

# **(Re)versos sobre cinema e corpo: a homocultura**

*(Re)verses about cinema and body: the homoculture*

**Wilton Garcia**

*Professor da FATEC-Itaquá e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso.  
Doutorado em Comunicação pela USP.  
[wilton.garcia.zip.net](http://wilton.garcia.zip.net)*



2

## Resumo

Este texto aborda uma reflexão crítica que aproxima cinema e corpo, tendo como exemplificação o filme *Y tu mamá también*<sup>1</sup> (México/EUA, 2001, 105 min.), de Alfonso Cuarón. Nessa perspectiva, observam-se os personagens, quando são ressaltadas as seguintes categorias discursivas: afeto, imagem e subjetividade. A metodologia adotada constitui-se como o exercício de observação, descrição e discussão sobre o objeto fílmico e seus respectivos contextos e representações, a serem investigados de modo inter/multi/transdisciplinar. Sendo assim, o presente artigo registra os *estudos da homocultura*, os quais realizam, estrategicamente, uma perspectiva teórico-metodológica para considerar alguns aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos. Por fim, instaura-se o *Manifesto da Homocultura*.

Palavras-chave: Cinema. América Latina. Corpo. Contemporâneo.

## Abstract

This text addresses a critical reflection that brings movie and body as exemplifying the film *Y tu mamá también* (Mexico/USA, 2001, 105 min.), Alfonso Cuarón from. In this way, we observe the characters, to emphasize the discursive categories: affection, image and subjectivity. The methodology here is constituted with the exercise of observation, description and discussion of the filmic object and their respective contexts and representations to be investigated inter/multi/transdisciplinary mode. This present article thus records *homoculture studies* which perform strategically a theoretical-methodological perspective to consider some economic, identity, sociocultural and/or political aspects. Finally, provides the *Manifest of Homoculture*.

Key-words: Cinema. Latin American. Body. Contemporary.

---

<sup>1</sup> No Festival de Veneza (2001, Itália), venceu na categoria de melhor ator (Gael Garcia Bernal e Diego Luna) e melhor roteiro. No Oscar (2003, EUA), foi indicado na categoria de melhor roteiro original. Já no Globo de Ouro e no Independent Spirit Awards (2002, EUA), foi indicado na categoria de melhor filme estrangeiro. No BAFTA (2003, Reino Unido), foi indicado na categoria de melhor filme estrangeiro e melhor roteiro original. Para o Prêmio Bodil (2003, Dinamarca), foi indicado na categoria de melhor filme não estadunidense. No Festival de Cinema de Havana (2001, Cuba), ganhou o Prêmio FIPRESCI. Venceu o Prêmio NYFCC 2002 (New York Film Critics Circle Awards, EUA) na categoria de melhor filme estrangeiro. Além disso, recebeu diversas indicações e prêmios de associações e círculos de críticos, como Boston, Chicago, Dallas, Austrália, Flórida, México, Seattle, Las Vegas, Londres, Los Angeles, entre outros.

## Introdução

*Un beso que yo mundo*

es como mundar, o amundarse  
: el sustantivo averba y es que se piensa  
un mundo de beso. Besar amundando  
es saborear y quien atravesó alemán  
sabe que *Mund* es boca y *munden* gustar,  
gustar mucho, bocadillo.

Por las bocas, ónfalo:  
hablar, sexear, cielos, y paladear  
(SIERICH, 2011, s/p).

Um poema inaugura um pensar. Um beijo pode ser um duplo entre iguais e vale como gesto performático – dos que se assemelham. Descortina-se para aqueles(as) que assistem ao filme na sala escura de cinema. Romance. Drama. Aventura. Dos segredos guardados, (re)velam-se pedaços. Há uma mudança proposta como desfecho necessário às descobertas que surgem na experiência do Ser/Estar – o viver. Seria aproveitar a vida como um momento precioso, que não ocorre novamente. Na expectativa de explorar profundidades obtusas desse Ser/Estar, em diferentes desafios, deve-se atravessar os limites irrefutáveis do desejo que se instauram na materialidade corporal, para saborear os fragmentos dos corpos a se dissiparem, aos poucos. Boca, pescoço, ombro, braço, rosto, elementos e circunstâncias da natureza humana acentuam as delícias da carne, quando desejada e oferecida. Beijar o mundo, diz a poeta na epígrafe.

A experiência do olhar direcionado ao *ecrã*n cria um exercício de projeção/identificação com os gestos de determinados personagens. Nesse caso, vale a pena reconsiderar as várias marcas que remetem ao corpo e, conseqüentemente, sua subjetividade exposta na película. Mediante tal pressuposto, este texto aborda uma reflexão crítica que aproxima cinema e corpo, tendo como exemplificação o filme *Y tu mamá también* (México/EUA, 2001, 105 min.), de Alfonso Cuarón – traduzido no Brasil como *E sua mãe também*. O recorte de descrição indica uma cena específica, quase no final da película.

Impressões audiovisuais acumulam-se em um somatório de posicionamentos acadêmicos/intelectuais com o desdobramento flexível da narrativa cinematográfica contemporânea (VIEIRA, 2005). Aqui, privilegiam-se situações emergentes acerca da imagem do corpo em cena – pulsão conflitante. Logo, o(a) espectador(a) assiste a traços eloquentes contextualizados na cultura mexicana, em consonância com a latinidade.

A sinopse informa:

Tenoch (Diego Luna) e Julio (Gael Garcia Bernal) são dois adolescentes de 17 anos que são controlados pelos seus hormônios e desejam se tornar adultos rapidamente. Em uma tarde festiva eles encontram Luisa (Maribel Verdú), uma garota espanhola 11 anos mais velha que eles e que é casada com o primo de Tenoch. Eles a convidam para uma viagem à praia de *Boca del Cielo*, convite este recusado de início e posteriormente aceito, após Luisa receber uma desagradável notícia. Porém, tanto Julio quanto Tenoch não conhecem o caminho até a praia e nem mesmo se realmente existe, fazendo com que os três se aventurem em uma viagem onde inocência, sexualidade e amizade irão colidir.

Na cadência rítmica de imagem/som, enlaces estéticos e poéticos despertam efeitos simbólicos/emblemáticos que consideram os traços identitários de gênero e orientação sexual, os quais apostam em alteridade, diferença e diversidade. A possibilidade de transgressão, sair da rotina, desperta interesse, pois os desvios fazem emergir subversões. Seria a façanha de descortinar situações desconhecidas que encantam. Com isso, pretende-se realizar um breve passeio orgânico absorvido com o filme. Repararam-se os personagens, quando são ressaltadas as seguintes categorias discursivas: afeto, imagem e subjetividade, as quais se inscrevem de modo diluído ao longo deste texto.

O percurso metodológico adotado constitui-se como o exercício de observação, descrição e discussão sobre o objeto fílmico e seus respectivos contextos e representações, a serem investigados de modo inter/multi/transdisciplinar. Portanto, é preciso pontuar discussões de deslocamento e flexibilidade como possibilidade de uma leitura crítica acerca da investigação inter/multi/transdisciplinar a ser elaborada. Deslocamento e flexibilidade, nesse bojo, coabitam as artimanhas das representações.

Vale destacar os códigos audiovisuais, com suas respectivas esferas a serem investigadas a partir dos estudos de cinema (FOSTER, 2003; NAGIB,

2012; PEIXOTO, 2007; SHAVIRO, 1993; RAMOS, 2005; STAM, 2003; VIEIRA, 2005; XAVIER, 2003; WAUGH, 2000). Acredita-se que a agenda do cinema contemporâneo deve ponderar os intertextos de uma (re)dimensão de cinematografia expandida, quando exprime a condição adaptativa de atualizar e inovar, simultaneamente.

O presente artigo registra os *estudos da homocultura*, os quais realizam, estrategicamente, uma perspectiva teórico-metodológica. Esta é uma (re)paginação dos *estudos contemporâneos* possível de se tecer entre *estudos culturais* (BHABHA, 1998; EAGLETON, 2012, 2005; HALL, 2002, 2003) e teoria *queer* (BUTLER, 2003; ERIBON, 2008; GARCIA, 2004; LOURO, 2004; SANTOS, 2014), a propor um Manifesto da Homocultura.

## Do corpo

O que evidencia as relações humanas seria, talvez, a possibilidade de se comunicar, como elemento inerente à sociabilidade. Na comunicação humana, corpos permitem que sua própria materialidade figural, imagética, possa contribuir no instante da troca de olhares e informação, no processo de observação/percepção, bem como na dinâmica tátil do toque corporal – encostar partes do corpo no(a) outro(a). A ação do toque provoca a atração ou repulsa entre sujeitos, conforme se alinham desejo, erótica, sensualidade etc. Nessa aproximação, surge o afeto.

No cinema, o corpo torna-se, cada vez mais, um fecundo objeto-atrator de desígnios, ao elencar os personagens e as cenas, o que garante uma condição adaptativa para o(a) espectador(a) acionar as potencialidades do imaginário. A recepção dessa mensão – de corpos que desfilam na tela de um audiovisual – (re)conduz alternativas para que o(a) espectador(a) possa deglutir a recepção da mensagem. Na inscrição entre projeção/identificação, o que acontece com esses corpos, na grande tela, chama a atenção para determinados desfechos paradoxais – decisões subjetivas.

Para pensar a respeito de cinema e corpo atualmente, vale a pena investir um olhar conceitual e crítico (COSTA, 2004; GARCIA, 2005; PERNIOLA, 2005; SANTOS, 2014; VILLAÇA, 2007), capaz de estabelecer uma abertura flexível acerca da contemporaneidade. A noção de contemporâneo faz emergir imagens impactantes cujo embate de “novos/outros” saberes promulga a produção de conhecimento (EAGLETON, 2012). Nesse sentido, o contemporâneo demonstra-se como território frenético

de reverberações e desafios, em que pressupostos, fundamentos e conceitos são (re)visitados, (re)lidos e (re)atualizados, isto é, transcende-se uma atualização constante de passagens inteligíveis e sensíveis no mundo (BAUMAN, 2013). Mais que designar a questão temporal, a noção de contemporâneo trava uma (re)dimensão conceitual e crítica (BHABHA, 1998), ao acentuar os fenômenos atualizados na expressão discursiva do corpo no cinema, entre o visível e o invisível (PEIXOTO, 2007).

Em outras palavras, esse intento corpóreo (VILLAÇA, 2007) atualiza-se na recorrência da experiência (do evento/acontecimento). Sendo assim, o corpo no cinema contemporâneo seria um eixo temático, em sua recorrência e acuidade, que interpela um complexo enfoque comunicacional de mediações (CANCLINI, 2008). Essa última equaciona um sistema transversal e simultâneo de (im)possibilidades: o que está expresso e o que possa a ser reconhecido como tal (COSTA, 2004).

Aponta-se o corpo como elemento instigante ao desenvolvimento dessa leitura crítica no cinema, visto que há a expectativa sensível de abordar *transcorporalidades* (GARCIA, 2005) que se diferenciam entre corpo e imagem corporal. O corpo contemporâneo formaliza-se pelas (trans/de)formações da imagem corporal com a soma de suas variantes representacionais, que se instauram com a experiência humana na atualidade: próteses, silicones, musculações etc. A ideia seria expandir as fronteiras da representação do corpo, para ultrapassar esses limites, para alargar o olhar e a performatividade.

Para implementar essa leitura, são considerados o contexto social e o comportamento dos personagens como linha de investigação. Para Terry Eagleton (2005, p. 179), “a melhor imagem do que eu sou é como estou me comportando”. Esse parece ser um princípio instigante para conduzir essa reflexão crítica. De fato, trata-se de avaliar as implicações recorrentes que acentuam a articulação narrativa. A afetividade, por exemplo, recobre uma boa parte do roteiro quando se destacam as relações.

O corpo, desse modo, deve ser visto/lido como eixo temático para agrupar reflexões, leituras, críticas e pesquisas que trabalham o audiovisual. Isso ocorre a partir da dinâmica investigativa que correlaciona o corpo a diferentes matizes na película (GARCIA, 2013). Qualquer proposição de um discurso efetiva-se por meio do corpo, não sendo diferente no cinema. Segundo Bhabha (1998, p. 107), “o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder”.

A vertente que exhibe o corpo, nessa conjuntura cinematográfica, explora a atmosfera dos segredos revelados diante da câmera. Entre um acontecimento e outro, o panorama de imagens (des)envolve a abertura de possibilidades flexíveis e passíveis de deslocamentos. Logo, a corporalidade do sujeito social e sua performance equacionam uma lógica cognitiva em que a linguagem salienta atualizações e acirramentos. O corpo, no contexto atual, vivencia experiências superficiais. Com isso, as redes de conversações discursivas associam o *know-how* do corpo aos mecanismos tecnológicos contemporâneos, sobretudo no complexo movimento do cinema. Atenta-se para temas como arte, informação, mercado e consumo, pois a dimensão corpórea circunda extensões diegéticas no dispositivo fílmico. Isso produz frutos vigorosos de tensão acerca da noção de corpo na película estudada, ainda mais pela perspectiva hispânica do México: um país, eminentemente, com valores tradicionalistas, para não dizer conservadores.

### **Da narração**

No filme *Y tu mamá también*, há um aspecto técnico contundente da narrativa, que frisa o roteiro e seu enredo: a história é narrada em terceira pessoa, com um narrador que interfere, abruptamente, na sequência dos diálogos para fazer comentários sobre cada episódio. De maneira pontual, assinala sua crítica social com uma carga afetiva e poética. Portanto, existe um narrador onisciente que tem ciência da proposta discursiva e a relata ao público. É ele quem compreende o que está para acontecer, pois tem a permissão de interferir e, inclusive, de atuar com vozes interiores. Tal narrador torna-se relevante nas resoluções das situações, ao desmascarar os fatos. Essa estratégia narrativa articula a sequência de eventos/acontecimentos em sua completude. O recurso da narração onisciente facilita a recepção do roteiro e do enredo. Por isso, cria-se a sensação de satisfação e bem-estar, como se a narrativa fosse facilmente compreendida, ainda que mantenha sua complexidade temática (CARDOSO, 2003).

Retomando: do ponto de vista técnico, é uma narração em *off*, que ocorre ao longo da narrativa do filme investigado. O narrador acompanha e exemplifica detalhes – aparentemente desconexos ao roteiro. Regula a história, como quem direciona a observação do(a) espectador(a). Isso, aos poucos, faz com que se possa apresentar a complexidade da trama e dos personagens. Verifica-se a condução dos desfechos impactantes, que surpreendem o(a) espectador(a) na pungência dos fatos.

É um crescente que otimiza a informação tecida em pequenos vestígios impregnados por dois olhares distintos e complementares: a câmera e o narrador – algo que equaciona o objeto e sua manifestação discursiva como mediação. Assim, tenta equacionar as viabilidades de expressão entre a câmera e a narração, para além das questões que envolvem o conteúdo da mensagem cinematográfica. De acordo com Xavier (2003), é o olhar do cinema como mediação.

A trama desse *road movie*<sup>2</sup> se completa com a participação dos três protagonistas: Luisa (Maribel Verdú) e os amigos Tenoch (Diego Luna) e Julio (Gael Garcia Bernal).

## Do filme

Com perspicácia, o cineasta propõe algo convincente que surpreende. Mescla a ficção com registros da realidade do país, mediante alarmantes dificuldades. Filmado de maneira quase documental (com cenas das pequenas vilas), o diretor adota um estilo de narrativa que ostenta a beleza na simplicidade da miséria vida mexicana. Política e prazer têm um percurso de aproximação subjetiva nessa obra:

E se introduzíssemos em nosso circuito existencial a ideia de subjetividade como processualidade? Que diferença esse conceito nos traria? Em lugar do sujeito monolítico, constituído, estaríamos diante daquilo que não cessa de se produzir. A essa concepção de subjetividade se alinha tudo que é irrequieto, vivo, incessantemente afetável, por isso mesmo mutável (PRECIOSA, 2005, p. 38).

A subjetividade auxilia nessa leitura investigativa, promovendo uma fenda entre desdobramentos e flexibilidade na experiência humana. Além disso, comporta o enfoque discursivo da produção audiovisual contemporâneo. De acordo com Canclini (2008), o espectador de cinema está mudando na última década, segundo pesquisas sobre o interesse do público, que ditam o que este quer assistir. Nessa sintonia, filmes como esse auxiliam na

---

<sup>2</sup> No campo dos estudos de cinema, *road movie* é reconhecido como gênero fílmico em que situações insurgentes são ressaltadas como problemas a serem solucionados, ou não, diante de conflitos e/ou obstáculos. Durante a viagem, fatos são acrescentados na narrativa cinemática, compreendendo desfechos inimagináveis. O que caracteriza um *road movie* – filme de estrada – são as passagens por diferentes cidades e estradas, com o desenrolar da trama acontecendo ao longo de determinada trajetória. Dessa forma, o transcorrer da história depende de certas decisões dos(as) envolvidos(as), (re)conduzindo desafios e resultados. Em outras palavras, o filme tem seu fio condutor aberto às novidades, o que possibilita, na maioria das vezes, diferentes proposições e caminhos a se entrecruzarem (GARCIA, 2013, p. 86).

(re)dimensão ideológica, ao acionarem vestígios poéticos e políticos que renovam o pensar acerca da sociedade contemporânea.

Na fita, Tenoch e Julio são dois adolescentes inseparáveis de 17 anos, (in)controlados por hormônios, com a libido à flor da pele. Desejam se tornar adultos rapidamente, experimentando o que fosse possível. Observam seus corpos como espelhos, reflexos. Estão atentos à passagem instantânea dos pelos que crescem no corpo. Mostram-se alienados (EAGLETON, 2012 à realidade mexicana. São alheios aos problemas de desigualdade social (BAUMAN, 2013), sem qualquer uma visão crítica da vida política (VARGAS-LLOSA, 2012). Retratam as banalidades de uma nova geração de jovens (CANCLINI, 2008), interessados apenas em droga, sexo, música e bebida. São avessos à política. Ironicamente, estão de férias, entediados, à procura de aventuras, pois suas namoradas viajaram de férias para a Europa.

Em uma tarde festiva, encontram Luisa, garota espanhola de 28 anos casada com o primo de Tenoch. Mulher mais velha e experiente, dependente física e emocionalmente do marido. Logo, eles a convidam para um passeio de carro na praia de *Boca del Cielo* (Boca do Céu), no interior do México. No início, há uma recusa, mas depois ela aceita, ao receber uma desagradável notícia, a qual, de imediato, o(a) espectador(a) não consegue compreender do que se trata.

O trio se perde nas estradas da nação do altiplano. A cenografia privilegiada da geografia mexicana auxilia nessa viagem intrínseca e extrínseca – na bifurcação entre corpo e espaço como território do cinema. O(a) espectador(a), também, desfruta desses lugares na experiência da observação – o deleite da recepção de uma paisagem exuberante. Há, aí, uma série de elementos potenciais e desejanos: o paraíso da paisagem prometida; o olhar do europeu transformador; as regras impostas sobre a influência cultural dos indígenas; e o preconceito sofrido, por esses últimos, no México.

Os protagonistas embarcam em uma aventura até a praia virgem, seguindo as indicações de um amigo. Porém, sem saber o caminho correto da praia nem mesmo se realmente existe, fazem um percurso rumo ao desconhecido. Conhecer faz parte dessa jornada, no jogo de explorar o desconhecido: o interno e o externo. Isso os faz conhecer detalhes de sua tão formada amizade. Ainda, ensina a ver/ler a vida com outros olhos, como, por exemplo, soltar seus desejos e deixar fluir as vontades. É uma proeza que reflete o autoconhecimento.

Nessa peregrinação de descobertas intrigantes, medos e anseios sublinham um misto de amizade, inocência e sexualidade. Assim, inocência,

sexo e amizade parecem se colidir. Conseqüentemente, realizam um rito de passagem, com a perda da inocência, nessa locomoção sem destino, em que o relacionamento entre si tanto se aprofunda quanto é posto à prova. Porém, nada muito profundo ou revelador. É uma procura ou uma perda de valores – como a criação de um labirinto fílmico exposto do corpo à paisagem cinemática. Para juntar pedaços de um quebra-cabeça, há essa busca por um lugar estranho, insólito e/ou ilusório.

A despreensão e a imaturidade dos adolescentes confrontam com a vontade desenfreada de viver de Luisa. Afinal, ela mostra carisma, determinação e coragem para seguir em frente. A realidade diferente dos protagonistas exhibe conflitos, cujo desafio da película é obter uma referência, quem sabe, um pouco mais realista.

No conjunto, parece que nem todos estão preparados para encarar a realidade. O que se busca é um sentido na vida, sendo esta proposital ou involuntária. Em Luisa, percebe-se a coragem de uma mulher reprimida; em Tenoch, o medo de encarar a vida; em Julio, a autoafirmação. Nessa longa descoberta, Luisa – a mais adulta do grupo – é a ferramenta que leva os dois amigos a desvendarem traições, desejos, defeitos etc. Um (des)equilíbrio alquímico (orgânico) contorna, equaciona os personagens, uma vez que a alquimia acopla e desgasta o deliberar de energia juntos, ao transformar seus destinos e relações a partir dessa experiência de angústia, procura e prazer.

## **Da cena**

Como alinhado no início deste texto, optou-se pela descrição de uma parte específica, quase no final da película. É uma passagem relevante, porque conduz ao desafio dos depoimentos, marcadamente picantes. Ou seja, observa-se um despir de intimidades que jogam ideias e testam lições, conselhos, ideologias, o que é um ponto mordaz. Desvendam-se mistérios e segredos. Mostra-se um ciclo de amizade falsa, em que promulga a traição. Parece não haver lugar para a ética. Observam-se recorrências deselegantes que descortinam olhares e (re)velam a queda de máscaras, na tentativa desesperada de ser feliz. São pequenos atributos de disputas e ofensas, saudados com comemorações entre brindes e abraços aclamados; talvez ironicamente a favor do país – o México.

Trata-se de uma cena extrema em que os três protagonistas juntos conversam em volta da mesa, na beira da praia – a chamada *Boca del Cielo* (Boca do céu). Tecnicamente, o(a) espectador(a) acompanha tudo em um

único plano-sequência demonstrado pela câmera. É uma cena grande, realizada de uma só vez, o que gera um sentido de continuidade, ora em plano fixo, ora com a câmera na mão, dando mais sensação de realidade e participação. O(a) espectador(a) sente que pertence, ainda mais, àquela situação. Um traço testemunhal acomoda o que está acontecendo.

É noite, pouca luz, e Tenoch, Julio e Luisa se divertem bebendo, comendo e dançando no bar à beira mar. Estão suficientemente envolvidos – embora descontraídos, ficam compromissados de colocar na mesa suas verdades. Entre um gole e outro, falam de si e da vida alheia. Resgatam vitórias, fracassos e (des)encantos. Ao longo do filme, Tenoch transou com Luisa e Julio sentiu ciúmes – algo que ele descreveu como “uma pontada no estômago”. Talvez, sem trauma desse ciúme ou da atitude vingativa, contou que já havia dormido com a namorada de Tenoch, o qual ficou inconformado com a informação do suposto amigo. Em seguida, Luisa saiu com Julio. Ao perceber, Tenoch reagiu da mesma forma e relatou que também havia dormido com a namorada do amigo, demonstrando sua hipocrisia, quando se fez de vítima e, na verdade, também era culpado.

Retomando a cena do bar: os três amigos formam um confessionário regado de tequila, cerveja e música. Julio confessou, novamente, os detalhes da sua relação com a namorada de Tenoch e revelou que, também, dormiu com a mãe dele – a razão óbvia que faz desvendar o título do filme.

Pressupõe-se que, para eles, só seria possível sorrir com aquelas brincadeiras, na desventura de sobreviver a diferentes caminhos ácidos – dos prejuízos. Celebram a saída de Julio com a mãe de Tenoch – como irmãos de sangue. A declaração envolvendo relação sexual com a mãe do outro propõe uma situação inquietante para o desenrolar do filme. Então, parece que a narrativa alcança um limite extremo – uma elasticidade máxima; porém, ainda não. Tal declaração taxativa não soa tão contumaz aos personagens, como a troca de casais, assumida por eles.

Essa revelação “perturbadora” torna-se uma catarse, um acerto de contas para dirimir cenas de ciúmes em relação à Luisa, que há bem pouco tempo significava nada para eles, apenas mais um corpo feminino, uma mulher, um troféu; ou seja, um objeto de desejo. Nesse bojo esmagador, a narrativa tem uma ótica machista, pois reduz a mulher a objeto de deleite (STAM, 2003, NAGIB, 2012). Porém, a sedução dos garotos pela mulher experiente, paradoxalmente, também legitima a manipulação dos dados.

O ponto nodal do filme reside, justamente, não na aceitação de (com)partilhar corpos femininos, mas na oportunidade da concorrência, da

disputa, de um afirmar-se perante o outro como varão, no complexo espaço de embates entre traços identitários de gênero (BUTLER, 2003) e orientação sexual (GARCIA, 2004; SANTOS, 2014). Em síntese, ambos trocaram as namoradas, várias vezes; a mãe de um foi seduzida pelo outro; Luisa, a amiga, também foi disputada. Agora, só faltava se amar, carnalmente, para atingir um ápice que culmina em uma máxima condição da *homocultura* – amor entre iguais.

A câmera está na ponta da mesa e se movimenta apenas quando Luisa caminha em direção à máquina de música com ficha e retorna para dançar com eles. Com um copo de bebida na mão, ela dança primeiro, olhando diretamente para a câmara, e se oferece. Convida ambos para dançarem juntos, a três. A cena no bar, de fato, é um ato preparatório da comunhão entre eles, porque, logo depois disso, ambos vão se amar, carnalmente. Na cabana, Luisa seduz os dois juntos. Esse clímax é antológico no filme. Eles tornam-se amantes, acima do bem e do mal. Divertiram-se bastante até conhecer a verdade e se aproximar. Entregam-se ao deleite de um beijo homoerótico, profundo.

Há quem possa se incomodar com essa vertente, mas também há quem possa se divertir ainda mais. Nota-se que o descrever sobre o corpo com a câmera é proposital, peculiar, diferente. Para Santos (2014, p. 92), “a identidade contemporânea *Queer* é imaginada/construída ao redor de uma cultura capitalista de consumo que necessariamente exclui mais da metade de noss@s parceir@s”, enquadrando-se, nesse exemplo, Julio e Tenoch.

Independentemente de credo, raça, etnia, classe ou orientação sexual, agora, depois de tantas decepções, arrependimentos, fracassos ou vitórias, eles estão prontos para amar. Após o despir de palavras e intenções, é permitida a máxima da vida: o amor. Os dois rapazes experimentam o gozo de estar juntos, na/pela carne. Envolvem, fisicamente, sua atenção, felizes. Acariciam-se: tocam-se e beijam-se, com vontade e ternura. Em especial, o que faz selecionar essa cena é a sua própria contundência enigmática, sincrética – na ordem da permissividade. A câmera capta o rosto deles ou partes dos corpos, “fragmentados” anatomicamente. Por exemplo, nessa cena da cabana, o(a) espectador(a) vê apenas o beijo entre os rapazes – em primeiro plano. O que, talvez, mais reverbera a descrição desse ato é a chance de pensar a respeito da diversidade sexual/cultural. Inevitavelmente, um Ser/Estar liberto permite a diversidade: tocar e ser tocado pelo outro, amar e ser amado.

Luisa proporciona a cena em que os dois amigos – instigados pelo sexo a três – são levados instantaneamente pelo prazer homoerótico. O envolvimento dos dois concretiza-se pela sedução com a qual a protagonista consegue promover a homocultura. Isso se confirma quando o(a) espectador(a)

quase não testemunha a presença feminina (GUMBRECHT, 2010, 2012), ficando apenas a impressão de que ela possa estar ali, próxima, presente – como coadjuvante na cena. Contudo, de fato, foi ela quem propiciou a oportunidade desse encontro efetivo.

A cena revela o desejo homoerótico que aflora latente nos personagens, embora negado pela própria “essência” machista dos predadores – que assumem sua plenitude viril. Foster (2003, p. 127-128, tradução nossa), ao comentar sobre a transcendência *queer*, fala de uma formulação trágica: “é particularmente uma notável derivação de soltar a cadeia furiosa de eventos, conduzindo para um desenredo violento associado com a decepção dramática da dimensão trágica da existência humana”.

Resultado: isolamento de todos e fim da amizade, pois é difícil encarar a realidade perturbadora. Admitir *o amor que ousa dizer seu nome*, como bem fez Oscar Wilde, seria a liberdade para que se possa viver. A partir desse episódio, cada um foi para um lado, evitando que a vida cruzasse de novo seus caminhos, ou melhor, que os conduzisse aos afetos dos corpos, sendo descortinados para o prazer. Ou seja, nada condizente com o passado glorioso de provadores do sexo oposto. *E sua mãe também* deixa para o final um elo arrebatador: o desejo do beijo homoerótico dos rapazes e a doença incurável de Luisa, o que justifica a trama e fecha o roteiro de cinema que assinala o corpo.

Diante disso, cabe decretar a voz da *homocultura*.

## Manifesto da Homocultura

A *homocultura* não é uma abstração, é uma realidade. Interessa conceber, radicalmente, a noção de *homocultura* como teoria política e social, no desdobramento de substratos conceituais, críticos e metodológicos, na expectativa de fundamentar uma linha de pensamento contemporâneo. Trata-se de um desafio epistemológico e político da criação/nomeação dos *estudos da homocultura*, no qual a pesquisa acadêmica e intelectual requer uma abertura necessária ao desenvolvimento reflexivo de uma investigação de base científica.

Com isso, vale promover debates entre produções de conhecimento e subjetividades, de teóricos e ativistas, que envolvem as comunidades de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers (LGBTQ) e afins. Para além da cultura homoerótica, deve-se pensar acerca das extensões discursivas e enunciativas das informações que se aproximam de experiências,

práticas e vivências na complexidade das representações – e seus paradoxos – que tangem a inclusão das minorias sexuais.

Além disso, faz-se necessário relacionar variantes contextuais do homoerotismo, entrelaçando aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos, a partir de alteridade, diferença e diversidade, ao ponderar a dinâmica de articulações estratégicas de uma comunicação que efetive tal ideologia. Isso implica observar as diferentes manifestações – do popular ao erudito (e vice-versa). Tais proposições artísticas e poéticas ambientam, cada vez mais, a expressão de desejo, erótica, gênero, orientação sexual, sensibilidade e sexualidade.

Dos diversos recursos técnicos e estéticos, como cinema, fotografia, literatura ou pintura, entre outros, vale ressaltar as peculiaridades da natureza humana, cujo sujeito dessa realidade exposta equaciona o ato enunciativo de sua potencialidade homoerótica como lugar de presença entre ações afirmativas e visibilidade. Na lógica neoliberal do Estado democrático, devem-se trabalhar alternativas teóricas e políticas, pautadas pelos Direitos Humanos, para reivindicar ações contra a violência e a opressão. Ou seja, lutar por uma condição favorável ao Ser/Estar das comunidades LGBTQ e afins.

No contemporâneo, a ordem do consumo torna-se fator determinante para a estratificação do sujeito na sociedade. Posicionar-se na vida, então, pressupõe que “sair do armário” (*coming out*) tem um preço e um valor. Nesse Manifesto, incentiva-se o assumir-se pessoa – sujeito em sua sujeição subjetiva, com dignidade – para legitimar a completude do seu próprio viver afetivo, corpóreo, desejante, erótico e/ou sexual.

### **Pontos finais**

Para finalizar, repara-se que a noção de *homocultura* requer ultrapassar as fronteiras do pensamento para que a produção do conhecimento e da subjetividade possa estar para além do sistema hegemônico (o *mainstream*). Provocar o sistema implica compreender “novas/outras” vicissitudes enunciativas no cinema contemporâneo, como reflexo da sociedade atual. A atmosfera reflexiva, aqui, tenta aglutinar elementos diversos que estratificam uma premissa inter/multi/transdisciplinar, ao equacionar uma dinâmica tenaz de estratégias.

Ao longo deste trabalho, devem ser consideradas as estratégias discursivas que versam a respeito dessa película, em que o corpo instaura-se como

elemento agregador da (des)ordem. Como já indicado neste texto, a subjetividade auxilia na leitura investigativa, para promover uma abertura de desdobramentos e flexibilidade na experiência humana da observação. Dessa forma, procurou-se assinar a esfera de um fecundo encontro entre corpo e cinema.

*Y tu mamá también* é um *road fucking movie* – longe de ser pornográfico – que contém cenas picantes e excita o(a) espectador(a). Seria, então, um filme de sexo que não esconde nada, longe de ser pornográfico. Eis o território de um *road movie* mexicano articulado, estrategicamente, por expectativas contemporâneas de efemeridades, desvios, arestas, improvisações. Nesse sentido, corpo e cinema contribuem para equacionar as perspectivas da *homocultura* que se estabelecem a partir da diversidade cultural/sexual.

Como diz a canção no filme: a vida tem suas maneiras de nos ensinar, nos confundir, nos transformar, nos deixar atônitos. A vida tem suas maneiras de nos machucar, nos curar, nos inspirar. Com a alegria e a força do arco-íris, indubitavelmente, vale o afeto, vale o amor.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador. *Lumina*, Juiz de Fora: Facom/UFJF, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Marx estava certo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.
- FOSTER, David William. *Queer issues in contemporary latin american cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- GARCIA, Wilton. Um olhar contemporâneo no Brasil: olhe pra mim de novo. *Cadernos de Estudos culturais*, UFMS, Campo Grande, v. 5, n. 10, p. 183-194, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Thomson Learning, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Imagem e homoerotismo no Brasil*. São Paulo: Nojosa edições/Fapesp, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora da PUC-Rio, 2012.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural pós-moderna*. 5 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan./jun. 2012.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética: vários autores*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 425-453
- PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.
- PRECIOSA, Rosane. *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.
- RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.
- SANTOS, Rick J. *Poética da diferença*. São Paulo: Factash/Hagrado, 2014.
- SIERICH, Claudia. Un beso que yo mundo. \_\_\_\_\_. *Dicha la dádiva*. Caracas: Ed. Equinoccio, 2011. Disponível em: <http://www.afinidadeselectivasven.blogspot.com.br>. Acessado em: 20 abr. 2014.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- VARGAS-LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Buenos Aires: Afaguara, 2012.
- VIEIRA, João Luiz. Alair Gomes, Djalma Batista, Pedro Almodóvar: o circuito do desejo. In: GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Senac, 2005.
- VILLAÇA, Nizia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2007.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- WAUGH, Thomas. *The fruit machine: twenty years of writings on queer cinema*. New York; London: Duke University, 2000.

## Filmografia

*Y tu mamá también* – Alfonso Cuarón  
(México/EUA, 2001, 105 min.).

