RELICI

ENTRE O COMUNISMO E O CAPITALISMO: A HOMOSSEXUALIDADE NO FILME ENTRE FRESTAS[1]

COMMUNISM AND CAPITALISM: HOMOSEXUALITY IN THE FILM OPERATION HYACINTH

Leonardo Ramires Munhoz[2]

RESUMO

A partir da noção de *dispositivo de sexualidade,* proposta por Michel Foucault, o artigo busca compreender os discursos sobre a homossexualidade produzidos no filme *Entre Frestas* (2021), do diretor Piotr Domalewski, bem como, perceber o contexto das relações de poder em que tais discursos tiveram sua possibilidade de emergência. O cinema retratou as sexualidades segundo o que era permitido e o que não era permitido em cada momento histórico, assim, o homossexual passou do anormal ao normalizado nas produções e discursos fílmicos. Nesse sentido, o filme analisado, produz duas percepções sobre o homem gay. Num primeiro momento retrata a homossexualidade reprimida em decorrência do aparato policial desenvolvido durante o regime comunista polonês e, em um segundo momento, constrói o discurso de normalização das relações homossexuais, que reafirma os discursos identitários dos movimentos gays.

Palavras-chaves: homossexualidade, *Entre Frestas*, dispositivo de sexualidade.

ABSTRACT

From the notion of sexuality device proposed by Michel Foucault, the paper seeks to understand the discourses on homosexuality produced in the film *Operation Hyacint* (2021) of the director Piotr Domalewski as well as perceiving in which such discourses had their possibility of emergence. The cinema portrayed sexualities according to what was allowed and what was not in each historical moment, as well at the homosexual went from the abnormal to the normalized. In this sense, the analyzed film produces two perceptions about the gay man. In a first moment, it

[1] Recebido em 06/07/2022. Aprovado em 11/07/2022.
[2] Centro Universitário Toledo de Araçatuba. leomunhoz.3007@gmail.com.

RELICI

portrays the repressed homosexuality developed during the polish communist regime, but, in a second moment, it builds the discourse of normalization of homosexual relationships, according to the discourses produced by the gay moviment.

Keywords: homosexuality, *Operation Hyacinth*, sexuality device.

> *"O problema não é o de descobrir em si a verdade sobre seu sexo, mas, mais importante que isso, usar, daí em diante, de sua sexualidade para chegar a uma multiplicidade de relações."*
> (Michel Foucault*, Da amizade como modo de vida,* 1981.)

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca compreender, por meio de uma análise histórica, os discursos sobre a homossexualidade no filme *Entre Frestas* (2021), produzido pelo diretor polonês Piotr Domalewski, bem como, perceber como a produção cinematográfica constrói o homossexual, sua imagem e as formas de repressão aos sujeitos gays no período retratado.

O longa-metragem apresenta uma narrativa que se passa na Varsóvia da década de 1980, período em que a Polônia vivia sob um regime ditatorial socialista. Mostra a história do policial Robert, interpretado pelo ator Tomasz Zietek, que trabalhando em um caso de assassinato a um homossexual, tem acesso a *Operação Jacinto*, na qual homens gays são perseguidos, interrogados e ameaçados pela Polícia Cidadã que, inclusive, produziu um extenso arquivo sobre os homossexuais poloneses. Robert se torna um infiltrado na comunidade gay local, buscando conseguir informações e pistas para solucionar seu caso, apesar de já ter sido encerrado pelos seus superiores. No entanto, o policial, conhece Arek, interpretado por Hubert Milkowski, e com o passar das cenas, os dois acabam se envolvendo amorosamente.

Buscando abordar como o filme constrói o homossexual e perceber em quais discursos e relações de poder se baseiam o que é dito e retratado no filme, a

análise leva em consideração a noção de *dispositivo de sexualidade*, desenvolvida por Michel Foucault (1999). Dessa maneira, a análise fílmica se relaciona à questão histórica das modificações discursivas produzidas por meio da emergência de discursos de novos sujeitos e movimentos sociais, como o das *minorias* sexuais, que começam a ganhar espaço a partir dos anos de 1980. No cinema, reprodutor e produtor de discursos sobre a sexualidade, o homossexual passou do anormal e criminoso para o sujeito que ganhou espaço e visibilidade nas produções cinematográficas contemporâneas.

O trabalho se articula a partir de três seções. Na primeira apresentaremos uma breve explicação sobre a metodologia utilizada. A segunda, por sua vez, relata as relações entre sexualidade e cinema, com foco nas representações e discursos produzidos pela sétima arte sobre a homossexualidade. Por fim, apresentaremos a análise sobre o filme *Entre Frestas*, na qual, primeiro analisaremos a representação da homossexualidade reprimida por meio dos mecanismos e estratégias da *Operação Jacinto*; em seguida, buscamos analisar como a homossexualidade é normalizada na narrativa fílmica, ao relacionar-se e reproduzir os discursos dos movimentos homossexuais. Tais percepções se relacionam às mudanças estratégicas do dispositivo de sexualidade que regula o que pode ser dito e não dito no cinema em determinada época e contexto.

METODOLOGIA

O filme será tratado como um documento histórico, produzido por uma sociedade na qual perpassam relações de poder e discursos constituídos historicamente. Assim, os discursos presentes no contexto de sua produção, as relações de poder que os constituí, as disputas históricas das forças e formas de perceber a realidade atravessam o filme e nos possibilitam, por meio de sua análise, compreender as intenções e escolhas feitas ao longo da produção fílmica.

É necessário, portanto, como assinala Marc Ferro (1992), associar o filme à sociedade que o produziu. No entanto, a análise não se baseia na busca pela veracidade que as encenações, personagens e reconstituições de aspectos da vida, da sociedade, dos modos de agir e pensar podem sugerir e se estão de acordo com uma *verdade histórica*. Pois o objetivo não será analisar se o filme está retratando fielmente a realidade, mas compreendê-lo "em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos" (NAPOLITANO, 2005, p. 236).

Nessa *história visual*, a sexualidade e a homossexualidade são evidenciadas e, portanto, podem ser analisadas nas produções cinematográficas. O cinema como um objeto atravessado por discursos e que os produz, perpetua as imagens, representações, estereótipos, marcações e saberes sobre sujeitos, práticas sexuais, gestos, atitudes corporais e identidades consideradas como legitimas e normais ou como ilegítimas, anormais, desviantes e patológicas. "Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade" (LOURO, 2008, p. 82). Dessa forma, concebemos tais discursos não como reflexos da realidade, mas como produtores de objetos e sujeitos.

As produções fílmicas podem, também, conter e reproduzir os discursos de resistência, os discursos das ditas *minorias sociais* ou sexuais, que ali se inscrevem como forma de críticas locais e que tentam combater os discursos tidos como verdadeiros, dominantes, cientifica ou moralmente legitimados.

É necessário ressaltar que a sexualidade é entendida como um dispositivo histórico (FOUCAULT, 1999) e não como um dado da natureza em que o poder viria corromper ou reprimir e o saber buscaria decodificá-la aos poucos. Ao contrário, a sexualidade foi construída historicamente por uma rede em que se relacionam um conjunto heterogêneo de discursos, instituições, leis, proposições científicas, morais e filosóficas sobre o sexo, ou seja, o dito e o não dito. O dispositivo de sexualidade,

que emergiu no século XIX, a partir de um emaranhado de práticas e discursos médicos, psiquiátricos, religiosos, etc., seria essa rede “em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder” (FOUCAULT, 1999, p. 100).

Tal dispositivo estimula a proliferação dos discursos sobre o sexo e, ao mesmo tempo, por meio das técnicas de confissão, observação e exame, produziu um conjunto de saberes, normalizações e proposições verdadeiras sobre a sexualidade, produzindo, também, as sexualidades desviantes e marginais, como a homossexualidade, que emergiu, nesse momento, como uma anomalia do corpo social.

Portanto, para a compreensão da homossexualidade e de sua repressão na trama de *Entre Frestas*, se torna necessário analisar as questões técnicas da película como a montagem das cenas, as escolhas de enquadramentos e das cores utilizadas explicando seus efeitos de sentido no filme, e, ao mesmo tempo, perceber as questões relativas à subjetividade produzida na narrativa por meio das falas, gestos, corporalidade e sentimentos das personagens, relacionando-os ao dispositivo de sexualidade que nos ajuda a pensar como o homossexual é retratado no filme.

SEXUALIDADE, HOMOSSEXUALIDADE E CINEMA

O sexo se tornou, na sociedade Ocidental, um espaço privilegiado de saber-poder e se constituiu como um objeto sobre o qual o interesse é constante. Segundo Foucault (1999), nossa sociedade, com o surgimento e desenvolvimento do dispositivo de sexualidade, possuí o caráter singular do sexo que fala e que a todo

instante é incitado a se confessar e a se manifestar, podendo a todo momento ser interrogado. O sexo se tornou o local em que a verdade do sujeito se encontra.

A sexualidade, enquanto um dispositivo histórico, emergiu a partir de um conjunto de práticas e relações de poder e saber que se complementaram e se reorganizaram, ao longo do tempo, com um objetivo estratégico de controle e regulação dos sujeitos e das populações.

Historicamente, a sexualidade se constituiu ao redor das práticas de penitência, do exame de consciência e da direção espiritual instaurados pela pastoral cristã, no século XVII, que utilizava o sexo como suporte para as relações; em seguida, essa problemática das *relações* foi deslocada para a *carne*, ou seja, para o corpo e seus deleites mais sutis, para a natureza dos prazeres. A sexualidade estava nascendo dessas técnicas religiosas e pedagógicas que serão acopladas às ciências que se dedicam ao estudo do homem. No século XVIII, a família emerge como o espaço privilegiado em que os elementos do dispositivo vêm se desenvolver e se instaurar. No ceio da família, os pais, agentes do dispositivo, apoiam-se em um campo de saber produzido por médicos, pedagogos, psicólogos e psiquiatras (FOUCAULT, 1999). É com a emergência de uma ciência do sexo e de técnicas de saber e de poder, como a vigilância e o internamento, que o dispositivo de sexualidade surge enquanto processo de captura de corpos e de práticas sexuais, produzindo novos sujeitos, como o homossexual.

A homossexualidade, produto de tais técnicas do dispositivo, emerge como uma anormalidade e perversão, ou mesmo, como uma doença do instinto sexual.[3] Durante o século XIX e as primeiras décadas do XX, vários autores se debruçaram

[3] Segundo Foucault, a categoria psicológico, médica e psiquiátrica da homossexualidade apareceu na década de 1870, em um artigo de Westphal, sobre as sensações sexuais contrárias: “A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 1999, p. 43-44).

na tentativa de classificar o homossexual e defini-lo enquanto uma sexualidade diferente da normativa. Assim escrevia-se, no século XIX, “que a natureza homossexual continha traços femininos, o que se manifesta na atração que os homossexuais sentem pelos homens viris.” Atribuía-se “aos homossexuais traços fisiológicos específicos observáveis, que exprimem a base biológica de uma psicologia diferente” (POLLAK, 1987, p. 56).

Por meio do discurso médico e psiquiátrico a homossexualidade foi classificada entre as perversões sexuais. Nesse contexto, o sujeito homossexual e sua conduta foram constituídos como objetos de análise médica e científica, tornando-se uma outra espécie nas relações sexuais. Ele se tornou um perverso que, no mesmo corpo, misturava traços masculinos e femininos, e sua condição poderia ser facilmente decifrada por exames em seu corpo.

No entanto, esses discursos sobre a sexualidade devem ser entendidos não como sendo projeções estáveis das relações de poder, mas como segmentos descontínuos que mudam suas estratégias, modificam suas táticas, são acoplados ou anulados por outros discursos e utilizados para fins diferentes. Assim, não devemos pensar na oposição entre discursos dominantes e discursos excluídos, “mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes” (FOUCAULT, 1999, p. 95). Os discursos são táticas no campo das correlações de força, são o ponto onde o poder e o saber se articulam e produzem efeitos de verdade.

Nesse sentido, duplo funcionamento sobre a homossexualidade:

> [...] o aparecimento, no século XIX, na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de toda uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e “hermafroditismo psíquico” permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de “perversidade”; mas também, possibilitou a constituição de um discurso “de reação”; a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua “naturalidade” e muitas

> vezes dentro do vocabulário e com categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico" (FOUCAULT, 1999, 96).

Nas últimas décadas do século XX percebemos as modificações nas imagens e identidades do homossexual, tendo em vista o contexto político e social de emergência dos discursos de movimentos sociais e intelectuais, como o das *minorias* sexuais. Exemplo dessas táticas, utilizadas pelos movimentos gays, foi a ressignificação do conceito *queer*, termo outrora pejorativo e utilizado como forma de ofensa, reapropriado, tornou-se positivo e marca identitária. Portanto, "os homossexuais abandonaram a clandestinidade e a perversão [...], para afirmarem sua normalidade" (ARIÈS, 1987, p. 82); saíram das margens para entrar no jogo do normal e do aceito, ainda que violências persistam.

Assim, podemos relacionar a busca pela *normalidade* e pela *naturalização* das relações homoafetivas com as produções cinematográficas. As representações do homem gay foram se modificando e os homossexuais ocuparam vários papéis no cinema ao longo do tempo. Dessa forma, o dispositivo de sexualidade intervém no cinema na medida em que este produz sua discursividade e representações de sujeitos baseado nas regulações do dispositivo, ou seja, no que pode ser dito e mostrado e no que seria proibido de se exibir e dizer em um determinado momento histórico. Ao longo da história do cinema as relações homoafetivas se deslocaram da omissão e interdição para a sua exposição e crescente visibilidade.

Nos primórdios da indústria cinematográfica, as relações homossexuais eram apenas *sugeridas* (NAZARIO, 2007), mostradas enquanto corpos desejantes[4], quando não eram proibidas. Como resposta, a essa interdição, emergiu um erotismo simbólico e camuflado, no qual a homossexualidade, oficialmente proibida nas telas, desenvolveu uma série de estratégias para sua representação: desde rivalidades

[4] Nazario (2007) exemplifica tais *sugestões* homossexuais em filmes como *The Gay Brothers*, de Thomas Edison do ano de 1898, no qual apresenta dois homens alegres dançando; e *Asa*, de 1916, do diretor Herman Bang, que mostra uma possível paixão de um escultor por um jovem adotado.

RELICI

violentas e sanguinárias a amizades próximas demais entre homens. (NAZARIO, 2007).

As produções fílmicas, das primeiras décadas do século XX, evidenciavam um fim trágico para o homem que se relacionava com outros homens. Em vários casos ele sofre uma morte violenta e punitiva, servindo como exemplo sobre as plateias do que não se deveria ser. Em outros discursos veiculados pelo cinema, os homossexuais perdem-se na solidão e são levados ao suicídio, seja em decorrência das pressões externas da sociedade ou pela não aceitação de sua própria condição, ainda considerada anormal e perversa. Em vista disso, “é razoável assumir que a repetição de um desfecho trágico para quem se afasta das normas regulatórias da sexualidade tenha produzido efeitos” (LOURO, 2008, p. 86), como o de tornar o sujeito homossexual algo repulsivo e abominável.

> No cinema, como na própria sociedade, o desejo homossexual viu-se impelido a refluir para as margens e para o subterrâneo: somente no cinema marginal e no cinema *underground* a homossexualidade pôde ser expressa e celebrada sem véus nem máscaras (NAZARIO, 2007, p. 98).

Apesar da *liberalização sexual* (POLLAK, 1987) e dos movimentos sociais emergirem com sua discursividade reivindicatória no contexto político dos anos 1970 e 1980, os personagens gays foram retratados e caricaturizados no cinema como o afeminado ou *afetado*. Podemos perceber, a partir da década de 1980, “um aumento do número de subjetividades homossexuais em filmes, saindo do estereótipo cômico e indo para outros campos, como a promiscuidade das relações homossexuais, o preconceito, a violência, as drogas, as doenças” (CÓL, 2018, p. 14).

Se em determinado momento, os homossexuais se confinavam nas margens, nas últimas décadas eles se deslocaram das margens para o centro e ganharam maior visibilidade. Nessa historicidade, o cinema, que antes os retratava como promíscuos, afeminados e como válvulas de escape para o riso, atualmente,

modificou seus enunciados e permitiu a inserção das relações homossexuais no campo da normalidade.

Alguns filmes contemporâneos marcam bem essa descontinuidade e a inserção do homossexual em outras categorias. Em 2005, quando as plateias eram apresentadas à história de amor entre dois vaqueiros no consagrado *O Segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee, o homem gay que aparecia não era o de traços femininos, ou afeminado, mas o homossexual viril e com gestos, movimentos e comportamentos explicitamente masculinizados. A produção fílmica se propunha a levar à maior aceitação das relações homoafetivas, pois evidenciava que essas relações e paixões poderiam ser a de qualquer homem.

Homem másculo e viril. Essas duas figuras aparecem no cinema, para representar o homossexual, ao lado de outras categorias como a de classe social, como no filme brasileiro *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, de 2014 e dirigido por Daniel Ribeiro, que apresenta dois adolescentes de classe média que se envolvem amorosamente; e ao lado da figura do gay culto e desejado, como em *Me Chame Pelo Seu Nome* dirigido por Lucca Guadagnino de 2017. Neste último filme, ainda com as incertezas das personagens, os sujeitos são construídos em condições específicas, com corporalidade, intelecto e condições sociais marcadas e que criam a normalidade homossexual seguindo tais categorias.

Ou seja, a partir dessa nova discursividade, ainda não se trata de normalizar o homossexual por meio das categorias que o desqualificam como o afeminado, pelo qual foi estigmatizado historicamente. O cinema é perpassado pelas transformações do discurso, na medida em que a “emergência de uma imagem viril em meio ao ambiente homossexual, por oposição à imagem efeminada imposta pela visão heterossexual, está na base para a formação de uma comunidade homossexual que reclama direitos e se organiza para obtê-los” (POLLAK, 1987, p. 70). Assim, o movimento gay, buscou construir uma identidade homossexual

calcada em características heteronormativas, principalmente no que diz respeito à corporalidade.

O que podemos notar nessa longa descontinuidade é que o cinema, atravessado pelo contexto histórico e cultural, produziu, nas últimas décadas, seus discursos e imagens sobre a homossexualidade imanentes às modificações estratégicas dos discursos, possibilitado pelo aparecimento das minorias sexuais que enfrentaram outras discursividades que funcionavam como verdades na sociedade, como a do homossexual perverso e anormal.[5] Dessa forma, percebemos um movimento que parte da sexualidade normalizadora e que se dedica a "atravessá-la para ir em direção a outras afirmações" (FOUCAULT, 2017, p. 351), reinventando suas próprias formas identitárias e de existência.

Portanto uma ruptura com os enunciados anteriores. É nesse contexto cultural e historicamente demarcado que o filme *Entre Fretas* tem sua possibilidade de emergência. Sua trama relaciona a história da Polônia Comunista às lutas contemporâneas da comunidade gay e sua difícil aceitação pela sociedade.

A HOMOSSEXUALIDADE NO FILME *ENTRE FRESTAS*

A análise da construção do homossexual no filme *Entre Frestas* aponta para duas linhas representativas que o atribuem imagens e constroem discursos. Em uma primeira percepção a homossexualidade é retratada como reprimida e perseguida, retomando o contexto histórico e político encenado no filme ao mesmo tempo que evoca as discussões atuais sobre o assunto. A segunda linha representativa produz a imagem da homossexualidade naturalizada, atravessada pelos discursos dos

[5] Apesar dessa novidade, ainda encontramos produções fílmicas e televisivas que constroem seus personagens homossexuais de forma cômica ou como o afeminado, reforçando os estereótipos e violências anteriores.

movimentos sociais. Nesse sentido, o filme será analisado a partir dessas duas linhas representativas da homossexualidade.

Homossexualidade e repressão

O filme *Entre Frestas*, com uma reconstituição de cenários e ambientes históricos, nos situa na Varsóvia da década de oitenta, período em que a Polônia era um estado socialista fortemente ligado à União Soviética. O país, a partir de 1944, passa por um processo de rápida *stalinização* com a instauração de um governo composto por pessoas ligadas e controladas por Moscou. O stalinismo na versão polonesa, possibilitou a emergência da ditadura do Partido Comunista de 1944 até o ano de 1989 (JEŹDZIKOWSKI, 2008), quando o regime socialista chegou ao fim e com ele a República Popular da Polônia.

País-satélite socialista, a Polônia também se caracterizou, conforme as insatisfações populares e as crises internas surgiam, como um estado ditatorial, com um forte aparelho de repressão e uma polícia política com poderes ilimitados dentro do estado e do Partido Comunista. Em 1981, após uma série de manifestações operárias, populares e da intelectualidade polonesa, bem como, da crescente influência da Igreja Católica é decretado o estado de emergência pelo governo polonês e um golpe militar é desencadeado. Com o estado de emergência “proíbem-se as manifestações e as greves, suspendem-se a liberdade de ir e vir e a comunicação via telefone, e decreta-se o toque de recolher [...]. O exército e a polícia ganham o direito de busca indiscriminada nas casas e nos veículos (JEŹDZIKOWSKI, 2008, p. 48). O estado de emergência só será revogado em 1983, mas com a permanência dos militares no poder.

É nesse cenário de forte repressão aos direitos e liberdades individuais em que os cidadãos são constantemente monitorados e controlados pela ditadura imposta à Polônia, que a narrativa de *Entre Frestas* se desenvolve. Sem dúvida, é

para retratar este contexto histórico e político ditatorial e repressivo contra opositores ao regime e pessoas consideradas desviantes e perigosas, como o homossexual, que o filme constrói sua fotografia com cores escuras e acinzentadas, com um clima chuvoso e quase sempre noturno, com ambientes pouco iluminados para proporcionar ao telespectador uma sensação de opressão e constante perigo.

O filme deixa claro que, no período retratado, os homossexuais eram vistos com desprezo. Logo nas primeiras cenas, quando Nogas, policial e parceiro de Robert, se depara com muitos homens na delegacia, que estavam ali sendo interrogados, questiona sobre o que estava ocorrendo e outro policial responde que estavam “fichando as bichas”, enquanto Robert explica que estava sendo realizada a Operação Jacinto. Seu semblante é de indiferença e desprezo em relação ao assunto.

Outro ponto que evidencia tal sentimento, mas em escala institucional, é o arquivamento sistemático de assassinatos de homossexuais que não são resolvidos e os suspeitos pelos crimes nunca encontrados, como confirma o testemunho do personagem Kamil, ao expressar sua indignação ao pouco caso dado pela polícia à investigação do assassinato de seu amigo.

A homossexualidade, considerada como uma patologia social, foi alvo da Operação Jacinto, que se desenvolveu na década de 1980, embora arquivos, com informações sobre a comunidade gay polonesa, já estivessem sendo constituídos pela polícia desde a década de 1960. Nesse período, investigações em arquivos de assassinatos, pesquisas de campo em pontos de encontro de homossexuais e análises em instituições penitenciárias foram realizadas na tentativa de comprovar o aumento da criminalidade no meio da comunidade homossexual (KURPIOS, s.d.). Em países socialistas, como a Polônia,[6] desenvolveu-se um conjunto de dispositivos

[6] Embora na Polônia a homossexualidade já fosse descriminalizada desde 1932, com a influência soviética a homossexualidade foi perseguida e criminalizada novamente.

de vigilância e controle sobre a vida privada, principalmente, de indivíduos com sexualidades desviantes. Em vista disso, percebemos que a questão da sexualidade estava sujeita aos interesses do Estado que visava gerir a vida da população enquanto espécie e consequentemente regular os desvios.

Neste contexto, nos anos de 1985, 1986 e 1987, a Operação Jacinto, realizada pela Polícia Cidadã, em polonês *Milicja Obywatelska* ou acunhada pelas iniciais MO, como aparece no filme, constituiu um grande arquivo sobre a comunidade gay. Segundo Kurpios (s.d.), a Polícia Cidadã, durante os três anos da operação, produziu e acumulou cerca de 11.000 fichas de homossexuais. Tendo como pretexto oficial o controle de uma possível epidemia de HIV[7], bem como, de formar uma estratégia para combater o aumento da criminalidade no meio homossexual, muitas pessoas foram presas e interrogadas, formando as chamadas *fichas rosas*.

Apesar do pretexto oficial, a operação se inscreve em uma tentativa de intimidar e cercear a criação de grupos ativistas do movimento, tendo em vista, que na década de 1980, na Polônia, assim como em outras partes do mundo, o movimento homossexual começava a ganhar força. O movimento seria relacionado, pelas autoridades, com a oposição política ao regime socialista e, os homossexuais ligados à espionagem, que levava informações a países capitalistas.

No decorrer da narrativa fílmica, por meio da construção de discursos e imagens, podemos compreender a violência e a repressão que a comunidade gay sofreu em decorrência das atividades da operação. Seja no conjunto das cenas em que, para a investigação da morte de Gregorczyk, os policiais invadem um banheiro público, que era utilizado como ponto de encontro de homens para se relacionar

[7] Sigla em inglês para designar o Vírus da Imunodeficiência Humana (VIH), transmissor da Síndrome da Imunodeficiência adquirida – AIDS, na sigla em inglês.

com outros homens[8], e com agressividade os leva para a delegacia; seja nos vários interrogatórios aos quais os homossexuais são submetidos, com extrema violência verbal e física pela Polícia Cidadã.

Assim, presenciamos, após a substituição de Robert por seu parceiro Nogas, os interrogatórios se tornando cada vez mais ríspidos, com ameaças de expor a condição homossexual do sujeito a seus familiares e em seus empregos, o que levaria a sua demissão, como ocorre com o professor universitário após imagens comprometedoras serem divulgadas, o que o levou ao suicídio. O excesso de violência também é evidenciado na produção fílmica e os telespectadores acompanham as cenas como se estivessem presentes no local, observando do outro lado do vidro, como parte dos interrogatórios.

Figura 1 - Cena de interrogatório.

Fonte: Entre Frestas (2021).

[8] O banheiro, assim como bares gays, parques e saunas, representa um local em que os homossexuais podem maximizar o prazer e correr o menor número de riscos; se comportam como espaços em que é possível encontrar o que se procura, assim como, "possibilitam a satisfação simultânea de diferentes desejos: o exibicionismo e o voyerismo, ao mesmo tempo que de toda atividade a dois ou em grupo. Mas, mesmo em locais menos especializados, que não possibilitam o consumo imediato, pode-se observar uma busca de eficácia" (POLLAK, 1987, p. 59).

RELICI

Após o personagem Kamil ser capturado pelos policiais, depois de ter fugido, seu interrogatório é marcado brutalmente pela tortura na tentativa de extorquir a verdade, ou melhor, a verdade confessada que a polícia desejava. Tortura utilizada como técnica de confissão.

> Confessa-se – ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo. A partir da Idade Média, a tortura a acompanha como uma sombra, e a sustenta quando ela se esquiva: gêmeos sinistros. Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões (FOUCAULT, 1999, p. 59).

Os interrogatórios visam a confissão da homossexualidade e de suas práticas. A todo momento, a operação, por meio dos seus agentes policiais, tenta fazer com que o sujeito fale, se descreva, se identifique como homossexual, constitua uma verdade sobre si mesmo, já que o indivíduo “passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder” (FOUCAULT, 1999, p. 58). Por meio da confissão foi possível produzir um discurso verdadeiro sobre a homossexualidade.

Como fica evidente na cena em que Robert é obrigado, pelo pai, a interrogar Arek. As questões buscam conseguir a verdade por meio do discurso produzido pelo homossexual sobre si mesmo. Elas questionam desde o nome e a ocupação profissional até se o indivíduo possui contatos com homossexuais do exterior. Mais especificamente, os questionamentos se direcionam ao número de parceiros sexuais e às técnicas e posições durante a relação sexual.

> Ao se confessar homossexual, ao colocar a homossexualidade como a sua verdade, como sendo o seu segredo mais íntimo, como se fosse a essência de seu próprio ser, o homem ou a mulher acabavam por fornecer informações preciosas para as autoridades, para todos aqueles que gostariam ou pretendiam governar suas vidas [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 4).

Dessa maneira, ao se dizer homossexual, se estaria pondo em prática o dispositivo de sexualidade, pois a confissão coloca as práticas sexuais e as relações que elas implicam como definidores da identidade, fazendo do sexo a relação que explica a essência, a verdade e toda a existência do sujeito. (FOUCAULT, 1999; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014).

A constituição dos arquivos da Operação Jacinto, como já mencionado, tinha como finalidade a chantagem sobre os homossexuais na tentativa de conseguir informações sobre a comunidade gay e possíveis resistências ao regime. Além dos interrogatórios realizados, outra estratégia para conseguir informações era por meio de infiltrados na comunidade gay, que, segundo Kurpios (s.d.), seduziam pessoas investigadas pelo serviço de segurança e extraiam, assim, as confissões. Muitos dos infiltrados eram obrigados a realizar tais serviços sofrendo também chantagens pela polícia, que possuía seu arquivo o definindo como homossexual.

Por meio das informações conseguidas, evidentemente com muita violência, a polícia e sua rede científica e política pôde produzir um discurso verdadeiro sobre a homossexualidade e sobre a própria comunidade gay. Tais informações são seguidas pela assinatura do sujeito, que se declara homossexual, e as fichas podem a qualquer momento ser divulgadas perante a sociedade. Essa estratégia de poder-saber funciona como tática da polícia para o controle da comunidade gay, bem como, sobre a rede de comunicações que possam atingir de forma negativa o regime socialista. Em vista disso, o filme constrói a noção de um Estado socialista que funciona como instância de dominação e que possui os meios para arrancar dados e informações dos indivíduos.

Essa rede tática para arrancar as confissões somada à constante opressão e perseguição imposta pelo regime produziu como efeito a insegurança da comunidade gay. No filme, Arek, após sair do hospital, onde seu amigo estava internado, diz que eles precisavam sair daquele país e confrontado pela questão de

Robert, sobre para onde ir, responde que para qualquer lugar, já que aquela situação, horrível, não iria mudar. Tal fala nos remete a inúmeros jovens que em qualquer oportunidade cruzavam as fronteiras da Polônia, que havia se transformado em “um país impossível para se viver” (JEŹDZIKOWSKI, 2008, p. 50).

A narrativa fílmica, por meio da reconstituição do passado polonês dos anos de 1980, bem como, da reconstituição da violência e perseguição imposta aos homossexuais, retoma a história como estratégia para dar visibilidade aos problemas enfrentados na atualidade pela comunidade gay do país. Dessa maneira, o filme traz as imagens do passado como crítica ao seu tempo e, dessa forma, cria um retrato e uma narrativa da história que dizem mais sobre o presente de extremo preconceito e violência em que os homossexuais estão inseridos, do que o próprio passado histórico.

O filme realiza uma crítica ao seu próprio contexto de produção, no qual o atual presidente polonês, Andrzej Duda, do partido ultraconservador *Lei e Justiça*, expressa-se referindo-se à comunidade LGBTQIA+ como uma “ideologia mais destrutiva que o comunismo” (2020 *apud* CHOUZA, 2020, n.p.).

Não é difícil relacionar o desejo de Arek de fugir do regime socialista polonês ao desejo de mudar-se para outros países de muitos jovens gays da atualidade, que estão inseridos em uma sociedade conservadora e violenta contra as minorias e na qual os direitos humanos não são garantidos. Na Polônia atual, com a emergência do partido *Lei e Justiça*, os discursos de ódio contra homossexuais, estrangeiros e outros grupos marginalizados cresceram alarmantemente, bem como o ódio ao comunismo e aos partidos de esquerda, ganhando destaque um discurso ultranacionalista e de extrema-direita que produziu prisões de ativistas homossexuais e agressões em paradas gays, além disso, em mais de cem cidades polonesas resoluções contra os direitos homossexuais serem aprovadas (POLÔNIA, 2021).

RELICI

Se, por um lado, a época socialista é depreciada pelos discursos dos últimos anos e o nacionalismo em conjunto com o capitalismo apareceram como uma resposta ao passado de tirania *comunista*, por outro lado, o filme propõe a ideia e constrói um discurso de que não importa qual o regime político e econômico da Polônia, pois os homossexuais irão sofrer os mais diversos tipos de abuso e violências. Assim, não importa se o regime é *comunista* ou capitalista, pois se no passado os homossexuais eram vigiados e perseguidos, na atualidade a opressão se mantêm calcada no preconceito e no conservadorismo, refletindo a fala lapidar de Arek, que carregando um semblante triste e infeliz em seu rosto reforça as críticas construídas pelo filme, ao dizer que “polonês não gosta de ver outros poloneses felizes”.

Homossexualidade e normalização

O filme, ao mesmo tempo que expressa as violências sofridas pelos homossexuais, constrói a homossexualidade por meio das relações apresentadas em sua trama, bem como, pela corporalidade que os personagens apresentam, ou seja, pelos seus gestos, olhares e toques. A construção dessa imagem emerge a partir dos discursos desenvolvidos pelos movimentos gays, que ao buscar levar a uma maior aceitação social das relações homoafetivas, normaliza os homossexuais a partir de um modelo heterossexual. Vale ressaltar que Robert e Arek são construídos de acordo com uma imagem heteronormativa, já que não possuem traços afeminados.

Nesse sentido e em contraste com o ambiente inseguro e opressivo das ruas e dos espaços institucionalizados, começamos a perceber as relações mais intimas e não apenas sexuais entre os personagens, principalmente na sequência de cenas em que Robert vai ao apartamento de Arek e uma festa está acontecendo. Naquele espaço pequeno, os sujeitos eram livres para serem o que desejavam ser; eram

livres para se divertirem e seus corpos pavoneavam libertos das vigilâncias e perseguições, seus olhares percorriam os rostos e corpos e o toque era permitido.

A construção da cena, que apresenta cores mais quentes como forma de mostrar alegria e se distanciar dos ambientes frios da perseguição à comunidade gay, produz um espaço em que a convivência dos homossexuais é possível, em que há trocas de experiências, inseguranças, conselhos e a preocupação com o bem-estar uns dos outros é visível. Tal construção narrativa mostra relações entre os sujeitos calcadas no companheirismo e na amizade.

As relações homossexuais enquanto trocas de prazeres momentâneos, enquanto corpos e órgãos que se estimulam, enquanto ato sexual realizado às escondidas em espaços apropriados e segmentados, não perturbariam a ordem social, pois não produziriam resistências pela sua curta duração de tempo e pela incapacidade de construir vínculos. O que provocaria a perturbação da sociedade seria o modo de vida homossexual, muito mais que o ato sexual. Seriam as relações de vínculo, parceria, companheirismo, afeto, carinho e amizade entre homossexuais, “aos quais uma sociedade um pouco destrutiva não pode ceder espaço sem temer que se formem alianças, que se tracem linhas de força imprevistas”, são essas relações que “instauram um curto-circuito e introduzem o amor onde deveria haver a lei, a regra ou o hábito” (FOUCAULT, s.d., p. 2). Nesse sentido, temos na produção fílmica o desenvolvimento de uma *amizade* entre o policial Robert e o universitário Arek que possibilita uma relação homoafetiva.

A homossexualidade e as relações homoafetivas são construídas, inicialmente, pela emergência de marcações corporais, de gestos e pelos olhares e, só em seguida, quando os desejos se encontram e se chocam, que a relação entre os personagens se torna sexual.

Em várias cenas, temos os olhares entre os personagens como marcas que demonstram seus desejos e seus sentimentos. Dessa forma, nas cenas em que

Robert entra e, logo em seguida, sai do banheiro público, que se configura como ponto de encontro de homossexuais, seus olhos se deparam com Arek, que ainda não havia entrado no local. O olhar se configura como marca que identifica e constrói a identidade, tendo em “vista que se busca pelo olhar [...] identificar e ser identificado por outros gays nos espaços” (UTIM; MORAIS; FIGUEIRA-BORGES, 2020, p. 47), já que uma identidade necessita de um reconhecimento social.

Assim, Arek ao se sentir atraído por Robert, o percebe como homossexual, que ao sair de um espaço gay, é identificado como tal. Em contraposição, Robert o olha como um corpo e sujeito homossexual útil para ele se infiltrar na comunidade gay e conseguir as informações necessárias para sua investigação. O olhar enquanto construtor de sentido se baseia em traços que remontam ao que seria identificado como homossexualidade e, no caso de *Entre Frestas*, essa identificação se pauta em corporalidades ligadas a uma masculinidade heteronormativa, o que torna possível a efetivação dos corpos de Robert e Arek.

Não demora para que os olhares de Robert se transformem. Conforme sua relação com Arek se intensifica e seus sentimentos e desejos são despertados, seus olhos se tornam mais alegres e radiantes quando o personagem está em contato com ele, e o desejo começa aos poucos impregnar seu corpo no lugar da noção utilitarista anterior. Robert, passa a observar uma fotografia de Arek e assistir uma fita de homens se beijando e, ao mesmo tempo, dúvidas em relação a sua sexualidade aparecem.

RELICI

Figuras 2 e 3 - Olhares entre Robert e Arek.

Fonte: Entre Frestas (2021).

Simultaneamente aos olhares que se cruzam e se percebem como sujeitos e corpos que se gostam e sentem-se atraídos, os gestos e toques também são elencados na narrativa fílmica para a construção da homossexualidade.

Embora em um primeiro momento Robert, por ser constituído em um ambiente preconceituoso e machista, se recusa a certos toques ou gestos, no decorrer da narrativa ele se torna mais permissivo. Na cena em que ele e Arek andam juntos pelas ruas noturnas e fogem, depois que Arek desenha um símbolo da paz em um muro, Robert o segura com força pelo colarinho e o encurrala contra a parede. Percebemos que o desejo de Arek surge e se materializa em um beijo, que deixa Robert confuso com seus próprios sentimentos. Beijo como marca de descobertas e incertezas em relação a própria identidade.

No entanto, após a relação entre os personagens se desenvolver, Robert passa a ter desejos por Arek. Assim como seus olhares, seu corpo também marca sua sexualidade e seus sentimentos. Quando os dois personagens se encontram em um restaurante e, após algumas bebidas, Robert leva Arek para sua casa, lá os corpos começam a se procurar e a se excitar. Logo que chegam e despem-se das roupas mais pesadas, Arek agarra Robert e o beija, e mesmo após ser empurrado para o sofá insiste em continuar a beijá-lo, mas Robert o segura pelos braços e mais uma vez os corpos se atraem, mas agora é Robert quem lança-se aos lábios de Arek.

RELICI

Após Robert ceder o sofá-cama para Arek e se deitar no chão, este olhando-o fixamente toca em seu rosto, numa demonstração de desejo do outro e do ato sexual. Desse jeito, por meio dos vários toques e beijos, dados no quarto, explicita-se por meio da materialização dos corpos, o desejo sexual entre os dois. Eles se tocam e os corpos se excitam, em cenas com cores quentes, o que evidencia a ideia de distanciamento do mundo obscuro de opressão da ditadura e de uma libertação dos corpos que se encontram sexualmente e têm os desejos realizados.

Figuras 3 e 4 - Corporalidades no filme.

Fonte: Entre Frestas (2021).

Por meio da construção das cenas do ato sexual emerge a normalização da relação homossexual, já que a cena faz referência a outo momento do filme, na qual Robert se relaciona sexualmente com sua noiva. Dessa forma, temos um *espelhamento* das cenas. Ambas começam com caricias e beijos, em seguida, as roupas são retiradas e os corpos nus expostos; na cena em que Robert faz sexo com sua noiva as posições sexuais são semelhantes as posições das cenas em que ele faz sexo com Arek, além da posição ativa de Robert nas cenas e a semelhança visual da posição dos corpos de sua noiva e de Arek. Da mesma forma, a semelhança é produzida por meio de enquadramentos fechados e da aproximação da câmera, em ambas as cenas, que focaliza seus rostos e expressões de prazer aumentando a intensidade do ato.

Esses recursos imagéticos e técnicos que produzem tais semelhanças, evidenciam e constroem um discurso de igualdade entre as relações homossexuais e as relações heterossexuais. Emergindo, assim, uma normalização da homossexualidade, que, no entanto, se baseia na “adoção do modelo heterossexual e familista como aquilo a que deveria aspirar os homossexuais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p, 10), como o anseio de encontrar uma cara-metade, da formação de uma família, da noção de casamento ligado ao modelo heteronormativo e da paternidade.

Nesse sentido de normalização a partir do modelo heterossexual, percebemos no filme que os homossexuais que fogem a esse padrão, além de sofrer as violências, acabam morrendo. Como o personagem Tadek que frequenta os pontos de encontro para sexo entre homens, exemplo do banheiro público, e se prostitui, sendo constituído como promíscuo, portanto, não possui as características da homossexualidade normalizada e, assim como Kamil e Gregorczyk, acaba morto na trama fílmica, inclusive, em uma das cenas, é dito a ele para deixar de frequentar tais lugares, pois, além de serem perigosos, ele poderia contrair doenças sexualmente transmitidas. Dessa forma, as personagens que estão *fora do padrão* normalizado acabam em um final trágico.

Ao contrário dessas figuras, Arek, não possui traços afeminados, tem personalidade culta, pois frequenta a universidade estudando Filosofia, se mostra moderado e não é extravagante nem excêntrico, traços que denunciariam sua homossexualidade. Portanto, ele é contido, assim como Robert, que apresenta de forma mais evidente o padrão heterossexual de gestos, ações e comportamento que vão de encontro ao que se espera de uma identidade masculina. A construção da homossexualidade portanto se articula no padrão branco, de olhos claros e intelectual, características que evidenciam uma identidade constituída, no filme, a partir dos discursos do movimento homossexual, já que ele

RELICI

> nunca tomou como modelo de identidade, nunca propôs que o rosto que deveria ter o homossexual fosse representado por aquele homossexual afeminado, que se costuma nomear de fechoso, aquele homossexual frequentador de banheiros e mictórios públicos, o homossexual dedicado à chamada pegação clandestina [...] O movimento homossexual quase sempre mobilizou os homossexuais de classe média e, por isso, demonstrava um claro preconceito de classe em relação à chamada “bicha pobre” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 9).

Por fim, ainda é relevante notar que Robert assina, no lugar de Arek, um documento se assumindo homossexual perante seu pai e todo o aparato da Operação Jacinto. Tal construção de sentido conecta-se ao início da produção fílmica, quando Robert aprovado para a escola de oficiais da polícia, comemorando com sua mãe se depara com o pai, oficial de alta patente, que já sabia da aceitação do filho. Ao dizer, durante o jantar, que com aquela aprovação, a escola de oficiais tornaria o filho um homem, Robert se espanta e diz que achava já ser um homem, em contrapartida ao que o pai responde: “Sempre dá para melhorar”. Com essa ligação de sentido entre as duas cenas, o filme, produz uma reflexão que, seguindo os discursos dos movimentos gays, afirma que o homossexual também é um homem. Apesar de o filme construir essa masculinidade ligada à heteronormatividade, podemos reiterar que há inúmeras possibilidades de constituir-se enquanto homem, há múltiplas e complexas maneiras que expressam o ser masculino no mundo e não, somente, a ligada a uma heterossexualidade constituída historicamente pelo dispositivo de sexualidade. E, o mesmo, pode ser dito a respeito da homossexualidade, já que existem inúmeras possibilidades na constituição das sexualidades, o que vem nos últimos anos se afirmando com as discursividades emergentes ligadas às transformações do dispositivo de sexualidade, que passou a produzir novas identidades e relações consideradas permitidas e normalizadas. Portanto, talvez seja melhor afirmar a diferença ao invés da identidade marcada pela repetição do mesmo.

RELICI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme ao relacionar a história polonesa, especialmente a repressão aos homossexuais ocorrida durante a era, dita, *comunista*, possibilita a emergência de uma crítica e de reflexões sobre a situação atual da comunidade gay no país. Tendo em vista, o surgimento de grupos radicais e ultraconservadores na cena política da Polônia, que possibilitaram uma série de medidas contra a comunidade homossexual. Assim, o ato de evocar uma narrativa histórica se mostra como uma estratégia de luta contra os discursos de oposição aos homossexuais.

Ao mesmo tempo em que a crítica é realizada pela produção cinematográfica, o homossexual é constituído a partir dos discursos produzidos pelos movimentos homossexuais, que, embora, produza uma ampla aceitação para o homossexual na sociedade, constitui o homem gay normalizado e baseado no modelo heteronormativo. Como percebemos nas personagens Robert e Arek, representados com base em marcações e corporalidades aceitas como normais. Tais marcações, ainda produzem exclusões, já que os homossexuais que fogem a essas normas, foram por muito tempo descartados do movimento gay. Nesse sentido, *Entre Frestas* apresenta o homossexual reprimido em um primeiro momento e em outro, o normaliza por meio de sua corporalidade, não afeminada.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O descarado, a cara-metade, o rosto: Michel Foucault e a análise de discurso do movimento homossexual. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v. 1 n. 1, p. 1-20, 2014. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/595/o/1Durval_Muniz_de_Albuquerque_J%C3%BAnior_Dossi%C3%AA.pdf>. Acesso em: 20 de dez. 2021.

ARIÈS, Philippe. Reflexões sobre a história da homossexualidade. In: ARIÈS, Philippe; BÉNJIN, André. *Sexualidades ocidentais*. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CÓL, Rafael Marcurio da. *Análise do discurso fílmico pela lente foucaultiana*: uma arquegenealogia do homossexual em filmes do cinema nacional. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

CHOUZA, Paula. Presidente ultraconservador da Polônia enfrentará prefeito de Varsóvia em busca de novo mandato. *El país*, Madri, 29 de jun. de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-06-29/presidente-ultraconservador-da-polonia-enfrentara-prefeito-de-varsovia-em-busca-de-novo-mandato.html>. Acesso em: 14 de jan. 2022.

ENTRE FRESTAS. Direção: Piotr Domalewski. Polônia: Netflix, 2021.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: A vontade de saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Da amizade como modo de vida*. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>. Acesso em: 10 de nov. 2021.

JEŹDZIKOWSKI, Jaroslaw Jacek. Polônia: País-satélite da União Soviética: 1945-1989. In: JEŹDZIKOWSKI, Jaroslaw Jacek. *Pilar do comunismo ou um escritor exótico?* Estudo descritivo das traduções polonesas da obra de Jorge Amado. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007.

KURPIOS, Pawel. *Poszukiwani, poszukiwane. Geje i lesbijki a rzeczywistość PRL*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120103223357/http://www.dk.uni.wroc.pl/texty/prl_02.pdf> Acesso em: 10 de jan. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 33 n. 1, p. 81-98, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6688/4001>. Acesso em: 11 de nov. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Basanezzi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. *Aletria*: Revista De Estudos De Literatura, Belo Horizonte, v. 16 n. 2, 94–109, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18174/14963>. Acesso em 20 de dez. 2021.

POLLAK, Michael. A homossexualidade masculina, ou: a felicidade no gueto? In: ARIÈS, Philippe; BÉNJIN, André. *Sexualidades ocidentais*. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

POLÔNIA desafia União Europeia com leis anti-LGBT. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/04/19/interna_internacional,1258339/polonia-desafia-uniao-europeia-com-leis-anti-lgbt.shtml>. Acesso em: 15 de jan. 2022.

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. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/595/o/3Artigo_3_2020.pdf>. Acesso em: 7 de jan. 2022.