um nobre gatinho."

Figura 13. *King & King*: A montanha
Fonte: Acervo do pesquisador

A narrativa, feita em terceira pessoa, processa-se numa ordenação de tempo. Os acontecimentos ocorrem em diferentes momentos, mas em curto espaço de tempo. Em cada página temos um dia ou apenas períodos de um único dia.

O príncipe de *King & King* é apático, um pouco corcunda, parece não se interessar muito pela vida. Ao encontrar seu amor, no entanto, sua organização corporal se modifica, o sentimento de alegria e prazer aguçam sua postura, sua coluna fica ereta e a apatia desaparece, cede lugar ao sorriso.

Parece existir um processo de sensibilização do corpo, pois quando se está feliz, temos uma intensificação mais harmônica dos movimentos. O príncipe abre os braços, sorri ao conhecer o outro príncipe, que também sorri e levanta um dos braços, em sinal de alegria.

A pretensa evidência do sentir não está fundada em um testemunho da consciência, mas no prejuízo do mundo. Nós acreditamos saber muito bem o que é “ver”, “ouvir”, “sentir”, porque há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros. Quando queremos analisá-la, transportamos esses objetos para a consciência. Cometemos o que os psicólogos chamam de “experiência error” quer dizer, supomos de um só golpe em nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas coisas. Construimos a percepção como percebido. (PONTY, 2012, p. 26).

Para Ponty, o sujeito da percepção é o corpo e é após o contato com o objeto que determinamos sua natureza e como agir diante dele. O encantamento do príncipe pelo outro príncipe e a revelação da homossexualidade do filho à rainha mãe, que se deram unicamente pelo olhar, confirma o pensamento de Ponty.

O que sinaliza os contos de fadas clássicos é o fato da heroína casar-se com o príncipe encantado e viverem “felizes para sempre”: “And everyone lives happily ever after.”¹⁵

Em *King & King*, o jovem herdeiro do trono, expressa verbalmente seu interesse não por uma das princesas escolhidas para com ele casar-se, mas, pelo irmão que a acompanha. A princesa, ao lado do irmão, leva a mão à boca, em sinal de espanto, enquanto a mãe os observa sem apresentar qualquer gesto.

¹⁵ E todos viveram felizes para sempre.

Figura 14. *King & King*: O irmão
Fonte: Acervo do pesquisador

O leitor é então levado a imaginar qual será a reação da rainha mãe e isso só se verificará na página seguinte do livro, em que, na igreja, ela está exultante.

Figura 15. *King & King*: A cerimônia
Fonte: Acervo do pesquisador

Se é possível imaginar que a rainha não aceitará a homossexualidade do filho, ao virar da página, vamos encontrá-la feliz na cerimônia de casamento dele com outro rapaz: “The wedding was very special. The queen even shed a tear or two.”¹⁶Toda a realeza, vestida em trajes de gala, celebra o casamento dos príncipes.

¹⁶ “O casamento foi muito especial. A rainha até derramou uma ou duas lágrimas.”

Figura 16. *King & King*: A união
Fonte: Acervo do pesquisador

Podemos afirmar que o príncipe da narrativa não é o grande herói da história, por não salvar a princesa e com ela se casar, como ocorre nos contos de fadas tradicionais. Porém, devemos considerar sua coragem, sua heroicidade, por assumir sua homossexualidade e propor o casamento a outro jovem.

O filósofo e psiquiatra Mauro Maldonato afirma:

A relação entre o homem e o mundo – aquele contínuo *trans-correr* diacrônico que não conhece sínteses (a não ser provisórias) – é claramente expressa pela vivência das primeiras etapas da infância [...] Desde o início, o corpo é o lugar do encontro com o outro e

consigo mesmo. É característica do corpo ser constantemente vivido como meu. Se não reconhecesse seu radical pertencimento, nunca poderia me despedir. Não deixa de me pertencer sequer quando me é estranho, pesado, indiferente, hostil, ou quando o odeio. Precisamente isso lhe permite ser uma perene e misteriosa fonte de significado, doação de sentido, raiz que precede toda simbolização, toda conceituação. Sou Eu-corpo que realizo a existência e, com meu comportamento, constituo toda significação, toda expressão, toda relação. Na comunicação continua de mim-corpo com o mundo, e antes que eu pense, os olhos, as mãos, os dedos, o rosto, realizam, a cada instante, minhas intenções. (MALDONATO, 2011, p.28).

O pensamento de Maldonato leva-nos a pensar em Foucault, quando o filósofo francês estuda o que denomina “ajustar o corpo a imperativos temporais.” (FOUCAULT, 1994, p.138). O fato é que existe um ritmo imposto pelo próprio corpo no que concerne a seu desenvolvimento. Há um encadeamento de fases. Com uma rígida precisão de tempo, as fases do corpo, obrigatoriamente, capacitam-se e estruturam-se em uma lógica de ordenação, período após período da vida. Esse processo chama-nos atenção para o enigma do “eu-corpo”. Na narrativa, a rainha mãe foi jovem, governou, fez uso, portanto, de toda sua energia vital, no momento em que ela lhe respondia integralmente. Agora, jovem é o príncipe, seu filho e herdeiro e a ele caberá o exercício do poder, o trono, tendo por companheiro não uma princesa, mas alguém do mesmo sexo seu.

O corpo sensível e inteligível articula-se no tempo, permitindo que o indivíduo se posicione no mundo. A noção do corpo no tempo é percebida por sua forma, pois é no corpo que se registram as marcas, os descompassos, os rastros, os tantos sinais da existência. A dimensão do corpo no tempo, por vezes, é medida pela relação entre vida e morte e, muitas vezes, ultrapassa o aspecto da morte.

Novamente é Foucault quem nos abre fronteiras nesse sentido, ao afirmar que:

Kantorowitz fez uma vez do “corpo do rei” uma análise notável: corpo duplo de acordo com a teologia jurídica formada na Idade Média, pois comporta além do elemento transitório que nasce e morre um outro que permanece através do tempo e se mantém como fundamento físico mas intangível do reino; em torno dessa dualidade que esteve, em sua origem, próxima do modelo cristológico, organizam-se uma iconografia, uma teoria política da monarquia, mecanismos jurídicos que ao mesmo tempo distinguem e ligam a pessoa do rei e as exigências da Coroa, e todo um ritual que

encontra na coroação, nos funerais, nas cerimônias de submissão, seus tempos mais fortes. (FOUCAULT, 1994, p.30, 31).

O corpo penetra o tempo e vice-versa. O tempo produz no corpo uma relação ambígua de poder e fracasso. Na sua dimensão vivencial, a juventude floresce como as flores na primavera. Na juventude, existe a beleza trazida pelo frescor da idade ao corpo, a coragem, o desejo de ir em frente. Com o avançar da idade, registram-se as marcas e os rastros, não existe mais a inquietude de quando se é jovem. Com o envelhecimento, muitas vezes, o sentimento é de fugacidade.

A rainha mãe e o filho permanecem dentro de uma estrutura ou contexto que não foge do tempo, os acontecimentos ocorrem no tempo não há como escapar, tudo é situado no tempo.

[...] Uma espécie de penetração no próprio presente como quem se adentra em algo que involuntariamente lhe polariza a atenção, e produz um isolamento do instante dificilmente apreendido mas que o convence de uma paragem no tempo (SEIXO, 1986, p.162).

Em algumas situações, o tempo parece parar, “The prince pushed away his breakfast. He couldn’t eat a bite as the queen talked on...and on...and on...By evening, all that talking had made the prince dizzy.”¹⁷ E a preocupação primordial do príncipe, pressionado pela mãe, é para encontrar uma princesa e se casar.

Em meio a situações e acontecimentos, o corpo desperta suas diferenças, produzindo, desse modo, sua identidade.

E conforme observamos anteriormente, o príncipe de *King & King*, ao deparar-se com a imposição da mãe para casar-se com uma princesa, posiciona-se corajosamente, defendendo seu ideal de casamento e defende o desejo de casar-se com um príncipe, em vez de uma princesa.

O corpo, nas suas repetições e diferenças, encontra no tempo o inevitável, quiçá o sentido da vida ou sua negação. A vida, o tempo e a morte são elementos indispensáveis na relação enigmática que envolve o corpo como presença ou

¹⁷ “O príncipe empurrou seu café da manhã. Ele não conseguia comer de tanto que a rainha falava ... e ela continuou falando e falando... À noite, o príncipe estava tonto de tanto ouvi-la falar.”

ausência. O ser e o estar do eu-corpo é o limite do jogo que se encerra na metafísica da existência.

IV.2. O corpo e o tempo em *Orações para Bobby*

Em *Orações para Bobby*, há uma cena em que Bobby, o protagonista, vai até a porta da boate gay, mas não entra. Com medo, decide voltar para casa. Podemos dizer que aqui temos um aspecto importante a ser assinalado: o tempo constituiu um elemento determinante em sua decisão. Ele parou em frente à boate, certamente pensou em entrar, mas acabou por não fazê-lo. Ficar parado diante da porta da boate, por alguns instantes, sinaliza a sua intenção, o tempo de refletir e a decisão de abandonar a ideia de entrar. “O tempo penetra o corpo; e com ele todos os controles minuciosos do poder.” (FOUCAULT, 1994, p. 138).

As instituições utilizam o tempo como meio de regulação. O sujeito se constrói dentro de um sistema articulado de tempo, que encontra no mecanismo numérico - horário/data - sua maior característica.

A criança, por intermédio da família, escola ou igreja, em suma das instituições a que pertence, deve ajustar-se ao mundo adulto disciplinador. Ela aprende desde muito cedo a seguir rigorosamente um cronograma e uma rotina: horário de acordar, tomar café, ir para escola, usar o computador, ver televisão, jantar e dormir.

Naquela noite, Bobby não conseguiu levar adiante a realização de seu desejo e resolveu voltar para casa. Era tarde e ele, no dia seguinte, teria que acordar cedo para ir à escola. O “tempo penetra no corpo” e os códigos sociais comprovam essa afirmação de Foucault.

As roupas também são marcadores do quanto incorporamos o aspecto do tempo em nossos corpos. Existem roupas para noite e para o dia. Para ocasiões comuns e especiais. As boates e bares gays, por exemplo, só funcionam à noite, as *drag queens*, os *gogo boys* e as prostitutas, surgem, geralmente, à noite, quase sempre envolvidos numa certa aura de mistério.

Foucault trata do tempo como controle:

O horário: é uma velha herança. As comunidades monásticas haviam, sem dúvida, sugerido seu modelo estrito. Ele se difundiria rapidamente. Seus três grandes processos – estabelecer as cesuras, obrigar as ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição – muito cedo foram encontrados nos colégios, nas oficinas, nos hospitais. O rigor do tempo industrial guardou durante muito tempo uma postura religiosa. (FOUCAULT, 1994, p. 136).

O pensador destaca os ciclos de repetição estabelecidos pelo horário. Embora discuta a experiência do tempo, considerando o horário como seu medidor e tendo como referência a sociedade industrial, podemos, da mesma forma, compreendê-lo no entrosamento social além da indústria, ou seja, no hospital, na escola, nas oficinas ou nas igrejas. O tempo é constantemente medido, seja na festa, reunião, jantar, almoço, encontro, viagem, velório ou enterro. Todos esses eventos têm um horário de início e outro de finalização.

Em *Orações para Bobby*, ao chegar em casa de madrugada, Bobby é questionado pela mãe: *It's three in the morning! Where were you? Bobby you weren't with homosexuals, were you? This is not you. It's temptation working its ways. You have to pray hard if you want to get well*.¹⁸ A cena evoca censura, um dos elementos que compõem o processo do tempo como controle, segundo Foucault: *"Censurar, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição.* (FOUCAULT, 1994, p.136).

É necessário que Bobby interrompa o desejo de envolver-se com pessoas do mesmo sexo. O personagem tem como obrigação pedir a Deus por meio de suas orações para não ser mais homossexual. Mary diz ao filho, *"God will help you weed it out. Healing through prayer."*¹⁹. E se Bobby realmente quer ser curado diz a mãe: *You have to pray hard if you want to get well.*²⁰ *"Hard" com sentido de repetição.*²¹

Bobby chegou em casa às três horas da manhã. O momento exato do acontecimento é marcado pela hora marcada no relógio e registrada pela câmera.

¹⁸ "São três da manhã! Onde você estava, Bobby? Você não estava com homossexuais, não é? Este não é você. É a tentação que está trabalhando em você. Você tem que rezar duro se você quiser ficar bem."

¹⁹ "Deus o ajudará a eliminar todo o mal que se encontra em você. Através da oração será possível a cura."

²⁰ "Você tem que rezar muito se quiser ficar bem."

²¹ "É 1:30 da madrugada, esse horário me deixa sempre muito filosófico."

Na cena inicial do filme, também temos o registro da hora em que Mary está costurando. Ela mostra que a ação ocorre às 02h10 da manhã. É o horário marcado no relógio de pulso que está em seu braço, fechado pela câmera em *close*.

Noutra cena, Bobby caminha por um viaduto, que sobre uma rodovia vai para a primeira consulta de Bobby ao psicólogo, que ocorreu às 16h10 (o relógio também é fixado pela câmera). O *close up* dado pela câmera ao objeto que mede o tempo estabelece uma oposição entre tempo passado e tempo futuro.

Numa das páginas de seu diário, contida no livro *Orações para Bobby*, que originou o filme, o personagem escreve: “It’s 1:30, always around this time of night I get very philosophic.” (AARONS, 1995, p.101).²¹ E isso nos faz lembrar Faulkner:

Era o relógio do meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e de todo o desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo o seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha se quer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios. (FAULKNER, 2003, p.73).

O relógio indica-nos o movimento da vida na sucessão de acontecimentos, “afinal os relógios só existem porque precisamos contar o tempo; o que, por sua vez, equivaleria marcar a simultaneidade entre um acontecimento do mundo e um ponto espacial ocupado pelo ponteiro do relógio.” (MONTEIRO, 2008, p.64).

No intuito de melhor compreender a questão do tempo na obra *Orações para Bobby*, destacamos as considerações do professor Massaud Moisés, em sua análise sobre o tempo no romance.

[...] o tempo psicológico se opõe frontalmente ao outro: como o adjetivo ‘psicológico’ sugere, ainda na mais corriqueira de suas conotações, essa forma de tempo aborrece ou ignora a marcação do relógio. Tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas ‘vivências’, em suma, que, como sabemos, não têm idade: pertence à experiência mais corriqueira, repetida diariamente, saber como não

significa nada, em última análise, afirmar que determina sensação ocorreu há dez anos, vinte dias, etc. (MOISÉS, 1994, p.107).

Embora a obra fílmica tenha diferenças em relação à obra literária quanto à linguagem, o mesmo não ocorre em relação aos acontecimentos. Suas narrativas se constroem por meio das ações e atitudes de seus personagens num determinado espaço de tempo.

O tempo cronológico é o tempo marcado pelo ritmo do relógio, pelas mudanças perceptíveis na natureza, como a alternância do dia e da noite e das estações do ano. É também um tempo social, já que as relações em sociedade se dão nesse padrão temporal, o qual orienta a vida de convívio social...a vivência sob esse sistema horário rígido marcado pelos ponteiros do relógio traz consequências para o eu profundo de cada ser, já que o tempo cronológico não coincide com o tempo psicológico.(BRITO, 2006, p.11).

O ponteiro do relógio, a apontar para determinado número, a indicar o tempo exato do evento, leva-nos a imaginar o relógio como uma espécie de portal que dá acesso ao tempo. Os personagens e seus corpos, no filme sobre *Orações para Bobby*, ocupam um lugar que é determinado pelo tempo presente, assim como o que nos é revelado, embora estejamos em outro presente.

As atitudes e as ações só podem ser compreendidas e pensadas com certo distanciamento. Os sentimentos, motivações e escolhas levaram Bobby e Mary a destinos opostos, “[...] nenhuma batalha se quer foi lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero [...]” (FAULKNER, 2003, p.73).

O corpo, na sua transitoriedade, com juventude, maturidade, velhice e morte, atrelado a todo tipo de emoção e sentimento, mesmo na loucura ou o desespero, expressa características desmedidas, contraditórias, que acabam por definir o aqui e agora. *Orações para Bobby* busca na realidade de um tempo passado essa transitoriedade do corpo como prerrogativa para legitimar a trama vivida por Bobby.

A narrativa fílmica adquire sua autonomia, mesmo estando atrelada a uma realidade. Os elementos corpo e tempo são fortemente representados. O corpo de Bobby e o tempo tornam-se sua própria ameaça. O seu tempo deverá ser ocupado com reuniões e participação em grupos religiosos. O corpo não poderá desviá-lo do caminho que o levará ao reino dos céus.

As impressões e o domínio, transmitidos a Bobby por Mary, fazem com que sua realidade esteja impregnada de medo e repulsa, em razão do seu desejo

homossexual. Por mais que se empenhe para livrar-se de sua homossexualidade, mais o personagem se sente atraído por ela. Existe algo de fantasmagórico, um desconforto permanente na vida do personagem, causado pela relação conflituosa que envolve sua sexualidade:

[...] devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE E GATTARI, 1997, p.64).

Bobby escreve em seu diário:

You really know how to make yourself unhappy, did you know that? Half of you despises the world and the other half tries so hard to be a part of that world...You must feel a need to punish yourself. Is that why you do the things you do? Ask yourself this. Do I really deserve to be punished? And the worst part of it that you know exactly how to punish yourself...What will it take to satisfy you? Why don't you just kill yourself and get it over with? That's exactly what you're doing. Only you're doing it slowly and painfully. (AARONS, 1995, p.101).²²

As palavras do personagem demonstram sua grande preocupação quanto ao futuro. Seu mundo em devir, a mudança, a transformação que o levaria a uma punição, pois seus pensamentos eram pecaminosos, desconectados do universo religioso da mãe.

Conforme Deleuze e Gattari, “esse princípio de proximidade e aproximação é inteiramente particular...”, e isso nos aproxima da ideia de um princípio de realidade, o que está por vir como consequência do meu pensamento e de minhas atitudes.

²² Você realmente sabe como se tornar infeliz, sabia disso? Metade de vocês despreza o mundo e a outra metade se esforça tanto para fazer parte desse mundo ... Você deve sentir a necessidade de se punir. É por isso que você faz o que faz? Faça pergunta essa a você: eu realmente mereço ser punido? E a pior parte disso é que você sabe exatamente como se punir ... O que o satisfaz? Por que você não se mata e acaba com isso? Isso é exatamente o que você está fazendo. Só que você está fazendo isso lenta e dolorosamente.

O devir é uma forma de assumir o que se é, pelo menos para si mesmo. É reagir ao que está por vir, admitindo uma tomada de posição, como fez Bobby, “I wonder in which direction my life will go.” O conflito sobre sua sexualidade demonstra um sentimento de culpa, a divisão, o devir num processo que transgride, ao mesmo tempo que condena:

As relações que o indivíduo mantém com o mundo objetivo se estabelece através do corpo e do tempo. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo de espaço objetivo. (PONTY, 2013, p.108).²³

O espectador é conectado ao passado de ambos, por meio de uma narrativa, que é em sua maior parte a memória de Mary, mesmo tendo sido sua realidade. É o trabalho do tempo sobre o tempo, pois não vivemos mais a realidade e sim sua representação. Ao assistirmos ao filme, nosso olhar se conecta aos corpos que não vivenciaram aquela a realidade, mas que estão ali a representá-la.

O fluxo do nosso pensamento, ao acompanhar a narrativa, é conduzido a acreditar no que está sendo revelado, embora a própria estrutura fílmica denuncie, estabelecendo a fronteira entre o real e a ficção.

O tempo também surge como componente dessa fronteira, interferindo na relação entre o espectador, na realidade e na ficção. O tempo propõe adequação entre o acontecimento passado e sua representação no presente, levando o espectador a refletir também sobre as distâncias, como num ritual de passagem.

Considerando o antes como a real história de Bobby e o depois como a narrativa fílmica ou o devir, a proximidade com o real e a ideia de repetição e, ao mesmo tempo, do signo como repetição, a trama fílmica repete a realidade vivida por Bobby.

²³ Gostaria de saber qual será a direção da minha vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos um momento de conflitos, gerados por fundamentalismos intensos, pois as sociedades contemporâneas não têm sabido, muitas vezes, lidar com suas próprias diferenças.

Nosso estudo sobre a figuração da homossexualidade e da homoafetividade na literatura infantil e no cinema buscou refletir sobre a relação entre o indivíduo homossexual e a sociedade.

Notamos que a proximidade dos objetos a cuja análise nos debruçamos acontece não somente por meio da orientação sexual dos personagens Bobby, da narrativa fílmica *Orações para Bobby*, e do príncipe de *King & King*, mas, acima de tudo, sob o aspecto da construção social que envolve tanto a homossexualidade como da homoafetividade.

Ao analisarmos duas obras, uma literária, *King & King*, e outra fílmica, *Orações para Bobby*, observamos que o príncipe, personagem central da narrativa infantil, não vivencia nenhum sentimento de inadequação, ao passo que Bobby, o protagonista da narrativa fílmica, sente dificuldade em lidar com os próprios sentimentos e desejos e é por eles arrastado a um trágico final de vida. E a causa pela qual os personagens seguem trajetórias opostas é resultado da relação familiar mantida por ambos.

Philippe Ariès, em sua *História social da criança e da família*, que vai do século XII ao XVII, período de grandes transformações históricas, mostra-nos que a visão que se tinha de criança não era a de um ser em desenvolvimento, com necessidades próprias mas sim, “homens de tamanho reduzido” (ARIÈS, 1986, p.18). Ariès nos ensina que o conceito de infância tem sido historicamente construído, assim como as questões envolvendo gênero e sexualidade. A pesquisa de Ariès ilustra o aspecto da construção ao comentar a criação, por volta de 1747, de “bonequinhos”, que representavam as “artes da primeira infância, a discriminação moderna entre meninas e meninos era menos nítida: ambos o sexos usavam o mesmo traje, o mesmo vestido”. (ARIÈS, 1986, p.92).

O homem constrói-se através do tempo e os códigos culturais têm início na infância: “meninas e meninos...ambos os sexos usavam o mesmo traje, o mesmo vestido”. (ARIÈS, 1986, p.92). O príncipe de *King & King*, veste-se livremente,

fugindo do modelo tradicionalmente imposto como masculino, enquanto que Bobby, numa cena do filme que protagoniza, é repreendido pela mãe pelo fato de usar um traje que ela considera não adequado ao gênero masculino. Ou seja, a família, acreditando em sua função educativa, vivencia e impõe crenças e valores culturais que perpetuam, não poucas vezes, a exclusão do que julga “diferente” do modelo padrão.

A homossexualidade não assumida, o posicionamento como aporte de transgressão e o embate entre a realização do desejo proibido e os códigos de conduta sociais, morais e culturais, afetam largamente a lógica hegemônica.

O modelo social que envolve a sexualidade está vinculado ao processo biológico, atribuindo-se ao sexo a distinção entre macho e fêmea, quando deveríamos pensar que essa distinção não passa de um condicionamento sociocultural. Joan Scott (1988, p.72) foi uma das primeiras teóricas a perceber que o determinismo biológico a estabelecer as relações sociais existentes entre homens e mulheres estimula as práticas de dominação e poder.

Foucault aponta-nos para o poder disciplinar: “o poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’”. (FOUCAULT, 1984, p.153).

Se Joan Scott (1988, p.72) afirma que o determinismo biológico está associado às práticas de poder e dominação na relação entre o homem e a mulher e Foucault (1984, p.153) nos adverte que o poder disciplinar tem como função ‘adestrar’, parece-nos correto dizer que o referencial biológico, que determina os sujeitos, não só constrói o modelo heteronormativo, como cria uma ideologia voltada para um ideal de exclusão, no que se refere ao sujeito não ajustado ao modelo heterossexual construído sócio e culturalmente.

Foucault (1999) traz ainda reflexões que envolvem a ideia de separar o que é “normal” do que não é considerado “normal”, tendo por “normal” os padrões regidos pela heterossexualidade e “anormal” a homossexualidade, numa construção de “verdades” sem qualquer fundamento palpável.

A considerarmos o conceito hegeliano de fenomenologia, é possível afirmar que a homoafetividade é uma prática não aceita socialmente em razão de sua apresentação, ou seja, da maneira que se construiu, ao longo da história, a sua forma. A relação afetiva entre pessoas do mesmo sexo não está estruturada no

modelo binário, entendendo-se o homem e a mulher. Esse binarismo se construiu ao longo do tempo, por tradição cultural e religiosa, ditando a maneira “correta” de uma relação amorosa concretizar-se entre duas pessoas.

Salih (2012), ao citar Hegel, afirma que sua fenomenologia está voltada para o “modo como as coisas se nos apresentam”, e como as percebemos. “Em outras palavras, tudo no mundo material é um constructo da consciência, [...] (SALIH, 2012, p.35). Portanto, o modo como percebemos as coisas é uma experiência que implica uma relação construída a partir de indicadores referenciais, ou seja, definimos o que percebemos a partir de regras estabelecidas.

No final dos anos 1960, com o advento do feminismo, gerador de questionamentos em relação ao determinismo biológico envolvendo o sexo e a questão do binarismo, tivemos um grande passo nas discussões sobre sexualidade. Mas foi sobretudo a partir do pós-estruturalismo e da teoria *queer* que a discussão se aprofundou, tornando-se mais visíveis. Pensadores como Michel Foucault, mais recentemente Judith Butler e Sedgwick dedicaram seus estudos a acerca a temática homossexual.

Em *King & King*, a temática da homossexualidade apresenta-se sem rodeios, a mensagem é direta, existe um príncipe que se apaixona por outro príncipe. Isso leva-nos às reflexões da professora Lúcia Pimentel Góes:

Os livros infantis devem atender às necessidades fundamentais da infância. O que é interessante e importante para os adultos não tem, necessariamente, o mesmo interesse ou valor para as crianças. Assim, é importante que os assuntos escolhidos correspondam ao mundo da criança e ao seu interesse; facilitem progressivamente suas descobertas e sua entrada social e cultural no mundo dos adultos e lhe forneçam elementos de julgamento nesse campo; levem em conta as condições de vida da criança e a diversidade de regiões, países. (GÓES, 1991, p.23).

A história do príncipe de *King & King* é um conto de fadas às avessas, pois existe a subversão do sujeito. O real e o imaginário são representados num contexto diverso dos contos tradicionais. Existe uma redefinição de papéis, o príncipe não busca por uma princesa e sim por outro príncipe.

Nosso estudo retrata uma nova configuração social e reflete um novo momento, que desconstrói o ideal de família, as relações binárias e a conduta tradicional dos contos de fadas.

As histórias dos protagonistas são opostas. O príncipe ocupa uma posição privilegiada, além de viver um final feliz em sua história, enquanto Bobby é um jovem comum, com destino trágico.

Por meio de nossos estudos, vimos que ambas narrativas revelam caracterizações propiciadoras do que chamamos escritura de desvio, em razão da mecânica ficcional. O príncipe vive no castelo com a mãe e a criadagem, não tem amigos, todas as suas imagens são geradas dentro do castelo, pois o único momento em que o vemos ao ar livre é na sua lua de mel, logo após casar-se com outro príncipe. No filme, o personagem Bobby circula fora de casa, tem vida social, embora tenha uma subjetividade reprimida e aprisionada.

Em nosso processo investigativo, buscamos a representação da homossexualidade e da homoafetividade na relação entre o eu e o outro como construção de sentido.

Esperamos que nosso trabalho contribua academicamente no campo dos estudos comparados. Desejamos que nossa pesquisa possa despertar o anseio de novos trabalhos sobre um tema ainda pouco explorado na literatura infantil.

REFERÊNCIAS

- AARON, Leroy. *Players for Bobby*. New York: Harper One, 1995.
- ARENAS, Fernando. *Utopias of otherness*. Minnesota: University Minnesota, 2003.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara: 1973.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: 34, 2003.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema – o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.
- AUERBACH, Erich, *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: 34, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Textografia, 2005.
- _____. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Textografia, 2007.
- _____. *O olho interminável - cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BARROS, Miguel Pereira. *Relações de gênero na literatura de cordel*. Curitiba: Appris, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Memoria y vida*, Madrid: Alianza, 1987.
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, s.d.

BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRANDÃO, Alice Kolachinski. Psicopatologia: suicídio. Revista Sinergia. Disponível em <<http://www.cefetsp.br/edu/sinergia/5indice.html>>

BORDWELL, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin. The classical Hollywood cinema - film style & mode of production to 1960, New York: Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David. On the history of film style. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BORRILLO, Daniel. A homofobia. Brasília: Letras Livres, 2009

BRITO, Vera Maria de Miranda Leão. A personagem e o tempo. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

BRISELANCE, Marie France. Gramática do cinema: Lisboa, Textografia, 2010.

BUTLER, Judith. O clamor de Antígona – parentesco entre a vida e a morte. Florianópolis: UFSC, 2014.

_____. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In: PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Revista Estudos Feministas, 1/2002.

_____. LACLAU, Ernesto and ZIZEK, Slavoj. Contingency, hegemony, universality – contemporary dialogues on the left. London: Verso, 2000.

_____. Problemas de gênero. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. Relatar a si mesma. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAMARGO, Flávio Pereira. Revendo as margens: a (auto)representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu. Tese de doutorado. Brasília: Instituto de Letras Universidade de Brasília, 2010.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade São. Paulo: Nacional, 1985.

CARRIÈRE, Jean Claude. A linguagem do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- CARVALHAL, Tania. Literatura Comparada. São Paulo: Ática, 1986.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. A literatura infantil: visão histórica e crítica. São Paulo: Global, 1989.
- CERQUEIRA, Fabio Vergara. Sobre efeminação e virilidade, a Grécia vista do pampa Fábio Vergara Cerqueira. MÉTIS: história & cultura. v. 10, n. 20, jul./dez. 2011
- CEZÁRIO, Joelma; KOTLINSKI, Kelly; NAVARRO, Melissa. Legislação e Jurisprudência LGBTTT. Brasília, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas - símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012.
- _____. Literatura infantil. São Paulo: Ática, 1997.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro. São Paulo: Summus, 2005.
- CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia antiga – homossexualidade e bissexualidade, mitos e verdades. BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, 2009.
- CORRIGAN, Timothy. Film and literature - an introduction and reader. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- COSTA, Joana. Representações do suicídio no Alentejo. Dissertação de mestrado. Évora: Escola de Ciências Sociais Universidade de Évora, 2013.
- CUNHA, Maria Zilda da. Na tessitura dos signos contemporâneos. São Paulo: Paulinas, 2009.
- DARNTON, Robert. O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs 4. São Paulo: 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. O cartão postal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DIAS, Maria Berenice. Manual de direito das famílias. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2007.
- DIAS, Maria Berenice. Família homoafetiva. São Paulo: Seleções Jurídicas 2007.

- DIAS, Maria Berenice. União homossexual: o preconceito e a justiça. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2000.
- DIAS, Maria Berenice. União Homossexual: o preconceito e a justiça. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.
- DIAS, Maria Berenice. União homoafetiva: o preconceito e a justiça. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2009.
- DOVER, K. J. A homossexualidade na Grécia antiga. São Paulo: Nova Alexandria, 1994
- DREYFYS H.; RABINOW, P. Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- DURKHEIM, Émile. O suicídio. São Paulo: Edipro, 1999.
- ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EINSENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Zahar, Rio de Janeiro: 2002.
- EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal 1983
- _____. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983
- FAULKNER, William. O som e a fúria. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- FONE, Byrne R.S. The Columbia anthology gay literature – reading from western antiquity to the present day. Columbia University Press, New York, 1998.
- FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. História da Sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- _____. O corpo utópico – as heterotopias. São Paulo: N1, 2015.

_____. Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. Vozes, Petrópolis: 1994.

FREUD, Sigmund. Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GARDIES, René. Compreender o cinema e as imagens. Lisboa: Textografia, 2008.

GIDE, André. Tratado de homossexualismo - Corydon. Rio de Janeiro: Record, 1969.

GÓES, Lúcia Pimentel. Introdução à literatura infantil e juvenil. São Paulo: Pioneira, 1984.

GRIMM. Contos de Fadas. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. A Bela Adormecida e outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 2008.

HAAN, Linda de & NIJLAND, Stern. King & King. Berkeley: Tricycle Press, 2002.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMER, D. & COPELAND, P. The science of desire: the search of the gay gene and the biology of behavior. New York: Simon & Shuster, 1994.

HOWARD, David e MABLEY, Edward. Teoria e prática do roteiro. São Paulo: Globo, 1996.

HOCQUENGEHEN, G. A contestação Homossexual. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HOUAISS, Antonio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LANZ, Letícia. O corpo da roupa. Curitiba: Transgente, 2015.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. Ensaio sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. O conto da modernidade brasileira. In: O livro do seminário - ensaios. São Paulo: LR Editores, 1983.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação. Petrópolis: Vozes, 2003

_____. Um corpo estranho. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUTHI, Max. Once upon a time: on the nature of fairy tales. New York: Frederick Ungar, 1970.

JOLLES, André. Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976

JULLIER, Laurent. & MARIE, Michel. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: Senac: 2009.

KHÉDE, Sonia Salomão (org.). Ilustradores brasileiros de literatura Infantil e juvenil. Rio de Janeiro: Consultor, 1989.

LEKITSCH, Stevan. Cine arco-íris. São Paulo: GLS, 2011.

MACHADO, Maria das Dores C. Religiões e homossexualidade. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

MAIA, A. Sobre a analítica do poder de Foucault. Tempo Social. São Paulo: 1995.

MALDONATO, Mauro. Passagens de tempo. São Paulo: Sesc, 2011.

MANDELBAUM, Belinda. Trabalhos com famílias em Psicologia Social. Tese de doutorado. São Paulo: Instituto de Psicologia Universidade de São Paulo, 2010.

MARCEL, Martin. A linguagem cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2008.

MAZEL, Jacques. As metamorfoses de Eros - o amor na Grécia antiga. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MOISÉS, Massaud. A análise literária. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. A criação literária. São Paulo: Cultrix, 1994.

MONTEIRO, Geovana da Paz. A Medida do Tempo - intuição e inteligência em Bergson. Dissertação de mestrado. Salvador: Departamento de Filosofia Universidade Federal da Bahia, 2008.

MORENO, Antônio. A personagem homossexual no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

MOTT, L. Escravidão, Homossexualidade e demonologia. São Paulo: Ícone, 1988.

MULCAHY, Russel. *Orações para Bobby*. Filme. DTS, EUA, 2009.

NARDI, Barbara Zardo de. Construção de personagem e ilustração para livro infantil. Florianópolis: Múltiplas Escolhas, 1995.

NITRINI, Sandra. Literatura comparada. São Paulo: Edusp, 2015.

NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

ORLANDI, E. P. A linguagem e seu funcionamento. Campinas: Pontes, 1987.

PADOVANI, Humberto; CASTAGNOLA, Luís. História da filosofia. São Paulo: Melhoramentos, 1961.

PEIRCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNYCOOK, A. Global englishes and transcultural flows. New York: Routledge, 2007.

PIZZOLANTE, Francisco. União estável no sistema jurídico brasileiro. São Paulo: Atlas, 1999.

PLATÃO. Diálogos. São Paulo: Abril, 1981.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PONTY, Maurice M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PRATES E SILVA, Ana Laura Bicalho. A mulher: não existe? Um estudo sobre a feminilidade e suas implicações na clínica psicanalítica. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Psicologia Universidade de São Paulo, 1996.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual. São Paulo: N1, 2014.

_____. Revista Estudos Feministas. ISSN: 1807-1384. V.19, n.1, 2011 <https://periodicos.ufsc.br>

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: Senac, 2005.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. São Paulo: Unesp, 2014.

ROCHA, Glauber. Revolução do cinema novo, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

REUTER, Yves. A análise da narrativa. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RIBO, Theodule. La duree des actes psychiques. Quebec: La Biblioth, 2012.

ROUSSELLE, Aline. Pornéia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RUSSO, Vito. The celluloid closet – homosexuality in the movies. New York: Harper & Row, 1987.

- SADOUL, Georges. História do cinema mundial. São Paulo: Martins, 1963.
- SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SCHILDER, P. A Imagem do corpo. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- SCOTT, Joan. Gender and the politics of history. New York: Columbia University Press, 1988.
- _____. Gênero uma categoria útil de análise histórica. Porto Alegre: Educação & Realidade, 1995.
- SEDGWICK, Eve K. Epistemologia do armário. Angelus Novus: Coimbra, 2003.
- SEIXO, Maria Alzira. Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Teoria da literatura. Coimbra: Almedina, 1973.
- SPENCER, Colin. Homossexualidade: uma história. Rio de Janeiro: Record, 1999
- SPIVAK, Gayatri C. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- STEARNS, Peter N. Histórias de relações de gênero. São Paulo: Contexto, 2012.
- TATAR, Maria. Contos de fadas. Rio de Janeiro: Rocco, 2010
- TORRANO, Luísa Helena. O campo da ambivalência: poder, sujeito, linguagem e o legado de Michel Foucault na filosofia de Judith Butler. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- VASCONCELOS, J. Deleuze e o cinema. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- VEYNE, P. Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história. Brasília: UNB, 1982.
- WOODS, Gregory. A history of gay literature. London: Yale University, 1998.
- WOOLF, Virginia. Mrs. Dalloway. São Paulo: Cosac Naify, 2011.