

ABORDAGENS DISCURSIVAS DE CORPOS GAYS NO FILME PRAIA DO FUTURO: POSSIBILIDADES DE ANÁLISE DA VIRILIDADE

*Discursive Approaches to Gay Bodies in the Film Praia do Futuro:
Possibilities for Analyzing Virility*

Mábsom Silva Leme

Universidade Estadual de Goiás

Bruno Henrique Machado Oliveira

Universidade Estadual de Goiás/

Universidade Federal de Catalão

Guilherme Figueira-Borges

Universidade Estadual de Goiás

RESUMO

Objetivamos com este artigo analisar, discursivamente, o filme *Praia do Futuro*, de Karim Aïnouz, lançado no ano de 2014. Nossa proposta visa delinear alguns efeitos de sentido elencados à virilidade de sujeitos gays, presentes na narrativa de Aïnouz. Para tanto, inscrevemo-nos em uma rede teórica da Análise do Discurso foucaultiana, no qual se estabelecem diálogos com a noção de virilidade presente em alguns escritos de Courtine (2008, 2013). Nas análises arroladas nesta pesquisa, consideramos haver uma regularidade de sentidos sobre a masculinidade gay, delineadas a partir do ser viril. Os efeitos de sentido de virilidade emergem, neste trabalho, a partir da análise dos sujeitos Donato e Konrad que não apresentam traços de feminilidade em suas práticas corporais.

Palavras-chaves: Discurso; Corpo Gay; Materialidade Fílmica.

ABSTRACT

With this article, we aim to analyze, discursively, the movie *Praia do Futuro*, by Karim Aïnouz, released in 2014. Our proposal, in short, is to problematize some meaning effects listed to the virility of gay subjects, present in the narrative of Aïnouz. For this purpose, we subscribed to a theoretical network of Foucault's Discourse Analysis, in which dialogues are established with the notion of virility present in some of Courtine's writings (2008, 2013). In the analyzes listed in this research, we consider that there is a regularity of meanings about gay masculinity related to being virile. And the materiality of these meanings emerges, in this work, from the observation of the characters Donato and Konrad, subjects who, in their corporeality, break the regularization of representations about homosexuality, in order to deny a reiteration of what is crystallized in our history, namely, femininity traits for gay bodies.

Keywords: Discourse; Gay Body; Filmic Materiality.

INTRODUÇÃO

De modo mais geral, quase sempre encontramos nos discursos mantidos pelos homossexuais a vontade de se dissociarem, de se distinguirem dos outros homossexuais e da imagem que eles dão a homossexualidade. (Eribon, 2008, p.13)

Ao analisarmos a homossexualidade, instauramos neste artigo, problematizações acerca da constituição social do sujeito gay, objetivado socialmente a partir dos polos do sujeito viril e do sujeito afeminado. A respeito desta dupla observação do sujeito gay, Eribon (2008) aponta a permanência de jogos de verdade acionados ao/pelo sujeito gay, no que tange sua posição e suas práticas sociais e sexuais.

Tal construção, a do sujeito gay viril e/ou feminilizado, se observarmos historicamente, é oriunda de um padrão cis-heteronormativo em que, um casal homoafetivo é observado a partir de posições, socialmente, delimitadas/definidas em um sistema heteroafetivo. Sistema este que institui arbitrariamente um corpo afeminado e passivo (ocupando o lugar da mulher) e um corpo masculino e ativo (ocupado o lugar do homem). E lançar o olhar para a construção do corpo gay viril coloca em suspenso esse sistema heteroafetivo, haja vista que, na trama narrativa do filme Praia do Futuro, os sujeitos não apresentam traços de feminilidade. Neste sistema de representações, as posições, ocupadas pelos sujeitos gays, cerceiam o que os corpos devem ou não fazer/falar em suas práticas sociais.

Nesse sentido, consideramos relevante destacar algumas questões norteadoras desta pesquisa: Como pensar dois corpos viris que se relacionam? Quais efeitos de sentido emergem a partir dessa construção? Quais são as incidências de virilidade dos sujeitos Donato e Konrad? Quais são os efeitos de sentido dessa incidência da virilidade nas práticas sociais dos sujeitos? Temos ciência que não conseguiremos exaurir as possibilidades de respostas a essas questões neste estudo, queremos antes que elas sirvam como direcionamentos balizadores dos olhares nas análises que faremos das cenas fílmicas.

Temos, então, como objetivo desta pesquisa a construção de uma análise do filme Praia do Futuro, de Karim Aïnouz, a partir dos postulados da Análise do discurso de linha francesa. Ademais, buscamos lançar um olhar sobre as noções de virilidade que emergem nos/pelos sujeitos Donato e Konrad, a partir de problematizações realizadas por Foucault (1992, 1996, 1999, 2001, 2005, 2013), Milanez & Bittencourt (2012, p. 8) e Courtine (2008).

Neste artigo, delineamos um percurso que consiste, em um primeiro momento, evidenciar nosso recorte de teórico-metodológico e procurar, ainda, lançar mão de um paralelo entre a materialidade fílmica e a Análise do Discurso. Posteriormente, apresentamos as análises do corpus de pesquisa (o filme Praia do Futuro) de forma a problematizar a noção de virilidade e como ela é construída a partir da relação dos corpos de Donato e Konrad.

A ESPECIFICIDADE DO DISCURSO FÍLMICO

Como evidenciam Milanez & Bittencourt (2012, p. 8), trabalhar com a materialidade fílmica, ou seja, com imagens em movimento implica lançar o olhar para uma materialidade sobre a qual sentidos históricos se fazem sentir. Assim, podemos elencar as seguintes problematizações: “como podemos trabalhar discursivamente com uma materialidade [fílmica] para a qual as ferramentas ainda não foram estabelecidas em análise do discurso?” E ainda: “Quais posicionamentos epistemológicos seguir [na análise fílmica] e ainda discutir o saber sem tomar vias que a tirem de seu eixo discursivo?” (Milanez; Bittencourt, 2012, p. 8). Esses questionamentos devem ser postos sem, todavia, deixarmos de considerar que “os instrumentos para a discussão da materialidade do discurso fílmico e a construção de seus sentidos estão na própria história da Análise do Discurso” (Milanez; Bittencourt, 2012, p. 8). Devemos lançar o olhar a configuração estética da materialidade fílmica para percebermos como ela arquiteta sentidos nos acontecimentos discursivos/enunciativos das tramas narrativas.

Nesse sentido, é preciso buscar, no campo de estudos da análise do discurso, um suporte teórico-metodológico para a interpretação do filme analisado neste artigo. Numa descrição metodológica deste estudo, as análises arroladas nesta pesquisa, tratamos da problematização de alguns recortes de cenas. Os recortes foram dispostos lado-a-lado ao qual formam uma sequência em que lançamos nossos olhares analíticos.

Consideramos relevante destacar também que a materialidade fílmica “como manifestação artística e como narrativa discursiva, possibilitam-nos a construção de conhecimento dos variados modos de expressão cultural e nos permite vivenciar experiências por meio da alteridade” (Vieira, Figueira-Borges, 2021, p. 110). Isto quer dizer que a materialidade fílmica abre a possibilidade para que o sujeito reflita sobre a sua constituição/inscrição na sociedade. Dizemos, por um lado, que se pode perscrutar a própria constituição, porque ele pode se vislumbrar heterogêneo, múltiplo, histórico, etc. E, por outro lado, o sujeito pode lançar o olhar para as suas inscrições em uma rede de posições a partir das quais ele pode entender que se constitui diferentemente, por exemplo, na posição de marido, de amigo, de irmão, dentre outras.

Pode-se dizer, assim, que o “dizer/escrever/encenar/filmar pressupõe uma vontade de um sujeito que é histórico e envolto a relações de poder e saber na sociedade” (Utim, Moraes, Figueira-Borges, 2020, p. 44). O que nos conduz a pensar que lançar o olhar para a materialidade fílmica abre a possibilidade de “viver a experiência do sujeito-personagem, dos objetos, podendo manifestar várias emoções, desde uma identificação ou uma repulsa que incomoda e que pode desestabilizar os modos de agir dos sujeitos” (Vieira, Figueira-Borges, 2021, p. 110).

Lançar o olhar para a narrativa fílmica é relevante porque, notadamente, “a técnica cinematográfica que trazemos para o contexto de análise o longa em questão e a forma como o corpo gay emerge, constitui-se, evidencia-se e discursiviza-se, tomando o filme como suporte/espaco de produção e deslocamento de sentidos” (Utim, Moraes, Figueira-Borges,

2020, p. 44). E analisando a constituição dos corpos gays no filme *Praia do Futuro*, podemos compreender facetas sócio-históricas da construção da homossexualidade.

Em uma visão social, nas relações homossexuais, por meio de uma leitura de jogos de espelhamentos com o modelo de relação heterossexual, espera-se que um dos parceiros seja o viril, o sujeito que assume para si o rotulo de ativo, por outro lado, espera-se como par do sujeito viril, o sujeito afeminado, feminilizado, o passivo da relação. A cabo, parte desta matriz de representação não é demonstrada na trama narrativa do filme.

O Filme *Praia do Futuro* é dividido em três capítulos, no filme contemplamos a história de Donato (interpretado por Wagner Moura) um rapaz que é salva-vidas na Praia do Futuro, localizada no Ceará. A trama da narrativa tem seu início com um afogamento em que Donato salva Konrad (interpretado por Clemens Schick), turista alemão. A partir do momento do salvamento, Donato e Konrad começam a se relacionar de forma afetiva e sexual até a volta de Konrad para a Alemanha. Além da história entre Donato e Konrad, no filme, vemos o investimento em narrar a relação fraterna presente entre Donato e seu irmão Ayrton (interpretado por Jesuíta Barbosa). Após um tempo da volta de Konrad a Alemanha, Donato decide visitá-lo. Durante a visita a Konrad, Donato decide não voltar ao Brasil. Assim, como demonstrado na trama, Ayrton, após a morte de sua mãe, decide, no final do enredo fílmico, ir à procura do irmão na Alemanha.

Na narrativa de Karim Aïnouz (2014) os sujeitos, Donato e Konrad, são caracterizados como sujeitos viris, que não se fixam a uma posição estável entre o ativo e o passivo, na narrativa as posições sexuais dos sujeitos são constantemente alteradas/movimentadas nos espaços da trama narrativa.

A partir de análises de materialidades fílmicas, como destacamos acima, é possível mobilizar os conceitos da Análise do Discurso foucaultiana para analisar os jogos de imagens, nas cenas, e quais sentidos emergem dessas materialidades, evidenciando funcionamentos discursos específicos a partir, por exemplo, de efeitos de virilidade nos corpos gays.

Buscamos, assim, lançar o olhar para as materialidades fílmicas, desvelando técnicas de construção do espaço, movimentos de câmera, cortes, destacando, por exemplo, o porquê de um movimento de close em uma determinada parte do corpo e não em outra, quais efeitos de sentido emergem dos movimentos corporais de sexo dos sujeitos personagens nas cenas. Tais tecnologias de construção das cenas evidenciam determinadas construções de homossexualidade. Construções essas que direcionam nosso olhar, fazendo emergir sentidos para os sujeitos expostos na tela. Para esse corpus de análise decidimos nos ater a duas cenas de sexo entre Donato e Konrad, que acontecem uma dentro de um carro, na beira de uma rodovia, e a outra que se passa dentro de um quarto, no espaço doméstico.

O OLHAR E O CORPO: A TATUAGEM ENQUANTO UMA INSTÂNCIA DE VIRILIDADE

O olhar sobre o corpo passou por diversas transformações durante o fio da história, indo desde a repulsa dos corpos tidos como “anormais” até o corpo tido como desejo em nossa sociedade. Acerca do corpo anormal, Courtine (2008) argumenta que a figura do anormal repulsa em uma rede de significações interligadas a história, a ideologia social, de forma a produzir/chancelar um efeito de normalização sobre os corpos. Ao lançarmos mão sobre o corpo gay, evocamos uma rede de significações atreladas a anormalidade, enquanto corpo monstruoso, tomado pela norma da heteronamatividade. Ainda, devemos tomar em consideração que a figura do monstro passa a habitar, segundo Canguilhem (1965, p. 228, *apud* Courtine, 2008, p. 260), uma “redoma do embriologista onde serve para ensinar a norma” num exercício de exame estabelecido pelo olhar.

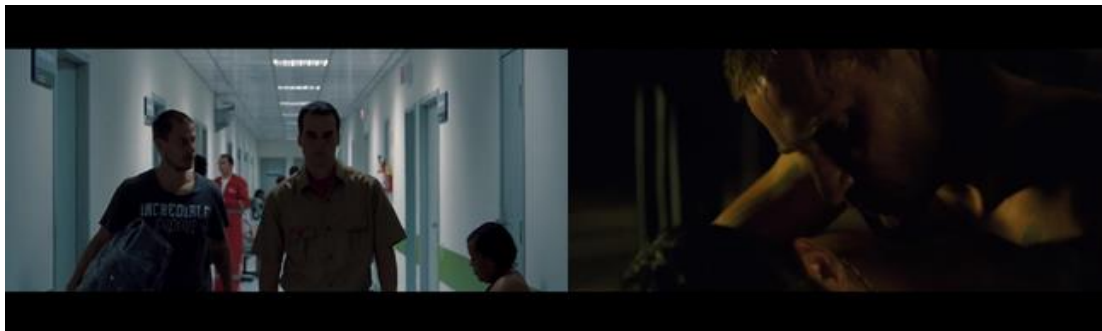
A partir do olhar temos, então, o balizamento do que vem a ser normal/anormal, aquilo que é perceptível aos olhos passa a ser recortado a partir de um padrão. O “olhar”, dessa forma, passa a ser compreendido como uma prática construída sócio-histórico-ideologicamente, ao passo, analisar o olhar implica pensar em gestos que produzem (efeitos de) sentidos que são singulares. Ademais, o jogo do olhar estabelecido no filme *Praia do Futuro* nos remete a posicionamentos ideológicos que constroem práticas para o corpo homossexual a partir do atravessamento de uma virilidade que delimita gestos possíveis para os corpos na trama narrativa do filme. Em outro estudo, demarcamos que, no corpo, há suas instâncias materiais (como, por exemplo, o olhar) que desvelam práticas de resistência aos exercícios de poder (Figueira-Borges, 2019).

Consideramos que o “sujeito não só sente prazer em olhar outros corpos, como também deseja que esses outros corpos sintam prazer em serem olhados” (Figueira-Borges, 2018a, p. 31). Vemos que o olhar está no centro do que, culturalmente, se delimitou como “gaydar” que é justamente uma sensibilidade analítica dos corpos que permite a um gays distinguir, na multidão, traços de homossexualidade em outros corpos (Figueira-Borges, 2018b; Utim, Moraes, Figueira-Borges, 2020). Essa técnica foi construída historicamente enquanto um mecanismo de sobrevivência pelos sujeitos gays.

Na primeira cena de sexo entre Donato e Konrad, percebemos que esta acontece após um corte, em um momento os sujeitos estão andando no corredor de um hospital e no momento em que Konrad pede um cigarro a cena é interrompida e retomada com os dois no interior de um carro. Esse corte, entre uma cena e outra, tira da sequência o flerte entre os sujeitos, haja vista que o flerte poderia demonstrar traços românticos a partir de traços frágeis e femininos. Vejamos o recorte da cena:

Série 1: Primeira cena de sexo

Imagem 01: 00:12:43 até 00:12:49



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Imagem 02: 00:12:51 até 00:13:15



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Imagem 03: 00:13:19 até 00:13:36



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Ao nosso ver, o corte na cena silencia emergências de uma determinada feminilidade que poderiam ocorrer durante o flerte, o toque suave, o carinho, os beijos, carícias que são negadas ao corpo masculino viril. Delineia-se assim, na trama fílmica, uma visão ao corpo que se torna um imaginário a ser copiado pelos sujeitos, um corpo que, segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 37), “não deve deixar escapar nenhum gesto, nenhuma atitude, nenhum traço que possam ser definidos como femininos”. Haja vista que é um “corpo retesado, em permanente estado de tensão, corpo sempre com músculos definidos e em alerta, nenhum relaxamento, nenhuma lassidão” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 37). Nesse sentido, percebemos que o corpo deve ser desprovido de “delicadeza, corpo

rústico, rude, quase em estado de natureza, recendendo a suor e testosterona, viril, másculo. Corpo onde se ressaltem pelos, músculos, que transpareça força e potência” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 37).

Na construção da trama narrativa, a câmera passa para a cena em close dentro do carro onde acontece o sexo entre os dois sujeitos. Mais uma vez temos esse remarcar de um corpo viril onde traços de um possível feminino são anulados para dar lugar a um sexo bruto quase animalesco, dois corpos viris. Na cena de sexo, não se ouve gemidos, apenas o barulho do gozo de ambos. A câmera nos mostra recortes desses corpos, numa meia luz visualizamos músculos, pele tatuada, pelos e movimentos rudes. A partir dessa cena é decretado, para ambos os sujeitos, o estabelecimento de um corpo gay viril, um corpo com músculos, pelos, tatuagens e, que ao mesmo tempo, afirma sua homossexualidade apagamento na narrativa padrões sociais lidos como femininos, que também são ligados a sujeitos sem músculos não atlético.

Consoante Courtine (2008), o olhar sobre o corpo é balizado a partir de aspectos biológicos que dita regras do que é permitido e construído como natural para os corpos. Em uma tradição biologizante, o sexo passa por um crivo da reprodução, de forma a estabelecer quais posições são lidas ao homem e as mulheres. Neste jogo de saberes biologizantes, instaura-se poderes que, admitem ao corpo gay a possibilidade de existência enquanto marcados por um padrão de formação social (masculinizado e feminilizado). Ao voltarmos a análise a Donato e Konrad, vemos uma esteira de significações que, por via de uma matriz heteronormativa coloca-os em um padrão de virilidade como medida comum, aceitável, para ambos. Tal padrão de virilidade dita o que pode e não pode o corpo dos sujeitos.

É imprescindível dizer que a constituição histórica do corpo (homossexual) comporta falhas. Sobre isto, Courtine (2008, p.261), expõe: “a extensão do domínio da norma se realizou através de um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação de sua imagem invertida”. A cabo, o anormal, ou seja, a falha dentro de um determinado padrão é exposta para que seja evidenciado, a partir de suas anomalias, aquilo que é tido como normal. No filme *Praia do Futuro*, é exibido um corpo homossexual viril que se opõe, por exemplo, a um corpo homossexual afeminado.

A cena após o sexo nos apresenta o corpo de Konrad reclinado no banco no qual Donato ilumina com o celular as tatuagens em seus peitos, à luz vemos uma águia de um lado e uma frase em alemão do outro, tatuagens estas que nos interpelam a pensar a constituição identitários dos sujeitos gays na cena. Para que um corpo se constitua viril existem tatuagens que são permitidas ou negadas, em conformidade a essa assertiva, Foucault (2013a) pontua que “tatuarse, maquiar-se, mascararse é sem dúvida algo muito diferente, é fazer que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (Foucault, 2013a, p. 12). Nessa linha de raciocínio, os signos tatuados no corpo remarcam “toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para esse mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo” (Foucault, 2013a, p. 12).

Desse modo, tatuar-se é deslocar o corpo e realocá-lo em lugares outros. Em nossa leitura, as tatuagens de Konrad produzem efeitos de sentidos de um padrão de masculinidade, ora a águia, segundo uma tradição grega, representa um deus, um homem viril, símbolo de renascimento e imortalidade. Em contrapartida, as gravuras no outro lado do peito remetem a uma marca histórica de sua identidade. Ambas as tatuagens, pensando em regularidade discursiva, representam afirmam a virilidade do sujeito. Vejamos a cena:

Série 2: Tatuagens

Imagem 04: 00:13:46 até 00:13:55



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Imagem 05: 00:13:57 até 00:14:08



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

A frase tatuada em alemão diz “O que você é agora, nós um dia fomos; o que somos agora, você será um dia” uma alusão a morte que foi escrita originalmente em italiano na cripta ou ossuário da igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, conhecida por sua construção com base em ossos humanos.

Cabe a nós deter nosso olhar no local onde essas tatuagens estão alocadas, peitoral, ombros, braços, músculos que saltam e delineiam um corpo masculino viril. Eribon (2008) também fala desse corpo musculoso desejado, corpo do homem trabalhador braçal, um corpo bruto com músculos delineados. Dessa forma entender também que não é todo local que pode ser perfurado e marcado de forma permanentemente pela mão do tatuador.

Por mais que a objetiva nos dê um enquadramento da cena, algo já formatado e que busque gerar determinado significado, o olhar oscila podendo gerar infinitas interpretações a partir da materialidade do

filme. Para Courtine (2008, p. 271), analisando o cartaz dos irmãos Tocchi, “[o] olhar oscila, então, até o infinito, deslocando-se sem conseguir se deter, percebendo ora dois corpos, ora um só: as vezes dois corpos em um, às vezes um corpo dividido em dois”. Percebemos várias possibilidades desse jogo de olhares entre o sujeito que observa (imagem 01), o que a câmera observa (imagem 02) e o que o sujeito observado observa (imagem 03), dando possibilidades infinitas de significação dentro de um determinado contexto.

Direcionando um olhar para o filme *Praia do Futuro* no fim da primeira cena de sexo, ainda no carro, Donato ilumina com um celular as tatuagens sobre o peito de Konrad de modo a guiar o olhar do espectador às imagens inscritas na pele. Ao iluminar esse espaço Donato instaura tanto um espaço visível quanto um espaço de invisibilidade, e ao focar apenas as imagens ele entra no espaço de observador, esse espaço invisível também ocupado por nós espectadores. Donato coloca as imagens no campo de visão do espectador e o que está inscrito sobre o corpo é evidenciado gerando sentidos. Observamos a priori o lugar que habitam as imagens já que ao corpo viril não são todos os locais que permitem serem tatuados.

HOMOSSEXUALIDADE, VIRILIDADE E ESPAÇO DOMÉSTICO

Foucault (1999) analisa o jogo de representações que podem surgir a partir da pintura de Velásquez, delineando um jogo que emerge a partir do olhar do espectador lançado ao quadro e o olhar do quadro lançado de volta ao espectador. Jogo esse imaginário ligado à subjetividade que surge na movimentação do sujeito entre posições que, segundo (Foucault, 1999, p. 5), “permutam-se incessantemente”, dando espaço para que representações outras emergjam da obra ou do objeto analisado. Esse jogo imaginário surge a partir das relações de poder e de saber na sociedade e é mobilizado pelo sujeito para interpretar a realidade. Esse jogo de imagens ocorre também quando lançamos o olhar para a materialidade fílmica, na medida em que o sujeito espectador movimenta entre posições para fundar a análise.

Foucault (1999) analisa os mecanismos utilizados pelo pintor que objetivam guiar o olhar do espectador que lança um olhar para a obra. Um desses mecanismos vem em forma da iluminação que “percorrendo a sala da direita para a esquerda, a vasta luz dourada impele ao mesmo tempo o espectador em direção ao pintor e o modelo em direção a tela” (Foucault 1999, p. 6). A luz faz com que certos objetos da obra saltem ao olhar numa tentativa de guiar o observador para esses objetos. A iluminação recorta sentidos singulares para a cena, como veremos a seguir, a partir do momento em que na cena de sexo entre Donato e Konrad, evidente nas imagens 06 e 07, vemos uma ausência de luz o que recorta sentidos de eles não precisam ver com detalhes o que estão fazendo, na medida em que o sexo seria instintivo. O romance que, comumente, é instaurado pela iluminação e pela visão dos corpos que um amante tem do outro, não ocorre nesta cena. Nesse sentido, é preciso demarcar que a falta de iluminação e delimitação de uma prática instintiva, também, corroboram com a construção de uma virilidade na trama narrativa do filme.

Nesse sentido, consideramos relevante lançar o olhar para a construção de um corpo viril a partir da sua inscrição no espaço doméstico. Vejamos algumas cenas do filme:

Série 03: Espaço Doméstico

Imagem 06: 00:54:57 até 00:55:07



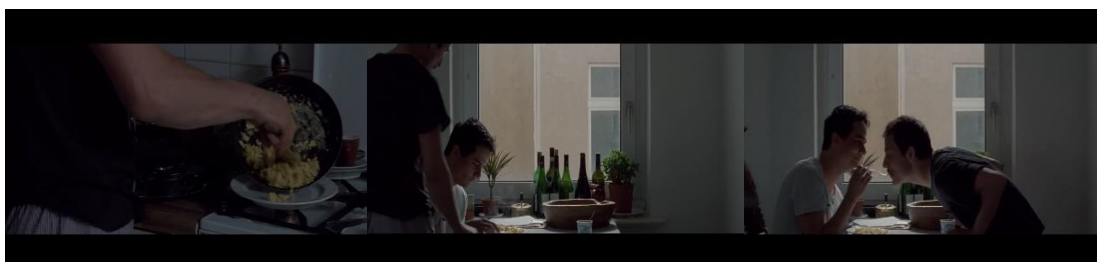
Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Imagem 07: 00:55:20 até 00:55:42



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Imagem 08: 00:56:34 até 00:57:05



Fonte: Praia Do Futuro, de Karim Aïnouz

Convém trazer, nesse momento, as considerações de Foucault (2005) acerca da construção do espaço:

não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderia situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem

posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (Foucault, 2005, p. 414)

Lançado o olhar para a construção dos espaços, Foucault (2005) nos apresenta conceitos de uma dicotomia dos espaços como jogos de posicionamentos clivados em utópicos e heterotópicos. Os posicionamentos utópicos seriam aqueles fictícios, não reais, enquanto os posicionamentos heterotópicos seriam os lugares reais moldados pela sociedade. Nas heterotopias, há ainda, segundo Foucault (2005), uma rede de saberes que cerceiam e formatam os corpos delimitando como esses corpos devem atuar em determinados espacialidades como a escola, a academia, as ruas. Não é permitido ao corpo agir, vestir-se de qualquer forma em determinados lugares sociais, ao sujeito gay, nesse sentido, em espaços de passagem, avenidas e ônibus, é negado agir, por exemplo, de forma afeminada, destoando do que é imposto pelo padrão heteronormativo, podendo sofrer, caso transgrida o que é imposto socialmente, ataques psicológicos e físicos aos seus corpos.

Lançando o olhar para os nossos recortes, temos num primeiro momento o espaço do carro parado em um posicionamento de transição, a rodovia, um lugar que em nossa sociedade é negado para o sexo. Isso evidencia um dos efeitos de sentido que deslizam sobre o corpo viril, um corpo “corajoso”, “aventureiro” que se coloca em “posição de risco”. Já nesta segunda cena de sexo, a inscrição o espaço do quarto que, por sua vez, pela decoração, remarca traços de virilidade pela ausência de elementos que evidenciem a homossexualidade como, por exemplo, cores e objetos de arte. O quarto é todo branco, com mobílias discretas e de cores amadeiradas e, também, não há fotos do casal. Nesse sentido, vemos que o sexo agressivo gay no quarto movimenta sentidos do espaço que foi construído utopicamente (para um espaço de reprodução da família) a partir de uma perspectiva heteronormativa.

Consideramos relevante destacar também que a imagem 8 demarca a inscrição no espaço da cozinha. Espaço este familiar e, de certo modo, desvinculado de um imaginário do sexo que apresentamos anteriormente. E gostaríamos de encaminhar nossas análises, lançando o olhar para o espaço doméstico, haja vista que ele recorta sentidos de cumplicidade construído por (i) apresentar uma iluminação oriunda da janela; (ii) posicionamento dos sujeitos no espaço, um em frente ao outro, o que permite que eles se olhem nos olhos e possam também olhar para outras partes dos corpos um do outro; (iii) pela construção do cenário em uma mesa com dois lugares, flores e garrafas de vinho ao final da mesa e a janela que possibilita a passagem de luz; (iv) pelo posicionamento da objetiva da câmera que nos permite ver os sujeitos em uma horizontalidade e de um modo que preencha todo o plano da imagem. Todo esse conjunto de elementos, organizados esteticamente no espaço, confluem para a construção de sentidos de “família” o que destoa da instintividade analisada em outras cenas. O fato de um estar experimentando a refeição preparada pelo outro suaviza os efeitos de virilidade presente na trama narrativa. Virilidade esta que, historicamente, tende a ser machista, egocêntrica, egoísta e individualista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, nesse trabalho, analisar as noções de virilidade para o corpo gay que emergem a partir dos sujeitos Donato e Konrad na trama narrativa do filme *Praia do Futuro*. Pensamos os corpos homossexuais viris como úteis e, nesse sentido, produzidos para atender a uma dada perspectiva daquilo que é esperado pela sociedade. Tais corpos são legitimados, sócio e historicamente, em determinadas instâncias, em determinadas posições, em determinadas profissões, em determinadas posições sociais. Observamos, por exemplo, que a inscrição nas posições sujeito de mecânico e de salva-vidas contribui para a construção dos efeitos de virilização dos corpos, bem como os espaços nos quais os sujeitos transam como interior do carro.

Consideramos relevante mencionar que o jogo estabelecido pela objetiva da câmera também contribui para construção de virilidade, uma vez que ela determina o que pode e deve (Foucault, 1996) ser assistido pelos sujeitos o que percebemos pelo destaque, por exemplo, das tatuagens dos sujeitos. Assim, vemos que a trama narrativa fílmica analisada, delineia-se uma construção possível de corpo homossexual na história a partir de uma virilidade, mas é preciso dizer que, apesar da narrativa do filme silenciar, há inúmeras outras possibilidades de ser gay na sociedade brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: Ivana Guilherme Simili. (Org.). **Corpo, Gênero e Sexualidade**. 1ed. Maringá: Eduem, 2011, v. 1, p. 37-47.

BARD, Christine. A virilidade no espelho das mulheres. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELO, G. **História da virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX – XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 116-153.

BOLOGNINI, Carmem Z. **Discurso e ensino: a literatura no cinema**. Campinas, SP: Mercado das letras, 2011.

COURTINE, J-J. O corpo anormal: História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELO, G. **História do Corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p. 253-340.

_____. **Decifrar o Corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud, 2008.

FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. Notas sobre linguagem, corpo e homossexualidade. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**, Iporá, v. 7, n. 1, p. 21-40, 2018a.

FIGUEIRA-BORGES, GUILHERME. Corpo Gay, Construção do Olhar e Espaço Escolar. **Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo - REDISCO**, Vitória da Conquista, v. 13, n. 01, p. 57-75, 2018b.

FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. Female body, discursive threads and the “slutwalk” movement. **Revista do GELNE**, v. 20, n. 2, p. 142-152, 7 fev. 2019.

FOUCAULT, M. A Escrita de Si. In: **O Que É um Autor?** Lisboa: Passagem, 1992.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Bras. 3ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Las Meninas. In: **As palavras e as coisas**. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Os anormais**: curso no collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins fontes, 2001.

_____. Outros Espaços. In: **Ditos & Escritos**. (vols. II) Rio de Janeiro: Forense

Universitária, p. 411-422, 2005.

_____. **O corpo Utópico; as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013a.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Rupert L. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. 2.ed, rev, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b, p273-295.

MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO. P. (org.) **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz. 2006, p. 153-179.

_____. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In: **Acta Scientiarum. Language and culture**. Universidade Estadual de Maringá, v. 31. n. 2. Maringá: Eduem, 2009, p215-222.

_____. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, Nilton; BITTENCOURT, Joseane S. **Materialidades da imagem no cinema**: Discurso fílmico, sujeito e corpo em A Dama de Ferro. Revista Movendo Ideias, v. 17. n. 2. 2012.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Ainouz. California Filmes, 2014. 1 DVD. 109 min. NTSC, colorido.

TAMAGNE, Florence. Mutações Homossexuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELO, G. **História da virilidade: A virilidade em crise?** Séculos XX – XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 424-453.

VIEIRA, W. G. M.; FIGUEIRA-BORGES, G. Práticas De Subjetivação No/A Partir Do Filme Coringa, De Todd Phillips. **Revista DisSol - Discurso, Sociedade e Linguagem**, n. 13, 17 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.35501/dissol.vi13.1055>

UTIM, Mateus Augusto; MORAIS, Lílian Barbosa de. FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. Construção discursiva da homossexualidade em “Me chame pelo seu nome”, de Lucas Guadagnino. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v. 1 n 1, p. 40-55, 2020.

Contato dos autores/as:

Autor: Mábsom Silva Leme
E-mail: mabsomlemes@outlook.com

Autor: Bruno Henrique Machado Oliveira
E-mail: bh.machado@hotmail.com

Autor: Guilherme Figueira-Borges
E-mail: guilherme.borges@ueg.br

Manuscrito aprovado para publicação em: 01/07/2025