

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUIZ FERNANDO WLIAN

ALEGRES, PARA ALÉM DE TUDO
Estratégias sensíveis dissidentes no cinema *queer* brasileiro contemporâneo

Bauru
2025

LUIZ FERNANDO WLIAN

ALEGRES, PARA ALÉM DE TUDO
Estratégias sensíveis dissidentes no cinema *queer* brasileiro contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista, como requisito para obtenção do título de Doutor, na linha de pesquisa Produção de Sentido na Comunicação Midiática.

Orientador:
Prof. Dr. Laan Mendes de Barros.

Bauru
2025

W836a Wlian, Luiz Fernando

Alegres, para além de tudo : Estratégias sensíveis dissidentes no cinema queer brasileiro contemporâneo / Luiz Fernando Wlian. -- Bauru, 2025

284 p.

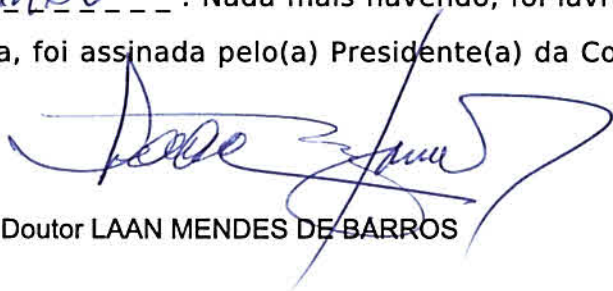
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientadora: Laan Mendes de Barros

1. cinema queer. 2. cinema brasileiro contemporâneo. 3. queer. 4. afetos. 5. alegria. I. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LUIZ FERNANDO WLIAN, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 31 dias do mês de março do ano de 2025, às 13h30min, no(a) sala Coonecta e Google Meet, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de LUIZ FERNANDO WLIAN, intitulada **Alegres, para além de tudo: estratégias sensíveis dissidentes no cinema queer brasileiro contemporâneo**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Participação Presencial) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Doutor GUSTAVO SORANZ GONÇALVES (Participação Presencial) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professora Associada MARIANA BALTAR FREIRE (Participação Virtual) do(a) Instituto de Artes e Comunicação Social / Universidade Federal Fluminense, Professor Titular DENILSON LOPES SILVA (Participação Virtual) do(a) Escola de Comunicação / Universidade Federal Rio de Janeiro (UFRJ). Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS

LUIZ FERNANDO WLIAN

ALEGRES, PARA ALÉM DE TUDO
Estratégias sensíveis dissidentes no cinema *queer* brasileiro contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista, como requisito para obtenção do título de Doutor, na linha de pesquisa Produção de Sentido na Comunicação Midiática.

DATA DE DEFESA: 31.03.2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros (Orientador) – FAAC/UNESP

Prof. Dr. Denilson Lopes – UFRJ

Prof. Dr. Gustavo Soranz Gonçalves – UNESP

Prof^a. Dr^a. Mariana Baltar – UFF

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior – UNESP

Prof^a. Dr^a. Gabriela Almeida – ESPM (suplente)

Prof. Dr. Erly Vieira Junior – UFES (suplente)

Prof^a. Dr^a. Larissa Maués Pelúcio – UNESP (suplente)

Bauru
2024

Dedico a Thiago, que caminha numa estrada fabulosa.

AGRADECIMENTOS

Escrever agradecimentos é, sempre, tarefa incompleta, pois nunca fará jus a todas as pessoas que cruzaram meu caminho e afetaram meu corpo, meus gestos, minha sensibilidade e inteligência. Ao assumir e incorporar essa incompletude, começo por meu pai, Devanir Wlian. Sujeito de quem herdo não só um sobrenome escrito errado pelo cartório há duas gerações – com um “W” onde o certo seria um “U” – como também herdo uma sensibilidade semi-infinita, para o bem ou para o mal. Trabalhador incansável e dono de uma doçura ímpar (que ele sempre tentou esconder com sua roupa de masculinidade), meu pai é aquele sem o qual nenhum estudo ou formação acadêmica teriam sido viáveis. Em sequência, agradeço à minha mãe, Cleonice, que soube como ninguém alimentar os sonhos de um pequeno menino gay. Obrigado mama querida, por me deixar cantar, dançar e me expressar livremente; obrigado por cantar canções dos clássicos Disney comigo e, assim, fazer eu me apaixonar por cinema. Obrigado pelo apoio incondicional, tanto emocional quanto financeiro, que me foi dado no decorrer da vida. Sem Cleonice e Devanir nenhuma destas linhas poderia ser escrita.

Agradeço a João Gabriel, meu namorado, amante, companheiro de vida e o maior responsável por meus sorrisos e risadas. João é, em um só lance, o sujeito que me acalma para dormir e que anima como ninguém minha alegria diária. Obrigado, meu amor, por me apresentar bolo de rolo, *Madeira do Rosarinho*, o *Eu Acho é Pouco*, o carnaval de Olinda – coisas que certamente me trouxeram vivacidade para a escrita –; obrigado por diagramar os *slides* de todas as minhas apresentações; obrigado pelo apoio emocional, pela presença constante; obrigado por existir e dedicar a mim um pedaço da sua vida.

Agradeço à Gabriela, minha irmã caçula, pelos debates filosóficos sempre extremamente frutíferos. Dona de uma inteligência ímpar e de uma postura feminista, afrontosa e, por que não, dissidente, Gabi me inspirou e inspira.

Agradeço ao professor Laan Mendes de Barros, meu orientador nesse processo prolífico e enriquecedor de doutorado. Obrigado pelas conversas, pelas trocas teóricas, pelas parcerias em artigos publicados em revistas, pelo grande apoio e defesa de minha pesquisa.

Agradeço muitíssimo à Larissa Pelúcio, que mais do que professora se tornou uma grande amiga e maior companheira nas idas e vindas entre Bauru e São Paulo. Obrigado pelas conversas afetuosas, pelas trocas de conhecimento, pelos jantares, caronas e taças de vinho tomadas. Morar em Bauru se tornou uma experiência leve e bonita por sua causa.

Agradeço a Denilson Lopes, que entre 2017 e 2019 me orientou em meu mestrado na UFRJ, e que gentilmente aceitou fazer parte da banca de avaliação deste trabalho. Obrigado, Deni, sua sensibilidade e poética certamente marcaram minha escrita.

Agradeço à minha banca de defesa: Mariana Baltar, que desde a graduação esteve em todas as minhas bancas, com quem aprendi e me afetei bastante, e de quem tomo muito como referência; Gustavo Soranz, que com sua inteligência e olhar clínico ajudou bastante no desenvolvimento deste trabalho; Arlindo Rebechi, cujos textos sobre cinema, sempre instigantes, me afetam e provocam para escrever. Agradeço aos professores que, gentilmente, aceitaram ser suplentes: Larissa Pelúcio, mencionada acima, Erly Vieira Jr. e Gabriela Almeida. Vocês, bem como suas teorias e pesquisas, me inspiram. Juntos com Denilson e com Laan presidindo os trabalhos, estou certo de que não haveria banca mais bela.

Agradeço às professoras Raquel Cabral, Tamara Guaraldo e Roseane Andrelo, pela confiança em mim depositada nos últimos quatro anos na UNESP, onde pude ministrar aulas em diversas disciplinas para os cursos de Rádio, TV e Internet, Relações Públicas e Jornalismo. Graças a vocês, pude exercer o que mais desejo fazer na vida: ser professor.

Agradeço demais a Dieison Marconi. Colega da academia, de pesquisa em estudos *queer* e viagens afins, Dieison me inspirou e auxiliou desde o primeiro momento do doutorado nas investidas e empreendimentos teóricos que eu trago neste trabalho. Obrigado pelas sugestões, sempre generosas, e pela abertura para comigo. Algum dia tomamos um *drink* juntos.

Agradeço a Pedro Marconi Silvério, ou simplesmente Pedro Vó, pelas belíssimas ilustrações que acompanham o presente texto, e por tantos anos de amizade.

Agradeço a todos os meus amigos, sobretudo os que estiveram mais próximos de mim nos últimos quatro anos. Sem todo esse afeto, não há trabalho que se faça.

Um agradecimento especial à Eliane Trigo, uma grandíssima amiga, que me deu suporte imensurável durante todo meu processo de formação acadêmica, desde lá atrás, nos idos de 2014, quando eu ainda era um graduando. Obrigado minha querida, por todo amor e cuidado a mim dedicados. Você e sua família tem lugar único e insubstituível em minha vida.

Por fim, agradeço à Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

“É através da Arte, e da Arte apenas, que nós podemos nos proteger dos sórdidos perigos da existência”.

Oscar Wilde.

“Quando nasci um anjo torto me disse: vai, Pernalonga, ser gay na vida”.
Pernalonga, nome artístico de Roberto França, ator do Vivencial Diversiones.

“Exército queer incendeia igrejas e inaugura o Estado Laico no Brasil, 2028”.

Randolpho Lamonier, série *Profecias*.

RESUMO

A contemporaneidade é marcada por novas tecnologias midiáticas e audiovisuais, bem como por uma instrumentalização do sensível que leva autores a considerar nossos tempos uma “época estética”. Nesse mesmo contexto, percebe-se uma crescente produção cinematográfica e audiovisual mobilizada por corpos dissidentes – notadamente LGBTQIAPN+, com recorrentes recortes de raça e classe. A presente pesquisa busca analisar de que formas essa produção cinematográfica dialoga com fenômenos do capitalismo contemporâneo e se apropria de estratégias sensíveis circundantes nas mídias e no audiovisual para propor “algo novo”; de que formas essa produção observa nossos tempos, apropria-se de suas possibilidades e constrói “corpos quebrados”, obras deliberadamente fragmentárias que não podem ser totalmente contidas pelas lógicas do capitalismo. Toma-se como objeto um *corpus* composto por nove filmes, entre longas e curtas-metragens. A metodologia, de natureza qualitativa, mobiliza uma constelação fílmica (Souto, 2020) com análise inspirada por uma abordagem afetiva das imagens e sons (Del Río, 2008; Ramalho, 2012; Baltar, 2012), com ênfase em sua corporeidade, matéria visível e expressividade, observando-se esses como elementos centrais da produção de sentidos e de experiências estéticas. A partir da análise fílmica, enuncia-se duas chaves de leitura: elogio ao indiscernível e alegria *queer*, aplicadas como um modo específico de observar obra a obra. Acredita-se que esses filmes, ao modularem novas formas de sensibilidade, podem ser lidos como estratégias sensíveis dissidentes que, ao observarem nossa “época estética”, apropriam-se dela e promovem disputa sobre o que nossos tempos podem ser.

Palavras-chave: cinema *queer*; cinema brasileiro contemporâneo; *queer*; afeto; alegria.

ABSTRACT

Contemporary times are marked by new media and audiovisual technologies, such as an instrumentalization of the sensibility that leads authors to consider our times an “aesthetic era”. In this same context, we can see a growing cinematographic and audiovisual production mobilized by deviant bodies – notably LGBTQIAPN+, with recurring themes of race and class. The present research seeks to analyze how this cinematographic production dialogues with contemporary capitalism and appropriates sensitive strategies surrounding the media and audiovisual to propose “something new”; in what ways this production observes our times, appropriates its possibilities, and constructs “broken bodies”, deliberately fragmentary works that cannot be fully contained by the logics of capitalism. The corpus is filled with nine films, including feature and short films. The qualitative methodology mobilizes a film constellation (Souto, 2020) with analysis inspired by an affective approach to image and sound (Del Río, 2008; Ramalho, 2012; Baltar, 2012), with an emphasis on their corporeality, visible matter, and expressivity, observing these as central elements in the production of meanings and aesthetic experiences. From the film analysis, two reading keys are enunciated: the Praise of the Indiscernible and Queer Joy, applied as a specific way of approaching work by work. By forging new forms of sensibility, these films can be read as deviant sensitive strategies that, by observing our “aesthetic era”, appropriate it and dispute what our times can be.

Keywords: queer cinema; contemporary brazilian cinema; queer; affect; joy.

RESUMEN

La contemporaneidad está marcada por nuevas tecnologías mediáticas y audiovisuales, así como por una instrumentalización de lo sensible que lleva a diversos autores a considerar nuestra época como una “era estética”. En este mismo contexto, se observa una creciente producción cinematográfica y audiovisual impulsada por cuerpos disidentes –notablemente LGBTQIAPN+, con intersecciones recurrentes de raza y clase. Esta investigación busca analizar de qué formas esta producción cinematográfica dialoga con fenómenos del capitalismo contemporáneo y se apropia de estrategias sensibles presentes en los medios y en el audiovisual para proponer “algo nuevo”; de qué maneras esta producción observa nuestra época, se apropia de sus posibilidades y construye “cuerpos fracturados”, obras deliberadamente fragmentarias que no pueden ser completamente contenidas por las lógicas del capitalismo. Se toma como objeto un corpus compuesto por nueve películas, entre largometrajes y cortometrajes. La metodología, de naturaleza cualitativa, moviliza una constelación fílmica (Souto, 2020) con un análisis inspirado en un enfoque afectivo de las imágenes y los sonidos (Del Río, 2008; Ramalho, 2012; Baltar, 2012), con énfasis en su corporeidad, materialidad visible y expresividad, considerándolos como elementos centrales en la producción de sentidos y experiencias estéticas. A partir del análisis fílmico, se enuncian dos claves interpretativas: elogio a lo indiscernible y alegría queer, aplicadas como una forma específica de abordar cada obra. Se considera que estas películas, al modular nuevas formas de sensibilidad, pueden ser leídas como estrategias sensibles disidentes que, al observar nuestra “era estética”, se apropian de ella y promueven una disputa sobre lo que nuestra época puede llegar a ser.

Palabras clave: cine queer; cine brasileño contemporáneo; queer; afecto; alegría.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – planos da cidade abandonada.....	98
Figura 2 – o quarto ornamental.	100
Figura 3 – o dândi e a mesa de chá.....	102
Figura 4 – objetos ornamentais.	105
Figura 5 – contraste dos corpos adornados com as ruínas da cidade.....	107
Figura 6 – plano-contraplano do dândi e dos corpos estilizados.....	109
Figura 7 – plano-contraplano do líder da seita e do dândi que dança.....	110
Figura 8 – o dândi dança com todos os corpos estilizados.....	111
Figura 9 – Hypnos no céu estrelado.....	116
Figura 10 – Imagens translúcidas.....	117
Figura 11 – O “francês sonâmbulo” e as cobaias do sono.....	119
Figura 12 – A transição para o sono e a canção de ninar.....	121
Figura 13 – Os <i>camboys</i> e a canção de ninar.....	123
Figura 14 – A performance sexual manipulada por Flávio.....	125
Figura 15 – O “dildo-tela”	127
Figura 16 – A introdução no cu e o “terceiro olho anal”	128
Figura 17 – O cu na testa e a “inconsciência anal”	130
Figura 18 – O sexo dissidente, a inconsciência e o sono	131
Figura 19 – A mão ciborgue de Oráculo	137
Figura 20 – Profusão de imagens vertiginosas da internet	138
Figura 21 – Primeira opção de final em Usina Desejo Contra a Indústria do Medo	140
Figura 22 – Segunda opção de final em Usina Desejo Contra a Indústria do Medo	142
Figura 23 – Terceira opção de final em Usina Desejo Contra a Indústria do Medo	144
Figura 24 – Os cyborgues dos anos 3000	148
Figura 25 – Cyborgues devoram arte experimental	149
Figura 26 – Caminhada na rua em Corpo Elétrico	224
Figura 27 – Grupo relembra Vando	225
Figura 28 – Um “Titanic” (des)orientado	226
Figura 29 – Brincar na areia, criar uma heterotopia <i>queer</i>	228
Figura 30 – O canto dissidente na praia	229
Figura 31 – Corpos dissidentes dominam a rua	231
Figura 32 – Wellington dança Marrom Bombom com os colegas no ônibus	233
Figura 33 – O casório dissidente	235
Figura 34 – Sosha no Marco Zero	242
Figura 35 – Os olhos de Sosha e as luzes da cidade	244
Figura 36 – Vlada convida à estrada dos excessos	245
Figura 37 – Sosha encara o espectador	246
Figura 38 – Sosha dança no meio da rua	247
Figura 39 – Brenda em seu apartamento em Londres	249
Figura 40 – Do avião da Chanel ao metrô de Recife	250
Figura 41 – Brenda e Tanya na cidade	252
Figura 42 – Brenda e Tanya reagem à frase vinda do ônibus	253
Figura 43 – Brenda e Tanya celebram na Praia Aurora	255
Figura 44 – O dândi Sosha na calçada	258
Figura 45 – O dândi e Greyce “cheiram” a farofa e riem	259

SUMÁRIO

O RISO... O OLHO... O CORPO.....	13
... QUE COMEÇA A RASGAR.....	26
... E A FORJAR NA FERIDA.....	38
... UMA DANÇA.....	42
 I – ELOGIO AO INDISCERNÍVEL	46
O ELOGIO AO INDISCERNÍVEL	56
Corpos sensíveis, corpos úteis.....	57
Os embaraços da carne	70
O indiscernível fílmico	81
O gozo dos sonâmbulos e o elixir do sono	93
Corpos quebrados e <i>bugs</i> no sistema.....	134
 II – ALEGRIA	153
ALEGRIA <i>QUEER</i>	158
O imperativo da felicidade	159
Críticas <i>queer</i>	165
Uma alegria possível	171
Alegria como chave de leitura.....	198
Corpos elétricos que se tocam	220
A estrada dos excessos é o caminho da fabulosidade.....	236
 UMA CONSTELAÇÃO SE FECHA, UMA IMAGEM SE ABRE	264
 CONSIDERAÇÕES SEM FINAIS	272
 REFERÊNCIAS	275

O RISO... O OLHO... O CORPO...

Bicha, eu nunca vi nada parecido com aquilo. Uma mona se contorcendo, se debatendo para lá e para cá, com o rosto todo deformado, sufocando que nem louca, enquanto uma cobrona pesada saía da sua boca. Eu nunca tinha visto tanto nojo e horror num rosto.

“Mona do céu, faz alguma coisa!”

E a coisa fálica entrava e saía da boca, se prendia na garganta, impedia a voz de passar. Na hora o que eu fiz foi pegar na cabeça da cobrona e tentar puxar. Minha mão puxou e puxou. Em vão! Então de dentro de mim veio o maior grito que eu já dei:

“Morde mona! Corta fora! Morde!”

E esse grito saiu forte. Meu horror, meu ódio, meu nojo, tudo de bom e ruim de dentro de mim.

Quem é essa mona, com a garganta sufocada? Quem é essa pessoa? Quem é esse corpo, em cuja garganta se mete adentro tudo que tem de mais pesado?

É aí que vem a dentada da mona que ouviu meu grito. Ela morde. Morde afiada, mordida boa. Cospe longe a coisa molenga e se levanta num pulo.

Não mais apenas uma mona. Não um homem, não uma mulher, ou qualquer coisa que eu possa descrever para vocês. Um corpo transformado, transfigurado, que ria. Ria, ria e ria. Jamais, na terra, alguém riu como ela ria!

É, minhas lindezas. Escutei um riso que não era riso de gente. E agora me devora uma sede, um fogo no rabo que não sossega.

Como posso agora viver? Como suportaria agora morrer?

Esse pequeno conto não é totalmente de minha autoria. Na verdade, ele é uma releitura tresloucada de um trecho de *Assim Falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche (2004). Mais especificamente, do capítulo “Da visão e o enigma”, em que a figura da serpente e do pastor sufocado metaforizam o peso dos valores morais que se impõem compulsiva e compulsoriamente sobre nossos corpos e vidas. De modo tal e qual a cultura fálica, heterossexual e hegemônica que, ontem e hoje, leva bocas a engasgar e a ficar sem voz. Essa serpente, essa “cobrona”, que tenta nos fazer negar nossa própria existência. Porém, eu me engajo no riso da mona. A mona que encarna uma força demoníaca, que morde e cospe fora, e que ao fazê-lo lança para o mundo um riso alto, doido, extraordinário. Um riso alegre. Este estudo pretende, acima de tudo, se engajar com aqueles que riem, com aqueles que fazem rir, e com aqueles cuja alegria está, precisamente, em morder a cobra.

O riso... o olho... o corpo vai se desenhando de fragmentos que, quebrados, em suas rachaduras darão algo a ver, a sentir e, pelas veredas da sensibilidade mesma, a pensar. É nesse passo, que não se furta a uma dança, que proponho o presente texto, que já advém de inquietações nascidas em pesquisas anteriores (Wlian, 2019). Desde meus estudos sobre o cinema musical, bem como de perspectivas *queer* que ele pode apresentar em suas mais variadas encarnações, percebo modos de encenação, de performance, de mobilização das imagens e sons que me chamam a atenção por qualidades diversas, mas talvez a mais provocativa delas – a que me chama na chinha – seja a forma *corpórea* que esse audiovisual intensamente toma. A maneira como os corpos se apresentam, sua qualidade de presença no aqui e agora, e os diversos modos de encontro corpo a corpo que se dão nas – e por meio das – imagens e sons. Em momento anterior de pesquisa, busquei filmes justamente por sua música e sua dança, estilística cinematográfica que particularmente me empolga bastante. Se este autor pode se considerar entusiasta de longa data de filmes musicais, pode dizer também que é através deles, por seu intermédio sensível e sua abertura para mundos outros onde é possível cantar e dançar, que um cinema dito *queer* abre as portas e se refestela no corpo que aqui escreve. Nesse sentido, por encontrar muitos filmes *queer* pelo caminho, não pude deixar de perceber características intrigantes, instigantes, que ultrapassavam a música e a dança (apesar de elas estarem muitas vezes ali). E é sobre esses filmes, ao menos parte deles, que eu quero falar agora. Filmes que, de modos distintos, encarnam algo do pequeno conto acima narrado. Algo de indiscernível, algo de alegre.

“Nós devemos sonhar e performar novos e melhores prazeres, outras formas de estar no mundo e, por fim, novos mundos”¹ (Muñoz, 2009, p. 1). Essa citação de José Muñoz nos convida ao tema desta pesquisa: a comunicação de um ponto de vista dissidente. De forma específica: *as potencialidades da produção audiovisual queer contemporânea no Brasil, e suas possíveis contribuições para a reflexão sobre a contemporaneidade*². Nessa perspectiva,

¹ Todas as traduções de textos em outros idiomas foram feitas pelo autor.

² Ao abordar o contemporâneo, busco compreendê-lo como uma rede que guarda seus atravessamentos, de forma que não pode ser encerrada em um conceito delimitador. Em vez de observar a contemporaneidade em aspectos ontológicos, podemos perseguir seu conjunto de processos, condições, relações e efeitos. Como argumenta Agamben: “o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (Agamben, p. 72). Dessa forma, para observar o contemporâneo em suas complexidades, opto por teorias que se debruçam no estudo e descrição de fenômenos sociais, culturais, políticos e estéticos de nosso tempo, fenômenos esses que apontam para possíveis rupturas e transformações em relação a formas de saber anteriores – como as epistemologias modernas –, que se processam na sociedade e no mundo de hoje, como as transformações tecnológicas – nos sistemas de informação e comunicação, por exemplo –, entre outras. Acima de tudo, a visada sobre o contemporâneo é, sobremaneira, *estética*; ou seja, sobre como seus fenômenos são incorporados e/ou estão esteticamente presentes no audiovisual.

coloco-me a pensar de que formas se dá essa produção, e a observar como ela tem na estesia (Barros, 2017) sua grande potência comunicativa, potência essa que pode sinalizar, pela via do sensível, formas outras de comunicar, de produzir presença no mundo, formas que disputam sensibilidades outras para a contemporaneidade. Formas que se oferecem à apropriação e ao reconhecimento dos espectadores; reconhecimento de si e do outro.

É nas andanças que percebo, de forma mais evidente, que o que confere a uma obra audiovisual seu caráter *queer* vai muito além da representação de sujeitos LGBTQIAPN+, ultrapassa questões de identidade social, cultural etc. Trata-se muito mais de uma atitude frente ao mundo, frente à contemporaneidade e suas lógicas hegemônicas. Nesse sentido, eu sigo uma visada poético-estética. Poética, no âmbito da criação artística e estilística das obras; estética, no âmbito das experiências e possibilidades sensíveis que elas podem abrir. É nesse encontro – um encontro de corpos – que algo *queer* acontece. Pelo menos nas obras que aqui me proponho a encontrar.

Ao me deparar, mais especificamente, com um audiovisual brasileiro contemporâneo, dos anos 2010 para cá, as inquietações sobre o que vejo nos filmes, e sobre como eles me afetam, tomam mais contorno. A produção audiovisual *queer* – com recorrentes recortes de raça e classe – tem sido crescente e extremamente prolífica no Brasil, indicando uma gama imensa de possibilidades temáticas, imagético-visuais, estilísticas, poéticas e estéticas. É uma produção que demonstra não apenas um desejo patente de subjetividades dissidentes de imprimirem seus corpos no mundo, mas também uma autoconsciência sobre suas localizações no interior da sociedade e da cultura, muitas vezes unida a requintados mapeamentos sobre a sociedade atual. São obras que, mesmo às vezes aparentemente “ingênuas”, parecem ter um conhecimento amplo sobre o mundo, sobre a condição de um corpo dissidente nesse mundo, e parecem agir perante esse conhecimento. Parecem se apropriar dos mais diversos fenômenos dos nossos tempos para decompô-los, decupar formas e conteúdo, remodelar signos, fragmentar e desconstruir para, assim, erigir novas formas de ser. Por fim, são obras que parecem buscar construir “novos mundos”, como disse acima José Muñoz, teórico que muito alimenta minha perspectiva (apesar de certas dissonâncias, como veremos mais a frente).

“Novos mundos”. Sensações como essas parecem estampar o rosto de Flávio em *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021), rosto no qual se abre, literalmente, um “buraco” que engole o personagem e o conduz a um modo outro de vida. Algo semelhante ocorre com o corpo adornado que dança efusivamente no meio da Rua das Ninfas, ao som de Liza Minelli, em *Metrópole* (Sosha, 2013). São corpos que estão no presente, e que deste presente tomam suas qualidades e capacidades para forjar possibilidades outras de existência.

Quando pensamos nessas e em outras obras, podemos observar que, mesmo que haja um caráter político e críticas ao momento histórico atual, essas se dão por meio de encenações efusivas, em que corpos performam expansivamente e propiciam novas formas de ser e estar no espaço, novas temporalidades, novos embates com a esfera pública e privada. Obras nas quais a crítica à realidade é frequentemente encenada de forma afetiva, por meio do encontro, da união dos corpos, da fruição dos espaços, dos toques e afecções provocados, algo investigado em estudos recentes nos campos da comunicação e do cinema (Lopes, 2016b; Pryston, 2014; Ramalho, 2012; Baltar, 2012, Sarmet; Baltar, 2016; Vieira Jr. 2018, etc.). São produtos audiovisuais contemporâneos que observam, criticam e reimaginam o momento presente por meio da potência afetiva das imagens e sons e dos corpos em cena, algo verificável nas obras supracitadas e em muitas outras. É um audiovisual que se destaca não apenas por narrativas LGBTQIAPN+, mas pela mobilização de um *modo dissidente* de ser.

Entendo *dissidência* em, pelo menos, três instâncias. A primeira delas, a presença de corpos com gêneros e sexualidades não-conformes, cuja materialidade e gestualidade são marcadas pela diferença em relação a expectativas hegemônicas. A segunda, a mobilização de uma forma específica, que põe em cena coisas “incômodas”, “ruidosas” ou “abjetas”, em construções que desviam tanto de um cinema comercial “*mainstream*” quanto de um cinema político “tradicional” com intenções revolucionárias. Filmes que não temem o hedonismo, a estranheza, “o prazer sem culpa das cores, texturas e composições” (Barbosa, 2017, p. 8), tampouco temem a precariedade das imagens e o ruído que elas podem causar.

São filmes que, por um lado, na esfera do entretenimento massivo, não conseguiriam “se comunicar” e jamais “funcionariam” no circuito do lucro, por causa do seu caráter excêntrico. Por outro lado, eles não se arrogam a importância, a seriedade ou o desejo heróico de impacto social comum à maioria dos filmes independentes, “de arte”, ou experimentais (no contexto dos quais eles – muitas vezes causando algum tipo de incômodo – circulam) (Barbosa, 2017, p. 8-9).

São obras audiovisuais cuja circulação varia entre festivais de cinema, festivais e mostras de temática especificamente LGBTQIAPN+, ou quaisquer espaços forjados e improvisados em que seus realizadores possam ou queiram exibi-las. De projeções em festas a janelas na *internet*, qualquer lugar é lugar. Trata-se de um cinema, portanto, que assume seu *corpo quebrado*, seu caráter fragmentário, muitas vezes rudimentar e precário. Um audiovisual que gosta do estilizado, que flerta com o *frívolo* (Barbosa, 2017), com o *dândi* (Lopes *et. al*, 2019), com as *imagens pobres* (Steyerl, 2009), entre outras categorias possíveis que, por ora,

tomo pelo termo dissidente, à medida de seu estatuto desviante e negativado frente a padrões hegemônicos. São obras que fazem emergir um modo de experiência estética que não é redentor, tampouco catártico. Um modo que, como inferido na citação acima, é dissidente também por não se encaixar confortavelmente em um cinema político notavelmente engajado e panfletário, como o é – ou intenta ser – grande parte dos filmes que circulam em festivais de cinema nos dias de hoje.

A terceira instância de dissidência que percebo nos filmes, que é a que mais animará a questão-problema que aqui trago, é a maneira como, justamente por meio dessas especificidades, esse cinema tem potencial para se desviar de estratégias sensíveis do capitalismo contemporâneo. Mesmo prescindindo de um viés evidentemente “político”, mesmo que mobilize sensibilidades que vão contra o cânone estético de um cinema político “tradicional”, trata-se de um audiovisual cujo modo estético parece dialogar de forma imanente e articulada com as dinâmicas internas do capitalismo e as imagens e sons por elas dispostas. Parece se apropriar delas, “haqueá-las”, criar coisas estranhas por meio delas, e é precisamente aí que moraria seu módulo de força, sua capacidade de desvio e de criação de “novos mundos”. É para isso que eu busco olhar.

Para compreendermos melhor aonde quero chegar, vale uma breve contextualização sobre nossos tempos e sobre o capitalismo contemporâneo, conjuntura na qual as obras audiovisuais que me interessam ascendem. Ao observarmos o mundo contemporâneo, podemos verificar como reconfigurações epistemológicas, sociais e culturais buscam superar processos modernos e conduzir nossa sociedade a outras formas de pensamento e agência nos campos político, econômico, social, ao passo que o capitalismo globalizado busca se impor como ordem do dia. Dentre essas reconfigurações epistemológicas, observamos certa “valorização” da sensibilidade frente ao primado da racionalidade moderna. Essa “valorização” da sensibilidade na contemporaneidade toma muitas facetas e pode ser mobilizada e interpretada de inúmeras maneiras. Quando falamos de capitalismo, entretanto, podemos perceber como aspectos ligados à sensibilidade – “emoção”, “afeto” etc. – têm tomado destaque em toda uma cadeia estratégica de conquista de mercados e de renovação das dinâmicas de trabalho e consumo. A contemporaneidade assiste a uma instrumentalização do sensível que leva autores a considerarem nossos tempos uma “época estética” (Sodré, 2006). E, certamente, parte significativa dessa instrumentalização fica ao encargo do sistema capitalista. A economia hegemônica, como veremos, nunca antes se valeu de modo tão intenso e maciço de operações de natureza estética para se reproduzir. Como sustenta Muniz Sodré em seu livro *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política* (2006), o sensível é largamente instrumentalizado pelas lógicas

do capital nos meandros das tecnologias e mídias contemporâneas, sendo bastante condizente com as demandas neoliberais dos dias de hoje. Nessa “época estética”, segundo ele, o poder hegemônico se exerce, de modo privilegiado, sobre o plano do sentir.

Partindo deste entendimento, Sodré busca um enquadre do sensível, em termos teórico-epistemológicos. Para tanto, toma a ideia de *estratégia*, que implica um mapeamento completo de uma situação e as escolhas racionais indicadas por esse mapeamento. Assim, ao propor as *estratégias sensíveis* – que seriam uma estratégia específica de comunicação – o autor traz à tona uma ferramenta para observar o que vai além dos enunciados e conteúdos referenciais. Estratégias que se debruçam sobre o sensível dos interlocutores, suas subjetividades, suas localizações no ato comunicativo, no interior da linguagem. Estratégias que incorporam um modo de decisão de uma singularidade que não é do indivíduo, ou de indivíduos, mas a singularidade do encontro, do evento, do aqui e agora no jogo da comunicação. A singularidade do *afeto*. “O singular não é o individual, nem o grupal, mas o sentido em potência – portanto, é um afeto, isento de representação e sem atribuição de predicados a sujeitos – que irrompe num aqui e agora, fora da medida (ratio)limitativa” (Sodré, 2006, p. 10-11). Nesse ínterim, começo a pensar sensibilidade a partir da ideia de *afeto*, nos passos do que o próprio Sodré indica.

O autor, todavia, argumenta que as estratégias sensíveis seriam, justamente, expressão do exercício de poder empreendido pelas lógicas hegemônicas contemporâneas, notadamente as novas demandas do capitalismo: um consumidor hiper estimulado, uma remodelada força de trabalho, entre outras. Essas estratégias responderiam, portanto, por certa “domesticação do afeto”. Nessa perspectiva, não apenas o corpo, mas os afetos que atravessam esse corpo também seriam postos em função do capital. É daqui que despontam as inquietações específicas desta pesquisa: observar o sensível em suas características intrínsecas, estas que não podem, como um todo, ser contidas numa esfera utilitária e congruente com o *status quo*; mais do que isso, pensar em que medida é possível conceber estratégias sensíveis que operem em outra chave.

Ao falarmos de afeto, falamos de potências do corpo. De forças pré-corpóreas e pré-individuais capazes de mobilizar corpos, de aumentar ou diminuir as potências do corpo. Partindo disso, refaço uma famosa pergunta de Spinoza: “Que pode o corpo?”. A *Ética* de Spinoza (2009), que me traz essa definição de afeto e informa tantas outras teorias (Deleuze, 2002; Del Río, 2008; Ramalho, 2012; etc.), permite-me inferir que não há condições de sabê-lo totalmente, uma vez que não podemos saber os limites das afecções. A corporeidade, nesse sentido, tem mais do que relevância, tem precedência em relação às ideias. “É a capacidade de associação entre ideia e corpo que suscita a imaginação. Esta se eleva no plano do conhecimento e faz da corporeidade uma potência afirmativa do ser” (Sodré, 2006, p. 23). Coloco-me a pensar,

portanto, como o corpo pode nos conduzir a outras direções, pode impingir desvios, rupturas. Ponho-me a observar o sensível e colocá-lo em benefício de questões dissidentes e *queer*. Vejo nesse caminho um importante exercício para se imaginar e, potencialmente, construir novos modos de ser para as estratégias sensíveis, novas formas de comunicação, novas formas de experiência estética e, por fim, novas realidades.

Se a contemporaneidade é uma “época estética” que exerce seu poder sobre a sensibilidade dos indivíduos, de que modo o cinema e audiovisual estão implicados nisso? Em especial, o cinema e audiovisual *queer*, tão ascendente e com tantas especificidades? Em que medida as próprias dinâmicas do capitalismo corroboram com a ascensão desse audiovisual? Por seu turno, como esse audiovisual se apropria das imagens e sons mobilizados pelo capitalismo e os fragmentam, recompõem, criam uma coisa outra? E, ao fazê-lo, em que medida contrariam interesses utilitários, abrem espaço para a imprevisibilidade, para a desmedida, para afetos que, de algum modo, escapem das lógicas do capitalismo? Questões amplas que se desdobram em outras e mais outras, que se integram ao fulcro da minha pesquisa: investigar relações do cinema e audiovisual *queer* com o capitalismo contemporâneo. Melhor posto: investigar fenômenos do capitalismo contemporâneo lidos através das lentes do cinema e audiovisual *queer*. A essa investigação, cujo ponto central é pensar nas disputas sensíveis que esse audiovisual promove, talvez uma questão-problema melhor formulada seja: como o cinema e audiovisual *queer* podem erigir suas próprias estratégias sensíveis? Se é possível falar em estratégias sensíveis especificamente dissidentes, quais são elas? Como se dão? Quais suas potencialidades e limites frente ao capitalismo contemporâneo?

Para observar essas questões, tomo um recorte de obras brasileiras contemporâneas, a partir dos anos 2010. O recorte nacional aqui não nega a potencialidade de outros tantos produtos interessantes fronteiras afora, mas vem para contemplar uma pluralidade já imensamente prolífica na produção brasileira, da qual muito se pode falar, muito mais do que caberia neste texto, inclusive. Nesse sentido, há não apenas um intuito de valorizar essa produção, mas também de comentar suas especificidades. O recorte temporal também não é fortuito: dos anos 2010 para cá a produção audiovisual *queer* cresceu vertiginosamente, algo que se atribui a muitos fatores sociais, discursivos e tecnológicos; as facilidades das tecnologias digitais, das câmeras portáteis e da *internet* são o exemplo mais óbvio desse fenômeno. Nesse contexto, muitos sujeitos dissidentes podem tomar parte na produção audiovisual, o que tem acarretado aumento substantivo no número de produções e de possibilidades poéticas e estéticas delas advinda.

Percebo que ideias como “cinema pós-industrial” (Migliorin, 2011) e “novíssimo cinema brasileiro” (Oliveira, 2016) dialogam bem com a produção audiovisual de hoje e os fenômenos acerca dela, apesar de não serem rótulos estanques. As condições sociais, políticas e econômicas do Brasil atual – em consonância com um cenário global do capitalismo – abrem espaço para a remodelação das formas de produção e distribuição de filmes, que se tornam muito mais diversificadas e contrastantes em relação ao modelo industrial hegemônico. Em reverberação a uma sociedade pós-industrial, ramificada, com forças produtivas e operações de poder reconfiguradas de modo capilar, conformando uma “sociedade de controle” (Deleuze, 2000), é crível que essa capilaridade chegue às formas de produção e consumo de cinema e audiovisual. O cinema já não é mais totalmente dependente de um modelo de indústria para se fazer, e isso se intensifica sobremaneira com o avanço e a democratização de novas tecnologias de imagem e som. Tais avanço e democratização substanciam o aumento de um cinema independente que busca, cada vez mais, afirmar-se como tal e forjar novos meios e espaços para existir. Se um cinema dito “industrial” era marcado pela “escassez”, hoje o é pela “abundância”; ou seja, se os meios de produção cinematográfica e audiovisual eram centralizados, hoje não são mais da mesma forma. Os módulos de força se ampliaram e complexificaram. Uma “multidão” diversa e dispersa toma parte nessa produção, e isso acarreta alguns aspectos. Em âmbito brasileiro, podemos observar um cinema de realizadores “jovens” – na casa dos 30 anos de idade –, que não raro se afiliam a grupos e coletivos – que compreendem, muitas vezes, um “grupo de amigos” (Oliveira, 2016, p. 10). Além de estruturas colaborativas, podemos observar também os baixos orçamentos, bastante frequentes nessa produção, que às vezes são muito mais baixos do que a média do cinema nacional, e erguidos com recursos dos próprios produtores (Oliveira, 2016, p. 10). Isso leva, certamente, ao desenvolvimento de um trabalho criativo que incorpora experimentações e novas poéticas e estéticas. Esse ponto, que aqui mais me interessa, faz com que essa produção recente se destaque em festivais nacionais e internacionais, chame a atenção para suas especificidades – que a diferenciam, por exemplo, do cinema da Retomada (Anos 1990-2000), ainda muito vinculado a um modelo comercial – e se torne mais conhecida. Por fim, é uma produção que não teme a apropriação criativa das novas tecnologias audiovisuais e midiáticas, mas opera cada vez mais um entrecruzamento entre elas. Essa produção assina, ainda que de modo aberto e não monolítico, um posicionamento pós-industrial que enseja um “novíssimo cinema brasileiro”, essa “categoria relacional, heterogênea, multidimensional e que assume a forma de um *continuum*” (Oliveira, 2016, p. 16).

Essas categorias também ajudam a explicar minha apreensão de *cinema e audiovisual*. Aqui tomados, muitas vezes, de modo intercambiável, os dois termos juntos vem para tentar

abarcando uma produção que vai muito além do que é tradicionalmente compreendido como “cinema”. Alguns dos filmes que aqui proponho fazem parte de um circuito mais “convencional”, outros concebem circuitos totalmente próprios, inventivos, originais. Essas diferenças, na verdade, se exprimem desde o modo de produzir ao modo de distribuir e fruir os filmes. Como um todo, o *corpus* traz uma gama variada, que ensaia experimentações, vale-se de hibridizações midiáticas, remexe na própria ideia ontológica de “cinema”, na medida em que abarca cinemas que se expandem mediante seu encontro com novas tecnologias e mídias audiovisuais, bem como com novas formas de circulação e consumo. Cinemas que se ampliam, por um lado, mas que “superam” o que se entendia por “cinema”, por outro. Termos como *cinema expandido* (Parente, 2009), *cinema digitalmente expandido* (Shaw, 2005), *pós-cinemas* (Machado, 2008), entre outros, podem ajudar nessa compreensão, ainda que eu não invista em seu aprofundamento. O importante a se deixar claro, por enquanto, é que busco observar um conjunto de obras que dialogam de formas ora mais próximas, ora mais distantes com o que se entende por “cinema”, enquanto mídia, enquanto arte, enquanto circuito. São obras que não necessariamente são exibidas em salas de cinema, ou, quando o são, fazem parte de um circuito “alternativo”. São obras, todavia, fundamentadas em imagens e sons. Logo, obras audiovisuais, que mesmo variando em termos tecnológicos, midiáticos, de produção e circulação, valem-se do que a conjunção de imagens em movimento com som pode proporcionar.

O uso de *cinema e audiovisual*, juntos e assim dispostos, não é isento de problemas, como bem nos aponta Bernardette Lyra (2005). Talvez essa disposição, por um lado, pareça priorizar o cinema sobre o audiovisual, ou, por outro lado, tratar o cinema como apenas um modo dentre tantos meios audiovisuais (Lyra, 2005, p. 185-186). Essa questão, comentada por Lyra, talvez justifique o ruído que a expressão *cinema e audiovisual* pode causar. Devo dizer, entretanto, que aqui valho-me dela na tentativa de compreender um *corpus* que, em parte, é mais legível por “cinema” e, em outra parte, transcende o que esse vocábulo pode conformar. Em suma, as obras são oriundas de contextos diferentes, de circuitos produtivos e de visibilidade diferentes. O que as une, no entanto, para além de suas temáticas e propostas estético-narrativas *queer*, é o modo como percebo sua apropriação de fenômenos dos nossos tempos e, sobremaneira, o modo como comentam, pela via estética, esses fenômenos.

Dentre uma gama imensa de filmes que eu poderia escolher, que muito me tocam e informam, recolho um grupo de 9 obras audiovisuais bastante diversas entre si: *A Seita* (André Antônio, 2015); *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021); *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (Anarca Filmes, 2021); *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo (Ou Quando a Humanidade se Afogou no Chorume Estático da Arte da Hipocrisia)* (Chorumex, 2016); *Corpo*

Elétrico (Marcelo Caetano, 2017); *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017); *Metrópole* (Sosha, 2013); *Recife XXI* (Sosha, 2014) e *A Lenda do Galeto Vegano* (Sosha, 2016).

Tenho encontrado esses filmes já há algum tempo. Nas pesquisas de mestrado (2019), nos festivais, nas mostras temáticas, na *internet*, e de muitas maneiras eles exercem fascínio sobre mim. Ora me fazem rir, ora me geram desejo. Ora me chamam para cantar e dançar, ora me dão sono. Ora me convidam para a festa, ora me dão “*bugs* na cabeça”. E cada uma das sensações é válida e gostosa de ser experienciada. E posso dizer que são obras que não se furtam a brincar com as potências do que podem causar no corpo (e como corpo). Acredito, ainda, que essa “brincadeira” tem algo a nos dizer sobre sensibilidades outras e disputas por coisas outras em nosso tempo. Acredito que esse seja, justamente, um dos fulcros da expressão artística do *outro*. Esse *outro* que não é um *eu* universalizado, dominante, hegemônico. Creio que esse outro lance mão dessa “brincadeira”, lance mão de procedimentos estilísticos, imagéticos e sonoros articulados em obras intencionalmente “quebradas”, que se valem de seu caráter fragmentário para sensibilizar. Obras que são, como gosto de dizer, *corpos quebrados*³: trazem em seu tecido estético-narrativo corpos que estão à parte da pretensa integridade esperada pela sociedade; mas, mais que isso, são obras audiovisuais que também são corpo, possuem imagem, relevo, tessitura; obras que não fazem questão de ser formal e esteticamente íntegras; obras estilisticamente desconstruídas, fragmentadas, por vezes mesmo precárias, rudimentares, “malfeitas”. Uma grande colcha de retalhos. Obras que sinalizam, justamente por isso, uma grande potência dissidente. Ou, em termos melhores, uma grande *estratégia sensível dissidente*.

Há enorme desconfiança crítica para com essas obras, mesmo entre acadêmicos e estudiosos de cinema e audiovisual. Mais de uma vez, em comunicação oral sobre o tema, fui perguntado sobre “o que há de político num filme desses?”. Para muitos olhos e sensibilidades, o que essas obras trazem nada mais é que algo tolo, frívolo (Barbosa, 2017), sem importância, defeituoso e incapaz de chegar a algum lugar, uma vez que nada “revelam”, nada “redimem”. Pior ainda, seriam obras que celebram acriticamente os muitos signos da cultura de massa contemporânea, por sua extensiva utilização (algo visível em muitos filmes). Pode ser que esses olhos não vejam que, talvez, seja precisamente aí que more algo de dissidente. É o que acredito ver. A dimensão estética tem alguma dimensão política, e muitos autores nos sinalizam isso.

Ao apropriar-se de uma discussão sobre Andy Warhol em Steven Shaviro (2004; 2006), André Antônio Barbosa (2017) traz uma inteligente análise, a qual tomo brevemente de

³ Mobilizo bastante a expressão “corpos quebrados”, uma figura poética que fala tanto sobre corpos de sujeitos dissidentes quanto sobre – e, principalmente – os corpos fílmicos comentados e analisados no decorrer do texto.

empréstimo. Em sua defesa da frivolidade, Barbosa, em coro com Shaviro, nos diz que as obras de Andy Warhol, em seu uso exacerbado de imagens da cultura massiva, não são nem críticas nem cúmplices da sociedade pós-moderna de consumo; entretanto, tal uso exacerbado das imagens, a “radicalização” das imagens, teria algo de disruptivo – e, por conseguinte, de dissidente para as lógicas do capitalismo – justamente pelo modo exacerbado e excessivo de seu uso. Os trabalhos de Warhol conseguiriam reproduzir, “sem limites e de maneira perversamente excessiva, a lógica sensível dessa sociedade, conseguindo dessa forma, porém, assegurar um desvio na própria afirmação da mercadoria e da reprodutibilidade técnica” (Barbosa, 2017, p. 30). Nesse contexto, o uso exacerbado das imagens incorporaria uma “poética da indiferença”, na qual uma suposta interioridade delas seria trazida à superfície, seria “achatada”, “fria”, desprovida da emoção ou do “calor” necessário à mercadoria capitalista. É como se o uso excessivo de imagens da mercadoria capitalista a “esfriassem” e lhe “retirasse” o apelo emocional, o “desejo de compra”, algo que tornaria tal mercadoria, em alguma medida, improdutiva.

O capital cria a distância que dota as mercadorias de uma aura mágica para que essa distância seja repetidamente abolida (os consumidores precisam comprar) num ciclo infinito, numa repetição do mesmo que garanta a sobrevivência econômica e a reprodução do sistema. Na lógica do capital, mesmo aqueles que não possuem os meios para abolir essa distância devem desejar fazê-lo, acreditando que a aura virtual inefável que embala o objeto de consumo mais caro e inalcançável pode ser atualizada em uma situação de felicidade concreta quando de sua possível compra. Ora, em Warhol, a distância jamais é abolida. Ele é *blasé* demais para isso (Barbosa, 2017, p. 44).

Nessa perspectiva, o uso exacerbado das imagens desloca-as das lógicas do capitalismo e instaura uma lógica outra, na qual a sensibilidade diante das imagens também se reconfigura. “O problema [...] não é que essa frívola fascinação está impedindo a revelação do Real e dos verdadeiros caminhos morais e políticos mascarados pela falsidade do pós-modernismo. É que ela está sendo limitada e regrada pelas tecnologias de poder do capitalismo de consumo” (Barbosa, 2017, p. 45). Em outras palavras, o problema não são as imagens em si, mas o fato de elas serem circunscritas por usos utilitários ao capitalismo. Mas e se isso for ultrapassado? Ou, minimamente, borrado? E se a “época estética” for explorada para além dos vieses do capitalismo? E se as imagens programáticas do capital e da mercadoria forem usadas “à exaustão”, forem dilatadas, deglutidas, esgarçadas? Levadas ao ruído? Ou, como gosto de dizer – e direi bastante no decorrer do texto – levadas à indiscernibilidade? É nessa seara, torta e estranha, que creio encontrar dissidência.

A arte *queer*, de modo geral, não é – e nem intenta ser – uma instância revolucionária que está à parte da sociedade capitalista e com ela disputa, de forma dualística, o mundo e a sociedade. Na verdade, ela é parte dessa sociedade, está inserida nela e passeia, a seu modo, por sobre ela; e é nesse “passeio” que pode promover algumas disputas. Se, como veremos, essa arte é, em parte, suscitada pelas próprias dinâmicas contemporâneas do capitalismo, ela também sabe olhar para esse capitalismo e jogar com ele. Sabe tomar as imagens postas à venda e degluti-las, flexioná-las, esgarçá-las; perturbar a relação entre as imagens e seus possíveis consumidores. Perturbar, enfim, a própria lógica do consumo. É nisso que pode morar um aproveitamento *queer* da “época estética” em que vivemos, um caráter político da arte *queer*, ou mesmo uma *estratégia sensível* especificamente dissidente.

O cinema e audiovisual *queer* talvez seja um bom articulador entre cultura, estética e política, se pensarmos política na chave de uma *partilha do sensível*, como nos sugere Jacques Rancière (2009). Ao compreender estética como experiência sensível de mundo, presente na vida e no cotidiano, o escritor francês nos sinaliza que a estética subsidia o próprio fazer político em si. Isso pode ocorrer por disputa na política das imagens, ou por produção do que ele chama de cenas de dissenso, que rasgam uma “estética do comum”. “A partilha do sensível é feita de consensos e dissensos, harmonias e dissonâncias, negociações, resistências e assimilações. E ela se dá no contexto da cultura e da política” (Barros, 2022, p. 142). Em sua obra, Rancière define três regimes de arte: o regime ético; o regime poético e o regime estético. Dando mais ênfase a esse último, pode-se dizer que o autor infere uma apreensão de estética como um modo de ser específico presente na arte e seus objetos. Na arte, “as coisas são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (Rancière, 2009, p. 32). Ou seja, a estética não é meramente uma teoria do belo ou do gosto na arte, mas modo de ser condicionante da arte, modo esse que remexe no visível – por conseguinte, no sensível – e, ao fazê-lo, remexe no comum, do *mesmo*, no contexto social mais amplo. Por isso, precisamente, a estética é fundante da política. A política só acontece quando “se cria um palco” que produz cenas de dissenso, imagens que performam uma rasgadura no tecido sensível da sociedade, imagens que forcem sujeitos a se deslocar e repensar coisas tidas como “naturais”. Para Rancière, só há política quando acontece um ato que “abre a cena”. Por isso mesmo que estética e política são modos complementares de organizar – e disputar – o sensível; por isso, também, a relação indissociável entre estética e política no âmbito das imagens. Por meio de sua tessitura estética, as imagens alteram o regime do visível, do inteligível; do sensível, portanto. Por mais que haja um enorme contingente de imagens em circulação na sociedade contemporânea, algo que talvez acarrete certo “empobrecimento” de sua eficácia política, talvez devêssemos nos perguntar, em

consonância com Rancière, como é possível trabalhar as imagens, em meio à imensa saturação de imagens dos dias de hoje, para produzir tessituras estéticas que “abram cenas de dissenso”? É isso que creio que o cinema e audiovisual *queer* contemporâneo faça em suas imagens e sons; mesmo que não vista sobre si a “carapuça da política”, mesmo que não queira ocupar esse lugar ou defender para si o termo “política” e as implicações que ele costuma trazer. O uso exacerbado e estilizado das imagens, mobilizado de formas específicas – comentado por André Antônio Barbosa em sua conversa com Steven Shaviro sobre Andy Warhol – pode nos demonstrar por si só uma política das imagens que remexe no sensível. Algo assim pode ser entrevisto, aliás, na própria *frivolidade* defendida por Barbosa (2017).

Em sua arguição, Barbosa fala de modo específico de uma sensibilidade *frívola*, essa que o autor explana sobre longamente em seu trabalho. Contudo, falo aqui de um espectro sensível dissidente mais amplo. Falo de uma sensibilidade que, de modos diversos, pode gerar ruído a lógicas contemporâneas do capitalismo. Ainda é cedo para uma resposta sobre o que seria, possivelmente, uma “estratégia sensível dissidente” no mundo contemporâneo, mas antecipo que a buscarei nos passos do *corpo*. A centralidade do corpo e suas potências, bem como essas são mobilizadas nas obras audiovisuais, é o que me afeta e gera interesse.

A presente pesquisa, de caráter qualitativo, vale-se da análise dos objetos audiovisuais supracitados, conjugada em três pilares teóricos principais: teorias sobre comunicação e capitalismo tardio (Sodré, 2006; Jameson, 2007; Lipovetsky; Serroy, 2015; Crary, 2016; Negri; Hardt, 2001, 2005; Hardt, 2003 etc.); teorias da comunicação e do cinema e audiovisual (Lopes, 2016b; Lopes *et. al*, 2019; Barros, 2012; Del Río, 2008; Baltar, 2012; Barbosa, 2017; Vieira Jr, 2018; 2021; Ramalho, 2012 etc.); e teorias *queer* (Ahmed, 2006; 2010; Love, 2007; Halberstam; 2011; Muñoz, 2009; Preciado, 2017; 2023; De Lauretis, 2011 etc.). Tanto as análises, quanto a própria abordagem da pesquisa em si, serão pautadas pelo sensível, pela estesia, pelo *afeto*, aqui lido como baluarte da experiência estética compartilhada por corpos dissidentes. Compreender comunicação enquanto estesia, enquanto exercício de alteridade intrinsecamente afetivo, é um caminho teórico-epistemológico cuja importância precisa ser reiterada nos estudos contemporâneos, especialmente quando tomamos o ponto de partida de corpos dissidentes, colocando-nos a pensar que fricções eles podem impingir, que questões podem propor, que usos podem impor aos saberes e fazeres artísticos e comunicacionais. Em sua obra, Muniz Sodré (2006) reivindica o que chama de *abordagem compreensiva da Comunicação*; reivindica a importância de se construir uma abordagem teórica que leve em conta o sensível no processo comunicativo. Ou seja, mais do que a compreensão sobre a presença intrínseca do sensível nos fenômenos comunicacionais contemporâneos, faz-se

importante para o campo da Comunicação pensar e se paramentar de ferramentas teórico-metodológicas para observar esses fenômenos, para gerar análises fundamentadas sobre sensibilidade, que são parte inerente do jogo da comunicação e que comunicam tanto quanto conteúdos referenciais, além de serem foco estratégico do exercício de poder na sociedade contemporânea. Nos últimos anos, teóricos da Comunicação têm empreendido pesquisas de grande importância para pensar estética, sensibilidade e afeto nos processos comunicativos, como Denilson Lopes (2016b), Laan Mendes de Barros (2017), Benjamin Picado (2012), Carlos César Guimarães (2020), Ângela Cristina Salgueiro Marques (2011), entre outros. Trabalhos que não apenas estão em profícuo crescimento, mas que também posicionam de forma consistente a sensibilidade e seus correlatos na produção acadêmica contemporânea, a despeito de desconfiças críticas – comentadas por Sodré (2006) – que possam existir a respeito da valorização do sensível no campo do conhecimento. A presente pesquisa busca se integrar a esses trabalhos. Afinal, se vivemos em uma “época estética”, faz sentido que os saberes sobre ela valorizem a experiência estética como produtora de saberes e conhecimento.

... QUE COMEÇA A RASGAR...

Farei considerações metodológicas. Meu encontro com os filmes, bem como com as teorias que informam meu modo de vê-los, aconteceram de maneira bastante orgânica no trajeto acadêmico. E colecionar e balizar obra a obra por um prisma que dispõe meu próprio corpo e sensibilidade para o fazer crítico acabou por demonstrar-se exercício frutífero, mesmo que com seus desafios. Reconheço, todavia, que muitas poderiam ser as portas de entrada para abordar esses objetos; as teorias da comunicação e do cinema têm sido cada vez mais prolíficas em modular ferramentas para que nos debrucemos sobre imagens e sons. Me identifico com algumas específicas, em especial as que me permitem qualificar a experiência estética no próprio fazer acadêmico e trazer o *afeto* para jogo. Nesse âmbito, julgo importante abordar dois processos complementares, um “macro” e um “micro”, um “molar” e um “molecular”, para usar termos deleuzianos. O processo de coleta e união das obras audiovisuais, e o modo de analisar as imagens e sons em cada obra. De um ponto de vista “macro”, opto por desenhar uma *constelação filmica* (Souto, 2020) e dispor lado a lado, comparativamente e de modos diversos, os filmes; de um ponto de vista da análise de cada obra, engajo-me com teorias do afeto no cinema e audiovisual (Ramalho, 2012; Del Río, 2008; Vieira Jr., 2021 etc.).

O método comparatista de Souto (2020), francamente inspirado na ideia de *constelação* em Walter Benjamin (1984; 1987), vem para ajudar com a conformação de um *corpus* de análise

que, ao conjugar obras distintas, atenda às inquietações motivadas pelo tema de pesquisa e dê “subsídios para a lida com uma quantidade plural de filmes” (Souto, 2020, p. 157). A ideia de constelação, mesmo em seu caráter mais usual, nos dá a ver o fato de que se formam desenhos a partir do ligamento de pontos, de estrelas; ligamento que não é “natural”, mas acontece mediante um olhar que as liga. Uma estrela não tem relação fixa e dada com a outra. A relação entre estrelas de uma constelação é proposta pelo olhar de quem as ligou, olhar que vê na ligação um sentido, um modo especial de compreender a existência das próprias estrelas. Nas palavras de Souto:

As constelações emergem de uma concepção relacional, que vê diálogos, tensões e afinidades entre as obras/estrelas, ainda que essa conversa não tenha sido por elas planejada. Afinal, não se trata de vínculo dado na natureza, preexistente – quem faz a ligação entre os pontos é o observador. Constelações são agrupamentos imaginários de estrelas. Elas se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos (Souto, 2020, p. 157).

Ao tratarem de um olhar, de uma experiência de observação, as constelações tratam, por conseguinte, de uma experiência de corpo. De uma experiência fenomenológica no mundo, a experiência do observador que, com seu repertório e – por que não dizer – sua sensibilidade, é capaz de relacionar pontos aparentemente dispersos e dar a eles coesão, sentidos que os complexificam e enriquecem. Essa metodologia de análise tem por “característica uma grande abertura para a sensibilidade dos pesquisadores na experiência com as imagens” (Souto, 2020, p. 153) e, por isso mesmo, me desperta interesse especial. “As constelações advêm da liberdade de estabelecer conexões entre partes dispersas, fundada em um pensamento que escapa ao linear e busca a criação de redes entre filmes” (Souto, 2020, p. 153). Cada obra audiovisual é uma estrela dispersa que, uma vez conectada a uma segunda, revela não apenas traços marcantes da primeira, como gera novas indagações que evocam a uma terceira estrela, e assim sucessivamente.

Esse pensamento, transposto para a pesquisa em cinema, permite-nos uma maior liberdade na escolha de filmes cujas relações são propostas pelo olhar mesmo que os aglutina e que não estão programadas de antemão. Assim, a aproximação entre obras pode escapar a critérios mais evidentes como a pertença às categorias usuais da comparação (gênero, realizador/a, país ou ano de produção), embora elas possam também ter alguma influência no recorte. O agrupamento pode se dar com a liberdade de quem mira o céu, vê uma infinidade de pontos e une aqueles que produzem uma imagem de interesse – o que não dispensa a tarefa de demonstrar aos outros observadores quais são os

vínculos ali enxergados e o porquê dessas ligações. A participação da subjetividade não se dá sem algumas balizas e tampouco deve se traduzir em completa arbitrariedade. Se, de um lado, as constelações resultam de liberdade e abstração, por outro, elas têm uma função de organização e ordenação. Em outras palavras, elas também ajudam na divisão do universo em porções menores, “administráveis”, e são úteis na agricultura, na navegação e na criação de calendários. Da mesma forma, constelações no cinema, tal como as propomos aqui, oferecem algumas balizas e auxiliam o pesquisador a organizar e situar alguns pontos de destaque em meio a um panorama maior (Souto, 2020, p. 158).

Acredito que a constelação filmica me ajudará a balizar não apenas aspectos do capitalismo contemporâneo, mas, sobretudo, de que modo esses aspectos aparecem nos filmes, ou seja, de que modo cada obra, de maneiras compartilhadas e particulares, incorpora e brinca com esses aspectos em sua tessitura. Logo, de que modo as obras observam e se relacionam com o mundo contemporâneo. A constelação é uma “fotografia do céu” que aglutina tempos. Fotografia que talvez possa, também, ser interpretada como “filme”, tendo em vista que abarca tempo, historicidade. Ela pode nos ajudar a olhar de modo privilegiado o nosso tempo histórico e fazer inferências sobre seus fenômenos.

Metodologicamente, portanto, faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza. Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária. Uma afinidade interior se revela. [...] a tarefa do crítico seria justamente produzir um vínculo entre elementos, ali camuflado entre tantos outros possíveis. A formação e o estudo da constelação trariam essa possibilidade de “abrir a história”, para usar os termos de Benjamin (Souto, 2020, p. 156).

Os filmes com que trabalho possuem muitas afinidades, mas também muitas diferenças. Alguns são mais bem-recebidos por público e crítica do que outros; alguns têm circulação mais ampla que outros; alguns são mais rudimentares e precários que outros. Isso sem contar seus formatos – longas-metragens e curtas-metragens –, suas propostas narrativas e estilísticas, seus diálogos com regimes realistas ou não-realistas. Apesar de pontos de similaridade, em especial da perspectiva de experiências estéticas dissidentes, cada obra tem suas especificidades. A conexão do *corpus* não é simples e óbvia. É nesse ínterim, também, que a constelação me ajuda: por permitir uma conexão entre os filmes que traga, concomitantemente, uma organização que balize as obras em um panorama audiovisual geral, dando ênfase às suas semelhanças sem, contudo, ignorar suas especificidades.

É relevante frisar que a constelação parte de um eixo: a modulação das imagens e sons – e a modulação dos corpos – e sua relação com fenômenos do capitalismo contemporâneo. De

modo especial, fenômenos estéticos do capitalismo contemporâneo. É a partir desse eixo que uma obra indaga a outra, e que inquietações e conexões entre as obras surgem. Constelar obras é um modo de erigir questões em uma obra que encontrarão ressonâncias e pistas em outra obra.

A constelação é dotada de múltiplos pontos dispostos no espaço que, somados, crescem em complexidade e funcionam como essa combinação numérica capaz de revelar algo por diversas frentes e perspectivas. Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações (Souto, 2020, p. 156).

Ao seguir o eixo proposto acima, que ligará uma obra à outra, produzo duas chaves de leitura para os filmes, chaves essas que intentarão explicar modos pelos quais os filmes articulam suas imagens e sons e propõem experiências estéticas dissidentes diante do capitalismo contemporâneo. Essas chaves são o *elogio ao indiscernível* e a *alegria queer*, que ficarão mais claras conforme o texto avança. De antemão, creio que ambas tratem de poéticas e estéticas que brinquem, ironizem, critiquem e/ou tragam comentários ou pontos de vista sobre fenômenos do capitalismo contemporâneo. O *elogio ao indiscernível* é uma chave de leitura na qual eu reviso e englobo algumas contribuições seminais do estado da arte de pesquisas em cinema e arte *queer*. A *alegria queer*, por sua vez, traz um caráter um tanto mais propositivo de minha parte, apesar de não dispensar conexões com outras tantas teorias proeminentes já dadas.

Enfim, a constelação fílmica me instiga também em um ponto que me é fulcral enquanto pesquisador *queer*: sua apreensão não-linear e não-teleológica dos fenômenos a serem analisados. Se me ponho a pensar no mundo contemporâneo a partir dos filmes, que esse mundo e seus fenômenos não sejam produtos de um encadeamento causal e monolítico, mas que apresente transversalidades, riscos, fendas.

Partindo dessa “macro organização” do *corpus*, a observação das obras será mediada por análise fílmica, com segmentação de cenas específicas de cada uma. Entretanto, como já disse, será uma análise deslocada das tradições de análise fílmica de base narratológica e representacional (Aumont; Marie, 2004) para uma análise que privilegie o corpo e o afeto. Dessa forma, o privilégio da análise será dado à dinâmica e à expressividade dos corpos: os corpos que performam em cena, as materialidades em quadro e as imagens em si, seu enquadramento, movimentação, cadência, a forma como um plano toca o outro. Será dada atenção aos gestos, às performances, aos encontros, aos toques; em suma, ao que está acontecendo em quadro e na transição entre quadros. Será observada a conjunção e modulação dos corpos por meio da linguagem audiovisual – enquadramento, movimentos de câmera, montagem – pensando como esses elementos são pontos de encontro corpóreo e produzem

afetos. As narrativas das obras, seu lado mais discursivo e representacional, não serão deixadas de lado – até porque os afetos são, de algum modo, contíguos a esses parâmetros, como comentarei a seguir –, porém serão valorizadas à medida de sua contribuição ou incitação a uma dinâmica afetiva específica. Não é raro, nos filmes, encontrar narrativas que estimulem determinadas experiências de encenação, de performance e, por conseguinte, estéticas.

Nessa conjuntura, julgo necessário fazer uma breve explanação sobre os estudos do afeto, sua relevância para pensar cinema e audiovisual e seus pontos de interesse para minha perspectiva. Apesar de, por vezes, o termo “afeto” aparecer em textos do campo da Comunicação, nem sempre se tem uma abordagem acurada do conceito ou se faz referências às teorias do afeto em si. Tais teorias se tornam mais fecundas a partir dos anos 1990, e seguem a esteira do pensamento filosófico de Spinoza (2009) e seu mais proeminente leitor, Gilles Deleuze (2002). Spinoza talvez seja um dos primeiros filósofos que, fincado na *imanência*, preocupa-se em pensar o corpo e suas capacidades. É dele que se extrai a compartilhada definição – já descrita acima – de afetos como forças pré-corpóreas e pré-individuais capazes de aumentar ou diminuir a capacidade de ação do corpo. Por conseguinte, afetos falam de encontro, de encontro corpo a corpo. É por meio do encontro de corpos que afetos são mobilizados, de modo a favorecer ou desfavorecer sua potência. A noção de encontro é central para o entendimento dos afetos, e é justamente ela que é tão explorada por Deleuze (2002). Talvez tenha sido a retomada deleuziana de Spinoza, ainda no início dos anos 1980, que veio a animar as Humanidades a se voltar para os estudos sobre o afeto, algo que ganha mais fôlego a partir da década seguinte e vem a traçar o que podemos chamar hoje de “teoria dos afetos” (Gregg; Seigworth, 2010).

Tendo seus debates ampliados por autores como Brian Massumi (2002), Rei Terada (2001), Patricia Clough (2008), entre vários outros, o afeto ganha mais corpo e passa a ser aplicado em campos diversos das ciências sociais. Patricia Clough (2008) comenta que a “virada afetiva” – *affective turn* – vem como uma “resposta” a limitações do pós-estruturalismo e da desconstrução, como que para “refinar” discussões sobre cultura, subjetividade, identidade e corpo iniciadas por essas epistemologias. A “virada afetiva” sucede a “virada linguística” dos anos 1970 e a “virada cultural” dos anos 1990, e vem para trazer uma abordagem mais qualificada sobre o corpo e suas potências. É por meio dessa abordagem que se pensa a noção de *singularidade*, em contraste com noções como *identidade* ou *diferença* (centrais à “virada linguística” e à “virada cultural”, respectivamente). A virada aos afetos, nesse sentido, busca elaborar uma espécie de “subjetividade dessubjetivada” (Del Río, 2008, p. 6). Uma

“subjetividade sem sujeito”, ou seja, a capacidade de agência do corpo para além de um “ego”, de uma consciência, de um sujeito.

Afetos vêm para demonstrar que o corpo, enquanto materialidade, pode possuir suas próprias inteligências e dinâmicas, muitas das quais vão além do que a linguagem pode expressar. Por isso mesmo, diferem-se de termos correlatos, como “emoção” e “sentimento”.

Para Rei Terada (2001, p. 4), os termos diferem sobretudo em conotação e, na tentativa de preservar seus matizes ou graduações, propõe pensar os afetos como sensações fisiológicas, enquanto a emoção remeteria a uma dimensão minimamente interpretativa, psicológica, da experiência; o sentimento seria, por sua vez, o termo que conjuga estas duas dimensões. O afeto nos leva a considerar os modos de um engajamento mais corporal e sensório, remetendo a uma dimensão pré-consciente, assubjetiva e não-formada da experiência (Ramalho, 2012).

Como forças pré-corpóreas e pré-individuais, os afetos são algo liminar. Estão sempre em ponto de passagem de um estado a outro do corpo. Diferente da “emoção”, o afeto prescinde da dimensão psicológica – portanto, da consciência – e por isso mesmo é intensidade. Gera ressonância, mobiliza corpos, atravessa corpos a partir de seu encontro.

Afetos também devem ser entendidos como potências de ação do corpo, como a capacidade do corpo de existir, de produzir singularidades, de se expandir, de realizar coisas, de criar e transformar. É esse entendimento de afeto que mais me é caro, e que informará minha compreensão da ideia de alegria, como veremos mais à frente.

Fazer uma análise de imagens e sons baseada em afetos é algo que conclama a centralidade do corpo. O corpo que se movimenta, ou mesmo o que está imóvel. O corpo que performa e gesticula, o corpo que atravessa e é atravessado por outro corpo. É na mobilidade do corpo, e no seu encontro com outros corpos, que os afetos se insinuem, e é aí nessa breve passagem que podemos capturar algo e fazer inferências. E por “corpo”, definitivamente não se trata apenas de “corpo humano”, mas todo e qualquer corpo: animais, natureza, objetos etc. Até mesmo imagens – no nosso caso, imagens audiovisuais – podem ser corpo. É dessa forma, inclusive, que as interpreto. Nos passos de Fábio Ramalho, em seu propositivo texto sobre os afetos como metodologia:

A proposta de pensar o cinema a partir do afeto aponta para um alargamento das questões colocadas pelo debate sobre o estatuto das imagens em seus diferentes contextos de apropriação. Pelo viés do afetivo, somos levados a ressaltar a dimensão do encontro como aspecto constitutivo das obras, um ponto a partir do qual posicionar o olhar para melhor indagá-las. Trata-se aqui, invariavelmente, de encontros entre corpos, não apenas no sentido mais estrito

– o de corpos humanos, de atores ou não-atores, que interagem frente à câmera –, mas também, de maneira mais ampla, pela relação entre corpo e câmera, e entre o corpo e aquilo que ele percebe em um objeto. Sob este ponto de vista, o próprio filme é entendido como corpo de imagens que nos alcança, suscitando efeitos diversos. A ênfase neste aspecto nos permite perguntar pelas múltiplas formas em que os corpos afetam e são afetados quando se tocam, estabelecendo entre si pontos de contato e compondo relações (Ramalho, 2012).

Pensar imagens em movimento como corpo paramenta uma análise que se debruça sobre os afetos. Os afetos estão nas imagens, atravessam imagem a imagem, atravessam as imagens e chegam a nós. Nosso corpo se encontra com o corpo das imagens, e afetos surgem aí. Essa visada amplia o escopo do que podemos apreender do cinema e audiovisual, na medida em que busca agregar elementos que uma análise narratológica e/ou representacional deixa escapar. Mobilizar discussões sobre afeto no audiovisual, portanto, é revisar formas de conhecimento “canônicas”, como exemplo a Hermenêutica. Decerto que não se trata de uma negação a essas epistemologias, mas sim uma ampliação ao modo como enfatizam *interpretação e produção de sentido*. Talvez os afetos busquem valorizar a materialidade, a aparência e a expressividade das coisas, essas que são cheias de polissemias, contingências e acidentes; dar atenção a isso é assumir que a atribuição de sentidos também será acidentada, polissêmica, e que pode não dar conta de uma dimensão mais tácita daquilo que se intenta conhecer e apreender. Ramalho (2012) faz uma interessante tentativa de aproximação epistemológica, partindo de texto de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Apesar de notar diferenças entre a abordagem afetiva e a Hermenêutica proposta por Gumbrecht, Ramalho estabelece pontes de pensamento que, no fim das contas, mais oferecem caminhos para afinar e complexificar a produção de sentidos do que para recusá-la. Segundo ele,

por mais diferenças que o assim denominado campo das “materialidades da comunicação” possa manter em relação à vertente aqui privilegiada [os afetos], o panorama traçado por Hans Ulrich Gumbrecht (2010) aponta para pontos de articulação que indicam uma rede mais ampla de preocupações e interesses compartilhados. Para Gumbrecht, o que se coloca em questão é “o paradigma sujeito/objeto como configuração conceitual da contínua divergência entre a existência humana – fundada quase exclusivamente no pensamento – e o mundo como esfera puramente material” (2010, p. 91). Contra essa dicotomia, busca-se afirmar que aquele que conhece e apreende as coisas do mundo se encontra também imerso nas mesmas, estando dotado de uma condição física que não precede nem é independente mas, pelo contrário, condiciona o conhecimento. As diferentes vertentes assumidas por essa crítica apontam para a recuperação da materialidade e da aparência como elementos norteadores da apreensão dos objetos estéticos. [...] Nesse sentido, a perspectiva apontada por Gumbrecht conduz a uma alternativa talvez mais produtiva para pensar esta questão. Sua ênfase na “possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença” (Gumbrecht, 2010, p. 16) conduz à ideia da produção de presença, entendida

como o modo pelo qual certas práticas – sobretudo as estéticas – operam de modo a propiciar uma sensação de tangibilidade. A atenção a essa dimensão material não anula nem se contrapõe à produção de sentidos. Para o autor, os “efeitos de presença” e os “efeitos de sentido” configuram relações de tensão e precisariam ser pensados conjuntamente, a partir de sua própria instabilidade (Gumbrecht, 2010, p. 137) (Ramalho, 2012).

A dimensão afetiva dá ênfase ao fato de que o corpo do “sujeito” é coisa no mundo, tal qual os corpos das tantas outras coisas que ele pode encontrar. Remexer no privilégio ao “sujeito” em relação ao mundo é, também, remexer na produção de sentido que esse “sujeito” atribui ao mundo. Assim como a própria presença do “sujeito” no mundo é contingente, tal o é sua interpretação desse mundo. Nesse sentido, o esforço da interpretação pode, de certa forma, economizar a contingência, tentar conter acidentes, neutralizar os muitos e diversos sentidos que as coisas podem ter. “Tal esforço aniquilaria a própria especificidade do objeto estético: a interpretação seria um tipo sofisticado de tradução; uma tentativa de dizer, a partir de outros discursos, o que a obra expressa de uma maneira muito peculiar” (Ramalho, 2012). Evidentemente que autores alinhados à Hermenêutica – como Paul Ricoeur (2006; 2014) e o próprio Gumbrecht – não negam ou abdicam do afeto, das afetações, afeições etc., além de terem certo empreendimento teórico contra uma dicotomia entre existência humana *versus* mundo material. Portanto, reivindicar uma abordagem afetiva não é recusar essa contribuição teórica, mas parte de um gesto que dá ainda mais ênfase à dimensão dos afetos e sua reverberação no campo da interpretação de fenômenos, além de ser um esforço mais direto de desfazer algumas falsas dicotomias, como “sujeito” e “objeto”, “materialidade” e “interpretação”, “sensação física” e “estado psicológico” etc. Tal qual a dualidade entre “corpo” e “espírito”, combatida por Spinoza (2009). Para o filósofo, corpo e espírito são atributos de um mesmo *modo*; todos nós, e tudo que nos rodeia, aliás, somos *modo* de uma *substância* única, que Spinoza chama de Deus. As coisas são contínuas uma à outra, os corpos formam um *continuum* entre si.

Em termos de *continuum*, ao tomarmos o audiovisual podemos perceber que há continuidade e sobreposição entre uma dimensão afetiva e outra narrativa ou representacional. Elena Del Río (2008), talvez uma das referências mais interessantes sobre afetos no cinema, ao discorrer sobre a expressividade dos corpos e formular seu conceito de *afetivo-performativo* – o corpo que performa promove afetos – diz que os afetos têm poder de trazer momentos de singularidade aos filmes, esses que podem desestabilizar, redirecionar e trazer questões outras a esses filmes, questões que escapam ao seu texto narrativo. O corpo que performa, imbuído ao conceito de afetivo-performativo, “mobiliza a potencialidade dos gestos e movimentos para

desprender uma força expressiva que, justamente por não poder ser reduzida a esquemas interpretativos, abre caminho para possibilidades de ação e transformação” (Ramalho, 2012). Para Del Río, ainda, *afeto* e *emoção* são “conectados e contíguos” (Del Río, 2008, p. 10). Por isso, inclusive, talvez seja produtivo para as análises imbricar afeto com

outras noções correlatas, tais como as afecções, as emoções (desde que, conforme observado anteriormente, tomadas em suas propriedades mais físicas e exteriores que psicológicas) e mesmo, num sentido mais amplo, as sensibilidades compartilhadas que expressam formas de se relacionar com o mundo visivo (Ramalho, 2012).

Um destaque importante: dentro dos estudos sobre afeto, a contribuição de Del Río, em especial seu conceito de *evento afetivo-performativo*, será central para minhas análises, para o modo com o qual tocarei as obras audiovisuais. O evento afetivo-performativo é uma potente categoria analítica pois, pensada especificamente para observar o corpo nas imagens e sons – e apreender as imagens e sons como corpo –, ela fornece substância para perseguirmos a materialidade das imagens e sons e as performances por ela atualizadas. A abordagem afetiva de Del Río se enriquece bastante com a ideia de *performance*. Já bastante teorizada (Schechner, 2013), a performance é compreendida, grosso modo, como atos, ações, gestos do corpo; atos esses articulados a toda uma existência social e cultural do corpo. É sempre em cotejo com o espaço em que está inserido que o corpo pode produzir coisas; e essa produção é, e sempre será, um *evento*. Um acontecimento único e singular, com sua expressividade própria e afetos mobilizados. Um evento em que atos corpóreos – logo, performance – geram afetos. Um evento afetivo-performativo, portanto. Afeto e performance coexistem, estão em *continuum*. Seja uma performance que reatualiza o “mesmo”, repete ações discursivamente inseridas no repertório social, seja uma que cria algo novo, diferente e perturbador.

Como evento, a performance é tirada de qualquer cenário ou realidade anterior preconcebida. Em seu sentido ontológico fundamental, a performance dá origem ao real. Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a repetição dá nascimento ao mesmo; na performance, cada repetição encena seu próprio evento único. A performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento em que novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir (Del Río, 2008, p. 4).

São os eventos afetivo-performativos, nos filmes, que nos mostrarão as performances e seus afetos. O que a materialidade das imagens e sons está fazendo, quais são seus atos

corpóreos, que afetos esses atos insinuam: essa será a matéria-prima de minha análise do *corpus* aqui trazido.

De inspiração francamente deleuziana, Del Río coteja, no cinema, narrativa/discurso e evento afetivo-performativo. Um plano “molar” e um plano “molecular”. Se o “molar” traz o textual, o representacional, o que faz parte de um repertório simbólico socialmente compartilhado, o “molecular” traz a sutileza dos gestos, e nisso pode trazer o surpreendente, o novo. “Molar” e “molecular” não são dois monolitos, não são polos opostos, mas estão em uma espécie de “contradança”. Um tange o outro, promove mudanças no movimento do outro. Eventos afetivo-performativos corporificam uma narrativa, na medida em que esta dá a deixa para aqueles acontecerem. Nesse sentido, dou ênfase aos eventos afetivo-performativos nos filmes como algo que dialoga com a narrativa, que a transforma de algum modo, mas que dela sempre “escapa”, sempre vai além; sempre mostra coisas que não podem ser totalmente contidas ou narrativamente explicadas.

Em sua descrição do afetivo-performativo, Del Río nos diz:

A política do afetivo-performativo, portanto, deve ser vista como embutida no poder das práticas experimentais de realizar conexões imprevistas entre corpos/conceitos e entre suas capacidades. Por mais que essa intervenção política vise modificar sistemas significantes e modos de percepção e pensamento, ela aparece como uma micropolítica do desejo, e não como uma macropolítica. Isto é, dificilmente é uma questão da performance como restauração de agência a um personagem individual ou um grupo social particular; em vez disso, é uma questão da mobilização da performance do filme como o catalisador para a dissolução de significado (narrativo, ideológico e de gênero), de uma maneira mais abstrata e menos personalizada. Em qualquer caso, a intensidade afetiva frequentemente estende e deforma os sistemas de significação e ideologia para além do reconhecimento (Del Río, 2008, p. 17).

Aqui, creio que seja possível aproveitar o conceito de Del Río me permitindo digressões ligeiras. Apesar de compreender a performance em um nível micropolítico e abstrato, em consonância com a autora, não julgo que os afetos mobilizados por essa performance não possam tocar diretamente a grupos sociais e sensibilidades específicos. Sendo assim, especifico o tipo de evento afetivo-performativo com que trabalho, um evento que é, sim, capaz de ser lido em uma perspectiva dissidente e *queer*. Um evento que, por meio da performance, é capaz de abalar a cultura hegemônica, mas em vez de ser uma deformação “além do reconhecimento”, pode ser sentido e reconhecido de forma específica. A especificidade *queer* do evento afetivo-performativo é o que proponho como categoria de análise.

Corpos que se afetam com a performance de outro corpo podem ser capazes de se reconhecer, de modos diversos, nesse corpo. A reverberação desses afetos, ou mesmo uma produção de sentido sobre eles por parte de outros corpos, implica a abertura de um universo sensível em que se pode ativar reconhecimento, tanto de um *eu* quanto de um *outro*. Aqui podem ser válidas notas do pensamento de Paul Ricoeur (2006), ao falar sobre reconhecimento como experiência sensível nos âmbitos da *identidade*, *ipseidade* e *alteridade*. *Identidade* como coisa performada dentro de certo “repertório do mesmo”, de identidade *idem*, de encontrar na performance empreendida algo que já se conhece; *ipseidade*, do reconhecer-se a si mesmo por meio da performance, e ver nesse *eu* um alguém no mundo, com suas qualidades e capacidades; *alteridade*, como tensão entre reconhecer o outro e se reconhecer, de algum modo, nesse outro; um tensionamento entre identidade e alteridade que reconhece as assimetrias mas não nega a performance desse *outro*, sua capacidade de existir e se expressar, tal qual o *eu*. Corpos *queer* – ou até mesmo corpos que não o sejam, necessariamente – podem ter a capacidade de se afetar por performances encenadas diante de si e irromper novos universos sensíveis, justamente, por conta da dissidência dessas performances, seu modo *queer* de afetar, modo capaz de produzir específicas formas de reconhecimento para com as imagens e as performances por elas animadas. Reitero que não interpreto reconhecimento e os esses termos mencionados – identidade, alteridade – de modo estanque, uma vez que a perspectiva afetiva nos invita a ir além disso; porém, evoco-os para defender que a deformação dos “sistemas de significação e ideologia para além do reconhecimento”, mencionada acima por Del Río, pode ser uma “deformação” com algo mais específico e peculiar, algo que expresse de modo facilitado sensibilidades dissidentes.

É valorosa a defesa do afeto para a análise filmica no que tange fazer coro “à frequente crítica, nos estudos cinematográficos, a métodos de abordagem considerados demasiadamente discursivos” (Ramalho, 2012). No entanto, não se trata de um método isento de problemas e dificuldades. A própria ideia de apreender o que, por definição, não é totalmente apreensível, instaura o desafio. Como diz Ramalho em seu texto, discorrer sobre os afetos nos conduz à paradoxal situação de formular e argumentar sobre aquilo que precede elaboração consciente ou que permanece adjacente ao exercício racional da interpretação. Como fazê-lo, portanto? O princípio do exercício está em especular e discernir, nos encontros corpo a corpo – entre os criadores com a imagem, entre os corpos nas imagens, entre imagem com imagem, entre imagem e espectador – o que é singularidade, ou seja, o que é manifestação afetiva, e o que faz parte de um repertório simbólico já pré-estruturado. Dito de outra forma: perceber o que

acontece ali como um evento afetivo-performativo, de expressividade única e singular; mesmo que esse evento desponte de um contexto “familiar”, comum a nosso repertório simbólico.

“A dificuldade está também em que o afeto diz respeito sempre a uma passagem. A imobilização analítica é um corte nessa passagem, ou seja, é a apreciação de um estado, mesmo que ínfimo, quase instantâneo” (Ramalho, 2012). De modo geral, analisar imagens que, por definição, estão em movimento, já é tarefa árdua; ter então no movimento delas, precisamente, o baluarte da análise, é realmente um problema. Um modo possível de atravessá-lo, ainda que insuficiente, é partir desse problema e incorporá-lo à análise. Assumir, na qualidade de pesquisador, que meu corpo é coisa no mundo junto com as coisas de que quero falar, e assumir, nessa fala, as contingências que os encontros das imagens comigo podem impor. Incorporar essas contingências. Em termos metodológicos, mais do que um esforço descritivo sobre as imagens – que estará presente – talvez seja interessante encarnar uma reflexão que “sinta” as imagens, uma escrita que traga para a própria análise uma forma de afeto; escrita essa que não temerá a abstração, a ambiguidade, a sensibilidade que são imanentes à dinâmica dos afetos. Trata-se, logo, de um exercício de escrita criativa e sensível, já que

aquele que pesquisa a experiência estética se vê implicado de tal modo pelas afecções que experimenta, que o seu método de busca, seu julgamento crítico e sua própria escrita são também alterados. Tomado pela inquietude, o método se vê obrigado a se deslocar entre mais de uma referência científica ou filosófica; o julgamento crítico dobra-se sobre si mesmo e relativiza suas escolhas e preferências; a escrita assume sua dimensão performativa, deixando-se afetar pelo acontecimento estético que nela inscreve suas marcas (Guimarães, 2016, p. 11).

Em *Elogio da razão sensível*, Michel Maffesoli nos dá algumas pistas interessantes sobre a possibilidade de uma escrita *deontológica* (Maffesoli, 1998; Costa, 2016). A deontologia proposta pelo autor trata de um modo de observar o mundo que, segundo ele, condiz melhor com nossos tempos e ajuda a superar limites de epistemologias modernas. Essa deontologia, praticada por um “intelectual orgânico” – em contraste com um “intelectual crítico”, baseado numa “razão fechada” –, daria a ver a diversidade e multiplicidade das coisas em todo o seu devir. Trata-se de um pensamento que reconhece a ambivalência dos fenômenos, em vez de um que opõe racionalismo e irracionalismo. A deontologia não seria uma forma de abdicar do intelecto, mas sim de dispô-lo diante dos fenômenos. Esse pensamento defende a *apresentação* em vez da *representação*. Enquanto a representação buscaria verdades essenciais e universais sobre as coisas, a apresentação “se contenta em deixar ser aquilo que é, e se empenha em fazer sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste ‘mundo-aí’”

(Maffesoli, 1998, p. 24). “Em vez de interpretar, descrever o fenômeno de forma deontológica significa acariciar o que se apresenta em uma imagem no sentido de que a descrição não pretenda subjugar racionalmente uma realidade complexa e aberta como a dos afetos” (Costa, 2016, p. 55). Apesar de não tomar à risca a deontologia e os conceitos de Maffesoli, me informa a perspectiva de “estar junto” com o fenômeno, de deixar-me espriar nele para que aí se revele algo. É dessa forma que penso a minha relação com os filmes e minha escrita sobre eles.

Posso dizer com clareza que a abordagem dos afetos para com o *corpus* de obras audiovisuais não parte de mim, mas emana das próprias obras. De muitas formas e cada uma a seu modo, as obras são um convite aos afetos, a uma profusão deles. O modo como modulam suas imagens é tal que incita intensamente os afetos. Boa parte delas, aliás, sequer tem grandes preocupações narrativas ou discursivas; e mesmo as que têm essas preocupações não se furtam a deixar aos encargos do corpo e sua expressividade papel de grande relevância para a relação que vamos estabelecer com o filme. Aqui é muito mais sobre o mostrar do que o contar, e os filmes parecem a fim de explorar bastante isso, para especular nisso, justamente, modos outros de sentir e de estar presente no mundo. É nisso que acredito. Afinal, o afeto

aponta também para uma outra concepção de estética, entendida não apenas como o domínio da forma, da técnica e do estilo, mas como constituição de universos sensíveis. Se o afeto nos situa na dimensão do encontro, ele nos remete por isso mesmo a uma esfera de pertencimento, um circuito ou uma rede em que sensibilidades são compartilhadas. [...] De tal perspectiva resulta uma compreensão da estética necessariamente como campo de disputa: ela implica uma multiplicidade de recortes dissonantes e por vezes inconciliáveis. A garantia de visibilidade destes recortes passa pela possibilidade de fazer circular e proliferar tais sensibilidades (Ramalho, 2012).

... E A FORJAR NA FERIDA...

Uma vez evidentes os processos metodológicos, julgo importante pontuar o modo como compreendo algumas questões e a maneira como aqui escrevo. Para começar, enfatizo a escrita em primeira pessoa. Prática já bastante recorrente em textos acadêmicos das Humanidades, especialmente nos estudos *queer*, a escrita em primeira pessoa nesse texto por vezes tomará a forma de um *eu* – este autor que vos fala –, e por vezes tomará a forma de um *nós*, sobretudo quando eu falar sobre algo que acredito ser um saber compartilhado, que não parte especificamente de mim.

Julgo relevante comentar como entendo os termos *estética* e *experiência estética*. Reflexões sobre estética não são novas para abordar objetos artísticos. Desde o surgimento e

desenvolvimento primário do termo, em Baumgarten no séc. XVIII, passando pela filosofia de Kant e atravessando as mais diversas apreensões teóricas, a estética é ligada à busca do entendimento do belo, do juízo de gosto e como observá-los, sobremaneira, por meio da arte. Em estudos de cinema e audiovisual, a estética é frequentemente ligada à *forma*, à modulação da linguagem cinematográfica para constituir determinados estilos e efeitos sensoriais, por meio de usos específicos e peculiares das diversas qualidades da imagem e do som. Aproprio-me desse entendimento, porém gosto de ir além dele, ao pensar estética pela chave da *aisthesis*, vocábulo originário de “estética” que também compreende o termo “estesia”, que podemos entender por *sensibilidade*. Nesse interim, entendo estética como possibilidade de expressão de sensibilidades; melhor dizendo, como constituição e abertura de *universos sensíveis*, em que corpos podem reverberar afetos um no outro. Assim, sigo um pouco os passos de Jacques Rancière (2009), que compreende estética como coisa presente na vida cotidiana e base fundante da arte e da política. Por isso, inclusive, gosto de pensar estética junto ao termo *experiência*, uma vivência concreta e pragmática de corpos em um tempo e lugar determinados. Pois tal abertura de universos sensíveis nada mais é que isso: uma experiência sensível em que corpos diversos se colocam ali para expressar e compartilhar coisas; experiência essa que, no caso do cinema, circunscreve-se pelas imagens e sons, pelos filmes. Portanto, para além de pensar como um filme se vale estilisticamente de suas imagens e sons – apesar de isso ser algo central – busco pensar, também, como um filme pode abrir corpos a uma experiência sensível, em que sensibilidades – dissidentes, nesse caso específico – podem se reconhecer, se engajar, se expressar, dar vazão aos seus modos de ser e sentir.

O *corpo quebrado*, expressão já dita acima e que acompanhará a escrita como um todo, na verdade empenha uma figura poética, não conceitual. É uma expressão que, sutilmente inspirada no *corpo estranho* de Guacira Lopes Louro (2004), compreende tanto os corpos de sujeitos dissidentes quanto os corpos filmicos analisados. Trata-se de um modo poético de evocar um corpo estranho, dissidente, *queer*. Mais do que corpos LGBTQIAPN+, o corpo quebrado é aquele cujas dissidências de gênero, sexualidade, performance e modos de ser geram incômodo aos famigerados “modos normais”, à cultura hegemônica heterossexual e ao capitalismo contemporâneo, e é nesse sentido que abarca tanto os corpos de sujeitos *queer* quanto os próprios filmes *queer* enquanto corpo. Outras camadas de significação serão incorporadas a esse corpo quebrado no decorrer do texto, especialmente quando observarmos a contiguidade desse corpo às tecnologias contemporâneas.

Um ponto de especial relevância para a compreensão deste texto: a apreensão que eu faço sobre *capitalismo contemporâneo*. Opto por essa expressão por nela ver um modo de

englobar uma série de conceitos e contribuições teóricas sobre o capitalismo de nossos tempos. Expressões como capitalismo tardio, neoliberalismo, capitalismo hipermoderno, capitalismo cognitivo, entre outras, poderiam ser empenhadas. Todavia, são conceitos mais delimitados e tratados de formas bastante específicas e peculiares por determinados autores, como veremos adiante. O *capitalismo contemporâneo* não se filia exclusivamente a um conceito ou autor específico, mas ensaia uma rede de contribuições e comentários feitos por teóricos do capitalismo, esses que apresentam suas perspectivas e divergências. E isso também vem para explicar um fato ainda mais importante: meu entendimento de capitalismo aqui não é de cunho sociológico, antropológico, tampouco das ciências políticas e econômicas. Meu interesse aqui é marcadamente *estético*, ou seja, de pensar fenômenos do capitalismo através das lentes do cinema e audiovisual; principalmente pensar como esses fenômenos podem estar esteticamente presentes nas obras audiovisuais. Nesse sentido, ao discorrer sobre fenômenos do capitalismo – fenômenos de ordem estética, sobremaneira – eu me valho do que as teorias têm a dizer sobre esses fenômenos e, de forma privilegiada, do que os filmes têm a dizer – e a mostrar – sobre esses fenômenos. Não intento me aprofundar sobre as características práticas e as especificidades dos impactos do capitalismo na vida cotidiana das pessoas, das populações, do Brasil etc. Não busco empenhar uma análise da realidade social sob os efeitos do capitalismo, nem mesmo uma análise da realidade social de pessoas *queer* ou LGBTQIAPN+. Busco falar sobre como questões do capitalismo podem estar esteticamente mobilizadas nas obras audiovisuais. É claro que nessa seara até podem surgir alguns comentários de teor social, mas serão comentários que estarão em consonância com as teorias e, decerto, com o que pode ser visto ou discorrido sobre os filmes; de todo modo, não são o foco das análises, nem o ponto central das minhas inferências. O capitalismo em si próprio já é um fenômeno de imensa complexidade, e não se espraia de modo universal e igual em todos os contextos. O “capitalismo das teorias” certamente deixa escapar fenômenos localizados que acontecem por aí. No entanto, as teorias nos ajudam ao tratar capitalismo enquanto *projeto* – um projeto hegemônico de caráter global na contemporaneidade, com seus muitos aspectos discursivos, tecnológicos etc. Ao partir do conceito de *estratégias sensíveis* em Muniz Sodré – possivelmente o teórico central em minha visada sobre o capitalismo –, não busco uma análise do capitalismo brasileiro, mas sim uma *análise à brasileira* do capitalismo, tal qual a que foi tão bem empreendida por este consagrado autor. A rede de teorias sobre capitalismo que intento aqui tecer, agregadas às contribuições de Sodré, ensaiam uma forma brasileira de observar o capitalismo contemporâneo enquanto projeto hegemônico global, projeto que tenta se impor de modo homogêneo (apesar

de, por motivos diversos, não conseguir na prática). É esse capitalismo que creio ver nos filmes, comentado de maneira estética, dando a ver e a sentir coisas.

Por capitalismo contemporâneo, também acho válido explicar brevemente meu uso do termo “hegemônico” – economia hegemônica, cinema hegemônico etc. Opto pela ideia de “hegemonia” em relação a termos correlatos – como “ideologia”, por exemplo – por acreditar que ela já traz imbuída em si a “contra hegemonia”, as possibilidades de resistência.

A hegemonia, como Gramsci teorizou [...] é o termo para um sistema de múltiplas camadas pelo qual um grupo dominante alcança o poder não através da coerção, mas através da produção de um sistema de ideias entrelaçadas que persuade as pessoas sobre o que é correto em qualquer conjunto dado de ideias e perspectivas frequentemente contraditórias (Halberstam, 2011, p. 17).

Ao tomar de empréstimo os estudos culturais, Jack Halberstam os traz para mais perto dos estudos *queer* e nos lembra como a hegemonia é um sistema carregado de contradições, um sistema no qual, mesmo que em módulos de força marcadamente distintos ou desproporcionais, todos participam da atividade intelectual, todos têm alguma forma de poder. Talvez, como acredito, o corpo e suas potências sejam uma das maiores fontes desse poder.

No decorrer de todo o texto, tanto em momentos de reflexão teórica quanto de análise do *corpus*, contribuições específicas de uma teórica *queer* me acompanham: Sara Ahmed (2006; 2010), importante teórica dos estudos *queer* e da teoria dos afetos. Sou bastante tributário do pensamento de Ahmed e, de maneira especial, do seu modo de escrita. Nesse ínterim, valho-me bastante de uma expressão inspirada em sua *fenomenologia queer* (2006), que é a expressão *(des)orientação queer*. Inspirada também na leitura de Erly Vieira Jr. do texto de Ahmed (2018), essa expressão ilustra como corpos *queer* promovem uma orientação outra dos espaços, animam uma fenomenologia que, concomitantemente, desorienta os espaços e orienta esses corpos *queer* de outras maneiras. A expressão *(des)orientação queer* acompanhará sobremodo minha arguição. Os trabalhos de Ahmed se valem bastante do corpo para estabelecer seu pensamento. O presente trabalho intenta fazer o mesmo.

Por fim, não menos importante: *indiscernível* e *alegria*. Não vou antecipar muita coisa, uma vez que as ideias serão mais bem expostas nos capítulos que se seguirão. Porém, creio que seja possível falar por agora que acredito encontrar ambas essas expressões no cinema e audiovisual *queer* contemporâneo, em como ele pode não só dizer algo sobre o capitalismo contemporâneo, mas como também pode apresentar linhas de fuga, formas outras de sentir e de estar no mundo. O termo “indiscernível” fala de coisas que não podem ser claramente vistas ou

distinguidas, ou coisas que são vistas ou percebidas de maneira confusa. Acredito sentir e identificar isso em parte dos filmes que aqui trago, em maior ou menor grau. Me estimula essa questão, que reitero: e se o cinema *queer* se apropriasse das imagens do capitalismo e as deslocasse, fragmentasse, usasse em excesso, deglutisse e criasse algo que, em alguma medida, é percebido de maneira confusa? Algo que faz *elogio ao indiscernível*? Pois bem, são essas as minhas pegadas, e julgo que nada possa ser mais “indiscernível” para um olhar hegemônico do que a existência de corpos dissidentes. Mais ainda, corpos dissidentes que produzem arte, comunicação, cinema. Se esses corpos são vistos como “indiscerníveis”, uma atitude *queer* talvez seja justamente se engajar com a indiscernibilidade, prestar algum tributo a ela.

A alegria é um modo de elogiar o indiscernível. Como veremos, sua existência prescinde de uma razão de ser. Ela é o afeto que mais me empolga a escrever essas linhas. Diferentemente da felicidade, a alegria pode também ser uma forma dissidente de estar no mundo; uma forma que pode gerar embaraço para os ditames do capitalismo; um regime estético e afetivo para com a existência, a despeito de todas as suas dores e sofrimentos. Se a realidade é como uma cobrora, aquela cobrora que penetra violentamente a boca, o corpo dissidente pode ser a mona que morde a cobrora, cospe fora e ri. O riso alto que não é riso de gente.

... UMA DANÇA...

Que a dança comece. Desvairada, estranha, alegre. Que faça brilhar cada estrela dessa constelação que aqui desenho. Se, como diz Sodré (2021) a dança é uma forma de alegrar o corpo, então com ela me engajo. É nesse passo que proponho a leitura do presente texto, este que traz um arsenal de teorias, pensamentos e inferências intelectuais, mas que é, sobretudo, resultado de afetos *a priori*, de um encantamento com filmes, com textos, com músicas, com risadas e conversas de bar colecionados já há anos de caminhada em torno dos corpos e temas de que aqui falarei.

Em termos de arguição, proponho dois momentos no texto: A parte I, *Elogio ao Indiscernível*, e a parte II, *Alegria*. Ambas as partes são compostas por reflexão teórica seguida de análise de objeto. Na parte I, faço um traçado teórico para comentar o viés estético do capitalismo contemporâneo, e como ele tem no corpo importante alvo de interesse estratégico. Partindo do conceito de *estratégias sensíveis* em Sodré (2006), passo por outros autores e ideias acerca de questões discursivas, tecnológicas e estéticas do capitalismo; nesse contexto, busco localizar o cinema e audiovisual *queer*, pensando de que maneiras o cenário contemporâneo subsidia seu crescimento, bem como esse audiovisual é capaz de observar e comentar o cenário

em que se insere. Como já disse, o cinema *queer* não é instância apartada, mas produto de nosso contexto atual; assim, o que se coloca em questão é como esse cinema conversa com esse contexto, apropria-se dele, constrói suas imagens e sons e, enfim, suas experiências estéticas, essas que talvez gerem ruído e coisas outras em relação a ditames hegemônicos; ou que talvez “elogiem o indiscernível”. Dedico-me, nessa seara, a explicar o que entendo por *elogio ao indiscernível*, uma chave de leitura para os filmes, descrita por procedimentos narrativos e estilísticos que conduzem a formas de afeto e experiências estéticas específicas. Procedimentos que, de formas variadas, trazem uma “resposta *queer*” para fenômenos contemporâneos, sobretudo de ordem estética; trazem para a cena afetos, sensibilidades, sensações que podem remexer ou contrariar, em maior ou menor grau, demandas hegemônicas de hoje. Um primeiro grupo de filmes será analisado nessa parte, seguindo os princípios constelares de comparação: uma obra evoca questões de outra obra, que acaba por evocar mais outra, e assim sucessivamente até o gancho para uma nova chave de leitura – e para a parte II do texto – *Alegria*.

Nesse momento, sigo fazendo inferências sobre o capitalismo contemporâneo; dessa vez, sobre o seu imperativo de felicidade, comentado e criticado por diversos autores. A economia hegemônica, tendo interesse por sobre a sensibilidade do corpo, defende e incita determinados modos de ser e sentir. A felicidade, nessa conjuntura, mais do que um “sentimento”, é uma espécie de demanda contemporânea e “receita para o sucesso”. Não só um “produto” do “sucesso”, mas também “receita” para ele. Porém, na senda crítica da felicidade, percebo algo instigante na ideia de *alegria*, termo muitas vezes tratado como sinônimo ou mesmo imiscuído à felicidade, porém sempre com menor destaque. Coloco-me a andar nos passos da alegria para compreendê-la filosoficamente e diferenciá-la da felicidade, para então pensar um modo dissidente de alegria, uma *alegria queer*. Uma chave de leitura que, a meu ver, dê conta de falar da potência mobilizadora e pulsante de tantos corpos que podemos ver no cinema *queer* contemporâneo, potência que aumenta a capacidade de ação desses corpos e também nos afeta dessa forma, também intenta aumentar nossas potências; nos provoca a rir, cantar, dançar, celebrar a própria existência pela existência, a despeito de tudo de ruim. A *alegria queer* é um *modo* do elogio ao indiscernível; ela não trata tanto de procedimentos estético-narrativos específicos, mas sim de um regime afetivo que pode despontar e ser percebido nas imagens e sons; algo que brota e pode ser visto, ouvido e sentido na pele, experienciado e compartilhado entre os corpos. Mais do que um regime afetivo, uma *regência* afetiva, como veremos. Uma alegria que se distancia do discurso hegemônico de felicidade e, por isso mesmo, pode promover ruídos; uma alegria que talvez insinue, para além de uma experiência estética,

uma ética de vida, um modo de ser, sentir e experienciar o mundo. Partindo dessa chave, sigo para a análise da segunda parte das obras audiovisuais.

Um comentário relevante: a sugestão de texto em duas partes cumpre um esforço de minha parte para organizar teoricamente ideias e inferências, sobretudo para discorrer de modo detido sobre as duas chaves de leitura que proponho. Todavia, trato de uma única constelação fílmica, cujo eixo é o mesmo: imagens e sons que promovem afetos e experiências estéticas que dialogam de modo dissidente com fenômenos – especialmente estéticos – do capitalismo contemporâneo. Há unidade não apenas nas análises, mas também na reflexão teórica proposta. Até mesmo porque a alegria, como nos dirão alguns filósofos, tem sua cota de indiscernibilidade, e por isso mesmo a leio como decorrência e um *modo de aparição* do elogio ao indiscernível. Dessa forma, a alegria não é algo que contrapõe o indiscernível, mas sim uma forma de encarnação própria dele, uma que traz uma “resposta *queer*” ao imperativo contemporâneo de felicidade.

Esta pesquisa, que ora mostra sua pele ao mundo, tem alguns objetivos. De modo geral, desejo me integrar a uma gama já rica de estudos dissidentes e *queer*, em âmbito acadêmico e além; da mesma forma, a estudos de comunicação, cinema e audiovisual, em especial aqueles que têm interesse em questões dissidentes, em experiência estética e afetos. Apesar de bastante crescentes, os estudos baseados em afetos ainda não têm terreno dado, não correspondem a uma forma de conhecimento amplamente conclusiva e tida como irrefutável, especialmente da academia brasileira. Tampouco epistemologias dissidentes. Esses estudos também disputam saberes e modos de ver o mundo, e por isso se justificam. Desejo contribuir com algo nessa disputa. Outro objetivo é trazer olhos para o cinema e audiovisual *queer* brasileiro, representados tanto nos filmes que aqui analiso quanto em muitos outros que me afetam diariamente. Trata-se dos filmes *queer* que mais vejo atualmente e que mais informam minha poética e visão artística.

Dou ênfase, enfim, a um objetivo específico: fazer pensar em formas de afeto que, dentro dos estudos sobre dissidências, sejam mobilizadoras e aumentem a capacidade de corpos de agir. Em outras palavras, fazer pensar em alegria. Os estudos *queer*, em especial uma teoria *queer* anglófona já considerada “canônica” em meio acadêmico, com frequência alimentam afetos “negativos”, algo extremamente compreensível, bem amparado teoricamente e verificável em muitas instâncias⁴. Respeito e gosto dos estudos *queer* que o fazem, esses que

⁴ Essas teorias, especialmente representadas pela chamada “virada negativa” ou “tese antissocial”, são estudos específicos que, como veremos adiante, tratam de afetos negativos e se contrapõem a termos como, por exemplo, “orgulho”, bastante usados em contextos de militância LGBTQIAPN+.

muito me informam e alimentam teoricamente. Pensar um afeto “positivo”, no entanto, não é contrariar esses estudos, necessariamente, mas sim oferecer uma visada na qual corpos dissidentes tenham potência e aproveitem, jubilosamente, essa potência.

Alegre, um lindo adjetivo, sem gênero, cabe a todos os corpos. E é gostoso demais experimentar esse afeto, que conhece bem todas as coisas ruins do mundo e se faz vivo mesmo assim, sem grandes pretensões para além de seu próprio aproveitamento. Espero que a alegria seja uma provocação, um convite, uma umbigada para quem topar entrar na roda... essa roda de dança que aqui dou início. Se, como disse Oswald de Andrade, a alegria é a prova dos nove, é com nove filmes que carrego este texto. E com esse trocadilho tosco e gaiato, sigamos.

ELOGIO AO INDISCERNÍVEL

Orfeu olhou para trás! A felicidade lhe estava prometida, bastava seguir a caminhada adiante. Mas ele olhou para trás. Nesse exato momento, sua promessa de futuro se esfacela por completo, sem chance de retorno. Eurídice se desfaz diante de seus olhos. E logo seu próprio corpo seria estraçalhado pelas furiosas mênades. O futuro, aparentemente dado a ele, converte-se na dilaceração de seu corpo. Mais brutal ainda é o relato da esposa de Ló. Ao olhar para trás, para testemunhar a destruição de Sodoma, instantaneamente se transforma em uma estátua de sal, que se desfaz e quebra. Ao desobedecerem ao deus que lhes regia, ao deixarem de olhar para a frente e contemplar a salvação de suas vidas, Orfeu e a esposa de Ló terminam por contemplar a destruição, a morte, a dilaceração de seu futuro e de seu corpo físico. Tornam-se corpos quebrados.

Há um caráter fortemente pedagógico nessas narrativas. Uma “moral da história” que informa, talvez até hoje, parte de nossa cultura. O mito de Orfeu e Eurídice e a história da fuga de Sodoma e Gomorra, apesar de possuírem origens distintas, respectivamente grega e judaico-cristã, na verdade anunciam uma mesma coisa, como tantas narrativas mitológicas que se assemelham entre si e que são contadas, recontadas, copiadas e sincretizadas com um objetivo em comum: fundamentar moralmente uma sociedade, trazer lições de “como ser humano”, que caminhos tomar e, sobretudo, que caminhos não tomar. Narrativas como essas têm modelado crenças, comportamentos, formas de ser, já há muito tempo. Mais do que isso, têm modelado corpos, por que caminhos corpos podem andar e o que podem fazer. E o recado é claro: desviar do caminho previamente estipulado pode prevenir alguém da felicidade, pode causar sua destruição, pode “quebrar o seu corpo”.

E quantos desviantes não temos, ontem e hoje? Desviantes, dissidentes, transviados... Quantos corpos não foram capazes que seguir as linhas previamente desenhadas? Corpos como Tibira, Xica Manicongo, Bigode Herzer, Herbert Daniel⁵, entre tantos e tantos outros? Corpos dissidentes que tiveram sua materialidade dilacerada, “quebrada” por uma série de discursos e tecnologias hegemônicos? Todos esses corpos, entretanto, até hoje me parecem sinalizar algo a mais sobre o que é ser um corpo quebrado, algo que me inspira a seguir o caminho da “quebração”. O que é um corpo quebrado? Que estado de coisas quebra um corpo? Pode ele, em seus pedaços mal-arranjados, ser inteligível? Pode, ainda, a partir de suas próprias rachaduras, produzir o novo? Novas sensibilidades, novas experiências estéticas, novas formas de ser no mundo contemporâneo? Essas questões, um tanto poéticas, inspiram o presente texto. Faço minhas as palavras de Caio Riscado:

⁵ Todos esses nomes se referem a importantes personagens LGBTQIAPN+ da História brasileira.

Gosto mais do agora, desses presentes que nos interpelam com dentes afiados. E se aceito as mordidas é porque gosto do corpo machucado, cheio de buracos que denunciam não só a passagem do tempo, mas também a truculência dos homens de bem de cada tempo. É que o corpo é coisa e por isso é passível de dano, pode quebrar. Mas corpo não tem conserto, não precisa de conserto. Não há nada de errado em ter um corpo desregulado, rasgado, partido, rachado, deteriorado. Como não há nada de errado em ter um corpo modificado, efeminado, transviado, travestido, gordo, cheio de próteses e ausente de significado para a famigerada história dos homens brancos e de bem. Os mesmos homens que votam sobre nossos futuros com perversidade e indiferença. O corpo que quebra, ou decididamente se altera, não é um estado de coisa que precisa ser superado. Ele não é uma etapa e nem uma fase temporária. O corpo quebrado pode ser a solução de uma vida. De uma coisa que, alterada do “original”, se modifica justamente para perder seu caráter de origem, para distanciar-se do nascedouro biológico e cristão, para ser coisa no mundo e em constante relação com ele, para se aventurar na jogação. Ou quebração (Riscado, 2017, p. 26-27).

Se quebrar um corpo é coisa que veio para destruí-lo e dele fazer algo menor, é da “quebração” mesma que forjamos outras formas de vida possíveis. Ou, nos passos de Riscado, *impossíveis*, ausentes de significado. Indiscerníveis, como direi bastante no decorrer desta seção. O corpo quebrado é aquele que não faz sentido algum à cultura hegemônica, que a ela é ruidoso, confuso e difícil de compreender. Por isso mesmo esse corpo faz elogio ao indiscernível, pois seu próprio estatuto o torna algo além do discurso construído para categorizar e encaixotar experiências de corpo e formas de ser. Pretendo, bem como os corpos de que irei falar, fazer esse elogio ao indiscernível, à vertigem, àquilo que não pode ser capturado pelo afã racionalista hegemônico que tudo quer compreender e nomear. O corpo que ora está diante de uma escrivadinha a escrever essas palavras, com todos os privilégios que isso acarreta – como nos lembra Sara Ahmed (2006), que abordarei mais a frente –, também é um corpo dissidente, que não apenas se deixa atravessar por gestos, afetos, desejos e práticas desviantes, como também se deixa atravessar pelo que outros corpos dissidentes podem fazer para afetá-lo. Nesses atravessamentos, não há promessas, não há nada dado além da possibilidade de “quebração”.

Nesse ínterim, acho válido compreender o que traz meu corpo, marcado por desejos e práticas desviantes, a escrever sobre isso em um texto acadêmico. Compreender de onde eu venho e, mais que isso, compreender o “eu coletivo”, dissidente, que chega ao presente depois de tantas lutas, violências e “quebrações”. As portas do armário se abriram há um tempo, mas ainda estão por aí a reger formas de ser e conhecer do corpo dissidente, mesmo que de modo mais “afrouxado” em relação ao séc. XX, período abordado no seminal texto de Eve Kosofsky

Sedgwick (2007). Se a “epistemologia do armário” marcou a vida de pessoas LGBTQIAPN+ como um dispositivo de regulação de seus corpos, pode-se dizer que ela desenhou traços no chão para que esses corpos soubessem até onde ir ou quando recuar. As dimensões do “mostrar” e do “esconder”, do público e do privado, deram também forma a esses corpos, modelaram em sua materialidade o que lhes era ou não possível. A epistemologia aqui, o conhecimento – ou desconhecimento – não está só no campo do inteligível, dos valores morais, do que pode ser dito e do que não pode. Existe algo tácito que se imprime na matéria, nos espaços, nas trajetórias e andanças do corpo. Se o armário do séc. XX determinou quando e onde corpos dissidentes devem estar, o séc. XXI não deixa de fazê-lo. Apenas o faz de outra maneira, uma que aparenta certo alargamento de possibilidades a corpos antes considerados indesejáveis, desde que esses cumpram algumas funções, ou andem por determinados caminhos.

Falar em uma “abertura de armário” pode trazer facilmente à lembrança os eventos de 1969 nos Estados Unidos. De fato, a revolta de Stonewall deu holofotes ao movimento gay moderno, pôs a luta em discurso mais articulado, e é considerada por uma historiografia *queer* contemporânea (Love, 2007; Dyer, 2002a) um relevante divisor de águas para realidades dissidentes, que de certa forma inspirou outros países. Apesar disso, Stonewall não detém a potência de vidas cuja batalha diária o precederam ou ultrapassaram seus limites geográficos. Seu caráter é majoritariamente simbólico, especialmente quando falamos de fora dos EUA. Nesse sentido, relembro o que se deu em contexto brasileiro. O nascimento do Movimento Homossexual Brasileiro, de grupos militantes como o Somos: Grupo de Afirmação Homossexual, na São Paulo de 1978; o lançamento do Lampião da Esquina, a mais famosa publicação ativista brasileira, no Rio de Janeiro do mesmo ano; o surgimento do GALF: Grupo de Ação Lésbica Feminista, em 1979; a publicação do jornal ativista Chana com Chana e o “pequeno Stonewall brasileiro” no Ferro’s Bar, protagonizado por mulheres lésbicas (Trevisan 2018; Green 2022; Green *et al.* 2018). Há uma série de eventos dos quais podemos falar ao refletirmos sobre o que nos traz aqui agora, sobre em que pé está nossa vida, nosso corpo, nosso pensamento, nossa experiência política e criativa. Da segunda metade do séc. XX para cá essa “abertura de armário” atravessou muita coisa.

Em face do movimento gay moderno, que deu à luz o movimento LGBTQIAPN+ contemporâneo, podemos apanhar alguns frutos difíceis de enquadrar em bons ou ruins, dadas suas tensões e ambiguidades. Nas últimas décadas do século passado, um ponto histórico sobre as militâncias nos ajuda a compreender o que se deu com parcela dos sujeitos LGBTQIAPN+ nos dias de hoje. Parte maciça do movimento da época optou por uma política de assimilação, em que sua vida e seus desejos fossem tolerados e, de algum modo, integrados à sociedade, de

modo que essas pessoas pudessem “participar da festa em seu cantinho, sem chamar muita atenção ou atrapalhar, já que ainda era recente o passado que forçava os homossexuais a viverem escondidos, como criminosos, sob pena de exclusões na vida profissional, familiar e social” (Nagime, 2016, p. 32-33). A pauta, nesse contexto, era aceitação social. Em si, essa é uma pauta difícil de criticar, observando-se a luta dessas pessoas pela sobrevivência diante das extremas violência e exclusão que eram inerentes em suas vidas. Todavia, críticas podem ser depositadas às consequências dessa busca por aceitação social, e estas se traduzem, sobretudo, na crescente política assimilacionista que tenta tomar vivências LGBTQIAPN+ contemporâneas. Se a dita “aceitação social” tem como norte, justamente, o “participar da festa em seu cantinho”, ela exigiu – e exige – de corpos dissidentes uma série de remodelações e adequações que, passados anos e anos de exclusão e violência, ajudaram a criar um cenário de aparente aceitação, em que pessoas LGBTQIAPN+ podem viver e se expressar de forma mais expandida, desde que contribuam, de modos diversos, aos ditames do capitalismo e da cultura hegemônica e heteronormativa contemporânea.

Eis uma demanda à qual nem todos os corpos puderam ou podem atender. Se a economia hegemônica prometeu a corpos dissidentes um futuro de felicidade, um antídoto ao seu passado de feridas e dores, ela o fez mediante uma regra: que esses corpos caminhassem sobre uma linha reta desenhada para eles, sem olhar para trás. Deixar para trás suas mazelas, bem como os seus modos de ser que “justificavam” tais mazelas. Se esses corpos olhassem para trás, “apaixonados” pela sua vida pregressa e apegados aos desvios, o futuro de felicidade se comprometeria, tal qual a própria existência desses corpos. Eles se tornariam, como Orfeu e a esposa de Ló, corpos quebrados.

O assimilacionismo, a “absorção” de corpos dissidentes pela sociedade mediante uma promessa de aceitação e felicidade, na verdade exprime um apagamento das violências que essa própria sociedade promoveu historicamente sobre esses corpos. Nesse sentido, tal sociedade não apenas nega a sua própria opressão, como também leva corpos dissidentes “reconfigurados” a esquecer e negar que essa opressão tenha existido ou exista. E é de encontro a isso que outra parcela de pessoas LGBTQIAPN+ se posiciona, ao tomar desvios e caminhos tortos. Enquanto muitos corpos dissidentes buscaram aceitação, outros não apenas optaram por reafirmar a sua diferença, como também por resgatar sua própria história, seu passado de dor e de lutas, e por revelar a contingência cultural e discursiva pela qual as realidades materiais – e a opressão decorrente delas – são moldadas. É nesse ponto que localizamos o *queer*.

O *queer* trata de uma política que emerge, justamente, como crítica à regulação e controle dos corpos. É uma apreensão de mundo notoriamente antiassimilacionista e

desconstrutiva, que compreende sua própria existência como a “parte maldita” da ordem simbólica, como o outro da sociedade heteronormativa. Existe um passado histórico no qual seria fácil equiparar o termo *queer* com identidades LGBTQIAPN+. Um passado pré-Stonewall, anterior aos grandes levantes políticos nas Américas e no mundo. Um passado no qual todas as identidades não conformes à heterossexualidade compulsória (Rich, 2010) eram necessariamente tidas como abjetas. Entretanto, quando discursos hegemônicos se debruçam sobre esses sujeitos e reconfiguram determinadas premissas sobre eles, isso propicia a construção de novas perspectivas, científicas e morais, para essa população. A heterossexualidade compulsória migra para um modelo “repaginado”, para uma heteronormatividade (Berlant; Warner, 2002), uma forma de ser em que “as expectativas, as demandas e as obrigações sociais [...] derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade” (Miskolci, 2007, p. 5), em que a heterossexualidade segue como *modus operandi* naturalizado, mas agora dá conta de sujeitos que, não necessariamente, são heterossexuais. Nesse processo histórico, é possível identificar certa cisão entre políticas identitárias LGBTQIAPN+ e políticas *queer*. A política *queer* reivindica a radicalidade dos corpos e sujeitos que não puderam – ou não optaram por – assimilar-se a heteronormatividade e a padrões de vida dominantes da sociedade contemporânea.

“Quando o *queer* foi adotado no final dos anos 1980, foi escolhido porque evocava uma longa história de insultos e abusos – você podia ouvir a dor nele” (Love, 2007, p. 2). A escolha desse “termo agridoce”, segundo Heather Love, portanto, não busca vender uma imagem boa ou positiva, mas sim usufruir de sua posição marginal – de seu corpo quebrado – de forma crítica. *Queer*... “termo agridoce” tão difícil de traduzir para o português com o mesmo teor afiado e crítico... “estudos de viadagem”, “teoria bicha”, “estudos tranviados” (Bento, 2014), “teoria cu” (Pelúcio, 2016); tantas tentativas e nada parece suficiente.

Enquanto movimento político e teórico extremamente autoconsciente, o *queer* não se posiciona necessariamente como oposto à sociedade hegemônica, mas sim como a sua “parte torta”, a sua “fatia incômoda”, a sua “faceta marginal”. Ele não apenas assume, mas celebra a posição marginal e dissidente. E é dessa posição, que não nega as inadequações e pontas soltas da sociedade – mas sim as busca – que o *queer* toma seu ponto de observação. Como nos diz André A. Barbosa:

Quem fica do lado dos perversos, dos doentes, daqueles que, por um lado, incomodam tudo que é “padrão” mas ao mesmo tempo, por outro, também

incomodam as lutas esperançosas dos LGBTs que afirmam que “somos todos iguais”? A palavra *queer* ainda parece aglutinar aqueles que, com um riso sarcástico e cruel, afirmam: não somos iguais nem jamais seremos (Barbosa, 2017, p. 107).

É sobre uma política *queer* que fala Heather Love ao conceber a alusão poética da esposa de Ló, da qual eu aqui me aproprio. Nas palavras da autora:

A esposa de Ló se prende ao passado e é arruinada por ele. Essa imagem assumiu uma nova ressonância para os queers nas décadas pós Stonewall. Embora já tenha sido real o fato de que alguém admitir sentimentos homossexuais significava reconhecer o seu estatuto como uma figura trágica, a liberação gay abriu várias rotas de fuga para além daquelas planícies condenadas. Com crescente proteção legal e inclusão em várias arenas da vida cívica, gays e lésbicas não se veem mais como necessariamente condenados. Embora um futuro melhor para os queers não seja garantido, é concebível. No entanto, como na história da fuga de Ló de Sodoma, para entrar nesse futuro há uma condição: é preciso deixar o passado para trás (Love, 2007, p. 09).

A esposa de Ló pega na mão de Orfeu e os dois se quebram juntos, por não conseguirem pagar o preço. Corpos quebrados são também corpos que “sobram” na economia hegemônica, corpos que são incapazes, por uma série de motivos, de se assimilar aos ditames sociais dominantes. Corpos que não seguem um roteiro de vida baseado em conquistas materiais e simbólicas como o casamento, o acúmulo de bens, a reprodução, entre outros. Corpos com gêneros e sexualidades não-conformes e difíceis de se enquadrar, corpos “abjetos” que, por sua materialidade e modos de ser, afastam-se bastante do idealizado e higienizado corpo heterossexual hegemônico. Nem mesmo emular a heteronormatividade lhes é opção. Uma política *queer* vem para abraçar esses corpos. E é com um pensamento *queer* que eu me engajo, também, para escrever o presente texto. Refletir sobre quem sou e sobre onde chegou o “eu coletivo” dissidente após a “abertura do armário”, deve ser sobre poder “olhar para trás” e identificar no caminho as pegadas tortas que fizemos, bem como as rachaduras que se espalham em nosso corpo quebrado.

Algumas políticas e sujeitos sociais buscam galgar lugares de aceitação e pertencimento na sociedade, ou de se fazer “discerníveis” nessa sociedade, e outros assumem o seu lugar dissidente e forjam uma perspectiva *outra*. Saliento, contudo, que nem uma forma nem outra são blocos monolíticos e impermeáveis entre si, menos ainda se dividem em “uma corrente assimilada” e “uma corrente dissidente”, diametralmente opostas. Processos sociais são muito mais fluentes, complexos e contraditórios do que este texto pode argumentar, e não é meu intuito tratar a questão de modo binário e dicotômico. Entretanto, acredito que é ao passo das

promessas de futuro oferecidas por políticas assimilacionistas que o deixar de “olhar para trás” se faz tão intensamente presente. É justamente o não “olhar para trás” que faz com que tantas pessoas LGBTQIAPN+ se esqueçam de si, se afastem de sua história, desconheçam o seu estatuto originalmente dissidente e busquem se aproximar de um futuro cada vez mais assimilado, higienizado e produzido conforme interesses da economia hegemônica contemporânea – esta, sim, objeto de minha crítica.

O que um corpo quebrado pode fazer? – essa questão retornará em muitos momentos desse texto, pois vejo esse corpo como substrato da criação do novo em nossa sociedade. Acredito que ele possa fazer muitas e muitas coisas, mas de todas elas a que mais me anima por ora é aquela que se dá a ver, ouvir e sentir, aquela que se expõe em cores, texturas, vozes e sons: a arte e a comunicação. De forma especial, o cinema e audiovisual.

Um semi-infinito de obras *queer* contemporâneas me tomam de sobressalto, inquietação, desejo, tesão e tremelique. Especialmente as brasileiras, com as quais meu corpo se sintoniza mais. E elas têm se tornado cada vez mais numerosas, e com aspectos cada vez mais criativos e intrigantes de se desnudar. Como disse anteriormente, gosto de pensar nessas obras como um corpo. Não apenas um corpo fílmico, mas corpo enquanto pele, órgãos, tessitura. O que muitos desses filmes dão a ver e ouvir parece vir para tocar a pele tal qual a mão, a boca ou as pernas de alguém. São filmes de carne, osso e fluídos... todos em movimento. E mais que isso, são filmes que parecem ter plena consciência disso, e brincam com essa autoconsciência o tempo todo, interpelam-nos sem pudor, valem-se de uma série de estratégias para nos provocar. É sobre essas estratégias que quero falar nas páginas que se seguirão.

A produção audiovisual contemporânea que podemos ler como *queer* é realmente vasta e crescente, estendendo-se em curtas-metragens, longas-metragens, videoartes, entre outros, com propostas poéticas e estéticas diversas, como já comentei. Mas um aspecto que me chama atenção em muitas delas, e o que pretendo investigar nessa seção, é como elas parecem se valer da “quebração” em sua construção; como erigem seu tecido estético-narrativo por meio de rachaduras. Muitos desses filmes parecem se reconhecer como corpos quebrados cuja integridade ou inteligibilidade não tem tanta importância. São filmes que não prestam tributo a um cinema hegemônico, a menos que seja para dele se apropriar, desconstruir e forjar coisas outras, fragmentadas e de pouco interesse ou usabilidade para a economia capitalista contemporânea. São filmes que, inclusive, observam de modo atento essa economia, seu caráter estético e sua mirada na sensibilidade, para se apropriar de tal fenômeno e manipular outros módulos de força, outras formas de sensibilidade. Formas de sensibilidade que contrariem, em

maior ou menor grau, os interesses do capitalismo contemporâneo para com o corpo e a sensibilidade.

Se, como pretendo discorrer adiante, o capitalismo contemporâneo exige de nossos corpos determinadas sensibilidades, parte do cinema *queer* brinca com essa exigência e mobiliza imagens e sons que propiciam sensibilidades desviantes, ruidosas ou mesmo “inúteis”. É nesse jogo que acredito que more um elogio ao indiscernível, àquilo que não pode ser facilmente capturado pelo capitalismo. Um elogio à vertigem, à inconsciência, à improdutividade, à incompreensibilidade, às intensidades afetivas, aos embaraços da carne, àquilo que se sente, mas que é difícil de capturar. É nesse elogio ao indiscernível que pode residir não apenas uma crítica ao capitalismo contemporâneo, ou um modo de resistência *queer* diante dele, mas também a chave para desvendarmos cada vez mais os poderes de um corpo quebrado e o que ele pode ensinar sobre modos de existência no mundo. Mesmo um mundo capitalista repleto de tecnologias feitas para nos regular e controlar. Peguemos essas tecnologias e enfiemos em um lugar mais gostoso e produtivo para nós.

Iniciamos nossa constelação filmica com um conjunto de obras que ensaiam, de modos distintos, um elogio ao indiscernível. Os longas-metragens *A Seita* (André Antônio, 2015) e *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021) e os curtas-metragens *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (2021) e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo (Ou Quando a Humanidade se Afogou no Chorume Estático da Arte da Hipocrisia)* (2016), dos coletivos cariocas Anarca Filmes e Chorumex, respectivamente.

A Seita e *Desaprender a Dormir* são filmes que guardam tanto semelhanças quanto diferenças entre si. Deito-me naquilo que os une: sua apropriação de fenômenos do capitalismo contemporâneo e a (re)composição destes pela via da estética. A narrativa de *A Seita* se situa em um Recife futurista e distópica. Nela, as classes abastadas não mais habitam a Terra; mudaram-se para as colônias espaciais, abandonando a cidade decadente. Nesse contexto, o personagem principal se muda das colônias espaciais de volta ao Recife. Entediado, o personagem se entrega às possibilidades de prazer e beleza que aquele lugar poderia oferecer. Dentre os possíveis prazeres, o prazer de dormir. Quiçá, o prazer de sonhar. Prazeres esses difíceis de se viver, dada a impossibilidade tecnológica imposta ao sono na diegese do filme. Impossibilidade essa que é mostrada de modo similar em *Desaprender a Dormir*, algo já evidente no próprio título do filme. Filme rodado durante a pandemia de Covid-19, trata justamente do sono – ou a falta dele – em nossos dias. E, para além do sono, trata sobre a sensibilidade do corpo frente às “telas luminosas”, às tecnologias contemporâneas. Um casal gay mora junto em uma casa; enquanto um deles passa muitas horas por dia diante da tela do

computador editando vídeos pornográficos – o que o faz perder seu próprio apetite sexual –, o outro passa seu tempo tentando desenvolver uma equação que determine quando os humanos colonizarão Marte. Ambas as narrativas trazem um tema em comum: o sono e o corpo que (não) dorme, seja nos dias de hoje ou em um futuro distópico.

Usina Desejo e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* são aqui postos em cotejo. Ambos curtas-metragens realizados por coletivos audiovisuais, possuem semelhanças narrativas e, principalmente, de proposta estética. *Usina Desejo* é um curta-metragem feito especialmente para a plataforma digital e permite interatividade do público. A narrativa, grosso modo, aborda uma espécie de “odisseia” na qual dois personagens se perdem dentro da *internet*. Um enredo tecnológico também toma *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*, que fala sobre como os ciborgues – ou *cyborgues* – serão os grandes dissidentes do futuro. Em ambos os filmes, no entanto, o que menos importa é a narrativa em si. Assim como os dois longas-metragens anteriores, sua potência se encontra em sua construção imagético-sonora, suas propostas estéticas e seu poder de animar uma cadência filmica que não caminha de acordo com preceitos narrativos hegemônicos e facilmente inteligíveis.

Esses filmes compõem a primeira parte do *corpus* do presente trabalho. Olho para eles como corpos quebrados. Corpos quebrados não apenas por terem corpos dissidentes em seu tecido estético-narrativo, mas por serem eles próprios dissidentes, cheios de rachaduras e pedaços descolados, quebradiços, fragmentários. Corpos que não tiveram medo de “olhar para trás” e abraçar seus desvios. Acredito que todos esses filmes façam um elogio ao indiscernível. A fim de compreender melhor em que contexto eles se situam, e como dialogam ou se apropriam desse contexto, sugiro um percurso teórico que nos faça caminhar, brevemente, pelas sendas do capitalismo contemporâneo e seu caráter estético, para que em seguida façamos, eu e vocês, a nossa curva.

Tomo a mão quebrada da esposa de Ló, a cabeça decepada de Orfeu, e os conecto ao meu próprio corpo. Dessa junção quebradiça e estranha nasce um ciborgue, que ponho agora a caminhar.

O ELOGIO AO INDISCERNÍVEL

Um dos meus intuitos no presente texto é investigar as relações do cinema e audiovisual *queer* com o capitalismo contemporâneo. Melhor dizendo, observar fenômenos do capitalismo lidos através das lentes desse cinema e audiovisual. Se a economia hegemônica se apropria, por diversos meios, de corpos e vidas dissidentes, reconfigurando-as e assimilando-as a seus

ditames e demandas – como aprofundarei a seguir –, pode-se dizer que a arte *queer* também opera uma apropriação. Ou uma reapropriação. Consciente de seu lugar no mundo e na sociedade atuais, é uma arte que toma para si os fenômenos sociais, culturais, tecnológicos e estéticos de hoje para então decompô-los e recompô-los de maneira a fazer comentários sobre a sociedade contemporânea e forjar novas possibilidades para além dela. É uma arte que brinca o tempo todo com as inadequações que encontra pelo caminho, muitas das quais não apenas abalam a vida de corpos dissidentes, mas possivelmente a vida de todo e qualquer corpo sob a economia hegemônica dos dias de hoje.

O cinema e audiovisual *queer* – ao menos a parcela dele da qual eu pretendo aqui falar – me parece observar com olhos afiados para o recente capitalismo. Em especial, para fenômenos tecnológicos e estéticos. Nesse sentido, julgo importante pensar de que aspectos do capitalismo esses filmes estão tratando, sobretudo de que fenômenos estão se apropriando para perverter e criticar. Se “tecnologia” e “sensibilidade” parecem questões recorrentes nesses filmes, faz-se relevante saber qual o lugar destas no capitalismo de hoje.

Corpos sensíveis, corpos úteis

Nos nossos dias o *Homo aestheticus* caminha sobre o mundo. Um ser que não é propriamente “humano” nem propriamente “máquina”. Podemos falar apenas de um corpo sensível, cujas qualidades geram interesse às dinâmicas hegemônicas dos dias de hoje. O capitalismo contemporâneo, nomeado de muitas formas e analisado por diversas chaves, possui interesse especial no *corpo*. Esse capitalismo – capitalismo tardio, capitalismo da era hipermoderna, entre outras nomenclaturas usadas por autores como Fredric Jameson (2007), Jonathan Crary (2016), Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), entre outros – é um sistema político e econômico cujo projeto global, além de seus aspectos financeiro, mercadológico, neoliberal etc., é especialmente tecnológico, comunicacional e midiático, tendo no corpo, no substrato sensível das pessoas, um alvo de interesse pouco visto com tanta intensidade e sofisticação. Por isso é possível abordar esse capitalismo como um capitalismo estético, em que corpo e sensibilidade fundamentam uma série de discursos e práticas distintos que são vastamente mobilizados nos dias de hoje.

Vamos tomar como ponto de partida a seguinte reflexão de Perniola: “Parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder. Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e direta com as artes, mas essencialmente porque o seu

campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis* (Sodré, 2006, p. 17).

Segundo Muniz Sodré, vivemos uma “época estética”, em que as estratégias hegemônicas são desenhadas para o plano do sentir. Por isso, estratégias sensíveis. Um dos meios pelos quais essas estratégias ganham corpo, talvez o mais evidente deles, seja, justamente, a tecnologia. Em especial as novas tecnologias comunicacionais, que se fazem contíguas ao corpo e o estimulam em muitas instâncias. Computadores, *smartphones*, *tablets*, *smartwatches*, entre outros aparelhos cujas “telas luminosas” se fazem cada vez mais presentes no cotidiano. É interessante pensar como essa pluralidade de telas vem para estimular os corpos a serem e fazerem determinadas coisas – coisas essas que são pensadas para concordar com as lógicas do capitalismo contemporâneo –, mas podem acabar estimulando coisas incontidas, não esperadas. É nesse ínterim que podemos confabular em que medida esse corpo, esse *Homo aestheticus*, pode perscrutar o mundo a seu modo, criando coisas outras por sobre ele.

O *Homo aestheticus*, figura reivindicada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), busca expressar o que os autores entendem por uma “estetização do mundo” pelo capitalismo, este que, para além de seu caráter financeiro, global, neoliberal, seria um capitalismo que tem no sensível seu foco de interesse. No capitalismo artista – termo aplicado pelos autores – as lógicas produtivas são remodeladas por operações de natureza essencialmente estética. O sensível fundamenta o modo de produção de hiperconsumo, o que acarreta a mobilização de gostos e modos de ser que se tornam cada vez mais imperativos nas estratégias mercadológicas atuais. Essa nova era, também entendida pelos autores como capitalismo criativo e transestético, seria o *modus operandi* hipermoderno, em que os imperativos da forma e da estilização não são algo acessório, mas fulcro da economia mercantil liberal.

Em sua história secular, as lógicas de produção industrial, sobretudo na era moderna ocidental, tendiam a moldar antagonismos, pares de oposição inconciliáveis, como “alta cultura” e “cultura de massa”, “arte” e “entretenimento”, “autêntico” e “*kitsch*”, etc. Por sua vez, a era hipermoderna não apenas ultrapassa os limites do ocidente, tornando-se cada vez mais globalizada, como também desfaz essas oposições, de modo que tudo se torna atravessado, interpenetrado, remodelado e fortemente impregnado por operações de natureza estética. Para Lipovetsky e Serroy, em sua versão artista, o capitalismo modula sua produção de forma a propiciar sensações, emoções e, por conseguinte, sentimentos, sonhos e imaginários nos consumidores. Aqui, não se trata somente de produzir bens materiais ao menor custo, trata-se de cuidar do valor experiencial e sensível dessa produção, de solicitar respostas afetivas e

agregar valor a elas. Assim, o capitalismo se afirma como produtor de emoções, sensações, possíveis prazeres. Para tanto, o mercado e as empresas assumiriam para si o papel de “artistas”, aqueles que buscam edificar afetos e mobilizar a sensibilidade do público consumidor. Uma relação tão intrínseca e íntima do econômico com o sensível, pensada com fins utilitários em larga escala, é sem precedentes. E por “sensível”, não se trata de um capitalismo que prescindiria de uma racionalidade contábil, mas sim um que opera exploração racional e generalizada das dimensões afetivas e sensoriais dos corpos em vista do lucro e da conquista dos mercados. Em outras palavras, trata-se de um capitalismo que mobiliza estratégias sensíveis para com a sociedade (Sodré, 2006), pois tal dimensão sensível é da ordem do projeto, da estratégia, e não necessariamente se verifica nos resultados obtidos. Ou seja, o capitalismo não é artista em razão da qualidade de suas realizações estéticas, mas sim do uso estrutural que aplica da sensibilidade com fins utilitários. O *Homo aestheticus*, nessa conjuntura, seria um indivíduo transestético, nômade, adicto de imagens, hiperestimulado e eclético (Lipovetsky; Serroy, 2015). Um corpo que acabou tomado por estrategistas de mercado em função do consumo.

A sensibilidade apropriada pelo mercado se infiltra em praticamente todos os interstícios da vida. O cotidiano transbordante de imagens, audiovisuais midiáticas, ofertas infundáveis à disposição dos sentidos: tudo isso se faz presente, nas mais variadas formas, no corpo. E é isso que o torna um *Homo aestheticus*. Apesar de Lipovetsky e Serroy, em sua empreitada crítica fundamentada em viés estético, não se aprofundarem tanto na questão do corpo, creio que não seja arbitrário observar um interesse especial do capitalismo contemporâneo em conhecer esse corpo, suas qualidades, capacidades, e por que meios melhor observá-lo para melhor produzi-lo em benefício do próprio sistema. Se o capitalismo artista tem na sensibilidade e nas operações estéticas seu baluarte, é crível tomar o corpo como o lugar de onde parte, e para o qual retorna, os efeitos dessa sensibilidade.

Ao enunciar suas estratégias sensíveis, Sodré (2006) também tece crítica à mirada estética do capitalismo nos dias de hoje. Contudo, diferentemente de Lipovetsky e Serroy, no escritor brasileiro podemos identificar algumas brechas por meio das quais é mais crível complexificar tal dimensão estética. Ao propor o que chama de “abordagem compreensiva na comunicação”, Sodré pensa – e nos estimula a pensar – “sobre a possibilidade de existência de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida, para além [...] dos cânones limitativos da razão instrumental” (Sodré, 2006, p. 17). Ou seja, aqui há um reconhecimento da necessidade de se pensar além de uma “razão instrumental”, ou melhor, da necessidade de requalificar a estética e a sensibilidade dentro do pensamento da comunicação.

Diante de um capitalismo marcadamente estético que se vale do sensível para produzir e gerir corpos conforme seus interesses, acredito que seja fulcral um olhar sobre esse sensível que anime, a partir dele mesmo, outras possibilidades.

Ao tomar a famosa pergunta de Spinoza – “Que pode o corpo?” – Sodré infere que é impossível dar uma resposta definitiva à pergunta, uma vez que é impossível conhecer os limites das afecções e do poder humano de ser afetado. O autor continua:

No pensamento espinosiano, o corpo humano é uma multiplicidade ou uma complexidade, composta de corpos diversos, cada um dos quais, por sua vez, implica outras composições. Tal complexidade torna-o capaz de afetar e ser afetado por corpos externos, com os quais interage no meio circundante. Alma e corpo são a mesma coisa, apenas manifestada de formas diferentes, tendo a corporeidade relevância e precedência, uma vez que a alma é a sua ideia ou a sua representação. É a capacidade de associação entre ideia e corpo que suscita a imaginação. Esta se eleva no plano do conhecimento e faz da corporeidade uma potência afirmativa do ser (Sodré, 2006, p. 23).

A teoria dos afetos em Spinoza inspira tanto Sodré quanto o autor que aqui escreve. Se os limites do corpo e suas afecções não podem ser totalmente sabidos, de que modo poderiam ser totalmente “domesticados” pelo capital?

A infinita e imediata expressividade do corpo leva à suposição de que o poder ativo e passivo das afecções ou dos afetos, além de preceder a discursividade da representação, é capaz de negar a sua centralidade racionalista, seu alegado poder único. Um exemplo talvez pequeno, mas certamente significativo, mostra-se no teatro, quando a qualidade de expressão no corpo do ator transcende a qualidade do texto, fazendo às vezes com que um roteiro medíocre ganhe dimensões notáveis no palco. Fatores como ritmo, tempo, entrosamento, energia, gesto e corpo sobrepõem-se à literalidade da peça (Sodré, 2006, p. 24).

O exemplo do teatro é interessante, pois sugere um possível paralelo com as imagens audiovisuais das quais pretendo falar. Imagens mobilizadas pela intensidade de corpos, e que performam, elas mesmas, intensidades. Se concordamos com Sodré – e Spinoza – no ponto em que as afecções e afetos são precedentes e ultrapassam o discurso, a representação, o texto e, por conseguinte, a razão em si, julgo possível dizer que o afeto possui dinâmica própria, que por vezes pode tanto corroborar quanto contradizer interesses utilitários para com ele.

O termo “afeto” se faz presente em muitas análises recentes do capitalismo. Teóricos como Antonio Negri e Michael Hardt (2001; 2005) se valem bastante dele, ao abordar a dependência que uma “economia material” tem, nos dias de hoje, de elementos “imateriais”, “conteúdos simbólicos, afetivos, linguísticos, estéticos, educacionais etc.” (Bentes, 2007, p. 1).

Na contemporaneidade, a criação estética não é um complemento, um acessório. Pelo contrário, é o cerne que fundamenta o próprio paradigma de nossos tempos. Nesse ínterim que Sodré propõe sua “abordagem compreensiva da comunicação” (2006), ou uma abordagem que dê conta de abarcar o sensível como produção de conhecimento, tal qual as estéticas da comunicação deveriam reivindicar um lugar que não de “exceção” no campo da Comunicação, uma vez que “o estético e o cultural [...] são a própria base do capitalismo contemporâneo” (Bentes, 2007, p. 1).

Paradoxalmente “imaterial” (Negri; Hardt, 2001, 2005; Hardt, 2003) – valor “simbólico” e “sensível” atribuído às coisas – e “material” – presente e vivo por meio da matéria, do corpo – o afeto investe o capitalismo de um devir estético que, a meu ver, ultrapassa o que o termo “cognitivo” (Negri; Hardt, 2005) pode expressar. O afeto impregnado no trabalho, no consumo, nas mídias, em mercadorias, imagens, signos, discursos, práticas sociais etc., analisado por Negri e Hardt, me parece já um afeto deveras economizado, porquanto associado a um privilégio do “conhecimento” e das “inteligências”, principal instrumento do capitalismo contemporâneo, segundo os autores. Nesse contexto, pouco temos de pistas sobre o afeto como qualidade corpórea, como “poder do corpo”, ou mesmo como uma “inteligência do corpo” que possui dinâmica própria, para além de uma “inteligência cognitiva” ou uma “inteligência do cérebro”.

A sensibilidade – por conseguinte, os afetos – se torna algo abstrato se apartada de seu maior aparato: o corpo. Por isso é impossível falar de estratégias sensíveis, ou mesmo de um capitalismo estético, sem observar como a economia hegemônica e suas muitas tecnologias se debruçam sobre o corpo. Talvez esse seja o limite da teoria de Lipovetsky e Serroy, por exemplo: não mergulhar fundo no corpo de seu *Homo aestheticus*; bem como o limite de várias outras teorias. Como disse anteriormente, as tecnologias são desenhadas para o corpo, e o corpo para elas, em retrospecto.

Marshall McLuhan, Buckminster Fuller e Norbert Wiener tinham uma intuição sobre isso na década de 1950: as tecnologias da comunicação funcionavam como a extensão do corpo. Hoje, a situação parece muito mais complexa: o corpo individual funciona como uma extensão das tecnologias globais de comunicação (Preciado, 2023, p. 40).

A sensibilidade que circula as tecnologias jamais é desencarnada, portanto. E essa sensibilidade, que invariavelmente possui corpo, engloba uma gama de qualidades desse corpo: suas sensações, emoções, sua imaginação, sua sexualidade, seu prazer etc. Todos esses elementos servem de componentes à modulação de estratégias sensíveis, todos são “requisito

indispensável do ‘capital humano’ compatível com as formas flexíveis do novo capitalismo” (Sodré, 2006, p. 13). O corpo, enquanto substrato tátil, afetivo, emocional, sensual etc. Sendo aquele que produz e recebe afetos, o corpo se localiza num ponto em que é, ao mesmo tempo, alvo de captura e fonte de “poderes” difíceis de se capturar. Ou poderes “indiscerníveis”. Mesmo que ultrapassem a linguagem, o discurso e a inteligibilidade, os afetos são coisa valiosa para o capitalismo, que intenta não só compreendê-los e nomeá-los, como também produzi-los e colocá-los à disposição de suas lógicas.

Nesta perspectiva, portanto, o corpo como lugar dos afetos [...] é submetido a uma racionalização sob o signo do valor. São figuras desta racionalização a liberação da sexualidade como valor de uso biológico, a promoção do corpo erótico pela publicidade e pela moda, a manipulação tecnocrática do corpo e todas as reinterpretações funcionais da corporeidade. É dentro deste horizonte que o afeto é capturado, ora pela produção, ora pelo consumo (Sodré, 2006, p. 60-61).

O afeto “capturado”, apreendido e modulado pela economia hegemônica, tem valor de mercado, é posto para trabalhar em função do capital. Em retorno, o capital suscita os afetos, estimula o corpo a afetar e ser afetado, para daí se instalar nesse fluxo afetivo e dele extrair algo. Nesse sentido, os afetos, os “poderes do corpo”, são incentivados, mas desde que possam ser apropriados, replicados e úteis.

O consumo libera o corpo para torná-lo disponível a ofertas pré-programadas. Então você tem o corpo do sexo, você tem o corpo *smart-fit*... E o corpo definido como se fosse um suporte da carne. Um suporte carnal para um ‘mais desfrutar’. É um corpo para o qual o consumo diz: ‘Aumente a sua performance, igual às imagens’. Portanto, você tem o corpo inerte e o corpo em movimento. É isso que a cultura de consumo racionaliza (Sodré, 2021).

O corpo e seus afetos são o veículo do que hoje compreendemos como *capital humano*, peça central da matriz neoliberal contemporânea. É a ideia de capital humano que observa o corpo que trabalha e gera riqueza como um portador de qualidades “imateriais” (Negri; Hardt, 2001, 2005; Hardt, 2003) que se agregam ao trabalho e, em consequência, aos produtos desse trabalho. Qualidades essas, reitero, “imateriais” do ponto de vista da produção capitalista, mas “materiais” do ponto de vista do corpo, da carne viva que as anima. Afinal, são qualidades como capacidades “físicas” – força, resistência, flexibilidade, saúde – e “psicológicas” – sensações, emoções – que entram em jogo. Para o capital humano, especialmente estudado por Michel Foucault (2008), tais qualidades não são apenas atributos do corpo do trabalhador, mas o seu próprio capital em si, que servirá para gerar renda. Ou seja, o trabalhador não venderia sua força

de trabalho para obter capital – um salário –, mas mobilizaria suas qualidades – que já são, elas mesmas, o seu capital – para gerar renda, o produto de um capital que já é dele, que já está impregnado em seu corpo. Nessa perspectiva, as qualidades, competências e saberes do corpo são consideradas, em si, capital. Ou, em resumo, o próprio corpo é considerado capital. O corpo, a carne vida e suas potências.

Se o próprio corpo é tido como capital, o trabalhador é tido como “detentor de capital”. É isso que gera o “empresário de si mesmo”, ou o “sujeito-empresa” que é o capital de si próprio, “personagem” já conhecido das dinâmicas neoliberais de hoje. É nesse ínterim que ao corpo e ao sujeito individual é atribuída toda a responsabilidade sobre sua vida, seu futuro, sua “autogestão”, todos esses tecnologicamente mediados e geridos “à distância” pelo capitalismo. É sobre isso que discorre Foucault ao falar sobre governamentalidade (2008), conceito bem relido por Sam Binkley:

Mais precisamente, quando aplicado às tecnologias de poder empregadas nas sociedades liberais (ou neoliberais), o conceito de governamentalidade descreve as formas de governo que operam não através da restrição e limitação da liberdade ou do controle direto das mentes e corpos dos indivíduos, através da coerção externa, mas através da atribuição de liberdade e autonomia aos próprios indivíduos. Isso equivale a governar através da aparente ausência de regras, ou ao governo através da problematização do governo. Exibindo-se com o objetivo ostensivo de governar menos, de conceder autonomia e liberdade às pessoas, a liberdade concedida aos indivíduos sob o regime liberal é sempre implicitamente estruturada de modo a ter efeitos específicos sobre as subjetividades dos próprios indivíduos livres. Em outras palavras, o liberalismo é o governo *através* da liberdade: é o estabelecimento de condições sob as quais os indivíduos assumirão a responsabilidade de governar a si mesmos. Por conseguinte, governar menos realmente significa governar de forma diferente, governar “a distância” – não restringindo diretamente as possibilidades de ação, mas concedendo liberdades e, ao mesmo tempo, organizando o campo no qual são empreendidas ações livres, de forma a demandar que os indivíduos assumam responsabilidade por sua própria liberdade e pratiquem sua liberdade de maneiras específicas (Binkley, 2010, p. 91).

Em suma, a economia hegemônica contemporânea “dá corda” aos indivíduos para que eles mesmos “se enrolem”; para que eles se expressem em seus modos diversos, para assim melhor observá-los e geri-los. Esse “governo à distância” se vale de modo privilegiado das novas tecnologias – em especial, midiáticas e comunicacionais – para operar essa observação e gestão. Em um paradigma de “excitar e controlar” (Preciado, 2023, p. 46), o capitalismo de hoje concebe todo um “*design*” para capturar as qualidades sensíveis dos corpos e convertê-las em valor. Seja discursivamente, pela divulgação de ideias como o capital humano, a defesa do

corpo e suas qualidades como capital; seja materialmente, pela produção de sujeitos e corpos com determinadas sensibilidades.

Quais as implicações desse fenômeno para corpos dissidentes? As respostas podem ser muitas, não me atrevo a tentar esgotá-las. No entanto, parece-me curioso perceber que esse fenômeno anda nos mesmos passos de uma heteronormatividade (Berlant; Warner, 2002) que assimila crescentemente corpos dissidentes. A heteronormatividade emulada por esses corpos, que se desdobra em uma “homonormatividade” (Duggan, 2002), chafurda em valores neoliberais marcadamente consonantes com interesses do capitalismo contemporâneo.

Atualmente, expande-se a ideia de que nossos tempos se abrem para avanços nas lutas LGBTQIAPN+, estas que agora podem se ver representadas não apenas em parte da política institucional, como também nas cada vez mais numerosas propagandas, anúncios, filmes e conteúdo publicitário circundante em diversas mídias comunicacionais. A ideia da “representatividade”, fundamentada na representação de pessoas LGBTQIAPN+ em diversas instâncias, ajuda a alimentar a imagem de uma sociedade “mais justa” e de uma realidade em que a felicidade para essas pessoas é algo possível, sobretudo quando essas pessoas “entram para o jogo”. É sobre esse “entrar para o jogo” de que fala Lisa Duggan ao propor a ideia de “homonormatividade”, essa emulação de um *modus operandi* heteronormativo que é empreendida por sujeitos LGBTQIAPN+. Tal emulação implica

uma política que não contesta premissas e instituições dominantes de heteronormatividade, mas as defende e sustenta, ao mesmo tempo em que promete a possibilidade [...] de uma cultura gay privatizada e despolitizada, ancorada na domesticidade e no consumo (Duggan, 2002, p. 179).

A vida privada e o consumo coadunam com a valorização da monogamia, da monossexualidade, da cisgeneridade, entre outras normas hegemônicas que vem para imprimir uma aparência de “respeitabilidade”, e por isso são tão privilegiadas por parte da comunidade LGBTQIAPN+ contemporânea. E essa “respeitabilidade” certamente se sustenta na defesa de valores neoliberais igualmente hegemônicos na sociedade atual. A aproximação com essas normas e valores, que ajudam a alimentar e atualizar mecanismos sociais que são chave à economia hegemônica – casamento, procriação, produtividade, acúmulo de bens etc. –, responde pelo que podemos chamar de assimilação social. Tal assimilação, “aceitação social” ou “representatividade”, são intrinsecamente demarcadas pelos ditames do capitalismo, que não se furta em cercar vidas e corpos dissidentes e operar poder para seu controle e remodelação.

Nos últimos anos, de 2010 para cá, foi tão crescente a produção publicitária, audiovisual e mercadológica voltada ao público LGBTQIAPN+, que chegou a suscitar debates acalorados que sumário na pergunta: “Como o capitalismo se apropria de lutas políticas LGBTQIAPN+ para lucrar?”. Essa é uma questão que tende a mobilizar longos e animados debates. Possíveis explicações envolvem um tenso jogo de forças no que tange as relações entre corpos dissidentes e a economia hegemônica vigente; no que tange sujeitos inscritos nas lógicas de produção e consumo e sujeitos deixados à parte dessas lógicas; no que tange métodos e tecnologias contemporâneos dos quais o capitalismo lança mão. Compreender essas tecnologias é fundamental para pensar de que lugar corpos dissidentes podem se comunicar, de que lugar podem produzir presença no mundo contemporâneo. Essa ideia de que o capitalismo “se apropria” de lutas LGBTQIAPN+ para lucrar, quando destrinchada juntamente à ideia de como o capitalismo se vale do corpo e da sensibilidade, oferece pistas mais sólidas e complexas sobre as relações entre capitalismo e dissidências na contemporaneidade.

O capitalismo contemporâneo implica interesse mercadológico no corpo e suas sensibilidades, como já vimos, com investimentos tecnológicos que buscam, especialmente pela via das novas tecnologias midiáticas, incitar esses corpos a criarem imagens de si, a se colocarem não apenas em discurso, mas também – e, principalmente – em imagem. Incitação dos corpos, da exibição virtual de sua superfície física, da exibição de seus desejos, suas emoções, seus prazeres. Mais que isso, o capitalismo manifesta interesse nas dinâmicas afetivas dos corpos, em suas qualidades, capacidades, potências, e por que métodos melhor observá-los para melhor produzi-los por meio das mais diversas tecnologias contemporâneas. Nessa conjuntura, a premissa da “apropriação do capitalismo” pode ser mais bem elaborada na medida em que percebemos como o próprio capitalismo e suas tecnologias agem na incitação de discursos e imagens, agem na incitação de produção discursiva – estética, política – sobre os corpos e sujeitos. Inclusive, certamente, de corpos dissidentes. Nesse caso, o próprio capitalismo e suas tecnologias suscitam determinadas produções dissidentes, com fins de conhecimento, com fins de saber para melhor gerir e produzir esses corpos e subjetividades. É conhecendo as dissidências, em muitas de suas facetas, que o capitalismo pode ser capaz de controlar os corpos que as encarnam e, no limite, produzir corpos “reconfigurados”; corpos “normativos”, corpos que, mesmo que sejam de sujeitos LGBTQIAPN+, aprendam a emular adequadamente os ditames da economia hegemônica.

Esse capitalismo, portanto, em sua estratégia de “fazer falar” – ou, melhor, “fazer mostrar” – parece exercer uma espécie de “vontade de saber”, como diria Michel Foucault

(2013). Uma “vontade de saber” que se destina ao modo como corpos constroem discursos e imagens de si via tecnologias midiáticas.

As proliferantes imagens das diversas “telas luminosas” geram novas relações entre corpo e imagem. Não apenas a relação do corpo com a imagem, mas também do corpo como imagem. Ambas essas relações – que, não necessariamente, esgotam-se em duas – corroboram para o desenvolvimento de novas e complexas formas de compreender a comunicação contemporânea e os jogos de poder a ela imbuídos. A forma como os corpos são, como estão, como trabalham e consomem, toda sua existência gera interesse, gera “vontade de saber”. A contemporaneidade e seu poder hegemônico parecem bastante alertas sobre como observar, gerir e produzir essa massa de corpos que se mesclam cada vez mais com as tecnologias e que fazem de sua matéria sensível parte integrante do mundo virtual. Corpos que transferem suas potências afetivas aos *bits* e que, em retorno, são mobilizados e sensivelmente alterados por eles. Nas pegadas de Foucault, é através do saber, de conhecimentos, que o poder desenvolve ferramentas para regulação e controle dos corpos; ou seja, é o saber e o conhecimento que produzem os instrumentos – e a justificação – utilizados pelo poder. Assim, criam-se formas de saber que visam a produção de determinados tipos de sujeito, de corpo e de sociedade. Se entendemos que o capitalismo contemporâneo rege um módulo de força para com a sociedade, entendemos que ele rege poder. E é um poder que exige um saber. Em nome desse saber-poder, legitimam-se e viabilizam-se uma série de práticas de monitoramento e gestão dos corpos. As tecnologias não são neutras, elas surgem e ascendem em contextos de saber-poder específicos que demandam determinados tipos de corpo e de sujeito. É também no centro de formação dessas formas de saber-poder que se opera uma lógica na qual os sujeitos são observados, suas práticas são postas em discurso, para que então possam ser compreendidas, geridas e reguladas. Ou seja, desses sujeitos e corpos são extraídos saberes que serão parte das estratégias de poder e controle deles mesmos. Daí a “vontade de saber” que, longe de ser meramente repressiva – como o próprio Foucault longamente argumenta em seu texto – é produtiva, incita o corpo ao discurso, para melhor compreendê-lo e geri-lo. Apesar de Foucault falar especificamente de sexualidade, sua arguição pode ser facilmente transferida para outras dimensões sensíveis do corpo, bem como para as dinâmicas contemporâneas do capitalismo e seu uso estratégico das tecnologias. Que dimensões ganha um fenômeno do corpo quando é extensivamente colocado em discurso? Indo além: que dimensões o corpo – seus sexos, desejos, prazeres, manifestações estéticas, políticas, entre outros – pode ganhar quando é extensa e permanentemente incitado a se colocar em discurso, a se colocar em imagem, a se (re)construir em existências discursivas-imagéticas, tecnológicas e midiáticas, dotadas de qualidades, aparências e texturas próprias? O

que acontece com os corpos quando eles se colocam constantemente em telas, quando são o principal elemento comunicacional contemporâneo, especialmente por meio audiovisual?

Talvez não surpreenda que, numa sociedade que vive numa chamada “época estética”, os corpos se valham das tecnologias para estetizar suas existências. E é evidente que isso chega a corpos dissidentes. Não à toa esse capitalismo aparenta ser “mais aberto”, “expansivo” e maleável à presença desses corpos, bem como não é fortuito o aumento da produção audiovisual dissidente em contexto contemporâneo. Essa produção, facilitada pela pluralidade tecnológica disponível nos dias de hoje, é em certa medida incitada pela própria economia hegemônica, em sua “vontade de saber” e seu exercício de conhecimento e gestão dos corpos. Se é o capitalismo o responsável pelo surgimento de um *Homo aestheticus* nos dias de hoje, certamente é porque ele aprendeu e aprende muito sobre como os corpos sentem e se expressam. E as tecnologias são o fulcro desse processo. Não estamos em uma conjuntura biopolítica, apenas, mas *tecnobiopolítica*. “Já não se trata de poder sobre a vida, do poder de administrar e maximizar a vida, como dizia Foucault, mas de poder e controle exercidos sobre um todo tecnovivo conectado” (Preciado, 2023, p. 40).

O capitalismo contemporâneo, transestético (Lipovetsky; Serroy, 2015), parece prever e lidar bem com “diferenças” somente na medida em que é capaz de compor eixos de mercado, ou na medida em que essas “diferenças” possam ser reguladas em moldes bem delineados, de fácil identificação e manuseio. Tal como os afetos que, mesmo bastante estimulados, só são úteis na medida em que forem “domesticados” e convertidos em valor. Há, nesse movimento, um enclausuramento do devir. “Não há eventos, há a busca por deter o devir. Trata-se da repetição do mesmo, do mesmo prazer da compra, do mesmo tipo de experiência” (Moriceau; Mendonça; Paes, 2019, p. 185). Para a economia hegemônica, devir é problema, indiscernibilidade é problema. Nesse sentido, creio que seja importante pontuar que o capitalismo não se apropria, meramente, de lutas LGBTQIAPN+ para lucrar, como enunciava a pergunta acima. De forma mais refinada, ele trabalha para produzir, via tecnologia – midiática, principalmente – o tipo de sujeito LGBTQIAPN+ com o qual ele se propõe a lidar. Um tipo de sujeito cujo corpo tenha “material útil” – em palavras melhores, capital humano –, que mobilize coisas interessantes ao mercado, ao desenvolvimento de novas imagens, novos produtos; que tenha qualidade produtiva e agregue valor. Para não dizer, também, um tipo de sujeito que tenha poder de trabalhar e consumir, e que emule o máximo possível padrões de vida heteronormativos – ou homonormativos –, expressão maior do neoliberalismo e dos valores hegemônicos contemporâneos.

Essa produção de sujeitos LGBTQIAPN+ “coerentes” e “úteis” passa, precisamente, pelo “governo à distância” do capitalismo. É essa governamentalidade (Foucault, 2008) que, por um lado, “dá corda” aos sujeitos e estimula tecnologicamente seus corpos para que eles se expressem livremente, e que, por outro lado, erige um cenário que seleciona os afetos e sensibilidades que são interessantes e os que são “excessivos” ou “descartáveis”.

Por falar em corpos potencialmente “descartáveis”, vale comentar sobre a faceta *gore* do capitalismo, tão marcante na América Latina, como nos conta a teórica trans mexicana Sayak Valencia (2010). Ao tomar o termo *gore* de empréstimo do gênero cinematográfico focado em sangue e violência extrema, a autora relê a necropolítica em Achille Mbembe (2018) e cria um paralelo para explicar o lugar que a violência ocupa no “lado B” da globalização e da economia mundial. Em contexto fronteiriço – a escritora parte de Tijuana, cidade de fronteira do México – a violência ganha estatuto epistemológico para se compreender as dinâmicas do capital, e sua pertença ao *modus operandi* neoliberal é o que a faz tão intrínseca ao capitalismo. As contribuições de Valencia vão além do contexto da fronteira e ajudam a explicar parte da realidade capitalista em países periféricos e/ou latino-americanos. Ribamar José de Oliveira Jr. faz uma astuta leitura sobre capitalismo *gore* em contexto brasileiro (2019). Ou seja, para além de um caráter estético e tecnológico, o capitalismo contemporâneo também apresenta um caráter sangrento, em que a violência é ferramenta e categoria de análise, especialmente em contextos periféricos ou tidos como “subalternos”. A rentabilidade da violência é característica desse capitalismo. Se, nesse sistema, a sensibilidade dos corpos é alvo de interesse, a sensibilidade daqueles corpos tidos como “descartáveis” é alvo de um interesse violento, de uma violência mercadológica que extermina esses corpos e obtém lucro com isso.

A radicalização de um capitalismo tardio e as concepções do que seria um possível neofeudalismo apontam, segundo Valencia, para um fenômeno ultraviolento baseado nas práticas de violência espetacular, nas quais rentabilizam o capitalismo *gore* em países considerados, diante da economia global, subdesenvolvidos e/ou emergentes. Apesar do esforço destes países, eles estariam distantes de alcançarem o reconhecimento nas lógicas econômicas dos países considerados desenvolvidos, por isso executariam práticas *gore* para se legitimar dentro do sistema em crise necropolítica. Entretanto, a autora ressalta que é importante pensar que a variante *gore* no capitalismo, mais cedo ou mais tarde, chegará a afetar o desenvolvimento da parte considerada “primeiro-mundistas” do planeta, pois o capitalismo contemporâneo carrega um devir *gore* histórico (Oliveira Junior, 2019, p. 257-258).

Nesse sentido, acredito que estejamos assistindo ao andamento desse devir *gore* no Brasil contemporâneo, como nos conta Oliveira Jr. Um Brasil no qual se percebe acentuado

recrudescimento de pensamentos conservadores – quando não fascistas – carregados de violência para com alteridades, para com o *outro* não hegemônico, para com sujeitos negros, mulheres, pessoas LGBTQIAPN+. Tal recrudescimento é marcado pela ascensão do que Valencia chama de *sujeitos endríagos*, figura de linguagem por ela apropriada para descrever sujeitos distópicos, ultraviolentos, que performam uma masculinidade hegemônica, tóxica e autoritária, presente nos mais variados discursos e práticas. Característicos de um capitalismo tardio e pós-fordista, os sujeitos endríagos vestem sobre si a roupagem de “inimigo declarado”. O hiperconsumismo se associa à necropolítica – ambos parte indissociável do processo produtivo do capitalismo – à desregulação econômica, à insegurança no trabalho, entre outros fatores, e toma corpo na performance masculinista e repressiva do sujeito endríago, muito bem representado, no Brasil, pelo ex-presidente Jair Bolsonaro⁶, cujo poder, influência e modos de pensar se estendem para além de seu governo e chegam com força aos dias de hoje.

O que podemos depreender disso? Se o capitalismo contemporâneo possui especial interesse na sensibilidade dos corpos – via tecnologias midiáticas e audiovisuais, sobretudo –, para melhor gerir e produzir esses corpos, ele também se interessa, e também dispõe de tecnologias, para exterminar os corpos – as sensibilidades – que lhe são “inúteis”, “excessivas” aos seus ditames. E é precisamente com isso, esse “inútil”, que o audiovisual *queer* nos conclama. É nessa conjuntura neoliberal, tecnológica, hiperconsumista, violenta e repleta de controvérsias, que o cinema e audiovisual *queer* se expressa, propõe sensibilidades, modos de ver o mundo e, sobretudo, cria imagens e sons de corpos potencialmente violentados por esse sistema e suas práticas *gore*. E como diz Oliveira Junior, seguindo Sayak Valencia, esse devir sangrento não é apenas periférico, latino-americano ou brasileiro, mas também chegará aos “primeiro-mundistas”, também se espalhará pelo mundo como um todo. Ou será que já não chegou? Será que já não está espalhado aqui, agora, diante dos nossos olhos? Uma questão em aberto para a qual eu já tenho uma aposta.

Nesse cenário, que considera o próprio corpo em si como capital e o sujeito como “empresário de si mesmo”, os afetos e qualidades corpóreas desse sujeito, uma vez economizadas e “bem aplicadas”, lhe gerarão renda, lhe gerarão um “retorno”. Talvez esse “retorno” seja, justamente, uma “promessa de felicidade” (Ahmed, 2010), uma promessa de que, diferentemente do passado, o futuro trará algo bom. Agora, os afetos e qualidades

⁶ Jair Messias Bolsonaro foi eleito presidente do Brasil em 2018 e governou de 2019 a 2022. Seu governo, além de representar expressivo avanço de uma direita reacionária no país, foi marcado por postura autoritária, violenta e pouco afeita à democracia brasileira, algo expresso não apenas nas muitas mentiras e manipulações veiculadas em diversas telas midiáticas atuais em benefício do ex-presidente, como também, sobretudo, em tentativa de golpe de Estado em janeiro de 2023, empreendida por seus apoiadores.

corpóreas “mal aplicados” ou “não aplicados” nada tem a oferecer. Nem felicidade, nem acolhimento, nem pertença no mundo contemporâneo. Esse “governo à distância” que infla a contemporaneidade de uma sensação de liberdade e expansão dos modos de ser, é o mesmo que responsabiliza individualmente os sujeitos e corpos por seus próprios caminhos e conquistas, na medida em que os culpabiliza – ou os violenta – por suas inadequações e insucessos. É como se ele dissesse: “é totalmente possível ser LGBTQIAPN+ e estar bem, ser feliz... basta querer e trabalhar para isso”. Numa tacada só, o capitalismo produz corpos que, voluntariamente, se prestam à adequação – ao trabalho, ao consumo, às lógicas hegemônicas que prometem “felicidade” – e se isenta da responsabilidade pelas mazelas dos corpos que não se adequam.

Entretanto, numa conjuntura em que, de modo maciço, sensibilidades são suscitadas, afetos são incitados, o corpo é intensamente estimulado a se expressar, muito do que advém desse processo escapa. Vai além da compreensão, da captura, da economia. E por mais que o capitalismo busque descartar o que não lhe é útil, o que lhe é “indiscernível”, talvez seja exatamente nesse “material descartado” que a potência do *novο* resida. Relembrando Sodré ao mencionar Spinoza, os limites dos afetos não são mensuráveis; o poder do corpo de afetar e ser afetado  , em verdade, incontido, por mais que se busque capturar parte dele de modo utilitário. Se parte dos LGBTQIAPN+ de hoje “aprendeu a olhar para a frente”, teve seu corpo sensivelmente modulado para se adequar às demandas do capitalismo contemporâneo, outra parte tenta apreender e incorporar as muitas tecnologias contíguas ao corpo para “hacke -las” e liberar suas potências e intensidades. É nisso que eu acredito e busco defender. Corpos dissidentes, “ruidosos”, “inc modos”, “aberrantes” têm são inseridos nas tecnologias. Mas o que fazem com elas? Nos meandros delas? Como as torcem? Como as esfregam, lambem, introduzem no cu? Como as *quebram*? Como elogiam a indiscernibilidade do corpo e dos afetos? Perguntas que não se esgotam, e respostas que ainda são sendo inventadas.

Os embaraços da carne

Eu, Orfeu e a esposa de L  somos corpos quebrados que, rachados, porém unidos um ao outro, nos dobramos para ver o que mora por entre as rachaduras. Percebo como as rachaduras do corpo quebrado podem gerar embaraço, podem ser fonte de algo que atrapalha, ou mesmo constrange, interesses hegemônicos.

Essa “realização cibernética” contemporânea, esse movimento de fusão progressiva do corpo com a tecnologia, ou a “hibridização da *techn * (a reboque do capital) com a *aisth sis*” (Sodré, 2006, p. 13), com certeza não passa incólume a desconfi ncias críticas, que são muitas.

Fredric Jameson (2007), Lipovestky e Serroy (2015), Jonathan Crary (2016), entre outros, são exemplares dessas desconfiças. Mesmo Muniz Sodré (2006) o é, apesar das muitas brechas que encontro em seu texto. É evidente que a desconfiça tem sua relevância e deve ser incorporada à visada teórica sobre fenômenos contemporâneos, porém me animam mais aquelas visadas que ajudam a quebrar e perverter esses fenômenos. Nesse sentido, Paul B. Preciado (2017; 2023) talvez seja o nome mais relevante a ser mencionado. Para fazer inferências sobre esse corpo que embaraça, que espanta, que não pode ser totalmente contido, evoco Preciado para cotejar com algumas ideias e contribuições teóricas que, a meu ver, dialogam de modo estimulante com o teórico *queer*. Em especial o *corpo biomediado* de Patricia Clough (2008) e a *fenomenologia queer* de Sara Ahmed (2006).

Se em Negri e Hardt (2005) é possível depreender algumas possibilidades de resistência, de organização e mobilização do corpo social e da “multidão”, esta que é capaz de produzir redes de cooperação, colaboração e “compartilhamento de inteligências” por entre as tecnologias de informação e comunicação contemporâneas, em Preciado (2023) somos convidados a descer para baixo da linha da cintura. Aqui, finalmente, não se trata apenas de uma “inteligência cognitiva” e de uma “cooperação de cérebros”, mas também de cooperação corpórea, sensual, baseada no corpo, em corpos que se tocam e se estimulam carnalmente um ao outro.

E se, na verdade, os corpos insaciáveis da multidão – seus paus, clitóris, ânus, hormônios e sinapses neurosexuais –, e se o desejo, a excitação, a sexualidade, a sedução e o prazer da multidão fossem os motores de criação de valor agregado na economia contemporânea? E se a cooperação fosse uma “cooperação masturbatória” e não a simples cooperação de cérebros? (Preciado, 2023, p. 33).

Preciado privilegia sobremaneira a dimensão sexual do corpo como matriz para elaborar seu pensamento sobre o capitalismo contemporâneo. Todavia, não é nem um pouco difícil ampliar tal dimensão sexual para toda a extensão do corpo e sua sensibilidade. Isso, aliás, é bastante verificável em sua longa descrição da *era farmacopornográfica*, do capitalismo tecnobiopolítico que tem nas tecnologias biomoleculares e midiáticas seu paradigma de criação e produção de valor.

Somos confrontados com um novo tipo de capitalismo: quente, psicotrópico e punk. Essas transformações recentes impõem um conjunto de dispositivos microprotéticos de controle da subjetividade por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia. Nossa economia mundial depende da produção e circulação interconectada de centenas de toneladas de esteroides

sintéticos e órgãos, fluidos e células (tecnossangue, tecnoesperma, tecno-óvulo etc.) tecnicamente modificados; da difusão global de um fluxo de imagens pornográficas; da elaboração e distribuição de novas variedades de psicotrópicos sintéticos legais e ilegais (bromazepam, Special K, Viagra, speed, crystal, Prozac, ecstasy, poppers, heroína); do fluxo de sinais e circuitos digitais de informação; de que todo o planeta se renda a uma forma de arquitetura urbana em que megacidades miseráveis convivem com altas concentrações de capital sexual. Esses são apenas alguns indicadores do surgimento de um regime pós-industrial, global e midiático que a partir de agora chamarei *farmacopornográfico*. O termo se refere aos processos de governo biomolecular fármaco e semiótico-técnico (pornográfico) da subjetividade sexual, dos quais a pílula e a *Playboy* são dois resultados paradigmáticos (Preciado, 2023, p. 30).

Na era farmacopornográfica, o corpo e suas qualidades são o modelo a informar toda a produção capitalista. “A indústria farmacêutica e a indústria audiovisual são os dois pilares nos quais se apoia o biocapitalismo contemporâneo; dois tentáculos de um gigantesco e viscoso circuito integrado” (Preciado, 2023, p. 47). As tecnologias que penetram o corpo, em sua dimensão mais íntima, são as que vão ditar os rumos produtivos da economia hegemônica. Sejam tecnologias “farmacêuticas”, biomoleculares, sejam tecnologias “pornográficas”, midiáticas, comunicacionais, imagéticas e audiovisuais – a profusão de “telas luminosas” nas quais o corpo pode exibir sensualmente sua sensibilidade –, são essas tecnologias “afetivas”, porquanto corpóreas e inerentemente conectadas à carne viva, que poderão nos revelar alguma coisa. Inclusive, quiçá, uma “inteligência” que seja corporal, ou um *si mesmo* corporal (Sodré, 2006; 2017; 2021). E esse investimento no corpo faz com que o capitalismo de hoje não produza “coisas, mas ideias variáveis, órgãos vivos, símbolos, desejos, reações químicas e afetos. Nos campos da biotecnologia e da pornocomunicação, não há objetos a produzir, trata-se de *inventar* um sujeito e produzi-lo em escala global” (Preciado, 2023, p. 49). O cerne agora é a produção de sujeitos – por meio de seus corpos –, não mais de objetos. Por determinadas estratégias tecnológicas – em Preciado, biomoleculares e midiáticas – o capitalismo penetra o corpo para, por meio dele, *inventar* sujeitos.

As análises de Preciado concordam, em muitos pontos, com as contribuições de outros teóricos vistos até aqui. Contudo, sua tomada do *corpo* como chave central do capitalismo talvez seja uma das mais densas e instigantes, além do fato de o autor, em sua escrita ácida, rebelde e estimulante, ser um dos que mais oferecem caminhos outros para pensar, ou mesmo perverter, as tecnologias feitas para gerir e controlar corpos. Preciado nos relembra o tempo todo o estatuto *borderline* do corpo contíguo à tecnologia, e como os limiares podem ser o *locus* de potências desconhecidas. Tal qual o limiar “pós-biológico” do *corpo biomediado* (Clough, 2008).

Estudiosa da “virada afetiva”, Clough se vale da ideia de *biomedia* para descrever processos nos quais vida e mídia se amalgamam e redefinem a experiência do que é ser corpo. Redefinição essa que, longe de ser isenta, é largamente instrumentalizada pelo capital.

Como o corpo-organismo, o corpo biomediado é um modo de organização das forças materiais historicamente específico, investido pelo capital sobre o ser, bem como elaborado através de vários discursos [...], reconfigurando corpos, trabalho e reprodução. O corpo biomediado é uma definição do corpo e do que ele pode fazer – sua afetividade – que aponta para o investimento político-econômico e teórico na auto-organização inerente à matéria ou na capacidade da matéria de ser (in)formativa, de dar forma corporal (Clough, 2008, p. 2).

O corpo biomediado é mais uma nomenclatura para descrever o que resulta da interação entre corpo e tecnologia. Uma vez manuseada como estratégia de poder, a tecnologia torna possível a produção em massa de “material genético”, ou seja, a produção em massa de corpos regulados. O corpo biomediado, entretanto, desafia o “corpo-organismo”, desafia a existência delimitada do corpo, desafia o corpo como uma autopoiese. O corpo biomediado é um corpo ampliado, que borra as fronteiras de sua carne com as próteses tecnológicas que são conectadas a ele. E é nessa fronteira borrada que se marca um limiar “pós-biológico” (Clough, 2008, p. 2), uma certa zona de indiscernibilidade.

Elaborar a economia política do corpo biomediado não é determinar o político-econômico como sua causa ou potencial. É, antes, oferecer uma análise retroformada das condições de possibilidade de se chegar a esse limiar – o que ajudará a mover o pensamento sobre economia política a partir de uma análise retroativa anterior e definir o cenário para a formulação de estratégias sobre o que deve ser feito. Embora o ganho político esperado pela virada afetiva – sua abertura, emergência e criatividade – já seja objeto da captura capitalista, à medida que o capital se desloca para acumular no domínio do afeto, [...] é importante lembrar o virtual no limiar. Além dele, sempre há uma chance para algo mais, inesperado, novo (Clough, 2008, p. 19).

O limiar “pós-biológico” que se abre ao virtual, abre-se justamente para aquilo que não está dado, para o que é potência. Nas palavras de Muniz Sodré (2021), o virtual é *potência de ser*; em si, não é uma coisa, mas uma potência de ser. Instiga-me o que pode ser esse “novo”, esse “inesperado”, que vem no bojo dessa potência. O corpo biomediado de Clough guarda alguma semelhança com o já conhecido conceito de *bios midiático* em Sodré (2006). O autor descreve seu *bios* – midiático ou virtual – como um “duplo” da realidade regido pela tecnologia e pela mídia. O termo *bios* é retomado do conceito aristotélico que denota a esfera existencial ou vida ético-social no interior da pólis. Assim, seu enfoque parte da existência e das relações

sociais em determinado “lugar”, sendo o *bios* midiático uma espécie de “lugar” circunscrito pelas novas tecnologias, como uma espécie de comunidade afetiva de caráter técnico e mercadológico, onde impulsos digitais e imagens se convertem em prática social. Trata-se, portanto, de uma esfera de práticas discursivas-imagéticas, sociais, culturais, políticas e estéticas que é ativada por processos tecnológicos de comunicação. Essa descrição casa bem com o corpo biomediado e com a contiguidade corpo e tecnologia que estamos vendo. Porém, a sacação do conceito de Clough – que dialoga bastante com Preciado – é localizar esse “lugar”, essa nova “esfera existencial”, precisamente no próprio corpo, esse que já está tão amalgamado à virtualidade tecnológica, nos dias de hoje, que talvez problematize a ideia de um “duplo”. Afinal, como separar “realidade” e “virtualidade” se as tecnologias estão entranhadas na carne viva do corpo? Se a matéria viva é o maior testemunho de “realidade” que conhecemos, e ela própria está totalmente borrada de “virtualidade”, em que ponto podemos separar o que não é virtual, ou que não receba sua influência? Se, como diz Sodré (2021), a virtualidade não é coisa, mas potência de ser, creio poder afirmar que nossos tempos, a contemporaneidade e seu estatuto tecnológico, são uma grande potência de ser.

Apesar de sua visada bastante crítica, em muitos momentos, Sodré nos apresenta uma gama de pistas das quais me aproprio. Na trilha do conceito espinosano de afeto, ele nos informa sobre um “*si mesmo* do corpo”, ou um *si mesmo* corporal (Sodré, 2006; 2017; 2021). Ao descrevê-lo, o teórico não enfatiza a delimitação orgânica do corpo, ou seu limite físico (tal como o corpo-organismo descrito por Clough), mas sim expressa uma autonomia do corpo em relação ao “*si mesmo* da cabeça”, à consciência, ao intelecto. O *si mesmo* corporal enquanto componente fenomenológico de experiência singular no mundo. Um *si mesmo* que é irreduzível ao psiquismo e, inclusive, irreduzível à própria representação linguística. O corpo tem inteligência própria, é capaz de agir sem que o “*si mesmo* da cabeça”, a consciência, o “Eu” psíquico, seja mobilizado. Contudo, é um corpo que, sozinho, não pode se perceber como um “todo” (os olhos perdem a percepção das partes internas do corpo, por exemplo). A percepção dessa ideia de “todo”, portanto, acaba sendo privilégio do *si mesmo* psíquico, da (auto)consciência. Dessa seara advém o privilégio ao intelecto e à razão, notadamente valorizados por saberes modernos ocidentais, esses que, historicamente, reduzem o conhecimento do corpo inerte à dissecação do cadáver pela medicina, e o conhecimento do corpo em movimento e sua mecânica ao encargo das mais diversas abordagens discursivas e tecnológicas. Guiados pelos interesses do capitalismo contemporâneo, esses saberes “reenquadram” a sensibilidade e têm nas tecnologias midiáticas uma nova abordagem sobre o corpo em movimento, e buscam ir mais a fundo na apreensão de suas qualidades e capacidades,

como já vimos. Porém, a economia hegemônica parte justamente de métodos racionais para os quais o “indiscernível”, ou mesmo o “excesso de intensidade”, se colocam como impasse.

Esse *si mesmo* do corpo é um problema, porque ele implica um excesso de intensidade que é pensado apenas como excesso além do corpo empírico, do corpo como carne. Mas sem um *si mesmo* psíquico, se nós pensamos o corpo sem um *si mesmo*, o corpo é um problema. E esse problema é corroborado pela teologia cristã e pelo desenvolvimento das práticas médicas. Portanto, se eu penso em um *si mesmo* corporal, implica rejeitar a noção de corpo como se fosse um simples habitáculo inflável de forças e nos leva a nos abirmos a ideia de uma dimensão própria à mecânica e à inteligência dos movimentos corporais. Fora da cabeça, fora do *si mesmo* psíquico, o corpo seleciona, o corpo assimila, como se fosse um código linguístico, os estímulos de ordem social, os estímulos de ordem cultural em que o indivíduo está (Sodré, 2021).

O corpo sem consciência é um problema. O corpo regido por forças ininteligíveis à razão é um problema, um obstáculo, um embaraço. Se compreendermos esse *si mesmo* do corpo como sua qualidade intrínseca, podemos afirmar que o corpo é dos maiores desafios – ou, também, constrangimentos – à racionalidade. Por isso, precisamente, ele é foco de interesse do poder hegemônico. É na carne viva, em seus poderes tácitos e inapreensíveis, que pode morar toda potência do *novo*. É isso que o capitalismo contemporâneo sabe e deseja domesticar; e é isso que a arte *queer*, creio eu, também saiba, e deseja destravar, estimular e explorar.

É perseguindo as pistas desse embaraço que podemos conceber uma “relação promíscua entre a tecnologia e os corpos” (Preciado, 2017, p. 158). Afinal, se as tecnologias têm poder de penetrar o corpo e modificá-lo, a carne viva também pode penetrar na tecnologia e modificá-la. O *si mesmo* corporal pode ter agência nos meandros das tecnologias que o atravessam, podem emprestar-lhe vida, intensidade, embaraços da carne. Podem animar o que não pode ser contido. O que é indiscernível.

O *Homo aestheticus*, o corpo biomediado... todos esses podem ser chamados por um outro termo: *ciborgue*. A figura do ciborgue, enunciada por Donna Haraway (2009) e habilmente lida por Preciado (2017), é a maior metáfora sobre corpo dos nossos tempos. Ao comparar o ciborgue com a figura do robô, Preciado argumenta que esse último, bem como o corpo-organismo descrito por Clough (2008), é uma autopoiese fechada em si, em seu sistema delimitado. Um “corpo-máquina” que corresponde ao sujeito industrial do séc. XIX. O ciborgue, por sua vez, é o corpo pós-industrial, cuja materialidade ultrapassa seus limites, faz-se contígua a próteses, modifica-se e, dessa forma, concebe uma nova dimensão sensível. Evidentemente que esse atravessamento de fronteiras tem bases políticas e estratégias de poder, como já vimos. A passagem do corpo-organismo ao corpo biomediado – do robô ao ciborgue –

coincide com “a passagem do capitalismo industrial ao capitalismo em sua fase global, financeira, comunicativa, biotecnológica e digital” (Preciado, 2017, p. 166). Mas a atitude de Preciado busca apontar justamente para maneiras de macular e perverter as estratégias de poder hegemônico.

A incorporação alucinatória da prótese aponta um momento sintomático na passagem do modelo do robô para o modelo do ciborgue. O interessante, do ponto de vista contrassexual, é esse desejo do instrumento de se tornar consciente, de incorporar a memória do corpo, de sentir e de agir por si mesmo. A prótese dotada de sensibilidade fantasmática rompe com o modelo mecânico de acordo com o qual ela deveria ser um simples instrumento que substitui um membro ausente. Torna-se impossível estabilizar a prótese, defini-la como ou mecânica ou orgânica, como um corpo ou máquina (Preciado, 2017, p. 163).

O autor *queer* nos ajuda a empreender um investimento político da tecnologia, em vez de sua mera “demonização”. Mais do que isso, ajuda-nos a revalorizar a dimensão sensível, para além dos parâmetros da racionalidade. Afinal, o ciborgue não é um sistema matemático e mecânico fechado, mas sim “um sistema aberto, biológico e comunicante [...] não é um computador, e sim um ser vivo conectado a redes visuais e hipertextuais que passam pelo computador, de tal maneira que o corpo conectado se transforma na prótese pensante do sistema de redes” (Preciado, 2017, p. 167). Nesse sentido, pode ser que o ciborgue nos ajude a confabular uma ligeira inversão das estratégias dominantes de poder, ou, pelo menos, a instauração de módulos de força contrários: os corpos são regulados e produzidos pela tecnologia, mas também a alteram, também se entranham nela e a transformam, também fazem da “racional” tecnologia um embaraço, uma carne viva com seus “excessos de intensidade” e sua cota de “indiscernibilidade”. Quero explorar um pouco mais esse corpo, perguntando de que formas essa “indiscernibilidade” pode vir à tona. Especialmente se esse corpo for dissidente.

Nesse momento, resgato a pergunta atribuída a Spinoza (2009), apropriada por Sodr e e por tantos teóricos sobre afeto: “o que pode o corpo?”. Indo mais além, e trazendo à tona especialmente aqueles corpos que “sobram” na economia hegemônica, aqueles que não puderam ou não quiseram emular suas lógicas, aqueles que são dissidentes. Refino, assim, a pergunta: o que pode o corpo *queer*? O que pode um ciborgue *queer*? Para falar especificamente desse corpo, e por meio dele buscar embaraços, evoco Sara Ahmed (2006).

Segundo Ahmed, o “estar no mundo” *queer* se faz em um arranjo espacial das relações sociais que organiza e impõe formas de ser aos corpos e espaços, este que delimita os corpos que podem ocupar determinados espaços, bem como o que eles podem fazer nestes. Assim, o

corpo dissidente seria disruptivo na medida em que não seguiria os padrões tidos como aceitos por tal arranjo. O “estar no mundo” *queer* seria marcado por diferença, em contínuo choque com padrões heteronormativos, esses que não apenas demarcariam seu próprio espaço, como também reafirmariam existências dissidentes como “impróprias”. “O social também tem sua pele, como fronteira que sente e que é moldada pelas “impressões” deixadas pelos outros. A pele do social pode ser afetada pelas idas e vindas de diferentes corpos, criando novas linhas e texturas na forma como as coisas são dispostas” (Ahmed, 2006, p. 9).

A Fenomenologia, grosso modo, aponta para o fato de que o corpo se orienta mediante sua consciência em relação a algo externo a ele próprio. Corpos tomam forma à medida que se movem pelo mundo, orientando-se para perto ou longe de objetos e outros corpos. Um corpo “orientado” é aquele que se sente em casa, que sabe onde está e que tem determinados objetos e corpos ao alcance. Tal “orientação”, advinda da ideia de intencionalidade, é apropriada por Ahmed para pensar uma intencionalidade fenomenológica de um ponto de vista dissidente, para refletir sobre objetos e corpos que aparecem – e, principalmente, aqueles que não aparecem – para daí conceber um modelo de (des)orientação que se valha de modos de existência no mundo fincados na dissidência, reconhecendo este que pode propor formas outras de prazer diante do deslocamento, do desconforto, do que está “fora do lugar”. É isso que fundamenta a ideia de (des)orientação *queer*, de uma orientação dissidente que “orienta” e “desorienta” ao mesmo tempo, orienta corpos dissidentes em suas próprias experiências de mundo, e desorienta esse mundo sob a égide hegemônica heteronormativa.

Se o corpo “orientado” é aquele que “se sente em casa”, o corpo “desorientado” seria aquele que está perdido, desviado de um caminho coerente, incapaz de cumprir o *telos* que lhe foi atribuído dentro do contexto no qual ele foi, inicialmente, posto a caminhar. Segundo Ahmed, arriscar a saída do caminho estreito e reto previamente demarcado pode conduzir ao extravio, à vertigem, à demarcação do corpo como *queer* (Ahmed, 2006, p. 21). O corpo “orientado”, que anda em linha reta sem desvios, modela-se e “endireita-se” – *become straight* – justamente por seguir esse caminho “certo” e “direto”, sem se desviar em nenhum ponto (Ahmed, 2006, p. 16). Não é arbitrário que a etimologia da palavra em inglês *straightness* aponte para “ir direto ao ponto”, bem como para “endireitar-se, ser direito e correto” e, nessa mesma conjuntura, para “heterossexualidade”.

Dessa forma, Ahmed argumenta que “*queerificar*” a Fenomenologia é, também, conceber uma fenomenologia *queer*, que observe essas outras experiências de corpo e suas formações no espaço e no tempo. O mais interessante aqui é pensar na capacidade de corpos dissidentes, em sua sensibilidade própria nesse “estar no mundo” segmentado, de se

movimentar, de atravessar espaços e revirá-los por dentro. São esses fatores que podem impingir uma (des)orientação espacial – que podemos entender como análoga à (des)orientação sexual –, e que podem promover uma “política de (des)orientação” que remexe a distribuição dos corpos e espaços. Uma “política de (des)orientação”, impingida por corpos “desorientados”, por corpos que são agente de um “estar no mundo” *queer*, ensinar-nos-ia a pensar na reordenação das relações e no rearranjo dos espaços de forma a colocar ao alcance objetos e corpos que pareceriam “errados”. Uma política investida no aproveitamento diante do “desconfortável”, do “deslocado”, do “vertiginoso”.

Ahmed nos lembra que a Fenomenologia está repleta de “momentos *queer*”, como os momentos de desorientação causados pela contingência e horror da experiência vital da vertigem e da náusea, essa que seria superada à medida que os corpos se reorientassem. Entretanto: e se os corpos não se reorientassem? E se ficássemos detidos nesses momentos de “contingência e horror”? Não poderíamos vislumbrar uma orientação diferente? Uma (des)orientação *queer*?

A heteronormatividade, de modo análogo ao capitalismo, exige ao corpo social modos de ser específicos. Modos de ser que atendam às suas lógicas e demandas. Em termos de Ahmed, é como se um caminho fosse desenhado no chão para que os corpos andassem por sobre ele, para enfim, seguindo um passo após o outro, chegar a um *telos*. Ahmed argumenta que tal caminho seria performativo, uma vez que depende de uma repetição estilizada de passos, de uma performance do “mesmo”, de uma mesma caminhada. “Nós andamos no caminho como ele está diante de nós, mas ele está somente diante de nós como um efeito de ter sido trilhado. Surge um paradoxo da pegada. As linhas são criadas ao serem seguidas e são seguidas ao serem criadas” (Ahmed, 2006, p. 16). O caminho é feito de pegadas, rastros de pé que pisaram, e só pode se reconfigurar como um caminho a ser trilhado conforme outros pés o trilhem e deixem suas marcas, assim sucessivamente. Se o caminho deixar de ser trilhado, se pés pararem de pisar nele, ele tem risco de desaparecer. Isso atesta a condição do caminho como convenção, como repetição de normas.

As direções são sobre a magia da chegada. De certa forma, o trabalho de chegada é esquecido na própria sensação de que a chegada é mágica. O trabalho envolve seguir orientações. Chegamos quando seguimos corretamente as orientações: leituras ruins simplesmente não nos levarão lá. Podemos pensar no ato de seguir como uma forma de compromisso e, também, de investimento social. Seguir uma linha não é algo desinteressado: seguir uma linha exige tempo, energia e recursos, o que significa que a “linha” que se segue não se afasta da linha da vida, tal qual a própria forma como alguém se move no tempo e espaço. Chegamos então a “ter uma linha”, que pode significar uma “tomada”

específica do mundo, um conjunto de perspectivas e pontos de vista, bem como uma rota pelos contornos do mundo, que dá ao nosso mundo seus próprios contornos. Assim, seguimos as linhas e, ao segui-las, nos comprometemos com “o que” elas nos levam, bem como com “aonde” elas nos levam. Um compromisso também é feito como efeito de uma ação. Dizer “já estamos comprometidos” não é simplesmente um compromisso ou promessa que aponta para o futuro. [...]. Comprometer-se também pode ser uma maneira de descrever como nos direcionamos para objetivos e aspirações específicos por meio do que “fazemos” com nossos corpos (Ahmed, 2006, p. 16-17).

O corpo dissidente, ao tomar o caminho e dele se desviar, desenha no chão uma porção de pegadas estranhas, confusas, indiscerníveis demais. Por isso, bem como Orfeu e a esposa de Ló, ele fica sujeito à “quebração”. Mas é na curva, e no quebrar-se, que esse corpo pode animar o que antes não era sabido, pode desenhar caminhos inesperados, pode sentir coisas outras.

A (des)orientação *queer* pode ser vetor de incitação da indiscernibilidade do ciborgue. Se corpos biomediados foram pensados para andar sobre os caminhos traçados pela economia hegemônica, quando desorientam esse caminho podem gerar coisas outras: afetos, sensibilidades, caminhos novos. Coisas outras que, possivelmente, a economia hegemônica tenha dificuldade de compreender, mais ainda de capturar de forma utilitária. A (des)orientação *queer* pode emprestar às tecnologias seu embaraço, fazer delas algo, também, “embaraçoso”, “ruidoso”, “estranho”. Em suma, a (des)orientação *queer* pode acordar o limiar “pós-biológico”, pode estimular a seu modo a potência de ser do virtual que reside nos limites entre corpo e tecnologia.

É esse “devir *queer*”, ou essa (des)orientação *queer*, para usar os termos de Ahmed, que acredito encontrar em boa parte da arte *queer* contemporânea e, em especial, no cinema e audiovisual. A apropriação tecnológica feita por essa arte, além de criativa e provocadora, parece-me brincar de modo bastante consciente não só com os acervos tecnológicos, imagético-sonoros, culturais e estéticos de nossos tempos, como também com as próprias teorias e conceitos que observam e criticam esses tempos. Trata-se de uma arte que “fez o dever de casa”, cuja poética parece fundamentada em vasto enquadramento teórico, histórico, tecnológico, estético etc. “Tecnologia” e “sensibilidade” são temas recorrentes nessa arte, não apenas de um ponto de vista narrativo, mas, principalmente, estético, mobilizado pelas construções imagéticas e sonoras. É como se essa arte *queer* observasse fenômenos do capitalismo contemporâneo e os incorporasse, propositalmente, para pervertê-los.

São obras que reconhecem sua condição no mundo: dissidente, minoritária, repleta de marcas de precariedade e de rachaduras. Aos passos de um reconhecimento como em Paul Ricoeur (2006), comentado na introdução deste trabalho: reconhecimento nos âmbitos da

identidade, do reconhecer o *mesmo*; da ipseidade, do reconhecer-se a si mesmo; e da alteridade, do reconhecer o outro e, de algum modo, reconhecer-se no outro. Diante desse reconhecimento, no entanto, as obras não apenas afirmam tais marcas de dissidência e precariedade, como as estetizam em suas imagens e sons, adotam em suas poéticas e estéticas a precariedade dos corpos que as mobilizaram; assim, tornam-se elas mesmas corpos dissidentes. Corpos quebrados.

Para além de ser *queer*, o corpo quebrado é um corpo contíguo a tecnologias regidas pelo capitalismo, mas cujo funcionamento burla as “regras de uso”, borra e constrange os ditames e parâmetros para os quais a conexão corpo-tecnologia foi *a priori* estabelecida. Tal como uma “máquina quebrada”, um aparelho que não funciona bem, que apresenta *bugs*, panes, funcionamentos inesperados. Mas que, justamente em sua inadequação, seu mau-funcionamento e suas rachaduras, produz o novo, produz potência de ser. Se a tecnologia foi imposta ao corpo como um meio de observação e manipulação de sua sensibilidade, como um meio de reger esse corpo para fazê-lo render melhor, o corpo é quem pode emprestar seus afetos, suas potências, seus embaraços e, com eles, remodelar a tecnologia. Ou “quebrar” a tecnologia. É a esse corpo, que empresta suas potências e embaraços à tecnologia e, ao fazê-lo, abre linhas de fuga e caminhos para a criação do novo, que aqui chamo de corpo quebrado. Um corpo cujas potências constroem e desobedecem, em alguma medida, o poder hegemônico a ele imposto. Esse corpo é inútil e não faz sentido, de um ponto de vista hegemônico. É embaraçoso, é ruidoso, sem função bem definida. Para a cultura hegemônica, heterossexual, é como se faltassem coisas a esse corpo, ou como se suas partes estivessem fora do lugar “correto”. Por isso esse corpo é, em algum sentido, indiscernível. E é à sua própria indiscernibilidade que ele presta tributo. É dela que ele se vale para produzir presença no mundo. São corpos que defendem a “quebração”, que nela percebem possibilidades. Conectados às tecnologias, a elas transferem sua “quebração”. E, no meio das rachaduras, investigam e exploram seus afetos, suas intensidades, seus embaraços. É nessa exploração, e na forja de coisas outras do que dela brotar, que esses corpos fazem elogio ao indiscernível.

O capitalismo contemporâneo tem interesse especial no corpo. A arte e o cinema *queer* também. O primeiro quer controlar, domesticar, economizar e produzir. O segundo, que é o que me anima, quer incitar cada vez mais os embaraços da carne, quer ver do que o corpo é capaz.

O indiscernível filmico

Caminhe comigo nos passos do corpo quebrado que anda em curvas e deixa pegadas indiscerníveis no chão. Dançando sobre essas pegadas, quero perceber o que há de indiscernível nos filmes. Ou como eles brincam com o indiscernível, observam-no e riem para ele, elogiam-no, prestam-lhe reverências. Tal como Orfeu e a esposa de Ló, não se furtam a “olhar para trás”, e na potência de ser que existe em cada fragmento e rachadura, forjam algo novo para nos sensibilizar, algo novo para nos tocar e nos fazer entrever, via experiência estética, o que podemos ser. Valendo-me da fortuna teórica e crítica que vimos juntos até então, intentarei fazer inferências sobre como isso acontece, materialmente, nas obras audiovisuais. Como essas metáforas são encarnadas, como tomam formas e contornos. Enfim, como podem ser traduzidas em estratégias nos filmes *queer* que aqui trago.

Quando evoco o termo “indiscernível”, infiro aquilo que é difícil ou impossível de compreender, de apreender; ou aquilo que, quando visto, é compreendido de modo confuso, estranho, fragmentário. Tal qual corpos quebrados, pouco inteligíveis à compreensão do que é ser “normal” ou “útil” à economia hegemônica vigente. “Indiscernível” também é aquilo que, em alguma medida, escapa à linguagem e ao discurso. E, justamente por isso, pode escapar em igual medida do controle hegemônico e de interesses utilitários.

O “indiscernível” pode tomar distintos traços e aparências de obra a obra audiovisual. Ou seja, pode ser traduzido, materializado e encarnado de modos diversos, em termos de sensibilidade e experiências estéticas. Pode gerar uma gama variada de afetos e sensações. De forma mais estrita: o elogio ao indiscernível pode se traduzir em *modos* distintos, modos diferentes de aparição e materialização; pode se encarnar por meio de diferentes regimes estéticos. Pode se espriar por uma “estética do tédio” – como veremos em *A Seita* –; pode evocar uma “estética do sono” e da “inconsciência” – como veremos em *Desaprender a Dormir* –; pode brincar com uma “estética do desconforto”, com o “confuso” e com o “abjeto” – como em *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo, Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*, e parcialmente em todos os filmes analisados nessa seção. Em suma, o elogio ao indiscernível pode ser traduzido sensivelmente de muitas formas. Inclusive – e aqui um destaque – pode ser traduzido por meio do regime estético da *alegria*. A esse modo específico, dedicarei a segunda parte deste trabalho. Portanto, defender o termo “indiscernível” não é, de modo algum, colocá-lo em oposição a esses termos – tédio, sono, inconsciência, improdutividade etc. – mas sim afirmá-lo como algo que engloba e compreende esses e outros termos, esses e outros regimes estéticos. O que fundamenta e dá liga ao elogio ao indiscernível é seu caráter de

experimentação, a forma e os procedimentos de suas construções narrativas e imagético-sonoras, sobre as quais explanarei abaixo.

Obra a obra aqui trazida manifestam uma (des)orientação *queer* diante das tecnologias que as circundam, o que implica experiências estéticas específicas. Experiências de ciborgues *queer*, de (des)orientação *queer* frente a tecnologias hegemônicas. A imagem do corpo que caminha nos ajuda bastante a materializar tais experiências. Como sugere Ahmed (2006), o corpo que é posto a caminhar no mundo recebe a missão de chegar a um *telos*, a um fim. Se ele caminhar em linha reta, a promessa da chegada é garantida, juntamente com tudo que tal chegada trará: “felicidade”, “sucesso” etc., ao passo que se ele desviar do caminho será prontamente destituído de toda e qualquer promessa. De modo muito similar – e nada ao acaso – muitas narrativas seguem o mesmo modelo. De textos mitológicos – Orfeu que perde Eurídice ao olhar para trás, a esposa de Ló que se transforma em estátua de sal –, passando pela literatura, pelos contos de fadas e encontrando certo auge no cinema hollywoodiano, narrativas com “finais felizes” prometidos a “bons personagens” talvez sejam o modelo mais amplamente conhecido – porquanto hegemônico – de história a ser contada. Em versões mais ou menos estruturadas, mais ou menos diluídas, esse modelo permanece em certo imaginário social. Apesar de encontrarmos uma gama enorme de contraexemplos (o que seria, por exemplo, de tantos filmes hollywoodianos se não tivessem inflexões dissidentes aqui e ali?), o que mais facilmente reverbera, ao evocarmos a ideia de um “cinema hegemônico”, é precisamente um cinema que prioriza um modo de narrar *teleológico*.

Por “cinema hegemônico”, entendo um cinema industrial com grande poderio em formação de sensibilidade massiva. Em outros termos, uma tecnologia midiática – audiovisual – modulada pelo capitalismo, pelos interesses de mercado e com grande poder de produzir sensibilidades em larga escala. Tecnologia essa que encontra em Hollywood seu exemplo mais óbvio, apesar de não único. Um cinema que atualmente não produz apenas “filmes”, mas uma cadeia extensa de produtos audiovisuais, e que tampouco se limita a salas de cinema, mas está presente em praticamente todas as “telas luminosas”. O cinema hegemônico é parte dos “tentáculos” do circuito integrado do capitalismo descrito por Preciado (2023). É um cinema que, como tecnologia hegemônica em pleno funcionamento, parece sagaz ao observar, incorporar e mediar afetos, apropriando-se de uma gama imensa e diversa de experiências imagético-sonoras atuais, remodelando-as a seu modo e vendendo-as em “versão domesticada”.

Se, num passado recente – representado pelo séc. XX, em especial sua primeira metade – o cinema hegemônico é lembrado por filmes que seguem uma teleologia “clara” e “discernível”, filmes com “começo, meio e fim” orquestrados por “causa e efeito” bem

delineados e amplamente identificados por um “cinema clássico narrativo”⁷ (Bordwell, 2005), no séc. XXI essa teleologia é mais facilmente problematizável. Não só porque o cinema experienciou as “novas ondas”, foi atravessado pelo “moderno”, “maneirista”, “pós-moderno”, entre outros; não só porque enveredou em uma pluralidade de gêneros audiovisuais, circundante em uma pluralidade de “telas luminosas”. É tudo isso, porém com um adendo relevante: é um cinema hegemônico que, na mesma trilha do capitalismo contemporâneo, aprendeu a “dar corda”, aprender a expandir e alargar o seu espectro estético-narrativo, a sua forma de contar histórias e construir imagens e sons. E esse “aprendizado” pode ser lido como “fruto” da observação, gestão e modulação de sensibilidades via tecnologia, como discorri anteriormente. Se o capitalismo lança mão de tecnologias com fim de observar, gerir e produzir corpos e sujeitos, o cinema é certamente uma dessas tecnologias. Talvez uma das mais potentes. A “indústria audiovisual”, como diria Preciado (2023).

O cinema hegemônico ainda trabalha para modular sensibilidades, mas em contexto contemporâneo essa modulação é ampliada, sobretudo se comparada à mesma do século passado. Tal ampliação entra na conta da multiplicidade tecnológica de nossos tempos, das mil e uma “telas luminosas” que permitem maior e mais íntimo acesso ao corpo das pessoas. A sala de cinema no séc. XX se expande à televisão doméstica e no séc. XXI à toda sorte de aparelhos que não apenas brilham a metros de distância dos olhos, mas estão em contato direto com nossa pele. Como vimos acima, nosso estatuto coletivo de corpos biomediados nos faz partilhar a condição de contiguidade corporal com as novas tecnologias. E por meio dessas tecnologias a economia hegemônica apreende algo sobre nós, extrai formas de saber-poder de nossas sensibilidades, muitas vezes traduzidas em nossas produções poéticas e estéticas. Não é difícil perceber, por exemplo, como a dinâmica imagético-sonora de mídias sociais ajuda a informar alguns filmes recentemente produzidos pela indústria audiovisual. Bom exemplo é o infame *Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo* (*Everything Everywhere All at Once*, Daniel Kwan; Daniel Scheinert, 2022), *hit* das premiações de cinema hegemônicas em seu ano de lançamento. É curioso perceber como o semi-infinito de imagens e sons que circulam nas muitas tecnologias

⁷ Ao dizer que o “cinema clássico narrativo” é um cinema teleológico cuja primazia de “causa e efeito” são dominantes, não afirmo que esse cinema é assim de forma monolítica, sem tensões e ambiguidades. Há uma quantidade extensa de contraexemplos, de usos inventivos e construções estético-narrativas que desafiam as premissas gerais de “causa e efeito” geralmente atribuídas ao cinema clássico. O cinema de gênero, e suas especificidades, trazem bom exemplo disso. Em estudo anterior (Wlian, 2019), faço uma discussão sobre essa questão em filmes musicais clássicos de Hollywood, instigante exemplo. Portanto, a inferência de que o “cinema clássico narrativo” é um cinema teleológico de “causa e efeito” tem muito mais a ver com o *projeto* hegemônico – industrial, mercadológico e capitalista – que encabeça esse cinema, do que com o que podemos verificar nos resultados produzidos; e também tem mais a ver com uma ideia e discurso dominantes atribuídos a esse cinema do que com o que podemos observar materialmente filme a filme.

contemporâneas ajudam a retroalimentar a indústria audiovisual, que não poupa em tomar tais imagens e sons e remodelá-las a seu gosto.

O que quero inferir é que a *potência de ser* dessas imagens e sons – relembrando a ideia de “virtualidade” em Sodré (2021) – me parece possuir uma qualidade de “indiscernibilidade” capaz de chamar a atenção do capitalismo contemporâneo, esse que não só observa essa qualidade como trabalha para economizá-la e colocá-la a serviço de seus interesses. Seja para a “programação de algoritmos”, para o “*design* de ofertas” ou para a própria produção audiovisual em si, o capitalismo parece abarcar a qualidade afetiva dessa *potência de ser* e decupá-la de modo a conter seus “embaraços”, seus “excessos de intensidade”, sua “indiscernibilidade”. Ao fazer isso, ele remodelaria essas imagens e sons e os utilizaria o máximo possível dentro de uma lógica que, por mais “expandida” que possa parecer, ainda seria *teleológica*.

Boa parte das narrativas do cinema hegemônico do séc. XX traz tramas cis heterossexuais que conduzem a um fim de “felicidade” – representada pela união heterossexual, casamento, conquista material etc. – a seus protagonistas, assim como a um fim punitivo a seus antagonistas e personagens desviantes. Esse “fim” narrativo não apenas encerra o texto dramático de muitos filmes, mas incorpora uma teleologia sobre eles, um “fim” social e cultural mais amplo ao qual o projeto hegemônico por trás dos filmes apontaria. Isso que faz desse cinema uma tecnologia formadora de sensibilidades. E com o cinema hegemônico contemporâneo a coisa não é tão diferente. Sendo um cinema com possibilidades tecnológicas mais amplas e complexas, que consegue escrutinar mais de perto os corpos que pretende atingir, ele pode modular com mais facilidade sua teleologia a partir do próprio material que “recolhe” desses corpos e suas sensibilidades. Nesse sentido, por mais diversa e variada que possa aparentar ser – e por mais que apresente pluralidade maior de corpos e sujeitos sociais, que não apenas cis heterossexuais, necessariamente – essa teleologia não deixaria de incorporar um “fim”, uma finalidade que aponta para determinadas demandas do capitalismo contemporâneo. Pelo simples fato de modular as imagens e sons a seu modo, economizando e selecionando suas propriedades, a indústria audiovisual já é capaz de fazê-lo. Seja para a defesa de um *modus operandi* heteronormativo – ou homonormativo –; seja para a divulgação de ideias e valores hegemônicos mais gerais; seja para promover modos de engajamento que contribuam para lógicas de consumo... os interesses utilitários ao capitalismo são muitos, e justificam dizer que o cinema hegemônico, mesmo hoje, prioriza um modo de narrar teleológico, pois ele possui um *telos*, um fim. Mesmo que os filmes tenham “começos, meios e fins” mais “ampliados” e com novas possibilidades estético-narrativas.

Cinema é tecnologia. E como tal, é coisa a ser disputada. Sendo tecnologia sensível, é no campo da sensibilidade mesma o melhor *locus* de disputa. O cinema *queer* contemporâneo entra para jogo nessa disputa. Se o cinema hegemônico tem por projeto caminhar em linha reta rumo a um *telos*, o cinema *queer* perturba esses *telos*, remexe no caminho, faz curvas. Instigame fazer algumas deduções sobre essas curvas, explanar de modo mais denso sobre o que compreendo por “indiscernível”, ou mesmo por um “elogio ao indiscernível”, nas obras audiovisuais.

Acredito que o elogio ao indiscernível se dá por um procedimento duplo de (des)orientação *queer*, de ordem narrativa e estética. Em suma, se dá por uma mobilização especulativa e exploratória entre dois aspectos: (1) desconstrução teleológica da narrativa e (2) estilização vertiginosa das imagens e sons. Por *desconstrução teleológica*, infiro uma franca fragmentação e decomposição de preceitos narrativos de “causa e efeito”, que remexem no entendimento e na compreensão inteligível da narrativa fílmica. Por *estilização vertiginosa de imagens e sons*, evoco uma mobilização intensa de propriedades visuais, sonoras, táteis, sensoriais etc., de modo sublinhado que presta mais tributo a si mesma que ao desencadeamento narrativo, e que eu leio pela chave conceitual do *excesso*, em especial de um *excesso de atrações* (Baltar, 2012).

Muito já foi dito sobre o que faz uma obra ser *queer* (Benshoff; Griffin, 2006). Engaje-me mais com a visão expressa por André Antônio Barbosa, ao dizer que “uma primeira e mais óbvia dimensão de um texto *queer* seria [...] sua dificuldade, isto é, seu caráter de alheamento com relação ao funcionamento pleno do sistema de significados da episteme. Do mesmo modo que o *queer* é estranho, ruidoso e incômodo, assim o seriam as obras *queer*” (Barbosa, 2017, p. 113). É nesse passo que eu fundamento meu entendimento de desconstrução teleológica da narrativa. Para distinguir-se de um texto considerado hegemônico, e também para criticá-lo, obras *queer* investiriam em uma *forma* dissidente, e não apenas de maneira acessória, mas como baluarte de articulação de suas imagens e sons. Seguindo Barbosa, compreendo obras *queer* por meio do incômodo, do ruído, do embaralhamento e dificuldade do texto, algo que se expressa bastante no âmbito narrativo.

Engaje-me, em especial, ao entendimento de Teresa de Lauretis (2011) sobre o que seria um *texto queer*. Pioneira na utilização do termo “*queer*” como estudo acadêmico, ela nos diz:

Para os propósitos desta discussão, posso chamar provisoriamente de *queer* o texto de ficção – seja ele literário ou audiovisual – que não apenas funciona contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa em direção ao encerramento e à completude de significado, mas também aquele que perturba

claramente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens (De Lauretis, 2011, p. 244).

Ou seja, obras *queer* seriam aquelas que operam contra a narratividade, ou que, pelo menos, perturbam sua completude, sua referencialidade. Afirmar isso certamente não é dizer que filmes *queer* prescindam de narrativas, mas é dizer que suas narrativas são construídas em outros termos, de modos diversos e que tendem a uma fragmentação, a um “embaralhamento” da “causa e efeito”. “Não é que falte um enredo, pois há uma narrativa, mas a densidade sintática e retórica do texto, suas escolhas lexicais incomuns e a narrativa caleidoscópica embutida em sua narração elíptica frustram tanto as expectativas narrativas quanto as referenciais” (De Lauretis, 2011, p. 244).

Segundo De Lauretis, um texto hegemônico cumpriria alguns requisitos para com seus leitores e/ou espectadores, como compreensibilidade, referencialidade, identificação. Em suas palavras:

A capacidade da linguagem e das imagens de se referirem ao mundo fenomênico ainda opera nas obras de ficção, mesmo que de modo comprometido e residual: claro que sabemos que é apenas uma história, que é apenas um filme, mas mesmo assim... As demandas inegociáveis da maioria dos leitores, espectadores ou ouvintes para identificar e identificar-se com, para dar sentido ao que está acontecendo, para saber quem é quem na diegese, para encontrar algum incitamento à fantasia ou a versões de si mesmo no espelho do texto, [...] são os requisitos normativos que se espera que a ficção cumpra (De Lauretis, 2011, p. 244).

Se tais “requisitos normativos” esperados em uma obra são, justamente, aqueles regidos por um fio que conduz à compreensão “do que está acontecendo na história” ou à “identificação” com essa história, são esses requisitos que serão fragmentados e abalados em uma obra *queer*. De Lauretis vai além, ao dizer que um texto *queer* “carrega a inscrição da sexualidade como algo mais do que sexo” (De Lauretis, 2011, p. 244). Logo, a sexualidade em obras *queer* não trata apenas da narração ou encenação de sexo propriamente dito, mas de toda uma construção que francamente imprima essa sexualidade na tessitura estético-narrativa da obra, algo que também seria fator específico e diferencial frente a textos hegemônicos.

Barbosa (2017) ainda argumenta que a questão da “dificuldade do texto” também poderia ser atribuída a outras cinematografias, que não exatamente dissidentes. Os cinemas “modernos” ou “de vanguarda” seriam exemplos de obras também “difíceis”, com narrativas que expandem e desafiam “causa e efeito” e a fácil legibilidade por seus espectadores. Contudo, enquanto esses cinemas, alçados a um “cinema da vida e da verdade” (Barbosa, 2017, p. 113),

apontam para um “futuro” ou para uma “teleologia humanista essencial” (Barbosa, 2017, p. 114), as obras *queer* dispensam tal preocupação teleológica, sequer se preocupam em revelar qualquer “essência humana” ou proposta futurística “redentora”. A “dificuldade” em obras *queer* seria, grosso modo, um exercício de exploração e aproveitamento da própria “dificuldade” em si, dos próprios ruído e incômodo em suas narrativas, sem grandes compromissos “heroicos” para além de perturbar e criticar demandas hegemônicas. Por isso, precisamente, obras *queer* seriam “excessos afetivos” (Barbosa, 2017, p. 117).

Tomando a chave do *excesso*, migro do âmbito narrativo para a construção imagético-sonora das obras. Se a desconstrução teleológica leva à fragmentação de preceitos narrativos e à “dificuldade” nas obras *queer*, o excesso também o faz, dessa vez animado por um uso específico e bastante estilizado das imagens e sons.

Já bastante teorizado nos estudos de cinema e audiovisual (Thompson, 2004), o excesso pode ser analisado de muitas maneiras. Aproximo-me mais da abordagem de Mariana Baltar (2012). Ao discorrer sobre o conceito, comentando certo inventário teórico sobre ele, Baltar diz que o excesso se trata de “um procedimento, estético e político, de incorporação dialógica de marcas estilísticas” (Baltar, 2012, p. 126). Não apenas caracterizado como marca estilística que ultrapassa a economia e as motivações do desencadeamento narrativo (Thompson, 2004), o excesso seria, também, um procedimento formal aplicado às imagens e sons, especialmente a partir da modernidade ocidental. Segundo a autora:

Resumidamente, o argumento é: com o contexto de cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao longo do XX, que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, a associação entre visibilidade/visualidade (dar a ver a realidade do mundo) e experiência maquínica instaurou um desejo de ver cada vez mais a “concretude” da realidade do outro (sujeito e mundo). Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores corporificados (Baltar, 2012, p. 128).

Nessa perspectiva, o excesso seria um procedimento que, pela via das imagens e sons, investiria uma retórica reiterativa e saturante nas narrativas audiovisuais. Não bastaria contar sobre um “choro”, teria que se “exibir as lágrimas”. Não bastaria contar sobre uma “ferida”, teria que se “mostrar o sangue” de modo privilegiado. Esse “mostrar”, essa “exibição privilegiada”, não apenas vem no bojo de um desejo crescente pelo *ver* na modernidade, mas também incorpora valores – morais, sociais – encabeçados por essa modernidade. A “visualidade espetacular e reiterativa é fundamental para a retórica do excesso. Especialmente

a expressão do corpo como foco primordial das máquinas do visível, encarnando assim o fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que despertam” (Baltar, 2012, p. 128).

Testemunho maior dessas “máquinas do visível” é o surgimento do próprio cinema em si. Segundo Leo Charney (1998), o cinema é prova substancial e memorial da modernidade, uma vez que cristaliza, em tecnologia, narrativa e experiência, os atributos ontológicos e epistemológicos dos processos modernos. É nesse ponto que podemos pensar em excesso como categoria. Se o motor da modernidade – do cinema – é o movimento, é esse motor que virá para impulsionar estímulos no corpo. O cinema mobiliza uma série de modos de sacudir o espectador para físgá-lo e mantê-lo interessado nas imagens em sequência. É o movimento e seus estímulos constantes e variados dos sentidos do corpo – sobretudo da visão, em contexto moderno – que engajarão esse corpo, que o farão querer ver e sentir sempre mais e mais, e fundamentarão daí novas formas de sensibilidade. Formas essas que coadunam com o projeto burguês capitalista. O excesso é parte integrante dessas formas de sensibilidade; é um dínamo moderno às sensações.

Em Baltar, o excesso está vinculado a uma “pedagogia das sensações” (Enne; Baltar, 2006), a um projeto pedagógico moralizante vinculado à modernidade, projeto que tinha o intuito de educar sensorial e sentimentalmente grandes massas sociais, por meio da visão e do espetacular.

O excesso é entendido como a estratégia principal de “pedagogização” através da ativação de um saber sensório-sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade. Tal saber é parte tão importante da construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade (Baltar, 2012, p. 132).

O excesso me parece cair como uma luva para a argumentação empreendida até aqui sobre a vontade de saber e a observação dos corpos via tecnologia empreendida pelo capitalismo contemporâneo. Capitalismo que, do período moderno até os dias de hoje, expandiu e sofisticou ainda mais suas tecnologias e “máquinas do visível”, para as quais a expressão do corpo ainda é foco primordial. Podemos inferir que estratégias sensíveis, ou mesmo um interesse especial do capitalismo na sensibilidade dos corpos, são algo que já vem de longa data, e que se intensifica nos dias de hoje. O projeto moderno avança e ganha outros contornos em um contexto “hipermoderno” contemporâneo. Se a visão era um sentido privilegiado na modernidade, agora ela se espraia à pele, à carne, à toda a materialidade do corpo. Muniz Sodré (2006) concorda com isso, ao afirmar uma “migração da visão ao tato” na contemporaneidade.

As estratégias sensíveis do capitalismo se alastram de modo mais intenso e evidente do olhar para a sensação tátil, e cercam o corpo como um todo, como temos visto até aqui. O *ver* se expande ao *tocar*, ao sentir com o corpo inteiro. O excesso, no entanto, nos informa que isso não é exatamente um privilégio de agora, apesar da notável intensificação. A modernidade e os dias atuais formam uma dobra na qual se desenvolvem e sofisticam modos de sensibilização do corpo; a gana moderna pelo *ver* já respondia por grande engajamento do corpo, já marcava a pele e a sensorialidade do corpo. Por isso, precisamente, que o excesso incorporava – e ainda incorpora – caráter pedagógico.

Para além de reconhecer esse importante papel pedagógico na cristalização do projeto de modernidade (e ainda presente em um cenário de hipermodernidade), quero chamar a atenção para o fato de que a eficácia desse papel reside no engajamento passional/afetivo que é mobilizado, justamente, pela tessitura do excesso. Tessitura essa que encontra nas narrativas audiovisuais seu formato mais bem acabado, dada a própria natureza visual e sensorial da imagem e do som (Baltar, 2012, p. 134).

Contudo, ainda nos passos de Baltar, podemos perceber outros módulos de força, outros modos de excesso possíveis. E é aqui o ponto em que o excesso mais me anima teoricamente. Apesar de ser parte de um procedimento pedagógico ligado a um projeto capitalista, o excesso não seria somente reiterativo, ou pura expressão de valores hegemônicos. Fazendo uma releitura de Humberto Eco (2010), a autora nos apresenta ao menos dois procedimentos diferentes ligados ao excesso: reiteração e saturação. No primeiro, identifica-se um excesso coerente, em que os símbolos convergem para um mesmo campo de significação; no segundo, identifica-se uma saturação de elementos que não necessariamente se relacionam entre si e que não apontam numa mesma direção ou para uma mesma significação coesa.

Eco reconhece então duas tendências que para ele informam parte da história da literatura moderna e pós-moderna: lista por reiteração (que o autor identifica com um excesso coerente, em que os itens da lista convergem para um mesmo campo de significação) e lista por enumeração caótica, que indica uma “reunião de coisas voluntariamente desprovidas de relações recíprocas” (Eco, 2010, p. 254), o que, para mim, poderia ser identificado com uma saturação de elementos. Assim, reiteração e saturação são procedimentos diferentes ligados ao excesso (Baltar, 2012, p. 135).

Em cotejo com teorias que abordam excesso como estilística no cinema, Baltar argui que reiteração e saturação apresentam comportamentos estéticos distintos. Enquanto o primeiro parece conectar

todos os elementos do discurso fílmico para um mesmo ponto de convergência (por exemplo, através dos usos da obviedade da simbolização exacerbada), [...] o outro faz uso intenso da vertigem associativa de ideias que caracteriza o que Tom Gunning e André Gaudreault identificaram com o conceito de atração (Baltar, 2012, p. 135).

É nesse ínterim que Baltar propõe um *excesso de atrações*, valendo-se do conceito de *atração* longamente discutido por Tom Gunning e outros teóricos (2006). A atração é inspirada, em primeira instância, na *montagem de atrações* de Eisenstein, formulada nos anos 1920 e fundamental para a teoria da montagem cinematográfica. “Conforme lembra Jacques Aumont (1987), o termo tinha, já nos escritos do pensador russo, três concepções correlacionadas: a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador” (Baltar, 2012, p. 136). É a partir dessas concepções que Gunning desenvolve suas ideias acerca da atração, refletindo não somente sobre o Primeiro Cinema – marco histórico de um “cinema de atrações” – mas também sobre a dimensão da performance e a produção de “choques emocionais” em diversas outras formas de cinema.

Relendo outros teóricos, como Linda Williams (2004)⁸, Baltar infere que o excesso, embora frequentemente articulado a instâncias moralizantes e modulado em sistema de simbolização exacerbada caracterizado pelo predomínio da visibilidade, sistema esse que “apontaria para estratégias e desejos reiterativos” (Baltar, 2012, p. 138), ainda haveria um excesso mais próximo das atrações, em que esse excesso apareceria como “*inserts* de choque e saturação” (Baltar, 2012, p. 138).

Esses *inserts*, essas inserções imagético-sonoras no meio de obras fílmicas, se dariam:

1. Como incorporação alusiva das tradições narrativas do modo de excesso (os gêneros do corpo em si)⁹, com intuito de exacerbar a experiência sensorial.
2. Como inserção/associação “extasiástica”, saturada e vertiginosa de imagens e sons (Baltar, 2012, p. 138).

Ao procedimento mais “tradicional” de excesso, vinculado a um caráter reiterativo – e moralizante – Baltar nomeia *excesso narrativo*. Um outro procedimento, que apesar de diferente

⁸ A autora possui texto seminal a respeito do que chama de “gêneros de corpo”, gêneros cinematográficos que privilegiam sensações do corpo – a saber: o horror, o melodrama e a pornografia –, texto que apresenta relevante e potente contribuição para os estudos que interligam cinema e corpo. Entretanto, como no presente trabalho não intento abordar tão profundamente questões de cinema de gênero, ou gêneros cinematográficos, apenas cito o texto.

⁹ Baltar se refere aos “gêneros do corpo” em Linda Williams (2004): o horror, o melodrama e a pornografia. Gêneros que se valem de modo privilegiado da sensibilidade do corpo para promover engajamento corporal e sensorial do espectador.

não seria totalmente oposto, podendo inclusive coexistir com o primeiro, seria o *excesso de atrações*. Este segundo, que ora me interessa mais, operaria de duas formas: alusão direta de narrativas privilegiadas do excesso (narrativas em que o excesso, historicamente, foi bastante usado); e inserção saturada e vertiginosa de imagens e sons. Dessa forma, o excesso de atrações tem tanto aspecto alusivo – a um “cinema de excesso” – quanto aspecto saturador e vertiginoso.

Juntamente com a *desconstrução teleológica*, explanada logo acima, consigo identificar o *excesso de atrações* como um elogio ao indiscernível no cinema *queer* contemporâneo. É, aliás, por meio do par *desconstrução teleológica* – alicerçado nas ideias de *texto queer* em De Lauretis (2011) e André Antônio Barbosa (2017) – e *excesso de atrações* – como expresso por Mariana Baltar (2012) –, que fundamento meu entendimento de *elogio ao indiscernível*, pensado também como procedimento estético-narrativo e estratégia sensível dissidente aplicado ao fazer audiovisual.

O elogio ao indiscernível não é em si um afeto ou regime estético, mas propiciador de regimes estéticos, estes que podem variar – e variarão nos filmes a seguir. Ele é um procedimento de modulação dos filmes, e essa modulação geralmente é consciente por parte de quem as faz. Os afetos e sensações que dessas modulações brotam, esses sim conformam regimes estéticos e podem ir além do que foi previamente modulado. Talvez seja justamente esse “além” a “pedra preciosa” que o elogio ao indiscernível quer especular. Nesse sentido, tal procedimento se expressa e pode ser identificado por meio da forma com que *texto queer* e *excesso*, em especial *excesso de atrações*, são articulados um ao outro. Tal articulação pode gerar afetos de incômodo, de confusão, de tédio, de sono, de abjeção, entre outros, que entendo como *modos* de elogio ao indiscernível. Porém, o que os conecta e faz tal procedimento ser reconhecível é a maneira com que os filmes “atrapalham” seu próprio desenvolvimento teleológico para que tais regimes estéticos se expressem, para que os afetos por eles mobilizados surjam e nos engajem, para que as imagens e sons se exibam em suas qualidades, em sua estilização, em seu excesso.

A maior marca de elogio ao indiscernível é a *não-teleologia*, o “atrapalhar” do encadeamento de causa e efeito em prol da intensidade afetiva das imagens e sons. Assim, ele é percebido numa narrativa que não caminha direito a seu fim, em eventos “perturbados” por imagens e sons excessivos – por vezes, aleatórios –, que não estão lá para fazer o filme necessariamente “andar para a frente”. Filmes que elogiam o indiscernível prescindem de começos, meios e fins bem definidos. Por mais que esses estejam lá, eles não são propriamente o que mais importa. O que importa, de fato, é o que as imagens e sons, em seu excesso, podem performar, bem como os afetos que podem trazer. E é um excesso, como já dito, muitas vezes

vertiginoso, que não quer ser edificante, “profundo”, revelador de uma “verdade” para além das imagens. Pelo contrário. É um excesso que tende a tornar as imagens rasas, superficiais, ornamentais, jocosas. Em suma, um excesso que brinca de modo “perverso” com as imagens e sons independentemente da narrativa do filme. Essa *não-teleologia* se expressa numa cadência fílmica entrecortada por momentos de “suspensão”: a cena parece se deter em si mesma e no que ela performa, com frágil preocupação sobre seu papel narrativo dentro da tessitura fílmica. Por vezes, sequer há qualquer papel narrativo que seja. É como se o filme entrasse em suspensão para que o quadro nos mostre a performance do que é encenado. E é essa performance que pode trazer afetos tal ou qual, que dirá sobre com que regimes estéticos o filme se engaja.

Filmes que elogiam o indiscernível são filmes, de certa maneira, fragmentários – também, por isso mesmo, corpos quebrados – em que a narrativa sempre parece, por um lado, “perder algo” para a potência afetiva das imagens e sons em seu excesso; mas, por outro lado, “ganhar algo” que escapa à própria narrativa e a ela empresta uma cara estranha e singular. As principais marcas dessa *não-teleologia* são o efeito de suspensão – de “giros” no presente das imagens –; um senso de “desierarquização” narrativa, em que o filme não necessariamente privilegia a figura de um protagonista, mas se refestela e “toma tempo” com outros personagens, outros corpos, outras imagens e o que esses podem nos mostrar; um engajamento sensorial que nos mobiliza afetos que vão além da narrativa do filme – talvez até nos afastem dela, de algum modo – mas que são, independentemente, o que trarão a tônica do filme e sua proposta de experiência estética.

Todas essas marcas não-teleológicas “estranham” o filme, o tornam algo “confuso”, talvez algo “difícil de entender”, algo cujo engajamento é marcadamente diferente do qual fomos acostumados pelo cinema e audiovisual hegemônico. Elas me parecem performar tributo, justamente, àquilo que não se pode entender, àquilo que escapa da compreensão e, por isso mesmo, talvez “escape das garras do capitalismo”, mesmo que provisoriamente. O capitalismo de hoje, como vimos, é sagaz em fazer caber de tudo, mesmo o que lhe é estranho; portanto, tudo é provisório. É essa invenção exploratória e especulativa, operacionalizada como procedimento estético-narrativo em audiovisual, que entendo por elogio ao indiscernível, que é “elogio” no sentido de ser um tributo, um exercício de reverência imaginativa: as obras fílmicas não necessariamente são, de todo, indiscerníveis ou ininteligíveis, impossíveis de compreender e fruir; tampouco são obras que “escapam das garras do capitalismo”; porém, elas tocam, animam, brincam, prestam tributo e exaltação à indiscernibilidade, ao que escapa à linguagem, ao que é confuso e difícil de explicar, ao que não se pode facilmente apreender. Tal qual corpos dissidentes, que não fazem sentido e são algo indiscerníveis à cultura hegemônica.

Decerto que pode haver muitos procedimentos estilísticos na construção de obras audiovisuais dissidentes. O elogio ao indiscernível, da forma como o descrevo, não intenta de modo algum delimitar ou explicar a totalidade de possibilidades criativas do cinema e audiovisual *queer* contemporâneos. Sequer é desejo meu tentar fazer isso. Talvez a maior graça desse cinema seja justamente sua capacidade de inventar coisas cada vez mais novas e estimulantes, difíceis de enumerarmos e economizarmos. Invenção essa que se dá, creio, justamente pela incitação especulativa e exploratória do corpo e seus afetos, com toda sua qualidade “indiscernível” e impossível de ser totalmente contida. O elogio ao indiscernível se faz chave de leitura interessante para que, por ora, possamos nos debruçar juntos em aspectos presentes nos filmes. Porém, como o próprio termo infere, o “indiscernível” certamente estará lá, para ser apontado sem, todavia, ser totalmente compreendido.

O elogio ao indiscernível, a incitação ao que não pode ser entendido, a provocação dos poderes do corpo, é um modo de (des)orientação *queer* que, deliberadamente, quer dar vazão ao que não se pode conter; quer mergulhar na “quebração” e nas rachaduras; quer descobrir do que um corpo quebrado é capaz. Do que um corpo biomediado – um ciborgue – é capaz quando anda em curvas e empresta à tecnologia seus embaraços. Se o cinema e audiovisual são tecnologia hegemônica, é essa tecnologia mesma que será pervertida e disputada para coisas outras.

A partir desse entendimento, caminhemos para dentro dos filmes.

O gozo dos sonâmbulos e o elixir do sono

O tédio, o sono, a inconsciência... as imagens que se embaralham, ou que criam uma textura de superfície na qual não há muito onde mergulhar. Essas parecem encarnações de uma (des)orientação *queer* que, ao (des)orientar imagens e sons, ao animá-los sob a ótica de sua sensibilidade, elogia o indiscernível e o materializa por meio desses afetos: afetos que estimulam o tédio, o sono, o próprio ato de dormir em si e toda a inconsciência a ele atrelada. Identifico algo assim em *A Seita*, longa dirigido por André Antônio junto ao coletivo pernambucano Surto e Deslumbramento. Filme que, de modo provocativo, me inspira a conectá-lo ao longa *Desaprender a Dormir*, do cineasta Gustavo Vinagre.

A Seita é o primeiro longa-metragem do Surto e Deslumbramento, coletivo de cinema que desde 2012 tem realizado uma série de filmes cuja temática e, sobretudo, estilística, são bastante específicas e o eixo criativo que permeia obra a obra. Formado pelos cineastas – e pesquisadores de cinema – André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida,

o coletivo, que acho justo chamar de *queer* por excelência, tem por eixo o artifício, o pastiche, a paródia, a estilização, o excesso, o *kitsch*, o *camp*, o deboche, a cultura *pop* e a cultura de massa contemporâneas. Francamente “exagerados” e “artificiais”, os filmes do Surto e Deslumbramento não temem a apropriação – e uso à exaustão – do acervo de imagens e sons da cultura midiática dos dias de hoje. Apropriação essa que não só reconfigura e brinca com as imagens e sons, fragmentando-as e modulando-as ao bel prazer, como também cria algo curiosamente novo e, devo dizer, fascinante. Porém, é justamente a exploração material e sensível de todos esses elementos que fazem da poética do coletivo algo dissidente em relação ao cinema independente contemporâneo. Mesmo com uma certa revalorização, ou mesmo um retorno do artifício (Lopes, 2016c) ao interesse de parte da produção audiovisual brasileira nos últimos anos, o coletivo ainda se vale marcadamente da artificialidade para se distinguir de um cinema dito “político”, um cinema com intenções claramente militantes que ainda domina o cenário da produção cinematográfica independente. Os filmes do Surto e Deslumbramento – curtas-metragens, em sua maioria – circulam em festivais e mostras de cinema, alguns de relevância nacional como a Mostra de Cinema de Tiradentes, e também ficam parcialmente disponíveis *online*, em plataforma do próprio coletivo.

Além de ser o primeiro longa-metragem, *A Seita* também é o primeiro filme do Surto e Deslumbramento a contar com financiamento externo e um orçamento mais robusto. Todavia, esse fato não faz da obra mais “séria” ou menos irreverente que os curtas que a precederam. Ademais, é em *A Seita* que André Antônio, integrante do coletivo e diretor do filme, materializa poeticamente sua ideia de *frivolidade* (Barbosa, 2017). Antes de tudo, *A Seita* é um filme frívolo, termo do qual seu realizador não apenas não se esquivava como defende veementemente. E é nos meandros de sua sensibilidade frívola que posso vislumbrar algumas coisas que me interessam de modo especial. Há na frivolidade das imagens e em seu marcado elogio à superfície, acredito eu, também um elogio à sua improdutividade e, por conseguinte, à sua indiscernibilidade.

A narrativa de *A Seita* acontece numa distopia recifense, no não tão distante ano de 2040. Nessa distopia, a distinção entre classes sociais não apenas não acabou como se institucionalizou numa “separação espacial”. As classes abastadas deixaram o planeta Terra e migraram para as colônias espaciais, abandonando não apenas as ruínas do que fora aquela cidade ora decadente, como também os cidadãos “menos importantes”, as “classes inferiores”. Nesse cenário, o personagem principal, um jovem afeminado das classes altas e com ares de dândi (Pedro Neves), muda-se das colônias espaciais de volta ao Recife, na contramão do progresso hegemônico de seu tempo e de sua classe social. Numa atmosfera de tédio perene, o

personagem se cerca de ornamentos e objetos de decoração no antigo apartamento de sua família. Passa todo seu tempo entre adornos, caminhadas longas pela cidade abandonada e encontros casuais de sexo com os seus poucos habitantes. Parece estar em uma espécie de estudo distanciado de velhos hábitos “terráqueos”. Seu corpo é uma superfície desnuda, apática, entregue às possibilidades de prazer e beleza que aquele lugar poderia oferecer, como o prazer de dormir, ou mesmo o prazer de sonhar. Prazeres esses não tão simples de se experienciar, uma vez dada a impossibilidade tecnológica imposta ao sono. As colônias espaciais haviam banido o sono por meio de uma vacina obrigatória que impedia as pessoas de dormir. Graças a essa tecnologia, o sono era agora considerado um inusitado hábito do passado. O personagem aparenta ser desprovido de emoções até que algo especial lhe chama a atenção. Estranhos cartazes ilustrados são espalhados pela cidade. Ao perseguir a origem dos cartazes, eis que ele descobre a seita: uma festa de dissidentes, regada de ritualidades específicas, onde os corpos desfilam seus brilhos e maquiagens estilizadas, beijam-se, fazem sexo. E, mais importante: tomam a “substância”; um elixir sonífero capaz de burlar a vacina obrigatória e permitir aos corpos dormir e sonhar.

É interessantíssimo perceber aqui como a própria premissa narrativa pode suscitar uma forma específica de modular as imagens e sons, uma estilística capaz de gerar afetos específicos; uma experiência estética específica, por fim. É precioso como a questão do tédio e do sono não residem apenas no texto, na causa e efeito, mas se incorporam de modo ainda mais provocativo – e afetivo – no corpo filmico, na tessitura das imagens e sons. É esse ponto que, sobremaneira, conecta *A Seita* a *Desaprender a Dormir*.

O longa de 2021, rodado durante a pandemia de Covid-19, é, possivelmente, um dos mais “delirantes” do cineasta Gustavo Vinagre. “Delirante” no sentido mais instigante possível. De origem carioca e morador de São Paulo, Vinagre vem em carreira ascendente no cinema brasileiro, especialmente depois do sucesso de seu filme *Nova Dubai* (2014), alçado à importantes festivais como o Olhar de Cinema e o Mix Brasil. Com filmes famosos num circuito de festivais de cinema – sobretudo aqueles com temáticas LGBTQIAPN+ – Vinagre, tal qual o Surto e Deslumbramento (apesar das muitas diferenças e especificidades), é reconhecido como expoente de um cinema *queer* brasileiro contemporâneo. A irreverência de seus filmes se deita em narrativas que, muitas vezes, encenam sexo explícito; narrativas que brincam, às vezes, com os limites entre ficção, documentário e performance; narrativas que, quase sempre, são encabeçadas por personagens que desfilam diante de nós com seus desejos, seus medos, suas ansiedades e seus delírios.

Desaprender a Dormir encarna fortemente essas características. Porém, de modo mais específico, eleva-as; traz uma narrativa que não se furta ao desmantelamento, à fragmentação intensa, à “quebração” de uma linha causal facilmente compreensível. Tudo parece caminhar para um grande delírio, ou um grande “sonho”. Um “sonho de sonâmbulo”, entretanto. Como em *A Seita*, o tema do sono aqui reverbera, o que denuncia o próprio título. O filme trata justamente do sono – ou a falta dele – em nossos dias. E, além do sono, trata sobre a sensibilidade do corpo frente às “telas luminosas”, às tecnologias contemporâneas. Um casal vivido pelo diretor do filme e pelo cineasta Caetano Gotardo nos traz pistas interessantes: Flávio (Gustavo Vinagre) passa muitas horas por dia diante da tela do computador editando vídeos pornográficos, o que o faz perder seu próprio apetite sexual; José (Caetano Gotardo), passa seu tempo tentando desenvolver uma equação que determine quando os humanos colonizarão Marte. José busca trazer de volta o tesão de Flávio, que parece entrar em uma jornada cada vez mais interna na difícil missão de expandir os próprios sentidos do corpo. A partir dessa narrativa central, as imagens vão se mostrando, se desvinculando, se rasgando diante de nós. Uma série de ideias e, principalmente, encenações e imagens, são dispostas, “jogadas”, mobilizadas em quadro, de modo que a própria narrativa central parece, em muitos momentos, se perder. Talvez essa seja a grande potência afetiva do filme.

Tanto *A Seita* quanto *Desaprender a Dormir* trazem em comum o tema do sono e do corpo que (não) dorme. De modo profícuo, por si só esse já é um tema algo caro quando abordamos fenômenos contemporâneos ligados ao capitalismo. Jonathan Crary (2016) nos informa bastante sobre isso, ao traçar um intrigante retrato do sono diante do capitalismo tardio. Segundo o autor, esse capitalismo exigiria dos seres humanos uma temporalidade ininterrupta, 24 horas por dia, 7 dias por semana. Em contexto no qual a maior parte das necessidades humanas – fome, sede, relações interpessoais, afetividades e, inclusive, sexualidades – tornaram-se eixo de mercado e foram convertidas em mercadoria e investimento, o sono sobra como uma necessidade humana cujos limites o capital tem dificuldade de transpassar, sendo, portanto, a sua última grande barreira. O tempo da inconsciência e do sonho, o único tempo do dia que retira os corpos do domínio incessante das imagens e estímulos produzidos pelas mais variadas tecnologias, seria um tempo desperdiçado, um empecilho tanto à produção quanto à acumulação de riquezas.

Se o sono é considerado a grande última barreira ao capitalismo, pode ser também uma forma de resistência a ele. As dimensões fisio-simbólicas do sono e do sonhar podem ser agentes do improdutivo, do indiscernível, do que não pode ser contido. E é justamente num “elogio ao sono” que mora um elogio ao indiscernível nos filmes. Se o sono é indiscernível às dinâmicas

do capitalismo, é ele que aqui será explorado. Não apenas na temática e na narrativa dos filmes, o que já está bastante evidente até aqui, mas também, e de maneira ainda mais estimulante, no modo como suas imagens e sons nos afetam.

A Seita possui uma cadência bastante específica. Em sua extensão de pouco mais de uma hora, o filme apresenta pouca variação de planos, repetições de enquadramentos, silêncios constantes. O vazio das ruas abandonadas, muitas vezes em quadro, é mimetizado em uma espécie de “vazio” que se configura no corpo filmico como um todo: um “vazio” de dramaticidade, de profundidade, de causa e efeito. E isso não quer dizer que no filme não haja, em instância alguma, dramaticidade ou encadeamentos de causa e efeito; porém esses são esvaziados de profundidade e a aparência das coisas é o que mais se impõe diante de nós. Talvez uma metáfora visual exponha melhor: é como se as imagens e sons, tal qual um ornamento quebrado – ou um corpo quebrado – tivesse feito resvalar e ir embora pelas rachaduras toda suposta substância narrativa e dramática que poderia haver. O que fica é o ornamento quebrado, no qual ainda há algo residual de narrativa, algo cuja substância se dissipou deixando uma camada fina, uma superfície rasa. O que mais reverbera dessa imagem, portanto, é a aparência superficial da narrativa, que dá a ver com ainda mais clareza a aparência vistosa do ornamento quebrado pelo qual ela se esvaiu. E, tratando-se deste filme – e dos trabalhos do Surto e Deslumbramento, como um todo – não é fortuito igualar ornamento a corpo. O próprio corpo humano é ornamento.

O longa se inicia com uma imagem que, com poucas diferenças, retornará em outros momentos: o personagem dândi deitado em sua cama no quarto. Em voz *over*, sua narração descreve: “Era por volta do ano de 2040, época em que eu voltei a morar no Recife”. A voz aveludada é contígua à imagem de um corpo que dorme e sonha, conforme vemos no enquadramento em primeiro plano. A luz é escura e não revela, como revelará momentos depois, a aparência e textura ornamentais do quarto em que o personagem dorme.

Logo em seguida a essa breve introdução, a imagem corta para a luz do dia, que em planos abertos nos revelam a cidade de Recife. Um Recife que, paradoxalmente, está no presente, no passado e no futuro: o ano é 2040, mas as imagens, visivelmente atuais, nos mostram as ruínas e os fantasmas do Recife antigo. Prédios velhos, malcuidados e abandonados. Ruas totalmente hermas. Pedra e concreto sujo e pichado, em contraste com algum mato que cresce nas fendas e arredores. Alguns planos mostram o mar ou o Rio Capibaribe, icônicos na cidade. As imagens parecem conotar que o futuro distópico já está aqui, agora, e esse Recife que, ficcionalmente, está em 2040, na verdade é literalmente o Recife contemporâneo, sem estilizações (essas que ficarão mais ao encargo dos figurinos e do cenário de espaços fechados).

Figura 1 – planos da cidade abandonada



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

A trilha sonora que embala os planos iniciais da cidade é dramática e vibrante, tocada com instrumentos de orquestra clássica, e daí percebo um primeiro gracejo: o que as imagens dão a ver parece “descasar” com o que a música dá a ouvir, compondo uma ironia que traz parte da tônica do filme que se seguirá. É como se as imagens zombassem de um certo “heroísmo dramático” da música que as embala, e o filme demonstrasse seu deboche ao tipo de filme do qual se esperaria tal melodia. É um tipo de (des)orientação *queer* que se apropria e desloca algo do lugar e o reposiciona em outro onde, aparentemente, ele não se encaixa bem; mas é justamente o desencaixe que traz seu preciosismo. Essa é uma primeira impressão a que meu sensorio é submetido diante das imagens e sons. Mas a coisa ganha ainda outra camada quando descubro que a música se trata da faixa “Treacherous Treck”, de Hans J. Salter, parte da trilha sonora do filme de horror *O Templo do Pavor* (The Mole People, Virgil W. Vogel, 1956). *A Seita* se apropria da trilha de um horror clássico hollywoodiano e a desloca para compor suas imagens, o que também dá a sentir certa ligação do filme com o gênero horror ora comentado através da música. O horror é um gênero do corpo (Williams, 2004), um gênero de cinema que, de modo direto, privilegiado e com pouca sutileza, apela para a sensibilidade e o engajamento corpóreo do espectador. Saber, *a posteriori*, dessa apropriação da música e seu deslocamento para o Recife “antigo-contemporâneo-futurista”, refina ainda mais a noção de desenquadre e de (des)orientação *queer*. A música de um filme de horror, sensorialmente apelativa e evocadora de intenso engajamento do corpo, junta a imagens que não correspondem a essa intensidade. Ela vem a nos tocar como um modo do excesso de atrações (Baltar, 2012) que, duplamente, é alusivo a um cinema de excesso – no caso, o gênero horror –, e é saturador e vertiginoso, uma vez que desponta de forma deslocada, “excessiva”.

As ruas vazias dão a ver um prédio, cuja janela nos é evidenciada em um rápido *zoom in*. Voltamos ao enquadramento inicial do filme: o protagonista deitado em sua cama. A luz agora é clara, e vemos com mais argúcia o cenário. Um *zoom out* amplia a imagem do espaço para um plano médio e revela o corpo desnudo sobre a cama, corpo esse que, de alguma forma, parece se integrar aos muitos ornamentos que vemos no cenário. Cortinas em tom de magenta texturizadas; uma parede rosa sutilmente desbotada; um grande quadro pendurado, com flores e folhas em pinceladas de diversos tons de rosa, magenta, azul, verde; uma mesa de cabeceira rosa; um vaso de flores em formato de cisne; um corpo nu sobre a cama. Tudo é ornamental, tudo é decorativo, inclusive o protagonista. Esse mesmo cenário, com enquadramentos bem próximos, retornará mais vezes, especialmente para mostrar o protagonista com seus parceiros sexuais.

Figura 2 – o quarto ornamental



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Esse plano, que oscila do próximo ao distante, nos dá algumas pistas: se começamos mais “próximos” do personagem, talvez com o afã de buscar nele alguma identificação, ou mesmo profundidade, a imagem logo nos afasta de seu semblante facial e nos mostra seu corpo nu compondo com todo o cenário repleto de elementos. Ele se torna mais um entre tantos

elementos visuais diante de nós. Nesse quadro, é possível sentir a mão do artifício que colore a cena, que é marcante nos filmes do Surto e Deslumbramento. Uma decoração *kitsch* maravilhosamente exagerada, em que tudo é artificial. Mesmo as plantas no vaso de cisne o parecem ser. Tudo ali está para compor uma espécie de “obra de arte”, em que as aparências buscam se impor. E o personagem do dândi sobre a cama entra na conta dessas aparências. Por mais que nesse momento do filme ainda tentemos buscar nele, em sua figura humana, qualquer profundidade que seja, as imagens e sons que se seguem fazem questão de nos afastar disso, bem como o quadro se afastou em *zoom out* do rosto do personagem.

Durante praticamente todos os momentos encenados no apartamento do dândi, o olhar da câmera se comporta da mesma forma: privilegia a beleza dos cenários, dos objetos adornados, das delicadas porcelanas; bem como a aparência e textura do próprio corpo do personagem. Fazendo-se cada vez mais contíguo aos objetos, ele não se destaca enquanto um “sujeito humano”. Pelo contrário. Sua presença revela uma atitude na qual não apenas ele, mas o olhar da câmera, fazem de tudo em cena uma grande superfície, que não se importa em apresentar mais do que sua própria aparência. O personagem prescinde de caráter, de profundidade e de toda e qualquer emoção que seja diante das próprias ações. Em estado constantemente letárgico, parece um “sonâmbulo”. A contiguidade de seu corpo com os objetos fica ainda mais evidente em cena na qual o vemos tomar chá. Um plano detalhe de sua mão manipulando as adornadas porcelanas corta para um plano de conjunto em que ele executa a ação propriamente dita de tomar chá. Seu figurino praticamente se iguala, em cor e texturas, com as porcelanas na mesa, as cortinas e a cadeira (Figura 3). Tudo em quadro é corpo: o corpo do personagem e a materialidade dos objetos cênicos, e esses corpos interagem entre si; porém, quando esperamos que o corpo do personagem aja de modo a nos aproximar dele, e a também nos aproximar dos objetos a seu redor – como que, por meio de seu corpo, os objetos fossem afetados por sua “vivacidade” e nós pudéssemos senti-los junto com ele – eis que é o oposto que acontece. Frio e sem emoção, o personagem se afasta de nós, e são os objetos cênicos que têm mais poder de afetar o corpo desse personagem, em vez de serem afetados por ele. Ficamos, de alguma forma, mais próximos dos objetos cênicos que do personagem; porém, por outro lado, ficamos um tanto distantes de tudo ali. Se nosso corpo, nossa sensibilidade, são treinados para defrontar imagens e sons e nelas buscar a “quentura” de uma proximidade, de algo a ser desvendado, de algo a se *consumir*, aqui eles são “traídos”. A distância instaurada provoca afetos correspondentes a ela. Mas é precisamente nessa distância, e nos afetos que ela pode provocar, que vejo morar a grande potência do filme.

Figura 3 – o dândi e a mesa de chá



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Estamos praticamente todo o tempo diante de um “sonâmbulo”. E o dândi não é “sonâmbulo” somente por conta de ter tomado a vacina obrigatória, que o impede de dormir, como nos conta a narrativa. “Sonâmbulo” também por sua incapacidade de executar gestos que

lhe atribuem caráter, vivacidade, humanidade. Suas ações, seus olhares, indicam intenções, por vezes até insinuam coisas, mas que parecem sempre recuar, não ir além. É como se, como disse acima, não houvesse no que ir além porque tudo é uma camada fina, uma superfície rasa. É essa característica que sublinha a frivolidade no filme. Para além da frivolidade, defendida e conceituada por seu diretor (Barbosa, 2017), também temos aqui uma *estética dândi*, como nos contam André Antônio Barbosa em coautoria com Denilson Lopes, Pedro Neves e Ricardo Duarte Filho (2019), estética essa que demarca a própria construção do filme. Não apenas o protagonista, mas o próprio filme em si nos convida a uma apreciação fria e distanciada que traduz uma sensibilidade dândi, notadamente superficial, que privilegia o ornamental e a concepção do corpo como obra de arte.

Uma cena de conversa pós-sexo entre o dândi e um de seus amantes exemplifica claramente esse ponto (Lopes *et al.*, 2019). É curioso que, no filme, somos expostos a algumas cenas de pós-sexo mas a praticamente nenhuma cena de sexo em si. Testemunhamos momentos seguidos de um gozo do qual nunca compartilhamos. Em vez do engajamento e estímulo sexual que imagens de sexo poderiam causar, como na pornografia – outro gênero de grande apelo afetivo e sensorial (Williams, 2004) –, aqui parece que o engajamento é justamente a moleza, a preguiça, o *sono...* que vem depois do gozo. Mais um distanciamento que “esfria” nosso corpo. Em um desses “frios” momentos, a superficialidade e o distanciamento de uma sensibilidade dândi ficam ainda mais evidentes (Lopes *et al.*, 2019). Assistimos a uma conversa entre o protagonista e outro rapaz, que fumam um cigarro de maconha no chão da sala. O dândi conta uma história do passado para o outro, que está totalmente pelado e deitado com a bunda para cima. Aqui se inicia a oportunidade de conhecermos melhor o personagem, engajarmo-nos sensivelmente com ele. Entretanto, o quadro se comporta de modo a limar qualquer aproximação. A câmera, testemunha ocular da conversa, passeia inquieta pela sala, registrando em *closes* erráticos a decoração disposta. Passeia pelos objetos decorativos, pelos livros sobre a mesa, pelos detalhes da mobília. Por vezes, mostra a bunda desnuda do rapaz, que em nada se difere dos muitos objetos pelos quais o quadro insiste em transitar. É como se houvesse dois movimentos: a persistência em nos exhibir, de maneira detida, exagerada e em vertiginoso excesso (Baltar, 2012), os objetos ornamentais e adornados, como se eles nos fossem insistentemente ofertados para consumo, de modo saturado; o distanciamento, a distração e, por fim, a dissolução na narrativa contada pelo personagem, ou a dissolução de qualquer identificação ou engajamento mais profundo para com ele. A atitude da câmera persiste francamente no fato de que ambos os personagens em cena são, realmente, parte daquele cenário confusa e freneticamente filmado. Tanto o movimento da câmera – rápido, dispersivo e

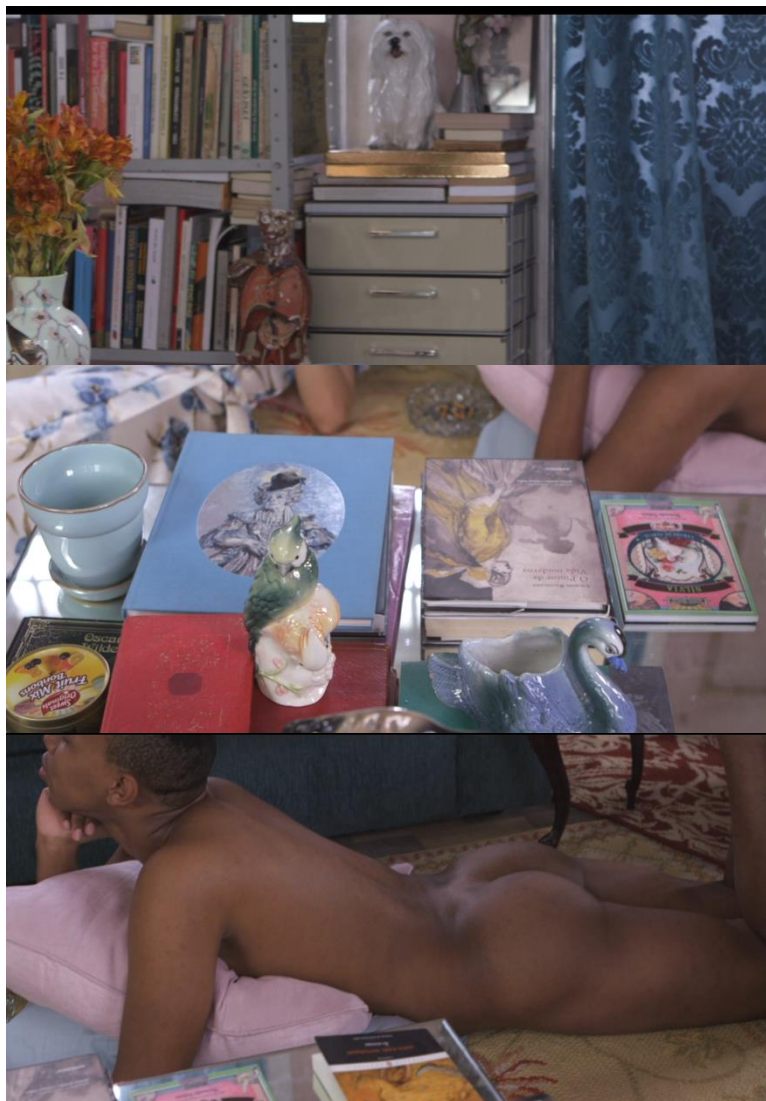
repetitivo em seus enquadramentos – quanto a profusão de objetos no quadro – livros de capas ornamentais, esculturas de vidro, a bunda do rapaz, os tapetes, as cortinas – em alguma medida “bugam” e tornam indiscernível a narrativa do protagonista e a aproximação afetiva para com ele.

E tal movimento duplo – oferta saturada e excessiva de objetos adornados junto ao reiterado distanciamento e dissolução dos personagens – modula afetos de tédio, provoca sensação de tédio. A saturação das imagens aqui nos lembra de seu estatuto: são apenas imagens, uma em sequência da outra. De certa forma, *A Seita* parece consciente do fato de que o cinema pode ser, em contraste com uma experiência de hiperestímulo, uma experiência de “deriva”; pode apresentar *momentos vazios*, como diria Leo Charney (1998). Como tecnologia moderna, o cinema foi e é um dos maiores “laboratórios” de sensações, uma espécie de “distração” ou “fuga” do “vazio”. O tédio seria uma “ameaça iminente” a ser superada por esse cinema. Porém, nos passos de Charney, percebemos que o cinema também pode dar a ver e sentir momentos que nada buscam, que não tem aonde chegar; momentos marcados por ausência de presença tangível, por “vazio”. Daí que advém uma experiência de “deriva”, que transfigura esse “vazio” em uma nova epistemologia, uma nova perspectiva de observação das imagens e sons. Uma que, diferentemente da “mania moderna de sempre estar olhando para algo, sentindo algo, indo a algum lugar” (Charney, 1998, p. 114), não teme o momento em que nada acontece, em que a “ausência” toma espaço. A deriva é, sobretudo, um fluxo que não tem destino específico, que não anda em linha reta para chegar a algum lugar. No momento vazio, tudo fica disperso, confuso, vago. A deriva “se recusa a respeitar a necessidade de se manter um momento consistente e contínuo com outros que o precedem ou que vem depois dele” (Charney, 1998, p. 64).

Nesse ínterim, percebo uma contradição, talvez mesmo um paradoxo, que me instiga: um momento vazio que parece concomitante a um excesso. Aqui, a deriva não coteja com um excesso estimulante a grandes sensações; entretanto, curiosamente, coabita com um excesso de atrações que, de tão vertiginoso, nos relembra, perversamente, do próprio “vazio”. O quadro que sempre “foge” dos personagens que conversam é o mesmo quadro que passeia de modo insistente e confuso pelos ornamentos longamente enquadrados. A “ausência” na interação entre os personagens reforça a “presença” do ornamento, sempre chapado, sempre “esvaziado”. Eis um excesso que, em vez de estimular, pode “esfriar” o estímulo; um excesso que subsidia uma espécie de “vazio”. É esse excesso que creio ver nessa cena, e em *A Seita*, de modo geral. Mais do que isso: acredito que é por meio desse excesso, de saturação e vertigem, que converte estímulos de aproximação e engajamento em estados de tédio, de distanciamento e, por que

não, de sono, que *A Seita* perturba a lógica capitalista de consumo de imagens e sons; que toca as franjas do que o capitalismo tem dificuldade de compreender e apreender; em suma, que encarna seu elogio ao indiscernível.

Figura 4 – objetos ornamentais



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Instiga-me sobremaneira a contiguidade do corpo do protagonista com a materialidade cênica a seu redor. O corpo dele, conectado a tecnologias, apreende outros modos de ser em relação com essas tecnologias. Na narrativa, seu corpo é impedido de dormir por força de uma tecnologia hegemônica, que o faz ficar alerta, estimulado, em perene estado de vigília. Por seu turno, o personagem estende sua superfície por outras tecnologias, amplia o seu corpo e “transforma-se” nelas, e assim se torna, em contrapartida à tecnologia hegemônica, cada vez

mais inerte, imóvel, sonolento. Por mais que essa atitude de nada sirva, em termos produtivos; seja para a diegese do filme, seja para nossa realidade contemporânea, realidade essa em que tantas tecnologias trabalham para nos “acordar”, nos estimular. O *Homo aestheticus* de *A Seita* é um corpo que já vive numa sociedade sem sono, hiperestimulado e tornado “ciborgue” por uma tecnologia hegemônica que o deixa acordado e, por conseguinte, “produtivo”. Mas o dândi que vemos em cena e sua atitude diante dos objetos – tecnologias – que o rodeiam, é tudo, menos produtiva. De forma “perversa” e inversa ao esperado, não há produtividade porque sequer há estímulo ou emoção no contato desse corpo com os objetos. A profusão imagética do personagem conectado aos adornos é tanta que ultrapassa e esgarça qualquer aproximação afetiva possível. Tudo é *blasé* e distante. Os momentos vazios são evidenciados. Tornado um corpo biomediado – um “sonâmbulo” – por uma tecnologia que remexeu em seu aparato sensível, o personagem dá vazão a uma outra forma de estar no mundo para, por meio de seu *status* dissidente, (des)orientar o que lhe está imposto em termos de sensibilidade. Fazer de seu corpo *queer* um agente deslocado que, longe de ser produtivo, faz-se disposto como uma superfície rasa com pouca inteligibilidade para além de sua própria existência expressiva, existência essa que é afetada pelos objetos, pelos ornamentos. A improdutividade – e o sono – são o lugar sobre o qual o personagem, e o filme, buscam se deitar.

Câmeras e quadros que passeiam insistentemente por objetos ornamentais retornam em outros momentos do filme, como em cena na qual o protagonista, dessa vez com outro amante, manipulam e experimentam roupas de diferentes tecidos. Sequências e cenas com conversas, apesar de não tão escassas, não chegam a desenvolver dramaticamente nenhum dos personagens. Algumas reflexões superficiais despontam em um papo ou outro, mas de modo geral as conversas mais compõem um retrato da realidade posta na diegese – com possíveis comentários críticos à realidade contemporânea do lado de cá da tela –, do que servem ao desencadeamento narrativo. Não há na narrativa uma estrutura estritamente teleológica que nos faz ansiar para saber o que virá depois. Há algum avanço no que acontece, porém ele é deliberadamente “lento”; desdramatizado sem, contudo, ser realista. O artifício aqui vigora, nas encenações, nos cenários, nas performances, em tudo. Se o realismo é amplamente tido como uma concepção estilística adequada ao engajamento e à crítica políticos, aqui testemunhamos algo francamente inverso. Mais que isso, testemunhamos a própria defesa do artifício como uma forma *queer* de promover e disputar sensibilidades.

Em praticamente toda a sua extensão, o filme nos convida a ver o dândi em seu apartamento, por entre os ornamentos, ou em passeios de *flâneur* pelo Recife, onde ele encontra seus parceiros sexuais e explora as ruínas de prédios abandonados. Os corpos deixados na

cidade abandonada, corpos dissidentes que imprimem a dissidência sobre si em seus gestos, sua indumentária estilizada, seus figurinos e maquiagens coloridos; seus comportamentos sexuais e, principalmente, improdutivos, são os corpos aos quais o dândi se iguala e se conecta, mesmo que nunca compartilhem dos estímulos e da “quentura” desse encontro. Porém, nisso também mora algo interessante: esses corpos, abandonados e dissidentes como são, podem ficar entregues ao ócio, à improdutividade. Seus corpos não estão sob vigilância tão intensa, e eles são “cidadãos menos importantes” dentro daquele universo. Sua imagem e gestos, bastante estilizados, aparecem diante de nós em contraste com as ruínas monocromáticas e acinzentadas da cidade. Vejo nisso, mais uma vez, uma estilização que brinca com o excesso, com uma oferta saturada de adornos e ornamentos que se destacam, por si próprios, independentemente do que acontece ou não na narrativa. O ornamental nos chama e nos toca muito mais que a narrativa; se exhibe para nós vertiginosamente, sem “porquês” que possam justificar sua presença para além de sua própria expressividade.

Figura 5 – contraste dos corpos adornados com as ruínas da cidade



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Já com o filme bastante avançado, algo muda em sua cadência. Algo muda quando nos deparamos com a seita que lhe dá título. Um sutil nível de tensão é explorado na composição

cênica e no corpo do protagonista, que está descobrindo algo novo e misterioso. Cartazes em rosa *shock* com ilustrações de corpos mascarados, dançantes e, mais importante, dormindo, chamam a atenção. Parecem ser alguma mensagem, algum código secreto. O dândi começa a coletar os cartazes que encontra nos muros da cidade. Essa passagem narrativa avança para uma sequência noturna, na qual ele anda pela rua deserta e um grupo de motociclistas o aborda, em silêncio, e o invita a subir na moto. Ao subir e partir para outro lugar, partimos com ele para outra dinâmica afetiva, que expande o que nos foi apresentado até então. Nos conclama, nos empolga. Uma estrada escura, iluminada pelos faróis das motos, conduz para um novo modo de sentir, que gera curiosidade.

Da escuridão completa, entra o dândi em quadro, vindo do centro em direção a nós, num primeiro plano que, agora, nos aproxima dele. Uma luz esverdeada ilumina seu rosto, que parece tenso e confuso. O dândi caminha, adentra o novo lugar. As luzes oscilam para o vermelho, conforme ele vê algo que está diante de seus olhos, algo que ainda não vemos. Corte. Em plano de conjunto, um grupo de pessoas, muitíssimo estilizadas, com máscaras douradas, conversa e ri sentado no chão. A luz esverdeada os ilumina. Um corpo, ao centro do quadro, toma do chão uma taça recém servida, leva à boca e bebe o líquido, que logo iremos entender se tratar da substância sonífera. Um plano-contraplano do dândi e dos muitos corpos estilizados se dá. Homens, mulheres, pessoas cujo gênero não podemos dizer, todos com máscaras de maquiagem reluzente, em performance estilizada. Vemos um rapaz de corpo delicado posar como São Sebastião, contemplado por uma roda de pessoas. Um grupo deitado no chão, de forma coreografada e posada, performa o ato de dormir. O dândi passeia por entre as pessoas, é olhado por elas. A imagem vai e volta para ele, revela-nos sua reação aos corpos dispostos no lugar. De modo intenso e sem precedentes, percebemos um uso mais detido de planos aproximados, como o primeiro plano que o enquadra e nos mostra, quase que de forma inédita, alguma demonstração emotiva em seu rosto. Em *closes*, vemos sua resposta afetiva a tudo o que vê e, enfim, engajamo-nos com ele. A transição entre planos nesse plano-contraplano, bem como a troca de olhares que se dá entre o dândi e os corpos que o veem, nos coloca no meio dessa interação e nos atravessa. Nós, de alguma forma, temos nosso corpo alçado para aquele lugar escuro de luzes coloridas, estamos observando e sendo observados. Pela primeira vez, é possível desenvolver alguma intimidade afetiva e sensorial com o dândi que caminha e observa.

Figura 6 – plano-contraplano do dândi e dos corpos estilizados



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Agora, já mais próximos do dândi, com ele somos chamados a provar a substância sonífera, que lhe é entregue numa bandeja por um corpo desnudo e mascarado. Mais troca de olhares. Mais plano-contraplano. Eis que o elixir é sorvido pelo protagonista. Silêncio, seguido de agitação: uma música eletrônica começa. Com ar de suspense, o quadro nos mostra a sombra na parede, que logo se materializará em corpo, da pessoa que lidera a seita, personagem de Sosha. Os detalhes de seu rosto, de sua maquiagem de fitas douradas, demonstram uma superfície artificializada que parece superar a do dândi e a de todos os corpos que vimos até aqui. Em plano médio, o líder convoca os presentes – e nos convoca – a um brinde à substância e ao sonho que, como proclamado, “voltará a ter a importância que sempre teve”. Logo após o

brinde, festa. Todos celebram. A câmera os filma de forma detida. Aqui, pela primeira vez, as imagens e sons mostram um espaço no qual, de fato, há um prazer que o quadro cinematográfico pode captar. Os participantes da festa conversam, riem, tocam-se, beijam-se, dançam, exibem-se em planos de conjunto que permitem vê-los com nitidez e tomar parte de seu prazer. Se até então fomos privados de participar sensorialmente das encenações de beijo e deleite sexual, agora somos convidados a ela.

Deparamo-nos com o olhar do dândi, que contempla a tudo aquilo. Um olhar curioso. Eis que o líder da seita o vê e caminha até ele – e até nós – posando frontalmente para o quadro, encarando-o em primeiro plano com olhar de cumplicidade e, por que não, de convite. Seu olhar é lançado a nós. A imagem se dissolve lentamente, e vemos o dândi coberto com a máscara de maquiagem estilizada, dançando, bem como os outros membros da seita. Talvez o único plano do filme em que o vemos fazer gestos diferentes, que escapam de sua performance posada e distanciada. Ele agora era um membro da seita. O quadro se abre, e vemos os outros integrantes da festa dançando junto a ele. Uma profusão orgiástica de corpos dançantes.

Figura 7 – plano-contraplano do líder da seita e do dândi que dança



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

Figura 8 – o dândi dança com todos os corpos estilizados



Fonte: Fotogramas do filme *A Seita* (André Antônio, 2015).

O dândi caminha até uma grande janela, e olha para o céu. Seu rosto em primeiro plano aponta para onde, já sabemos, estão as colônias espaciais, contra quem aquele grupo se rebelava em celebração e festa. Corte. Por fim, todos dormem.

Corpos e mais corpos deitados no chão, em repouso profundo. A voz *over* do dândi entra em cena. Diante de um corpo ensanguentado, disposto sobre os cartazes ilustrados jogados ao chão, a voz nos revela que a seita fora descoberta, seu líder assassinado, e os membros

dispersados na véspera de concretizar seu plano de contaminar a água do Recife com a substância sonífera. O filme se encaminha para seu fim, com a mensagem verbal, proferida pela voz do dândi, de que “o sonho vai voltar”. A música “Treacherous Treck”, do início, retorna agora para embalar os créditos finais.

Esse “clímax” do filme, que traz eventos afetivo-performativos que, por fim, nos aproximam do protagonista e nos afeta de forma mais íntima, na verdade é um momento isolado de toda sua tessitura. O momento em que essa sequência começa, já com o filme bastante avançado, denota claramente que *A Seita* enfatiza bem mais a placidez, a monotonia e o tédio encenados até então. Esse tédio, creio eu, é a grande ênfase sensível do filme.

Ao fazer inferências sobre o regime afetivo de *A Seita*, certamente parto de seu emprego da artificialidade e de sua sensibilidade frívola, como visto até aqui. Mas a questão do sono, a meu ver, traz ainda outra camada, que me é estimulante. O protagonista, em perene estado de vigília, apresenta-se como um “sonâmbulo”, um corpo acordado, porém sem emoções; e seu “sonambulismo” se encarna em uma temporalidade distendida, às vezes tendente à inércia, como se o próprio corpo fílmico caminhasse de forma tediosa e maquínica à procura do sono. Uma “estética do tédio” (Lopes *et al.*, 2019) materializa-se, uma sensibilidade que se preocupa mais com prazeres micro e sensações do cotidiano do que com a edificação de algo revolucionário. Mesmo o sexo aqui não é, como já dito, tratado como algo grandioso. Talvez, exceto, pela sequência da festa, o sexo sequer é posto em cena, e menos ainda tomado como um ato de grande relevância política e estética frente ao poder hegemônico na narrativa (e, por que não inferir, fora dela). Essa “estética do tédio” é encarnada pelo constante desinteresse da câmera para com o protagonista e a narrativa; é uma câmera dispersa que parece querer “fugir” do personagem, fugir da trama, esvaziá-los de qualquer conteúdo ou profundidade. É uma câmera não-teleológica que anda à deriva (Charney, 1998) que frui da “ausência” que se faz presente. Paradoxalmente essa “ausência” é materializada por uma profusão de objetos ornamentais, cores e texturas. O excesso de atrações que passeia confusamente por entre os objetos, de modo “perverso”, satura e burla o apelo e a excitação que esses objetos poderiam causar, os afasta e “esfria”, algo que parece sublinhar o esvaziamento do que acontece em cena. Esse esvaziamento convida a um fluxo estranho, lento, sem direção. Aí o tédio aparece. E, com ele, o sono.

Nessa dinâmica do sono, o que nos parece ser privilegiado, para além do próprio artifício, é a inércia. O próprio ato de dormir em si. Não apenas a frivolidade do personagem vai de encontro às demandas políticas daquele universo em que o sono era impossibilitado, como também a cadência e tessitura fílmicas caminham rumo à defesa da improdutividade. Aos

corpos abandonados pelas colônias espaciais restava o “fazer nada”. Ter encontros de sexo casual e dormir, apenas. Mesmo a seita, um grupo político que se rebela contra as colônias, não encena uma revolta aos moldes “clássicos”, com caráter impositivo, mas sim uma festa em que todos gozam de pequenos prazeres e, por fim, dormem. Há uma negação geral do filme e seus personagens em tomar posição de ação frente aos males impostos pelo poder hegemônico. Sua forma de rebelar é pequena, localizada e, sobretudo, fundamentada na não-ação, exceto pela potência disruptiva de seus gestos improdutivos e incoerentes para com os parâmetros dominantes. A resistência pela inércia é pedagógica, nesse sentido, e também apresentada como uma estratégia sensível notoriamente *queer*. Se o *Homo aestheticus* daquele universo é modulado para ser um corpo biomediado alerta e produtivo, esse mesmo corpo vai se conectar aos objetos e às tecnologias a seu redor de modo outro, (des)orientando o previamente posto, forjando um modo de ser que desvia e, perversamente, inverte o esperado: forja um corpo improdutivo, incoerente, superficial.

Ao tomar uma postura *blasé* que, mesmo contígua à profusão de objetos decorativos, jamais demonstra emoção por eles, o personagem deturpa a esperada sensibilização do corpo biomediado frente à tecnologia de caráter estético que lhe é ofertada. É justamente essa “ausência” de sensibilidade que tange uma possível “zona de indiscernibilidade”, um embaraço à pergunta: “Como assim o corpo está insensível diante da oferta estética que lhe é oferecida?”. Seu contato sem emoção com os objetos pode conotar o quanto estes são superficiais, ausentes de sentido. São objetos “vazios”. Desse modo, são objetos que, tal qual o corpo que lhes é contíguo, acabam despidos de sua capacidade utilitária aos moldes da economia capitalista. Algo similar se dá com a tecnologia da substância sonífera, uma contra-tecnologia dissidente que se estende aos corpos para, justamente, “apagá-los”, desestimulá-los, torná-los improdutivos. E o que me estimula nisso tudo é como o filme assume para si, de alguma forma, o papel da substância sonífera.

Se, no mundo contemporâneo, as variadas tecnologias audiovisuais diante de nosso sensorio vêm para nos excitar, nos estimular, nos fazer buscar algo que “só as imagens podem oferecer”, em *A Seita* percebemos uma (des)orientação *queer* desse modo de usar imagens e sons. O filme insiste em nos afastar de qualquer relação de profundidade que pudéssemos adotar com o protagonista, com a narrativa, com a diegese dada. A relação aqui é de distanciamento, de frieza, de tédio e monotonia, deliberadamente modulados na tessitura e cadência fílmicas. Ao mesmo tempo que nos enche de imagens de objetos ornamentais, dispostos para “consumirmos com os olhos”, o filme perversamente os “esfria” e afasta. A aparição em deriva desses objetos é tão profusa, repetitiva, exagerada, que desgasta nossa sensibilidade para com

eles. E essa parece ser a proposta. Por isso, justamente, que esses objetos são frívolos, superficiais, sem profundidade. A frieza e o tédio aqui parecem perverter e ironizar a aproximação e a “quentura” das imagens e sons ofertados por um audiovisual hegemônico. Se o capitalismo solicita constantemente a nossa sensibilidade via tecnologias audiovisuais, aqui o audiovisual conduz nossa sensibilidade para outro lugar, um que não nos quer hiperestimulados e produtivos; talvez, um que nos proponha, justamente, a improdutividade e o sono. Por mais que as imagens e sons prestem tributo ao ornamental, ao decorativo, ao *kitsch*, esse tributo é tão saturado, tão vertiginoso, que inviabiliza e torna improdutivo qualquer aproximação ou desejo que se possa ter em consumir esses objetos. Sua disposição diante de nós é frívola, e é a frivolidade mesma que pode promover afetos de “não desejo”, de tédio... enfim, de sono. Afinal, o tédio é “primo” do sono, também pode nos fazer dormir e sonhar.

Paradoxalmente, *A Seita* me estimula e me dá sono. Essa é a qualidade mais interessante do filme para mim, e é a partir de meu contato pele a pele com ele que vieram tantas questões. É curioso e, contraditoriamente, excitante encontrar filmes que vêm até nós não para nos hiperexcitar, mas sim para, propositalmente, nos provocar afetos mais “lentos”, amolecer nossos músculos, nos fazer dormir. Um encontro com um filme pode ser um encontro, também, para dormir? *A Seita* nos mobiliza essa questão e traz algumas pistas, essas que reverberam ainda mais intensamente em *Desaprender a Dormir*. O sono e a improdutividade são a linha que tornam tão próximos, em minha constelação, esses dois filmes.

Se *A Seita* sugere o sono em seu corpo fílmico e o celebra diretamente ao final do filme, em *Desaprender a Dormir* as imagens e sons parecem, de alguma forma, um sonho em si. Em termos discursivos, o filme parece ainda mais informado sobre teorias do capitalismo tardio e a questão do sono neste, como vimos em Crary (2016), pois brinca de forma bastante franca e direta com essa questão. Em termos narrativos, temos uma trama que, mesmo contextualizada em seu início, se perde numa profusão de imagens e sons deliberadamente confusa, esquisita, repleta de *inserts* que se comunicam conosco muito mais pela forma como se apresentam do que por sua contribuição com o desencadeamento narrativo. Tudo aqui parece estar, por um lado, fora do lugar: um desencadeamento de imagens aparentemente “desorientado”, “perdido”, “desestruturado”; como diria Leo Charney (1998), à deriva; por outro lado, orientado para provocar afetos específicos, afetos de sono. Percebo uma (des)orientação *queer* que intenta, com o “embaralhamento” das imagens e sons, fazer comentários sobre a espoliação do sono em nossos tempos para, enfim, nos convidar a dormir. Se é possível atribuir algum *telos* à *Desaprender a Dormir*, esse *telos* é muito mais estético do que narrativo, pois ele conduz justamente à inconsciência, à improdutividade e ao sono. Mais direto e com poucas sutilezas,

Desaprender a Dormir parece ensaiar respostas à questão sugerida em *A Seita*: um filme pode, sim, ser um encontro para dormir.

Desaprender a Dormir me parece uma colcha de retalhos de afetos e sensações que atravessam o corpo biomediado contemporâneo. É como se ele próprio tomasse para si o papel de ciborgue para “bugar” em seu corpo mesmo a contiguidade corpo-tecnologia. O filme apresenta uma espécie de consequência da excitação e dos hiperestímulos tecnológicos dos dias de hoje. As encenações são como “vítimas” desses hiperestímulos. Ansiedade, angústia, cansaço e insônia são sensações que abatem não só os personagens, mas a tessitura fílmica. E é nesse âmbito, justamente, que o filme promove uma (des)orientação, traz uma série de *inserts* que, de modo nada sutil, invitam-nos ao sono. A narrativa do casal Flávio e José, que de algum modo é fulcro do filme, é intensamente entrecortada por esses *inserts*, a tal ponto que desloca e fragmenta essa narrativa em benefício do fluxo das imagens inseridas e dos eventos afetivo-performativos que encenam. *Inserts* de corpos se exibindo; pessoas encarando o quadro e falando, de formas variadas, sobre o ato de dormir ou sobre sua insônia; pessoas cantando canções de ninar.

O “espaço sideral” dá início ao filme. Um céu estrelado, embalado por um som abafado com pontuais notas agudas que sugerem barulhos de uma sala de controle de nave espacial. Uma voz entra: “Já é hora. Ressonai, cochilai, apagai. É hora do povo tomar inconsciência, escurecer as ideias. Povo livre é o povo que dorme plenamente. Sem percalços durante o sono, sem barulhos, sem moléstias, sem trabalho”. As palavras são evocadas por Hypnos (Carlos Escher), o “deus do sono” *youtuber*. Seu rosto surge aos poucos, sobre o céu. Seu tom de voz, baixo e aveludado, dá a tônica do que podemos esperar do filme. Enquadrado em primeiro plano, ele fala diretamente conosco. Atrás dele, o grande céu estrelado, a representação pictórica do universo e do cosmos. Sua presença em cena tem aspecto fantasmagórico, na medida em que seu corpo é translúcido e permite ver parte do céu atrás. Sua materialidade transparente nos parece leve e vaporosa, tende ao “vazio”. Para essa mesma leveza que seu discurso verbal aponta. Após dar seu texto, ele cerra os olhos, convidando-nos a cerrar também. Sua imagem se distancia até dissolver por completo e deixar apenas o cosmos diante de nós. Essa é a primeira de algumas aparições de Hypnos, personagem que sempre surge em cena para fazer seus seguidores dormirem.

Figura 9 – Hypnos no céu estrelado



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

E eis que o cosmos se dilui num delicado *fade out*. O quadro se dissolve em um branco que toma a tela, e uma série de “fantasmagorias” translúcidas se segue. Uma mão, em plano detalhe, costura um leve tecido de cor clara. Uma música suave e misteriosa toca. A imagem é dissolvida em planos sobrepostos e transparentes da mão e do tecido, dos botões sendo costurados. Um delicado barulho de água a cair. A sequência de planos detalhe segue, uma imagem dissolvida sobre a outra. Mãos a lavar a louça; mão desenhando extraterrestres com lápis de cor. As imagens hipnóticas e oníricas se estendem por alguns segundos. Os sons – máquina de costura, água a cair, lápis tocando o papel – têm textura delicada, parecem gravações de ASMR para ouvir e relaxar.

O desenho dos extraterrestres se apaga em um *fade out* lento para o preto, que em seguida nos dá a ver olhos no meio de uma penumbra, atravessados por uma faixa de luz que passeia.

Figura 10 – Imagens translúcidas



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

Desde o início, *Desaprender a Dormir* apreende o sono em sua construção imagético-sonora. Se *A Seita* anima uma “estética do tédio” (Lopes *et al.*, 2019), atrevo-me a dizer que o filme de Vinagre mobiliza uma espécie de “estética do sono”, em que o sono não apenas se faz um tema constantemente verbalizado e discutido, mas também incorporado na forma fílmica, para o fluxo das imagens e sons, para a tessitura do que se dá em cena.

Logo em seguida a sequência de imagens translúcidas, um *close* no rosto de Flávio. Deitado, ele abre lentamente os olhos, parece acordar de um sonho. A sequência seguinte nos

mostra um café da manhã de Flávio e José. Bem como o dândi “sonâmbulo” de *A Seita*, aqui temos um casal de “sonâmbulos”, dois *Homo aestheticus* intensamente (des)regulados pelas tecnologias que lhes são contíguas. Flávio tem um olhar fugidio e sem foco, que mantém em boa parte de suas aparições em cena. José, por sua vez, apresenta certa vivacidade, que no decorrer do filme parece se transformar em um tipo estranho de angústia e delírio. Ambos possuem sono debilitado. Neste filme, diferentemente de *A Seita*, as causas do aporreo do sono não são metafóricas, mas diretamente ligadas às tecnologias midiáticas contemporâneas, algo dito de forma incisiva em muitos momentos. Como mencionado, o personagem de Flávio, em constante contato com o computador em que edita filmes pornográficos, excessivamente exposto a encenações de sexo, perdeu seu próprio tesão. Seu corpo é apenas uma “máquina de editar vídeos”; melhor: um “ciborgue edita-vídeos”. Esse “ciborgue” é central para o filme e as análises sobre ele, como veremos.

Dentre os muitos *inserts* que se entropõem em cena, um chama a atenção: um homem, falante de francês e com gestos paródicos de um “pseudocientista” (Bruno Rudolf), é enquadrado frontalmente em primeiro plano. No mesmo quadro, veem-se duas telas menores, dois pequenos quadrados com cenas em que pessoas tentam dormir em suas camas. O sono dessas pessoas é vigiado pelo “francês”, que afirma manipular um teste para com seus corpos. Da diminuição histórica das horas de sono ao “sono útil” ou “*merchandising* onírico”, a fala em francês verbaliza satiricamente um discurso eugenista e hegemônico de espoliação e controle do sono, bastante identificável em teorias sobre sono e capitalismo tardio. Como quase todos os *inserts*, a textura da imagem aqui é um pouco difusa, com contornos não tão definidos. O “francês”, que reaparecerá em outros *inserts* do filme, parece ele próprio um “sonâmbulo”, um corpo de sono espoliado, conforme vemos em seus gestos de mãos, seus olhos, sua expressão facial. Não há corpo aqui que não seja atravessado pela falta de sono ou pela demanda de vigília perene, pelo “desaprender a dormir” enunciado no título. Nem mesmo o corpo do europeu hegemônico escapa disso, como denotam as imagens.

Figura 11 – O “francês sonâmbulo” e as cobaias do sono



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

É instigante a ironia composta entre a fala do “francês” e seus gestos corpóreos, que o colocam, mesmo que sutilmente, como uma “vítima” do próprio discurso hegemônico por ele verbalmente defendido. Vemos e sentimos, mesmo que por poucos instantes, pela força de um evento afetivo-performativo, um corpo que nos parece sonolento, mal dormido, que se direciona a nós, espectadores, e talvez nos relembre, sensorialmente, da falta de sono que nos acomete. A empolgação do personagem em suas teorias de “eliminação do sono” traz, concomitantemente,

um “pano de fundo” que inspira ao sono: seja pelas cores e textura difusas da imagem, seja pelo corpo do próprio “francês”.

Como um filme rodado durante a pandemia de Covid-19, praticamente todas as suas imagens têm qualidade doméstica, sendo que quase a totalidade dos *inserts* são filmagens que os atores provavelmente fizeram de modo caseiro. Boa parte desses *inserts* caseiros se insere no filme com a desculpa de se tratar de personagens que são pacientes do *youtuber* Hypnos. Corpos que se colocam em quadro, olham para a câmera e falam sobre sua incapacidade de dormir. A qualidade caseira, bem como a textura que ela confere às imagens, corroboram bastante com uma estilística “fantasmagórica”, em que as materialidades em cena parecem “pesar menos”, ser “vaporosas”, com contornos mal definidos, às vezes transparentes. O concreto tende à liquefação, à abstração, à fumaça, à neblina. É como se nenhum corpo, nem o corpo filmico em si, tivesse peso e matéria. Tudo são francamente imagens, que em sua virtualidade se sobrepõem, se transparecem, se fazem leves e esvoaçantes como um sonho.

Um dos *inserts* com pacientes de Hypnos traz uma mulher em um cenário de matagal (Larissa Siqueira). Enquadrada em primeiro plano, ela nos interpela com sua narrativa de insônia. A imagem, mais uma vez, é difusa, com uma luz branca azulada ao fundo e sobre a cabeça da personagem. Sons de pássaros e cigarras embalam a voz aveludada que relata sua dificuldade e medo de dormir. Corte. Transição para um plano escuro: em fundo preto, vemos o rosto de Hypnos, em primeiro plano. A textura de sua voz parece um veludo difuso que se esvai. Ele vem hipnotizar a personagem para ela dormir. “Você vai dormir, mana”. Corte. Transição para um *close*: o rosto da mulher. A luz é azulada. Vemos o matagal ao fundo. Sinos leves soam, e ela canta uma canção de ninar, suavemente: “Nana neném... que a Cuca já vem...”. A imagem é instigante. Mais do que ela, toda essa transição de planos. Especialmente a transição para este último, em que a personagem canta a canção de ninar. O plano anterior, no rosto de Hypnos, invoca o sono: “Você vai dormir”. E no plano seguinte, a mulher canta e “embala a imagem”, como quem embala um bebê de colo. Trata-se de um plano ponto de vista. Vemos a mulher, que canta e sorri olhando para baixo, em um contra *plongée* que nos aproxima sobremaneira de seu rosto. E eis o jogo de imagens: o ponto de vista é o nosso. Nós, do lado de cá da tela, somos o bebê de colo. É a nós que se destina a invocação de Hypnos, somos nós que estamos sendo convidados a dormir. Nossos olhos observam o rosto da mulher a cantar, e a imagem balança, de modo suave, de um lado para o outro, conforme ela canta. A imagem embala nosso corpo, e a música – os sininhos e a voz da mulher – vem para nos provocar sono, nos fazer dormir. Somos nós que balançamos para lá e para cá; somos nós que somos

“deslocados” para dentro da tela e temos nossa superfície sensível tocada pelo corpo da mulher que nos carrega e canta ao nosso ouvido.

Figura 12 – A transição para o sono e a canção de ninar



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

A “hipnose sonífera” retorna em outros *inserts*. Num deles, uma mulher, vivida pela cineasta Julia Katharine, relata sua profunda insônia, enquadrada em primeiro plano. Um corte,

e Hypnos surge para a fazer dormir. Com a imagem dele em quadro, em primeiro plano, entra em cena um pequeno quadrado, uma tela menor por cima do quadro de Hypnos, com o rosto de Julia, que fala: “Você quer ficar sarada?... Tomar uns bons *drinks*?... não quer mais andar de busão?... bora ralar, bi!... Morar numa mansão? Dar *close* em Milão?... Vai trabalhar bi!”. O quadro com o rosto da personagem se expande e toma a tela inteira, e seu olhar se direciona para nós em *close*. Todas as frases por ela ditas não apenas compilam certo pastiche de ofertas programadas e publicidade midiática dos dias de hoje, como também reproduz a promessa de sucesso individual pela via do trabalho. O comentário sobre trabalho e produção como oposição ao sono se faz presente, na medida em que o rosto da personagem cantarola, por fim, uma música para nós.

A canção de ninar é posteriormente “repriseada”, no *insert* que apresenta as personagens de dois *camboys*, homens que se exibem na *internet* como trabalho remunerado. Com o quadro dividido ao meio, vemos os quartos dos dois homens, e seus corpos em plano americano. O primeiro deles, vivido pelo cineasta Fábio Leal; o segundo, pelo ator pornô gay Lucas Scudellari. Os dois falam com Hypnos – e conosco, direcionados a nós em primeiro plano – e relatam sua dificuldade de dormir. O primeiro relata que, ao dormir, sonha com o barulho do *site* no qual trabalha, o som da notificação de que entrou dinheiro na conta e que algum cliente quer que ele faça algo. O segundo reitera a mesma ansiedade, ao dizer que basta fechar os olhos para começar a ouvir o barulho das notificações pedindo para ele fazer algo específico em *show*. As demandas do trabalho virtual invadem seu sono e o perturbam. O segundo ainda relata que seus sonhos são similares à linha do tempo do Instagram. Ele os vê verticalmente, com sua profusão de imagens publicitárias. Logo após mais uma “hipnose” de Hypnos, novamente em *close* num fundo preto, a sequência se encerra com uma montagem intercalada entre os *camboys*. Ambos em *close*, com contra *plongée*. A imagem balança suavemente, junto a uma canção de ninar cantada por um deles. Aqui temos uma outra versão da sequência anterior, da canção de ninar com a moça do matagal. O *camboy* literalmente “embala” a imagem, segura-a no colo como se em seus braços houvesse um bebê que ele tenta ninar. O ponto de vista do “bebê” é, mais uma vez, nosso ponto de vista. Nós, do lado de cá, somos embalados para dormir com a canção. É como se os personagens, e o próprio filme em si, buscassem transferir seu sono para o espectador das imagens e sons. A “hipnose sonífera” dada aos personagens que a solicitaram é, de imediato, transferida deles para nós. Nós tomamos o lugar desses personagens, eles nos repassam a “hipnose do sono” no momento em que nos “pegam no colo” para acalantar e ninar.

Figura 13 – Os *camboys* e a canção de ninar

Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

Cada um dos *camboys* tem seu momento de “nos ninar”, como vemos nas imagens. O primeiro deles, vivido por Scudellari, chega a atravessar os dedos da mão sobre o quadro, como que acariciando a superfície de nosso corpo que, mesmo virtualmente, está em seu colo.

Percebo, em todos os muitos *inserts* que nos interpelam durante toda a extensão do filme, um modo de excesso (Baltar, 2012) que é, sobremaneira, vertiginoso. São esses *inserts* que, de modo privilegiado, desconstroem o encadeamento narrativo e modulam um texto *queer*

(De Lauretis, 2011). E é seguindo, justamente, as pegadas do *excesso* e do *texto queer* que complexifico a ideia de “estética do sono” presente no filme, especialmente quando relembramos que, segundo De Lauretis, um texto *queer* traz entranhado em si a sexualidade. Aqui não é diferente. A combinação entre sono e sexualidade em *Desaprender a Dormir* é estimulante. A narrativa de Flávio e José, mesmo fragmentada no meio de tantos *inserts*, sempre ressurgue diante de nós, e sua presença em cena quase sempre traz essa outra questão que vai além do próprio sono, que amplia e torna mais densa a discussão sobre o próprio sono: as performances sexuais encenadas. O sexo, aqui, diferentemente de *A Seita*, possui um papel relevante para a proposta do filme. E os sexos em cena são o que entendemos vulgarmente como “explícitos”, tal qual a pornografia. Aqui, novamente, uma alusão a um cinema de excesso – o gênero pornografia – vem para sublinhar um modo específico de engajamento para com as imagens. Porém, acho curioso notar que o estímulo sensorial animado pelos sexos em cena não necessariamente contrasta com a cadência de sono proposta, mas vem para trazer outras nuances a esse sono.

Como dito acima, na narrativa o personagem de Flávio perdera sua libido por editar compulsivamente filmes pornográficos, enquanto o marido José tenta reanimá-lo. Numa sequência, José traz para casa um rapaz chamado Nivaldo (Rafael Rudolf) para que eles tivessem um sexo a três. Pouco depois do ato sexual começar, Flávio se esquia e se levanta, dizendo querer assistir José e Nivaldo transando no sofá. Eis que um plano-contraplano se estabelece, em que Flávio está de pé, e os outros dois diante dele. Vemos, em plano médio, Flávio, que olha para o está em sua frente, fora de quadro. Corte: a imagem de José, de costas para nós, entrelaçado com Nivaldo sobre o sofá. A imagem está estática, tal qual um *frame* pausado na tela de um computador. As mãos de Flávio se erguem, lentamente e de forma involuntária, e se posicionam no ar. Ele as observa, estranhando seu movimento independente. Alguns movimentos de dedo, como quem “clica” em algo, como quem manipula o teclado de um computador. Um “clique” e um “play”, a imagem dispara: corte para a ação de José e Nivaldo sobre o sofá, que performam um intenso sexo. A performance sexual é intercalada com planos de Flávio, que não apenas a observa, mas também a “manipula” com seus dedos no ar: pausa, dá *zoom*, avança, edita a cena sexual que se dá diante dele, bem como os filmes com os quais trabalha. Um plano de conjunto nos revela toda a cena: José e Nivaldo transando, no modo “avançado”, e Flávio em pé diante deles, com os braços no ar “editando” as imagens sexuais a sua frente.

Figura 14 – A performance sexual manipulada por Flávio



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

O sexo “real” se torna um sexo “virtual” editável pelas mãos e olhos de Flávio. É possível fazer algumas observações interessantes sobre essa performance sexual. Em primeiro, sobre o corpo biomediado do personagem Flávio, que está tão fincado ao trabalho mecânico e predatório diante da tela do computador, que está mais apto a editar a cena de sexo diante dele do que a experimentar o sexo propriamente dito. Porém, além disso, vemos uma encenação que brinca com as próprias ideias de “real” ou “virtual”: todo o sexo que vemos em cena é modulado

por imagens e sons; todo ele é, portanto, “virtual” para nós. Sua materialidade nos toca, nos estimula, nos excita; mas a performance de Flávio, que manipula e edita as imagens diante dele – e diante de nós – nos reatualiza sobre a virtualidade dessas imagens, sobre a sua superfície enquanto imagem. Não se trata de um sexo, mas da imagem de um sexo.

Mais do que contradizer a “estética do sono” proposta em boa parte do filme, as performances sexuais, na verdade, criam uma espécie de par sexo-sono. Um não se opõe ao outro, apesar de sua cadência aparentemente contrastante, mas sim complementa e é contíguo ao outro. E isso se verifica, principalmente, por meio do corpo de Flávio. Esse ciborgue que, alterado e aporreado pela tecnologia que expande seu corpo – o computador no qual edita filmes pornográficos –, tem sua sensibilidade deturpada. Por isso, justamente, que o personagem parece buscar, em certa altura do filme, formas de burlar isso, formas de expandir os seus sentidos. Ele entra numa espécie de jornada interna na qual tal expansão se dá pela expansão paulatina de seu próprio ânus, essa que se incorpora nos muitos dildos que ele utiliza em diversas cenas. Quanto mais o personagem verbaliza essa tentativa de expansão, mais a “mística do esfíncter” se faz presente em seu corpo. Uma sequência é bastante emblemática, nesse sentido.

Flávio entra em seu quarto, onde dildos de diferentes formatos estão no parapeito da janela “arejando”, conforme diálogo do personagem em uma sequência anterior, que fizera um comentário jocoso sobre “arejar dildos”. O quadro desliza da esquerda para a direita e nos mostra esses dildos. Um dildo de cor verde aparece. Flávio e o dildo dividem o quadro, o personagem o observa atentamente. Então o dildo verde passa a se comportar como uma tela *chroma-key*, que troca o verde por projeções de fragmentos audiovisuais diversos, de filmes como *Viagem à Lua*, de Georges Méliès (1902), *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), entre outros exemplos de pequenas cenas nas quais há figuras fálicas entrando ou saindo de orifícios. Flávio assiste às cenas no dildo, interessado. Conversa com o “dildo-tela”. “Donde você veio?”, pergunta a ele, como quem se comunica com um extraterrestre. Isso nos dá a ver, na forma do “dildo-tela”, uma espécie de foguete, de nave espacial fálica, de tecnologia para “levar o homem à Marte”. Corte. O “dildo-tela” agora está apoiado sobre uma cadeira. Vemos a bunda e as pernas de Flávio. Em plano médio, ele se senta devagar sobre o “dildo-tela”, introduzindo-o lentamente no ânus. Gemido alto. As imagens cinematográficas projetadas no dildo adentram lentamente o interior da bunda de Flávio, e eventualmente desaparecem dentro dela. Nesse plano médio, é como o personagem “enfiasse a história do cinema no cu”. Literalmente, ele o faz. E quica sobre essa “história”. Faz movimentos para cima e para baixo. O quadro se aproxima. O “dildo-tela” exhibe imagens eróticas que são “engolidas” pelo ânus. Sob a voz de

Nivaldo, que lê um poema na sala, engajamo-nos com a bunda de Flávio. Seu rosto em *close* nos encara, com os olhos arregalados e fugidios. Eis que um ânus, um “terceiro olho anal”, se abre no meio de sua testa, como que para simbolizar a expansão de seus sentidos por meio do ânus.

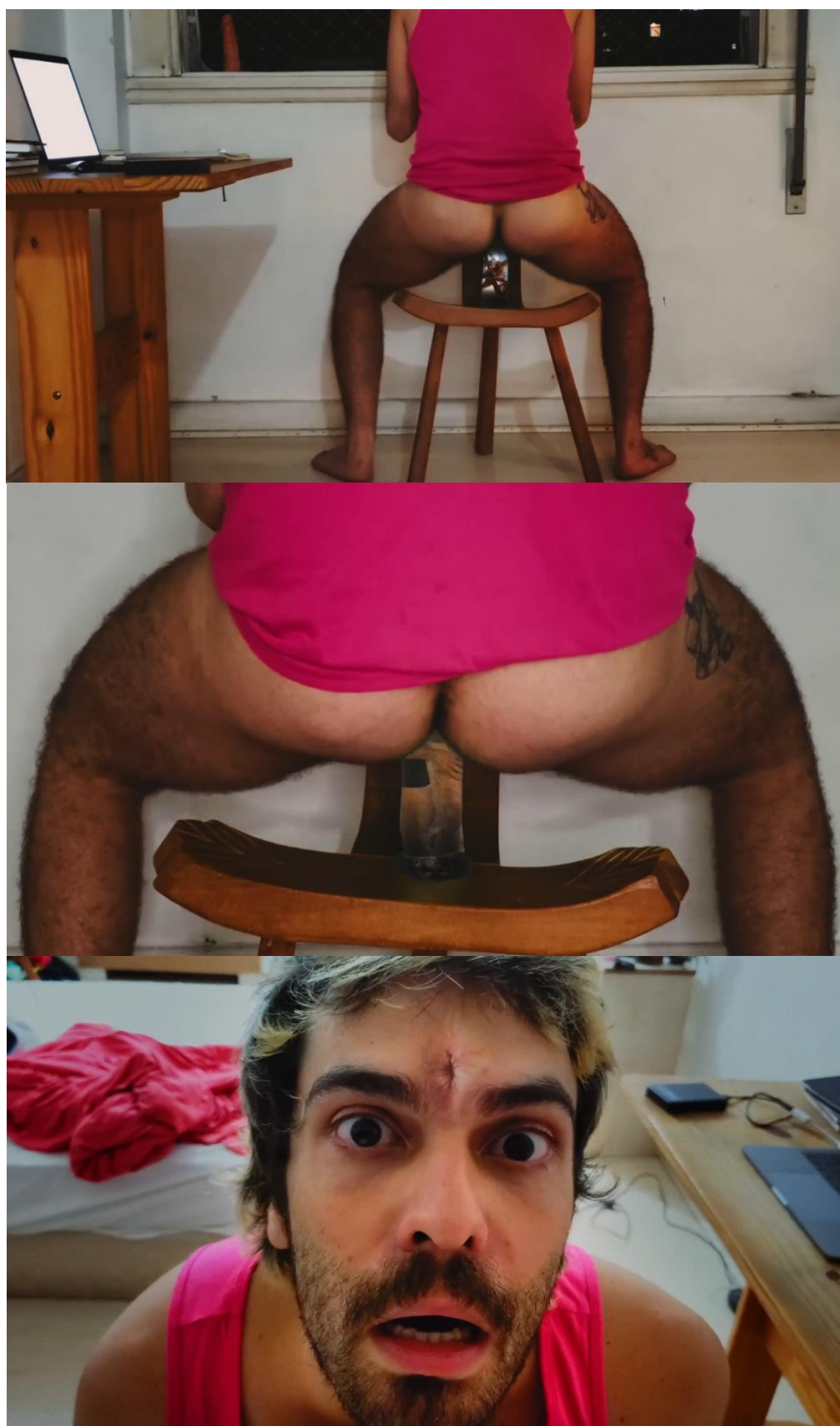
O corpo de Flávio é o ponto mais estimulante do filme. Incapaz de excitação sexual por conta do trabalho predatório frente às telas luminosas, agora conecta e estende seu corpo a um outro objeto, a uma outra tecnologia: o dildo. Em vez de fazer de seu corpo uma extensão do computador em que edita filmes, agora ele se expande em um *continuum* corpo e tecnologia que desperta algo novo. (Des)orienta o objeto e erige daí uma sensibilidade que pode, enfim, fazer ruir a mecanicidade imposta a seu corpo pelo trabalho diante do computador. Não apenas vemos uma provocativa apropriação e (des)orientação *queer* de trechos e cenas que compilam parte do repertório histórico do cinema e do audiovisual, mas sua “concentração” na tecnologia “dildo” e sua introdução no ânus do personagem. É o dildo, e a expansão do ânus por ele promovida, que aqui ressignifica a relação do corpo com a tecnologia e disputa outras relações e sensibilidades. Aqui, não é somente um excesso que alude à pornografia, tampouco somente um excesso que satura imagens e sons – o que se nota nos muitos *inserts* de filmes projetados no “dildo-tela” –; é um excesso que reitera uma (des)orientação *queer* dos objetos, das imagens e sons, das tecnologias.

Figura 15 – O “dildo-tela”



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

Figura 16 – A introdução no cu e o “terceiro olho anal”



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

É bastante evidente que o convite sensorial aqui é mobilizar nossa carne, gerar tesão – ou, no mínimo, algum excitamento ou reação visceral do corpo – em quem assiste. As imagens e sons provocam afetos que correm nossa pele, nossos músculos, nesse sentido. No entanto, esse engajamento corpóreo sensual não vem para se contrapor aos afetos de sono, mas sim como um de seus maiores vetores, por mais contraditório que isso pareça. É como se a hiperestimulação do corpo via imagens sexuais fosse uma chave para, logo em seguida, embalar numa cadência de sono. Parece que o filme quer nos sensibilizar para a experiência de um sono profundo que vem depois de um sexo intenso. Isso se torna mais nítido na sequência final do filme. Essa sequência não é apenas o “ápice” do longa, mas também o momento mais revelador no que tange sexo, sono e a proposta estética de *Desaprender a Dormir*.

José segura Flávio em seus braços, como um bebê a ninar. Eles estão sobre a cama, em plano médio. Sininhos tocam uma música leve, lenta, melancólica, que nos lembra as canções de ninar pregressas. O “bebê” Flávio, no colo de José, nos relembra nossa própria posição de “bebê” nos *inserts* comentados anteriormente. Flávio está nu. Os dois se beijam. Um *fade out* corta para José, que lubrifica seu punho e seu braço. A imagem se dissolve aos poucos, dando a ver o plano seguinte: a bunda de Flávio, aberta, sobre a cama. Então vemos a introdução do punho de José no ânus de Flávio, em plano aproximado. José aplica *fist fucking* no outro. A imagem é escura, mas a pouca luz ilumina o corpo e ação dos personagens. Eis que, finalmente, a expressão apática de Flávio se converte em prazer. Ele geme e sorri, o que vemos em primeiro plano de seu rosto, em uma sobreposição translúcida que ainda nos mostra seu ânus penetrado. Ele ri e geme cada vez mais alto. Seu rosto se dissolve, e um plano médio aberto nos mostra a ação completa. Sobreposições e mais sobreposições, “fantasmagóricas” como as que vimos em outros momentos do filme: o rosto de Flávio, o rosto de José, o ânus penetrado pelo braço. Flávio, agora, está tendo sua experiência de sexo para além da tela do computador, uma experiência intensa que responde pelo suprasumo de sua expansão sensorial. José também geme de prazer conforme adentra o outro. Os gemidos sexuais trazem tensão aos corpos dos personagens, às imagens, e ao nosso corpo, mas é uma tensão que, logo em seguida, será “engolida”. Flávio está em primeiro plano, de frente para nós, deitado na cama. O “terceiro olho anal” reaparece em sua testa, tal qual na cena anterior. Não apenas reaparece, mas agora aumenta de tamanho; amplia-se lentamente, embalado pelos sininhos da música; cresce e toma toda a sua cabeça, que desaparece na escuridão, em uma espécie de “buraco negro” que a engole. No apogeu sexual de seu corpo, que ao início do filme é apático e sem tesão, Flávio chega a seu grande êxtase, justamente, no sono. No desaparecimento da consciência; ou, numa espécie de “inconsciência anal”. No meio do sexo, sua consciência se dissolve no ânus. A

sequência acaba em plano médio com um Flávio “sem cabeça”, deitado na cama com as pernas para cima, e com José ajoelhado diante dele, com o braço introduzido em seu ânus, caindo paulatinamente no sono.

Figura 17 – O cu na testa e a “inconsciência anal”



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

Figura 18 – O sexo dissidente, a inconsciência e o sono



Fonte: Fotogramas do filme *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

Tanto Flávio quanto José, em quase toda a extensão do longa, são corpos ora letárgicos, ora angustiados e trêmulos, mas sempre com sua sensibilidade maculada, deturpada; sempre com pouco domínio das sensações que lhes atravessam. Em outro termo, “sonâmbulos”. Agora, o prazer de sua materialidade em cena e de seu ato sexual dissidente parecem se contrapor ao sono espoliado pelas “telas luminosas” às quais os dois estavam submetidos. Transcender as tecnologias, portanto, seria maculá-las com os “embaraços da carne”, com a improdutividade de seu sexo “ruidoso”, “abjeto”, encarnado na encenação do ânus sendo penetrado e na prática de *fist fucking*. As imagens e sons sugerem: é por meio do cu, e de sua expansão, que se subvertem as tecnologias hegemônicas, e é o sexo “perverso” que pode nos fazer reaprender a dormir. O “estar no mundo” dissidente dos personagens, e o modo ruidoso de seus gestos, (des)orienta as tecnologias que, em um primeiro momento, regulava-os e os fazia “sonâmbulos”. No momento em que percebem na tecnologia “dildo” um modo de subversão – lê-se o braço inserido no ânus também como um dildo, como nos ensina Preciado (2017) –, deslocam o objeto em função de um uso que permitisse criar outra sensibilidade, uma que desviasse das estratégias sensíveis hegemônicas. Uma que, enfim, os conduz à inconsciência e ao sono.

Diferentemente de *A Seita*, em que a prática sexual surge como atividade cotidiana com pouco ou nenhum poder de deturpar o poder hegemônico dado, *Desaprender a Dormir* é

contundente ao colocar o sexo como a sua estratégia sensível. Se o capitalismo contemporâneo e suas tecnologias estão criando corpos biomediados “sonâmbulos”, deturpando o descanso e corrompendo a capacidade de transar e dormir, é o sexo dissidente, “abjeto” e “perverso” que vai trazer outro módulo de força. Só o sexo, e apenas ele, conduz os personagens ao tão almejado sono, assim como o filme, como um todo, também vem como “antídoto” ao estado de vigília, o que é verificável em toda a sua extensão, modulada em um fluxo de imagens e sons que, quase o tempo todo, nos invita ao sono, como já vimos. As sequências sexuais, mesmo que sejam estimulantes em suas imagens, retomam progressivamente uma “estética do sono”, dada na cadência das imagens e nos sons de ninar da trilha sonora. Conforme a consciência dos personagens desaparece diante de seu gozo sexual, nossa consciência é, também, convidada ao apagamento. O indiscernível, aqui, iguala-se à inconsciência do sono.

O “estar no mundo” dissidente, certamente, propicia formas outras de sensibilidade. Me fascina perceber de que modos essas sensibilidades podem ser moduladas. *A Seita* se vale do artifício, da superfície e da performance da vida como obra de arte. Ao fazê-lo, lança mão de uma “estética do tédio”, de um ritmo fílmico dilatado, de uma postura distanciada, de pequenos prazeres quase nunca postos em cena. *A estética dândi* (Lopes *et al.*, 2019) aqui nos demonstra como a frivolidade, o esvaziamento, o distanciamento e, principalmente, a improdutividade, podem ser estratégias sensíveis dissidentes, podem revelar uma forma de sensibilidade *queer* como resistência diante das “vacinas obrigatórias”, das tecnologias hegemônicas. Se tais tecnologias intentam penetrar em nossos corpos e nos controlar na profundidade de nossos sujeitos, são a superficialidade, a inércia e o sono, o seu módulo de força contrário, a sua “zona de indiscernibilidade”. *Desaprender a dormir* aposta de maneira ainda mais contundente no sono. Reverencia a inércia, a inconsciência e, mais especificamente, a “perversão” (sexual, sobretudo). O sexo dissidente e o sono são parceiros um do outro na modulação de uma sensibilidade *queer* que quer burlar as tecnologias hegemônicas. A “estética do sono” empreendida nas imagens e sons brinca com os hiperestímulos das “telas luminosas”, convertendo-os em estímulos de sono. Primeiro o estímulo sexual, a excitação dos encontros corpo a corpo, para então emendar no sono.

Em ambos os filmes, os corpos biomediados por tecnologias que lhes impede o sono se valem de contra tecnologias “perversas” – a substância sonífera e o dildo – para forjar experiências outras. Mais que isso, valem-se de uma relação “perversa” com as tecnologias hegemônicas. São *Homo aestheticus* que, atravessados pelas tecnologias e estratégias sensíveis, apropriam-se delas, torcem-nas por dentro e mobilizam outros modos de sentir. Apesar de, tanto em *A Seita* quanto em *Desaprender a Dormir*, nós possamos apanhar algumas referências e

comentários de ordem política – ora metaforizados, ora francamente expostos – nenhum dos filmes constrói um perfil contestador claro e facilmente compreensível, menos ainda um discurso evidentemente militante. A sua modulação de imagens e sons, sua fragmentação narrativa, seu quebradiço discurso... todas essas características tornam esses filmes “estranhos demais”, “incoerentes”, dissidentes. Ou, como prefiro dizer: tornam esses filmes um tanto “indiscerníveis”. E são nessas características mesmas que moram o preciosismo e a potência dos filmes. Se é possível fazer inferências políticas sobre eles – o que acredito que sim –, pode-se dizer que sua política está no corpo. Está, precisamente, em seu engajamento com o corpo, suas propostas de experiência estética, sua tentativa de criar afetos de uma outra ordem. Longe de serem anestesiados, são corpos fílmicos bastante estesiados que incorporam em si uma estética dissidente, que estranha e retorce estratégias sensíveis hegemônicas, anima os embaraços da carne e o que eles podem trazer de indiscernível.

Como dito mais acima, para o capitalismo o corpo regido por forças ininteligíveis é um problema, um obstáculo, um embaraço; assim sendo, se o corpo possui não apenas a qualidade de dormir e sonhar, mas também a qualidade de existir e performar “coisas estranhas” de modo improdutivo, apenas como expressão e exercício de suas próprias potências, sem função ou utilidade para além disso, podemos afirmar que é esse corpo um dos maiores desafios – ou constrangimentos – à economia hegemônica.

Os “sonâmbulos” de *A Seita* e *Desaprender a Dormir* são corpos biomediados alterados por tecnologias hegemônicas; corpos que acabam por se conectar a outras tecnologias e, dessa forma, promover um modo de “contra estetização”. Essa tecnologia outra, o “elixir no sono” – que em *A Seita* é literalmente uma substância sonífera e, em *Desaprender a Dormir*, é o dildo – demonstra para nós que, longe de ser antitecnológica, a disputa sensível da contemporaneidade se dá na forja de “contra tecnologias”. Na narrativa dos filmes, no entanto, as tecnologias forjadas são, de fato, outras tecnologias, que disputam com as hegemônicas, o que me gera uma questão: além de forjar tecnologias outras, em que medida é possível penetrar nas próprias tecnologias hegemônicas em si? Penetrar e alterar? “Bugar” essas tecnologias? “Bugar” as “telas luminosas”? Ambos os filmes me parecem fazê-lo, ao se valerem da hegemônica tecnologia “cinema e audiovisual” para compor imagens que propõem experiências estéticas dissidentes. Porém, ao trazer essa questão, penso em como ela pode se fazer presente dentro do próprio filme e ultrapassar o tema do sono. É com essa inquietação que eu evoco o curta-metragem *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo*, que se liga proximamente ao curta *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*.

Corpos quebrados e *bugs* no sistema

Trabalhos dos coletivos Anarca Filmes e Chorumex, ambos do Rio de Janeiro, são exímios corpos quebrados. E não temem sê-lo, pelo contrário. As obras de ambos os coletivos, de caráter multimídia e francamente experimental, não se furtam a despedaçar qualquer integridade pretensa das tecnologias imagético-sonoras das quais se apropriam. E é recolhendo pedaços e animando-lhes que esses artistas erigem um corpo audiovisual estranho, rebelde, de forte engajamento com suas próprias propostas estéticas. Ao desafiarem esquemas de produção hegemônicos, fazem obras de baixíssimo orçamento, com recursos rudimentares e, ao mesmo tempo, bastante criativos. Obras que modulam o tema das dissidências sexuais, de gênero, entre outras, em sua própria concepção formal, seu uso das imagens e sons. Desafiando, também, esquemas de distribuição hegemônicos e a frequente rejeição em festivais, circuitos e espaços mais “tradicionais”, são obras exibidas em diversas janelas: projeções em paredes, em galpões, em espaços de festa, para além das muitas janelas *online*.

Fundado por Amanda Seraphico, Clari Ribeiro, Lorrán Dias e Mariana Cavalcanti, o coletivo Anarca Filmes é exemplar no que tange a produção e distribuição em espaços de resistência política, cultural e estética LGBTQIAPN+, tendo a Casa Nem¹⁰ como a sede de sua 1ª Mostra Anarca Filmes de Cinema e Vídeo (2017), evento de exibição de seus trabalhos e festa. Algo parecido pode se dizer do Chorumex que, em 2015, numa sala do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF), inauguram o primeiro Festival de Chorume, que viria a se tornar itinerante nos anos seguintes, sempre exibindo produções próprias e inscrições externas. Tanto o Anarca Filmes quanto o Chorumex são exercícios marginais de produção e exibição cinematográfica, que repensam os métodos processuais, propõem novos modos de fazer e distribuir, forjam novas formas de espectadorialidade. Os dois coletivos começam seus trabalhos entre 2014 e 2015.

Anarca Filmes e Chorumex corporificam, de modo bastante evidente, as ideias de “cinema pós-industrial” (Migliorin, 2011) e “novíssimo cinema brasileiro” (Oliveira, 2016), comentados na introdução deste texto. Artistas jovens, boa parte universitários ou recém-formados, que se reúnem num grupo que assinará a autoria de obras experimentais. Obras que podemos chamar de “experimentais” porque desafiam frontalmente o que é tido por “tradicional”; obras que se apropriam largamente das novas tecnologias midiáticas e

¹⁰ A Casa Nem é um espaço de acolhimento a pessoas LGBTQIAPN+ em situação de vulnerabilidade social, em especial pessoas trans em situação de rua, situado no Rio de Janeiro. Um lugar de moradia, estudo e articulação política e cultural a essas pessoas.

audiovisuais; obras que recuperam e remodelam acervos imagéticos e sonoros; obras que, ao fazerem tudo isso, acabam por propor novas poéticas e estéticas, novas imagens e sons, bem como novos meios de criá-los e consumi-los.

Assinando obras desde 2014 entre Rio de Janeiro e Recife, o Anarca Filmes lança em 2021 seu primeiro filme interativo, *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo*. Trata-se de um curta-metragem feito especialmente para a plataforma digital, sendo o primeiro filme do coletivo a permitir interatividade do público, que pode escolher entre três finais alternativos. Paralelamente, na segunda metade dos anos 2010, o Chorumex de Cleyton Xavier, Clara Chroma e Ana All produz a Trilogia do Terceiro Milênio, do qual *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* é o filme precursor. Ambos os filmes resultam de um trabalho artístico cujo preciosismo parece residir, especificamente, na precariedade com que é feito. Precariedade essa que, facilmente, poderia ser lida como “defeito”, mas que é traduzida esteticamente nos filmes e se torna sua marca criativa. É a precariedade, e suas muitas possibilidades criativas, que faz essa produção ser dissidente.

A (des)orientação *queer* do Anarca Filmes e do Chorumex se dá pela criação e modulação de *imagens pobres*, tal como diria Hito Steyerl (2009). Imagens que se fazem das margens, das beiradas, dos “restos”. Ou, mesmo, do “lixo”, como o próprio Chorumex infere. Imagens pobres são imagens de “qualidade inferior”, “baixa resolução”; são “bastardas ilícitas de quinta geração de uma imagem original” (Steyerl, 2009). É um conglomerado de pedaços visuais que se apropria das tecnologias digitais ao mesmo passo em que as ridiculariza. Como defende Steyerl, as imagens pobres são os resquícios da produção audiovisual, o lixo que vai parar nas margens da economia digital. Essas imagens são matéria-prima de pós-produção, sofrem alteração e remodelação, seus signos são descolados e remodelados. São sintoma da aceleração e circulação do “capitalismo audiovisual” (Steyerl, 2009).

Essas imagens são “pobres” porque adquirem pouco ou nenhum valor de mercado dentro desse capitalismo audiovisual, desse “mercado de imagens”. Sua vulnerabilidade, marcada na própria qualidade da imagem, confirma seu estatuto “ilícito”, “deteriorado”, “ruim”. É aí que reside sua (des)orientação *queer*, que vai muito além de representações de sujeitos LGBTQIAPN+. *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* são imagens pobres que brincam, de maneira escancarada, com as tecnologias audiovisuais que os mobilizaram. Os temas de ambos os filmes apontam para isso: corpos tecnológicos embrenhados em tecnologias. Em outros termos, corpos ciborgues.

É precisamente a figura do ciborgue, forjada teoricamente por Donna Haraway (2009) e apropriada por Preciado (2017) que erige possibilidades expansivas e criativas ao corpo

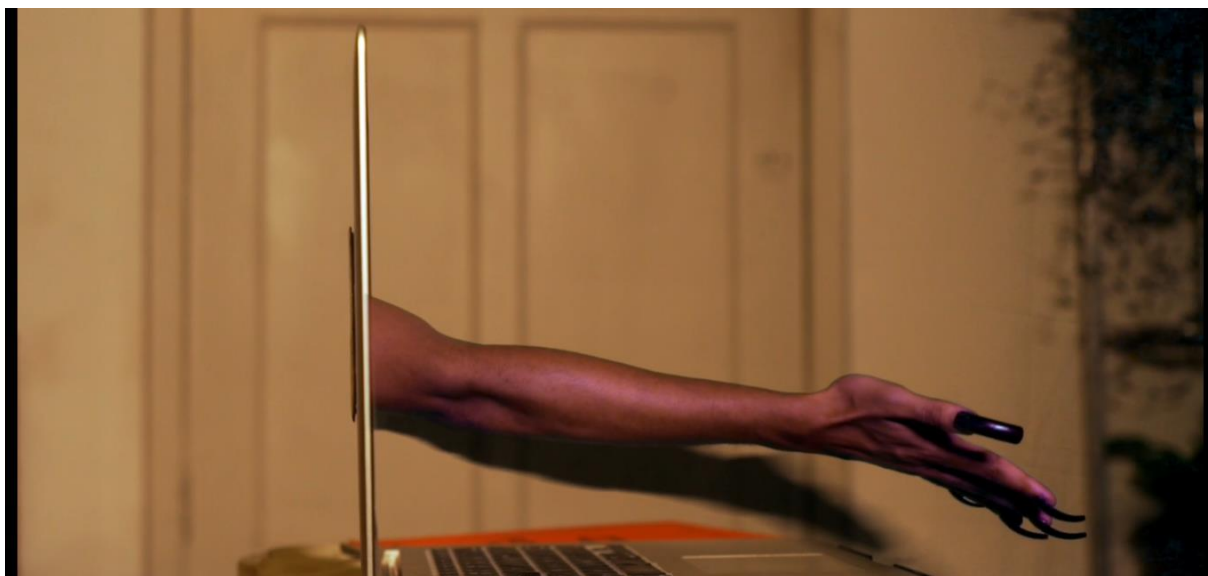
biomediado (Clough, 2008) contemporâneo. Como vimos acima, o ciborgue é aquela criatura *borderline* que se vale de seu estatuto fronteiro entre corpo e tecnologia para, justamente, borrar a tecnologia, pervertê-la. Emprestar-lhe os “embarços da carne” e, quiçá, produzir algo novo daí. O ciborgue é uma figura ficcional que parece dialogar proficuamente com fenômenos do capitalismo contemporâneo, com a era farmacopornográfica descrita acima por Preciado. Uma era em que o modelo de produção audiovisual – juntamente com a produção biotecnológica – fundamentam os novos modos de produção capitalista. Se é o modelo audiovisual um dos maiores modos de exercício de poder hegemônico nos dias de hoje, é por meio dele próprio, “comendo pelas beiradas”, que se pode fazer coisas outras. Nesse sentido, o ciborgue *queer* de Haraway e Preciado é pedagógico, é uma metáfora que não só ajuda a compreender fenômenos do capitalismo – e sua incidência direta no corpo –, como ajuda a forjar alternativas, linhas de fuga em relação a esses fenômenos. É exatamente por esse caminho, que é desviante e torto, que os filmes dos dois coletivos parecem andar. É por meio de uma “penetração” nas tecnologias que ambos brincam com elas, criam *bugs*, quebram-nas. Assim põem de pé seus corpos quebrados. Corpos que, por meio de seus *bugs*, elogiam o indiscernível.

As narrativas dos filmes são simples: Em *Usina Desejo*, dois personagens – Bill e Penélope – são “puxados” para dentro do mundo virtual e lá vivem uma espécie de “odisseia”. Os três finais alternativos são, de certa forma, “aventuras” desses personagens. Em *Os Anos 3000*, um futuro distópico nos traz os cyborgues – aqui nomeados com “y” –, que são “máquinas” que se libertaram da escravidão humana e que vivem na marginalidade; nela, começam um contrabando ilegal de filmes experimentais. Uma agente do governo se infiltra entre os cyborgues, porém é descoberta e seu cérebro “lavado”. Em ambos os filmes, no entanto, por mais que o texto narrativo verbalize, por vezes, comentários irônicos sobre a realidade contemporânea, o que mais chama a atenção é a forma como as imagens e sons são edificadas, sua tessitura e sua cadência. Muito há que se dizer dos dois filmes em termos de texto *queer*, de *excesso* e, por meio de ambos, de elogio ao indiscernível.

Em *Usina Desejo*, isso se reflete sobremaneira em seus três finais alternativos. O filme se inicia em uma conversa de Bill (Lorre Motta), um homem trans, e sua amiga Penélope (Amanda Seraphico). Ambos pontuam as intempéries de suas carreiras como cineastas em um contexto pandêmico tomado pelo desmonte das artes, da cultura, entre outros desastres políticos e sociais que conferem a seu país o nome de Brasil-catástrofe. Para tentar resolver seus problemas, os personagens recorrem à Oráculo (Max Willà Moraes), uma taróloga *youtuber*. Um corpo estranho, fascinante, sedutor, que não cabe em categorias de gênero “masculino” ou

“feminino”. Oráculo, então, encarna a metáfora ciborgue que o filme animará daí para frente: Ela estende sua mão, que literalmente sai da tela luminosa do computador, e a estica em direção a Bill e Penélope. Sua mão de carne e osso e o computador que a projeta para fora são uma coisa só, um único corpo biomediado, um ciborgue. A mão de Oráculo convida os dois personagens a sair do “mundo real” e adentrar aquele mundo virtual que ela propunha, um mundo que, em suas próprias palavras, não era uma “garantia”, mas poderia oferecer “opções mais atualizadas”. Eis que essa mão ciborgue “puxa” Bill e Penélope para dentro do computador, para o “estranho mundo da *internet*”, onde os personagens ficam presos, onde sua carne biológica se torna contígua à tecnologia, às proliferantes imagens virtuais. Aqui Bill e Penélope seriam, tal qual o Oráculo que os “puxou”, evidentemente ciborgues. Corpos conectados à tecnologia audiovisual, literalmente “engolidos” para dentro dela, tendo sua matéria tornada em *pixels* misturados com os tantos dispostos na tela que antes estava diante deles.

Figura 19 – A mão ciborgue de Oráculo

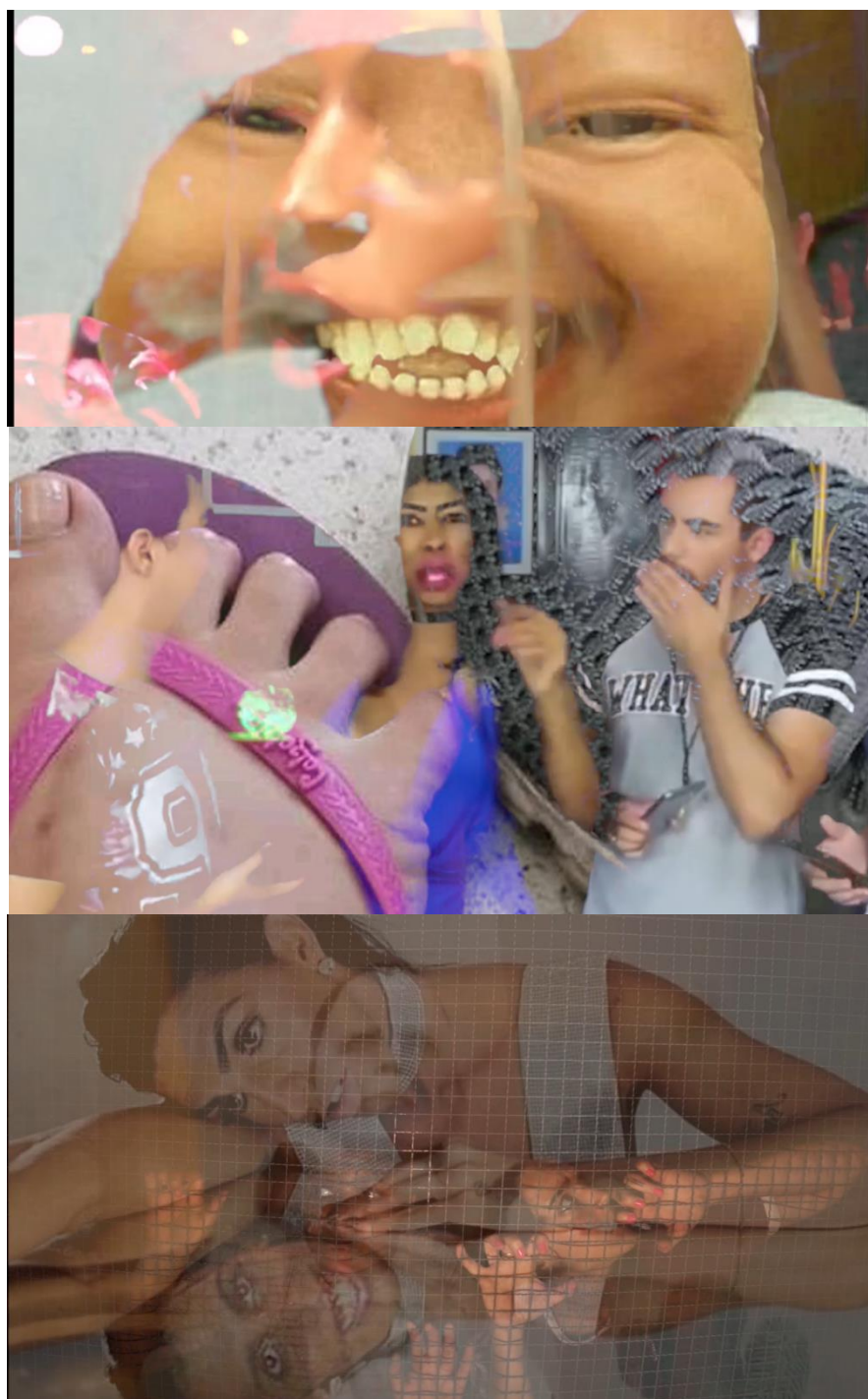


Fonte: Fotograma do filme *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (Anarca Filmes, 2021).

Esse “puxão” para a *internet* é um mergulho num *excesso de atrações* (Baltar, 2012). Uma profusão de imagens e sons sobrepostos, confusos, vertiginosos, toma a tela. É possível reconhecer memes, imagens de “bom dia” do *Whatsapp*, fotos e vídeos com a cantora *drag* Pabllo Vittar, a cantora trans Pepita, entre muitas outras coisas, tudo em dispersão. A agilidade com que as imagens se sobrepõem é tal que dificulta sua apreensão e descrição, mas é

justamente essa agilidade que confere às imagens e sons seu caráter de saturação. De uma só vez, suspende-se o texto narrativo que ocorria até então, e toma a cena uma “sopa” de imagens e sons que são muito mais expressivos por si próprios do que por sua contribuição com a teleologia do filme.

Figura 20 – Profusão de imagens vertiginosas da *internet*



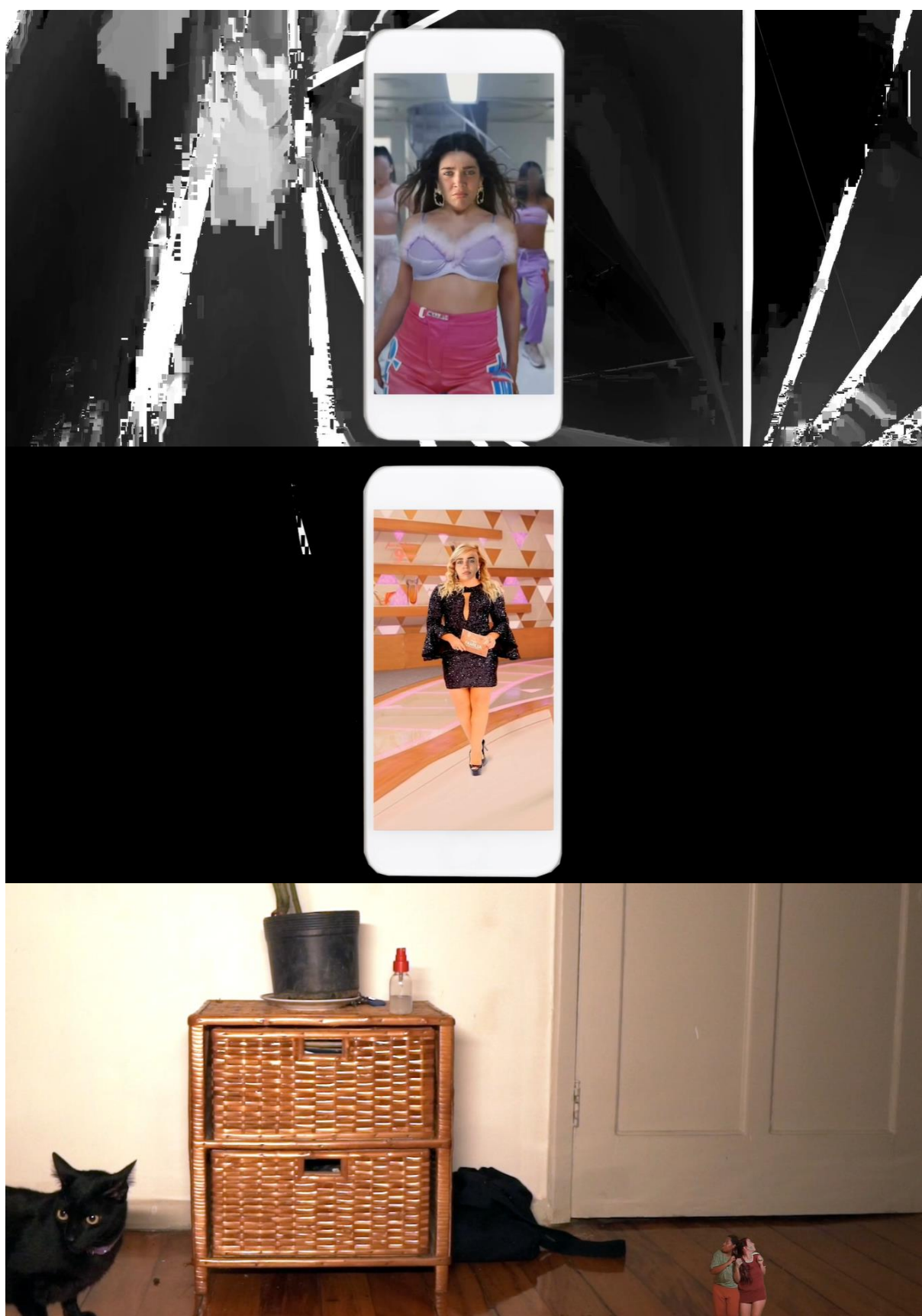
Fonte: Fotogramas do filme *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (Anarca Filmes, 2021).

Essa “sopa” de imagens e sons traz um excesso de atrações que por sua vez demarca, também, um texto *queer* (De Lauretis, 2011). Pois, logo que os personagens são “puxados” para aquele mundo, tudo que se poderia esperar em termos de causa e efeito se dissolve em prol da potência das imagens e do que estas podem oferecer. Assim, tudo que até então estava narrativamente compreensível se torna estranho, confuso, não-teleológico, difícil de compreender facilmente. É nessa medida que o filme opera seu elogio ao indiscernível.

As imagens e sons se dissolvem aos poucos e dão lugar a um quadro em que vemos Bill e Penélope “presos”, atrás de uma rede, que ironiza a rede de *internet*, a *World Wide Web*. O quadro se amplia de um primeiro plano a uma imagem aberta. Bill e Penélope estão circunscritos à tela de um computador, em uma sala escura. Eis que surge Oráculo, que agora se dirige a nós, espectadores. Com algumas frases de efeito – que trazem, em si, sugestões críticas sobre *internet*, virtualidade e realidade –, Oráculo nos convida à interação, a escolher entre três possíveis finais à narrativa. Três telas nos são dispostas para que cliquemos.

Clicamos em um caminho, e somos conduzidos para mais um mar de imagens convulsas e sobrepostas. Vemos as cabeças de Bill e de Penélope amalgamadas a outros corpos. Seus rostos incorporam memes, incorporam divas *pop* contemporâneas em fragmentos de videoclipes. Aqui se vê mais uma vez uma profusão de imagens reapropriadas da *internet*, remodeladas e ressignificadas. Um excesso de atrações se abre conforme essas imagens e sons tomam a tessitura do filme sem se preocupar com uma linha teleológica clara, de modo bastante vertiginoso, saturado, que gira muito mais em torno da própria exibição das imagens e sons do que de uma relação causal e explicativa dessa exibição. Aqui, valem mais as imagens e sons fruindo de sua própria aparição e cadência, em si mesmas, do que do que virá depois, em termos narrativos. Um som eletrônico, similar ao de jogos de videogame, embala a confusa aventura digital, que parece terminar quando Bill e Penélope atravessam mais um limiar, uma “cortina de algoritmos”. Ao passarem pelo portal, caem em outra realidade. Acreditam ter retornado ao “mundo real”, porém percebem que voltaram como “miniaturas” de si mesmas. “A gente tá igual o Chapolin, cara!”. Os acordes iniciais da música de abertura do seriado mexicano tocam, e vemos Bill e Penélope ao lado de um gato “gigante”, em um cenário que parece remeter à sala original do apartamento em que os personagens estavam. A imagem remete à versão encolhida do personagem Chapolin no seriado televisivo. Começam a tocar acordes de *funk*, e revelam-nos um *remix* da música do seriado, por MC Drika e MC Maycão: Chapolin Corobaile. O filme acaba.

Figura 21 – Primeira opção de final em *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo*

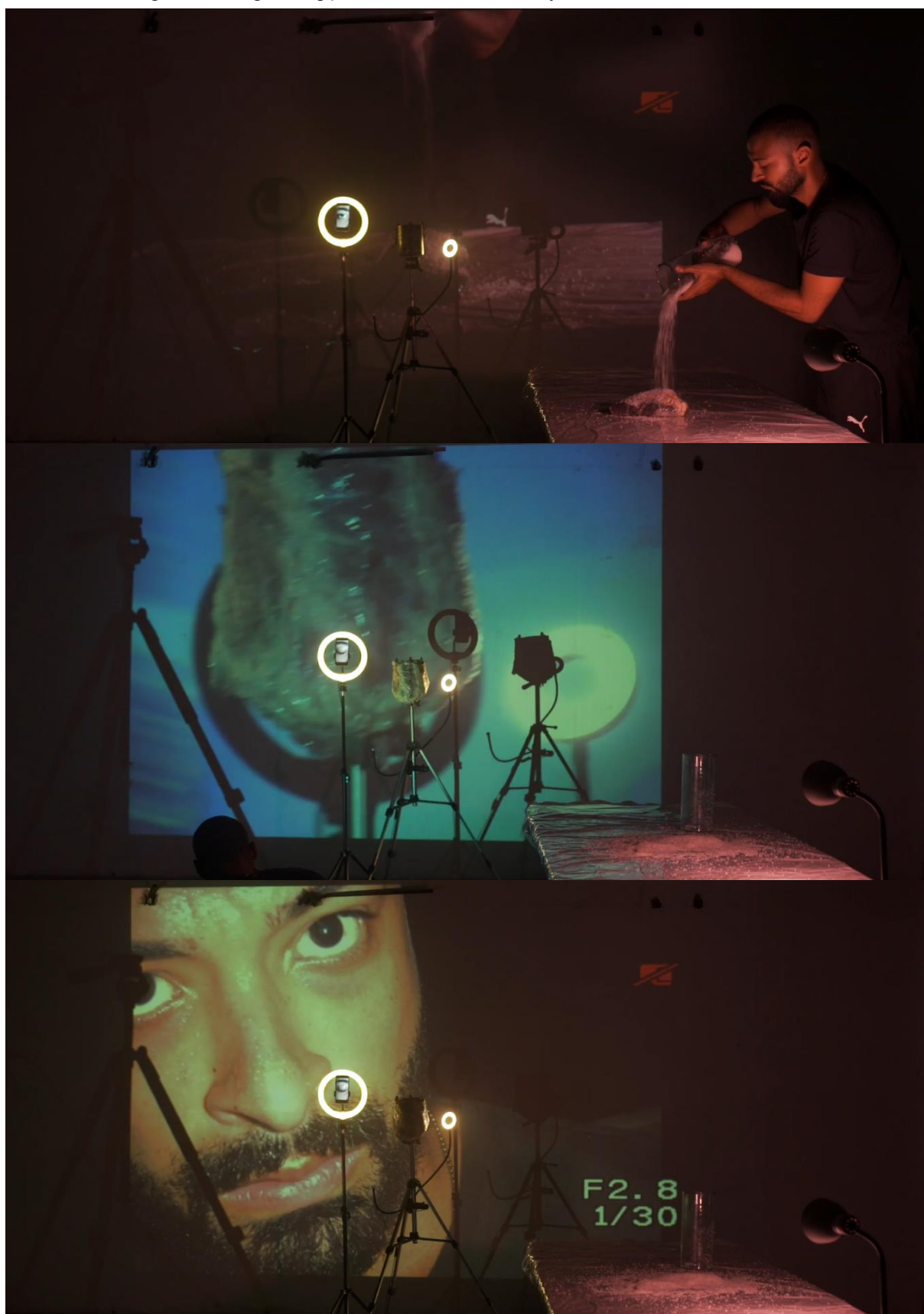


Fonte: Fotogramas do filme *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (Anarca Filmes, 2021).

O último plano desse final alternativo brinca com *chroma-key* para miniaturizar os personagens. *Chroma-key* bem evidente, bem artificial, que não intenta se dissimular em uma “imagem realista”, mas justamente evidenciar e sublinhar o próprio uso da tecnologia audiovisual. Vejo algo extremamente parecido em *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*. Parece-me que ambos os filmes querem deixar claro: estamos aqui para manipular imagens e sons. Tudo é sobre imagem, e seus múltiplos usos e apropriações.

Clicamos em outro final alternativo, e uma outra experiência ciborgue se inicia. Entramos em um novo cenário, escuro, avermelhado, com luzes localizadas, que nos remete a um estúdio de filmagem. Refletores *ring light* e tripés dispostos no espaço. Uma projeção cinematográfica acontece em uma parede. Bill e Penélope adentram o quadro. Há uma mesa, com um grande pedaço de carne ao lado do que parece ser um cilindro com sal. Em um tripé, um celular fixo revela a imagem de um olho que parece espiar a ação dos personagens que exploram o espaço. Um som agudo os assusta, e Bill e Penélope saem correndo. Entra em quadro um homem, vivido por Lorrán Dias, que contorna a mesa e se dirige ao pedaço de carne e ao cilindro de sal. Mistura um ao outro, de forma lenta. A “carne salgada” é colocada em um tripé, entre dois refletores. O homem então começa a filmar e fotografar aquele cenário, que é projetado na parede ao fundo. Uma profusão saturadora de imagens toma a cena. O “olho espião” no celular, em diversas escalas. A carne. O olho e a carne. O olho, a carne e suas imagens virtuais. Movimentando, dançando. Os anéis de luz, os tripés, o sal jogado no chão. Tudo em fluxo, sem ordem específica, sem destino. Imagens se justapõem: a carne e a imagem da carne; a imagem do olho no celular; a imagem projetada do rosto, em *close up*. O filme acaba. Essas imagens todas comentam, de forma pouco sutil, o amálgama entre corpo e tecnologia, carne e imagem, algo que vemos traduzido na própria imagem do pedaço de carne sendo manipulado, fotografado, filmado. A carne empresta a si mesma à tecnologia, e se transforma em imagem, à medida em que a imagem se torna “carne”. Esse amálgama é intrínseco à figura do ciborgue. Não apenas os corpos dos personagens, mas o próprio corpo fílmico é ciborgue; o próprio filme estetiza, diante dos nossos olhos e sensorio, as fronteiras entre corpo e tecnologia. De certo modo, as fronteiras parecem se abrir à “zona de indiscernibilidade” entre “real” e “virtual”, se abrir àquilo que é novo, que não é conhecido, que precisa ser experimentado. O filme não se furta a essa experimentação, mas a provoca e esgarça. E é nesse caminho, precisamente, que ele fica cada vez mais estranho, confuso; que a narrativa se esvai e as imagens e sons ganham força por si próprios.

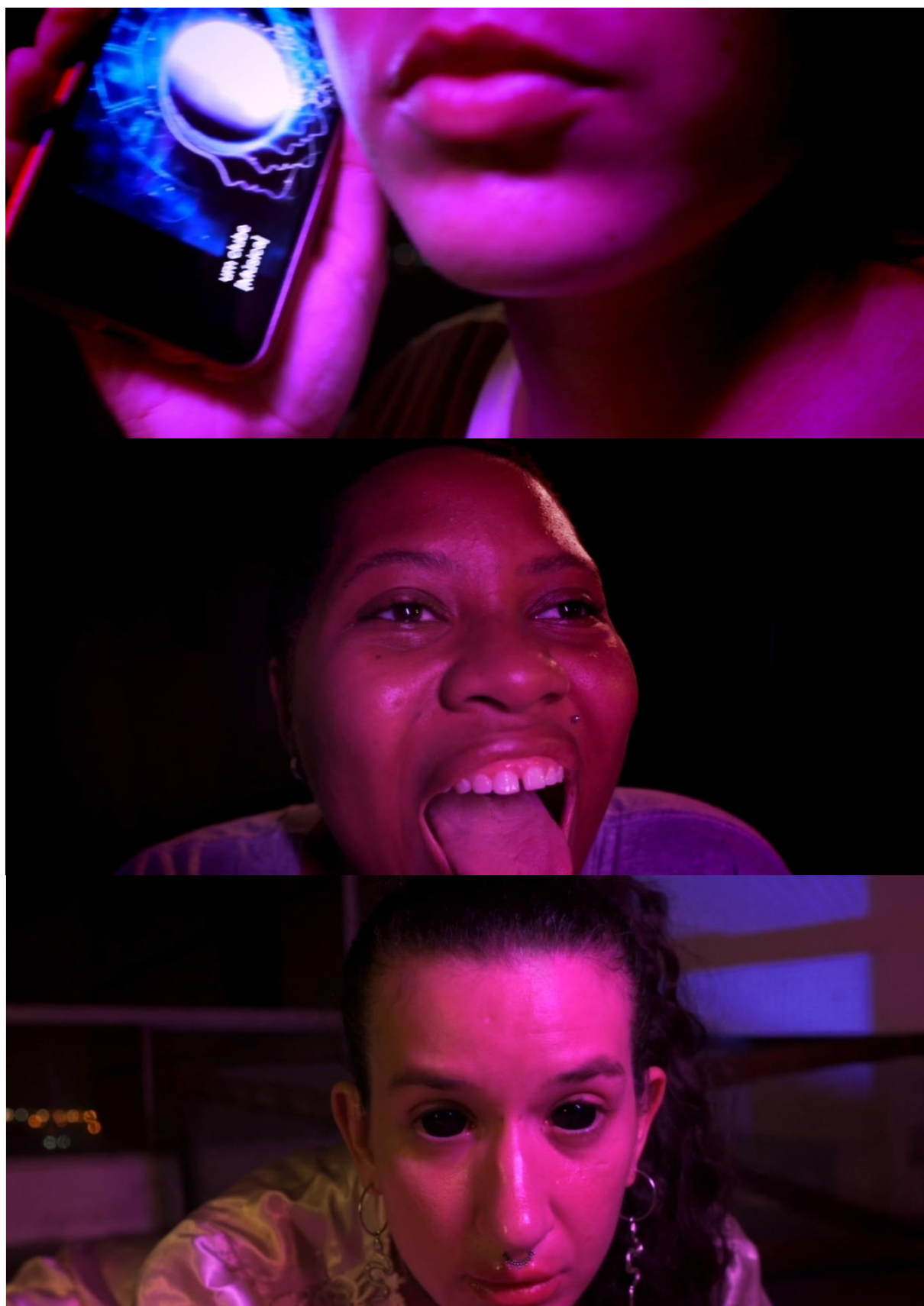
Figura 22 – Segunda opção de final em *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo*



Fonte: Fotogramas do filme *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (Anarca Filmes, 2021).

Clicamos no último final alternativo: Uma sala. Um corpo ciborgue ao centro, delicadamente sentado ao chão. Uma forma de espinhos digitais paira no ar. Um computador aberto ao chão. Fios e aparelhos. Um alta frequência sonora é sintonizada pelo corpo ao centro, que olha para nós enquanto manipula os equipamentos. Bill e Penélope adentram o quadro, e observam as ações. Seus corpos são afetados pelas frequências sonoras, e eles começam a dançar, movimentando-se pelo espaço ao ritmo dos ruídos produzidos. Penélope, com um tom de voz e uma expressão fixas e apáticas, dança conforme fala, segurando um celular à altura do ouvido. Bill emite um som sintonizado a um aparelho. Sons tensos, ruídos em frequência crescente. O rebolado de Penélope. Mais uma vez, um excesso de atrações mediado por uma exibição vertiginosa de imagens e sons que pouco nos contam ou nos explicam, e mais nos sensibilizam e nos fisgam por suas próprias qualidades. Os grandes olhos pretos do corpo ciborgue nos encaram, e o filme acaba. Aqui, mais do que nas sequências alternativas anteriores, os corpos dos personagens parecem se integrar à “máquina”, parecem se deixar atravessar pelas novas tecnologias que lhes são dispostas. O som emitido pela boca de Bill, em contiguidade ao aparelho sonoro, faz do próprio corpo do personagem parte desse aparelho. O som que sai de sua boca não é um som “humano”, mas alguma outra coisa, que o próprio personagem – e nós, espectadores – ainda não sabemos exatamente o que é, mas vamos experimentar para descobrir. O mesmo pode se dizer de Penélope, com o celular no ouvido, e a ele se tornando contígua enquanto dança e emite palavras. O ciborgue sentado ao chão, vivido por Clari Ribeiro, parece ser um “mestre de cerimônias” que orchestra esse devir tecnológico em cena. Sua manipulação dos equipamentos dispostos ao chão é como se fosse uma mesa de DJ. É como se o personagem ali estivesse para “terminar a metamorfose” de Bill e Penélope em ciborgues. Seu olhar para a câmera ao final da sequência, que nos interpela, é como se evocasse nosso próprio corpo a partilhar dessa “metamorfose”, a assumir nosso estatuto *borderline* de ciborgue e explorar suas fronteiras. E não é um convite para uma exploração qualquer, mas para uma bastante específica: uma exploração dissidente. Como podemos ver, os três corpos em cena são dissidentes. Não apenas por sua aparência, mas sobretudo por seus gestos. Aqui, não são ciborgues, apenas. São ciborgues *queer*, corpos biomediados estranhos e dispostos a borrar e macular as tecnologias às quais se integram. O olhar do ciborgue de Clari Ribeiro vem para nos conclamar, portanto, a ser esse tipo de ciborgue: um que não tem medo de ser um corpo quebrado, de tanger as franjas do que, nas fronteiras entre corpo e tecnologia, ainda não está dado, ainda não é compreendido, ainda é indiscernível.

Figura 23 – Terceira opção de final em *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo*



Fonte: Fotogramas do filme *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* (Anarca Filmes, 2021).

Os três finais alternativos do filme têm muitas coisas em comum, mas talvez a principal delas seja: nenhum deles conduz, propriamente, a um final. Não há um fim narrativo. A expectativa narrativa é quebrada, destruída em favor da potência das imagens e sons em si. A causa e efeito são deixadas de lado em prol dos afetos propiciados pela exibição saturadora das imagens e sons. Em outros termos, um texto *queer* combinado com um excesso de atrações. Cada final alternativo nos mostra uma aventura diferente em uma odisséia de imagens e sons com pouca ou nenhuma causalidade, despreocupados com uma linha narrativa coerente e teleológica. Imagens e sons cujo poder reside neles mesmos, em sua potência afetiva, em sua qualidade de nos fisgar e nos provocar. Aqui, não se trata de uma narrativa que pretende se fazer entender, que intenta explicar grandes sentimentos humanos, que busca trazer soluções aos problemas propostos. No momento em que Bill e Penélope atravessam o portal e são puxados para dentro da realidade virtual – o que confirma e amplia o estatuto ciborgue de seus corpos – tudo ali se torna imagem. Desse momento em diante, é como se o filme se descolasse da narrativa e pusesse em cena eventos afetivo-performativos que, por eles mesmos e sua própria potência, vão nos engajar. A “zona de indiscernibilidade” propiciada na conjunção do corpo dos personagens com a tecnologia que os “engoliu” gera imagens vertiginosas que prescindem de estágios narrativos estabelecidos, imagens sem muita legibilidade para padrões e demandas estético-narrativos hegemônicos. É uma onda de imagens que gera uma espécie de “enredo alternativo” fundamentado por certa recusa, inclusive, a demandas hegemônicas. Seja o sucesso em uma construção narrativa coerente e inteligível, com “começo-meio-fim”, seja o sucesso como um fim no qual personagens entram em conjunção com seu objeto valor, uma conjunção essa que, não raro em narrativas hegemônicas, condiz com os ditames de sucesso da sociedade e da cultura (personagens que alcançam seus desejos materiais, retornam para casa, casam-se, constituem família etc.). Nesse filme, qualquer desses sucessos dá lugar a algo dissidente. Dissidente na medida em que exhibe corpos dissidentes em cena; dissidente na medida em que esses corpos borram a própria narrativa em si e modulam uma sequência de imagens e sons cuja potência está em sua própria imagem, frenética, ruidosa, que não pretende se fazer entender. Dessa forma, justamente, encenam elogio ao indiscernível.

Algo parecido se verifica no curta do Chorumex, primeiro da Trilogia do Terceiro Milênio (2016-2020). O coletivo parece apresentar a si próprio como ciborgue, como algo para além do “humano”; algo que, aliás, busca justamente se “emancipar” desse “humano”, tal qual os personagens de *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*, que apresentam a si mesmos como “cyborgues”. Em todos os seus trabalhos, o Chorumex se apropria da tecnologia audiovisual para empreender uma experimentação, tal qual o coletivo anterior, “anárquica”, anticapitalista,

pós-humanista. Vale-se de um excesso vertiginoso de imagens e sons que fundamenta seu estatuto ruidoso e marginal, que não faz questão nenhuma de se comprometer com qualquer ditame hegemônico que seja. Pelo contrário, compõe corpos quebrados que se orgulham de “funcionar mal”, de consumir “lixo”, de se “alimentar dos restos” e conceber daí uma “estética do resto”, do “descartável” e do “descartado”, do que foi jogado fora pela economia hegemônica. Se o “resto” e o “lixo” são materiais dispensados pelas dinâmicas do capitalismo, a essas dinâmicas eles também são, de algum modo, indiscerníveis. Daí o seu preciosismo. E é coletando esse preciosismo que o *Chorumex* modula suas imagens e sons, em paródias saturadas, “fritadas” e “escatológicas” da contemporaneidade, tempo que não traz esperanças teleológicas e promessas de futuro a não ser, como infere o título de seu curta-metragem, o “lixo”.

O interesse especial pelos restos de imagem indica um desejo de formar as próprias imagens enquanto resto. O corpo do filme se constitui a partir de restos e falhas de imagens submetidas à livre manipulação regida pelo prazer das máquinas. Na lixeira da internet, a imagem digitalmente criada dos videogames não é menos real do que registros amadores de catástrofes, cotidiano de vidas anônimas ou fragmentos de telejornalismo. Tudo é matéria para a investigação sensorial dessa sensibilidade *cyborgue* anticapitalista que já não distingue natureza de cultura, nem sujeito de objeto. É no embate apaixonado e não hierárquico entre corpos e máquinas que as formas e as deformações acontecem. Erros e efeitos aleatórios parecem bem vindos como rotas de fuga da já cansada e tão nefasta consciência humanista (Bogado, 2021).

O curta de Ana All, Cleyton Xavier e Clara Chroma traz um cenário futurista e *cyberpunk* paródico, ambientado nos anos 3000, em que há uma sociedade distópica governada por um poder anarcocrente. A cidade – que no passado era um Rio de Janeiro belo e tropical – agora era uma selva de restos e de lixo. Na marginalidade, viviam os cyborgues, que fizeram do crime sua forma de vida. O crime: produzir e traficar obras de arte experimental. Por esse crime, eles são perseguidos por uma agente infiltrada do governo anarcocrente.

A narrativa, apesar de trazer o tropo da distopia e metaforizar, de formas bem diretas, críticas ao cenário contemporâneo, é fragmentária em relação à forma com a qual é encenada, em relação à potência, frenética e estranha, das imagens e sons. Mais uma vez, uma modulação de um texto *queer*, narrativamente fragmentário, e um excesso de atrações que se fundamenta na potência imagético-sonora. Podemos dizer que não só os corpos dos personagens em cena são ciborgues, mas o próprio filme o é. Uma contiguidade humano-máquina repleta de embaraço, que parece pulsar a “zona de indiscernibilidade” desse encontro até seu último grau. Apesar de a narrativa de *Os Anos 3000* ser, de algum modo, mais “fácil de entender” do que a

de *Usina Desejo* – que parece “se perder no meio do caminho” –, suas imagens e sons, em toda a extensão do filme, são tão vertiginosas, chamam tanto a atenção por seu ritmo frenético, que inviabilizam um engajamento sensorio que privilegie essa narrativa. As imagens e sons preponderam e se sobrepõem. Mais uma vez, o excesso de atrações corrobora com a suspensão do texto e faz dele um texto *queer*.

As imagens do filme brincam com a tecnologia ao forjar uma tecnologia futurista que, na verdade, faz referência direta a tecnologias “retrô”: o videogame dos anos 1980, o vídeo em VHS, os computadores antigos. O filme começa com os dizeres, em intertítulo com letras digitalizadas que remetem a videogames antigos: “depois do apocalipse suíno os robôs e as máquinas ganham liberdade da escravidão humana”. Essas máquinas, os cyborgues que se “libertam” do poder hegemônico – esse representado pela humanidade que ora os construíra em prol de si mesma e seus caprichos –, encenam uma invertida às tecnologias hegemônicas contemporâneas que, por sua vez, mobilizam também uma tecnologia, mas de forma perversa, com pouca lógica e utilidade para padrões hegemônicos. As imagens e sons são uma espécie de contratecnologia que anima um módulo de força contrário às tecnologias hegemônicas. Uma contratecnologia que visa quebrar o caráter humanista e teleológico da tecnologia audiovisual em benefício da potência do que o corpo – os corpos em cena e o corpo fílmico em si – tem a nos mostrar.

As cores oscilam entre preto e branco e um colorido bastante saturado. Nada em cena parece ter uma materialidade concreta. Tudo são imagens digitais, que não se furtam a se mostrar como tais. Mais do que imagens digitais, são imagens falhas, que se digitalizam, se fragmentam, se craquelam, quebram. Mostram-se elas mesmas como *bugs*, como *glitches*, como uma espécie de pane em um sistema de computador. Mostram-se como corpos quebrados.

Os corpos dos cyborgues, os “personagens principais”, quase sempre enquadrados em plano médio, oscilam entre a textura de plástico do lixo que os orna e a textura dos *pixels* que fundamenta suas imagens. São corpos trajados com adereços e apetrechos variados, com textura de plástico e material barato, com “cara de lixo”. Numa sociedade pós-apocalíptica em que tudo é lixo, em que as pessoas se hidratam com chorume, o lixo se torna algo de valor, e é reapropriado pelos corpos ciborgues, que se embrenham em restos de fitas VHS e delas se alimentam.

Figura 24 – Os cyborgues dos anos 3000



Fonte: Fotogramas do filme *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (Chorumex, 2016).

Os cyborgues criminosos traficam artes amadoras-experimentais, algo que em seu contexto é um crime grave, uma ameaça ao poder hegemônico dado. Decerto que o curta brinca com seu próprio estatuto de filme amador experimental, que se apropria das tecnologias hegemônicas contemporâneas, mas que ao mesmo tempo lhes é ameaça, porquanto as deturpa

e as torna algo sem sentido, de pouco ou nenhum valor de mercado. Portanto, algo que depõe contra os interesses do capital.

No filme, os cyborgues cuidam de todas as etapas das artes que criam: produção, distribuição e consumo. Em uma encenação que facilmente relembra clichês sobre tráfico de drogas, as artes experimentais são equiparadas às drogas ilícitas de nosso mundo contemporâneo. Arte e o audiovisual, no filme, são ameaça social. Em especial os “restos” de arte manipulados pelos cyborgues, “detritos” imagéticos encarnados nas imagens do próprio filme. Ao ironizar francamente esquemas de produção amplamente conhecidos do mercado audiovisual – produção, distribuição e consumo –, o curta os retorce por dentro em uma sequência de imagens que se sobrepõem de modo saturado, como atrações. Na etapa de consumo, as artes experimentais, tal como “drogas” que são, são devoradas pelos cyborgues. Eles as introduzem na boca e as comem. Fitas VHS, películas, se tornam comida a ser devorada. No futuro distópico, o lixo é a maior moeda de troca, e o prazer dos cyborgues é justamente capturar esse lixo, os restos do capital, e manipulá-lo a seu modo, modulando suas próprias imagens e sons, distribuindo-os e dando-os ao consumo. Consumo esse que é literal, gustativo, uma devoração que come, deglute e cospe fora um corpo quebrado.

Figura 25 – Cyborgues devoram arte experimental



Fonte: Fotogramas do filme *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (Chorumex, 2016).

Em ritmo pixelizado, craquelado, evanescente, sem profundidade e puramente imagético-sonoro, o filme segue em uma profusão de imagens rápidas, ultracoloridas e vertiginosas, até seu fim. “Longe de almejar um produto final bem acabado, parece que Chorumex está mais interessado em deixar restos e detritos capazes de sujar um tanto o ambiente digital dos humanos” (Bogado, 2021).

É isso que o filme do Chorumex busca fazer: se apropriar de “restos” das imagens produzidas por tecnologias midiáticas hegemônicas contemporâneas e esgarçá-las ao ponto do desconhecimento, da improdutividade, da indiscernibilidade. Os ciborgues encontram restos de tecnologias obsoletas no lixo das ruas, e com elas fazem suas artes experimentais, essas que são, a um mesmo tempo, seu alimento e sua arma contra o poder hegemônico dado. A proposta do Chorumex parece ser compor, por meio do próprio filme, um “lixo audiovisual”; um filme amador-experimental para ser consumido por ciborgues como uma “droga”, de modo “criminoso” e marginal. O curta se apresenta, ele mesmo, como um *bug* ao audiovisual contemporâneo e as muitas tecnologias que o viabilizam. Se em nossos dias a tecnologia audiovisual tem poder central – como nos diz a era farmacopornográfica de Preciado – é essa tecnologia mesma que será “devorada” pelas margens e convertida em “lixo”.

Usina Desejo Contra a Indústria do Medo e Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo são ciborgues que não funcionam direito, são *bugs* ao audiovisual de nossos dias. São obras de experimentação visual e sonora, de investigação sensorial e especulação por sobre os corpos dissidentes que são por elas mobilizados. Seu elogio ao indiscernível, traduzido e encarnado em construções imagético-sonoras fundamentadas em texto *queer* (De Lauretis, 2011) e excesso de atrações (Baltar, 2012), na verdade é um elogio às potências do que um corpo pode fazer para além do contido e economizado pelos ditames do capitalismo. Um elogio que na verdade opera como tentativa de ativar, nos corpos que são contíguos a tecnologias – ciborgues – sua “zona de indiscernibilidade”, sua parte cuja pujança não pode ser totalmente compreendida e contida pela linguagem, e tampouco por demandas e interesses hegemônicos. *Usina Desejo* enuncia a narrativa de dois personagens que, uma vez “puxados” ao mundo da *internet*, confirmam e ampliam seu estatuto ciborgue, à medida em que a própria narrativa se esfacela e dá lugar aos eventos afetivo-performativos mobilizados, especialmente, pelos três finais alternativos (que, de “final”, não têm nada). O excesso torna tudo vertiginoso, estranho, inviabiliza qualquer teleologia que seja. É nesse passo, em que o filme se torna cada vez mais indiscernível, que ele faz elogio àquilo que não se conhece nas fronteiras entre corpo e tecnologia, àquilo que é virtual e, como tal, é potência de ser, não está dado, é algo desconhecido

a ser explorado e forjado. *Os Anos 3000* opera pelo mesmo caminho, mas seu elogio ao indiscernível ainda traz uma especificidade: uma “estética do resto”, ou uma “estética do lixo”; aqui, o “detrito”, o “resto”, o “descartável” e o “descartado” são o que fundamentam o que é indiscernível ao capitalismo contemporâneo. Se esse capitalismo faz questão de jogar determinadas coisas fora, são essas coisas, precisamente, que não lhe fazem sentido, que lhe são indiscerníveis. Chorumex parece reconhecer o preciosismo da “falta de sentido” dessas coisas, pois delas se apropria, e por meio delas constrói seu filme, seu corpo quebrado. *Os Anos 3000* brinca com a qualidade marginal de “se alimentar dos restos” do capitalismo, pois são nesses “restos”, justamente, que está o *locus* daquilo que ultrapassa a usabilidade, a legibilidade, a compreensão. O “lixo” do capitalismo lhe é indiscernível; por isso mesmo, é interessante.

Os quatro primeiros filmes dessa constelação – *A Seita*, *Desaprender a Dormir*, *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* – são encarnações distintas de um elogio ao indiscernível. O que os une e os deixa mais próximos nessa constelação é, sobremaneira, seu olhar frontal e sua franca apropriação de fenômenos do capitalismo contemporâneo. Fenômenos de um projeto capitalista global, transnacional, que tem por meta se impor de modo homogêneo no mundo todo. É sobre esse capitalismo que as tantas teorias discutidas anteriormente falam. É a ele que os filmes tecem comentários, fazem piadas, lançam provocações por meio das imagens e sons. É olhando para esse capitalismo, suas estratégias sensíveis mediadas por tantas tecnologias contíguas ao corpo, que os filmes promovem sua (des)orientação *queer*, se apropriam da contiguidade corpo-tecnologia para explorá-la e especular nela novas possibilidades. Possibilidades estranhas aos ditames hegemônicos, indiscerníveis a eles. *A Seita* e *Desaprender a Dormir* se valem do tédio e do sono como formas de burlar esses ditames. É aí que fazem seu elogio ao indiscernível, por meio da improdutividade, da inconsciência, dos afetos que “esfriam” o corpo. Em *Usina Desejo*, esse elogio se incorpora em imagens mais frenéticas, que nos estimulam, mas que, justamente por sua vertigem e saturação, nos deixam confusos e inviabilizam um engajamento mais próximo, especialmente conforme os personagens, e a própria narrativa, evanescem em prol da potência das imagens e sons. *Os Anos 3000*, enfim, elogia o indiscernível a partir do “lixo”, do que o capitalismo joga fora; suas imagens pobres são ruidosas, vertiginosas, “fritadas”; talvez ainda mais que em *Usina Desejo*, são imagens e sons que estranham a narrativa, a tornam confusa, e exploram essa “confusão” como preciosismo. Afinal, o “lixo” é estranho, confuso, quebradiço, incômodo; assim também será o filme.

Essas são algumas encarnações que o elogio ao indiscernível pode assumir. Creio que haja outras, que podem mobilizar mais afetos para além do tédio, do sono, da confusão, do

incômodo, da abjeção. Esses afetos, cada um a seu modo, me parecem perturbar ditames contemporâneos do capitalismo. Todos eles, no entanto, parecem fazer parte de um mosaico afetivo que diminui as potências de ação do corpo. Afinal, um corpo entediado, com sono, confuso, incomodado... é um corpo que tende a minorar suas capacidades. Leio essa minoração como uma estratégia sensível dissidente: se o capitalismo requer um corpo “aumentado”, alerta, hiperestimulado, em estado de vigília perene, uma estratégia sensível dissidente vai, exatamente, trabalhar para perturbar isso. Se as estratégias sensíveis hegemônicas se valem das tecnologias audiovisuais para modular sensibilidades mercadologicamente úteis, estratégias sensíveis dissidentes se valem das mesmas tecnologias para especular novas formas de sensibilidade. Possivelmente, sensibilidades que o capitalismo ainda não “botou a mão”, que a ele ainda são indiscerníveis.

O que esses filmes e seus afetos geram de questão é: é possível um elogio ao indiscernível que mobilize aumento das potências de ação do corpo? Um elogio ao indiscernível que aumente as capacidades do corpo e, ainda assim, perturbe ditames hegemônicos?

É essa questão que me leva à *alegria*.

ALEGRIA

“Nas danças que duram toda a noite irei enfim pousar meus alvos pés, tomada de delírio...”. E é por conta do delírio, da vertigem, da insana embriaguez, do êxtase jubiloso do canto, da dança e dos prazeres da carne, que o corpo de Penteu é estraçalhado, quebrado em partes. Dilacerado em nome de Dionísio. Quão instigante é a estética de narrativas tecidas por sobre corpos que se quebram, como em *As Bacantes*, de Eurípedes. Porém, o corpo quebrado de Penteu nos traz algo novo, algo de que os outros corpos quebrados até aqui prescindiram. Sua dilaceração, pelas mãos das bacantes, é regida por alegria. Também mediada pelo olhar – pelo personagem que vê e é visto pelo festivo bacanal – a destruição do corpo é conduzida pelo transe alegre ofertado a Baco. A alegria dionisiaca, um “último suspiro” da tragédia grega em Eurípedes, tem algo a nos contar. Ela é pedagógica no que toca o modo de alegria que aqui intento abordar. Uma alegria que pretendo associar a uma sensibilidade dissidente.

A máscara cênica de Dionísio carrega inconfundivelmente um riso estampado, para nos lembrar que, ao final das contas, esse deus estrangeiro que fora perseguido e negado incansavelmente, soube rir por último, tornando-se o verdadeiro protagonista das tragédias. Contudo, vale sublinhar que o riso de Dionísio é bastante ambíguo, dado que ao mesmo tempo em que representa a alegria de viver, diz respeito também a zombaria e à agressividade contra aqueles que porventura queiram exorcizá-lo (Medeiros, 2018, p. 97-98).

Eis uma alegria que ri daquele que deseja exorcizá-la. De que modos essa alegria pode ser afinada à experiência de (des)orientação *queer* no mundo? Mais ainda, de que modos ela pode ser encarnada na arte *queer* contemporânea, em especial no cinema e audiovisual brasileiro? Seria possível inferir que, em uma visada dissidente da ideia de alegria, podemos reconhecer contrapontos – ou, ao menos, ruídos – frente a lógicas do capitalismo contemporâneo? Essas são questões que alimentam a segunda parte deste trabalho. Se, até aqui, passamos por algumas leituras do audiovisual *queer* que, de formas diversas, incorporam sensibilidades dissidentes que respondem a fenômenos da sociedade contemporânea, agora observaremos um conjunto de obras que nos instigam de um modo específico. Nos afetam justamente em sua jubilosa pujança, em sua encenação efusiva e, principalmente, na áacre potência dos corpos em cena (e do próprio corpo fílmico). São obras que me provocam a falar sobre as risadas, sobre as danças, sobre a potência afetiva em cena, potência que nos convida, espectadores, a rir e dançar junto. Interessa-me de modo especial, como espectador e acadêmico, analisar essas obras e esses corpos pela via da alegria.

A alegria também pode ser sumarizada por outras imagens poéticas, além do corpo quebrado de *As Bacantes*. Conta um provérbio africano, evocado por Muniz Sodré em palestra

online (2021): “Eu não tenho conhecimento sobre de onde venho, nem para onde vou. Eu só estou indo”. Logo em seguida, o mesmo autor rememora Alice, a personagem perdida no país das maravilhas. Em passagem do livro *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll, a protagonista está em embate com a Rainha Vermelha, quando ambas começam a correr. Contudo, correm e correm sem sair do lugar. No país das maravilhas, corria-se para ficar no lugar. Não havia pontos de partida e de chegada. Essas imagens, trazidas por Sodré, convidam-me a relembrar imagens de um estudo anterior (Wlian, 2019): imagens de música e dança vindas de filmes musicais clássicos de Hollywood. Na medida em que o texto narrativo desses filmes avançava para um desfecho heterossexual, no qual mocinha e galã obtinham sucesso em suas conquistas materiais e, concomitantemente, ficavam juntos e performavam um costumeiro *happy ending*, havia algo ali que depunha contra a tração teleológica imbuída à narrativa. Algo que, curiosamente, era a espinha dorsal dos próprios filmes: os números musicais. Momentos de música e dança que alteravam seu regime estético, reviravam sua tessitura, redesenhavam espaço e tempo e, sobretudo, colocavam a trama e sua causalidade em suspensão. Passado e futuro economizados em uma suspensão detida no presente; um presente afetivo que contava a história em outros termos, liberava os corpos a formas outras de expressão, formas outras de ser e estar no mundo, sem direcionamento, sem a demanda de alcançar um futuro específico. Um presente encarnado por prazeres não-teleológicos, regidos por um aqui e agora que movimenta, que contém as causas e efeitos que levariam ao “esperado fim”, como se o ponto de chegada importasse menos que o caminho circunscrito pela duração rítmica e pela dança dos corpos. Não havia teleologia que se sobrepusesse ao agora. Um presente que, muitas vezes, sinalizava algo de estranho, algo de ruidoso e incômodo. Algo de dissidente, em suma. Todas essas imagens trazem algo do qual é possível se apropriar para pensar alegria e sensibilidades dissidentes no audiovisual contemporâneo.

Em longas-metragens, curtas-metragens, videocliques, entre outras peças de artistas *queer* brasileiros recentes, algumas das quais sequer cabem no *corpus* deste trabalho, identifico possibilidades sensíveis e afetivas que estimulam a pensar em que medida suas poéticas e estéticas se modulam em benefício de uma potência afetiva vibrante que tem prazer, que se diverte, que aproveita a vida, que coloca as mazelas para cantar, para dançar, para dar risada, para performar algo intenso e gostoso que se dá no aqui e agora, sem grandes preocupações teleológicas e finalísticas.

Nesta parte do trabalho, em continuidade à constelação fílmica iniciada anteriormente, trago um conjunto de obras que, mesmo marcadamente distintas entre si, alinham-se em termos de como se valem de uma possível alegria em sua tessitura. São elas: o longas-metragem *Corpo*

Elétrico (Marcelo Caetano, 2017) e o curta-metragem *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017); curtas-metragens de Sosha, cineasta recifense, *Metrópole* (2013), *Recife XXI* (2014) e *A Lenda do Galeto Vegano* (2016). Obras que não apenas guardam diferenças notáveis em sua produção e circulação, mas especialmente em suas poéticas e estéticas. Algumas peças têm ritmo frenético, enquanto outras são mais lentas; algumas se filiam a um regime realista, enquanto outras flertam com o artifício (Lopes, 2016a). Essas diferenças, contudo, não são arbitrárias. Elas vêm para demonstrar como a alegria pode perpassar diversas propostas artísticas, sem se vincular rigidamente a um regime ou categoria estética específicos.

O longa-metragem *Corpo Elétrico* e o curta-metragem *Vando Vulgo Vedita*, aqui postos em cotejo, trazem aspectos marcantes, especialmente quando compreendemos a alegria de um ponto de vista trágico da existência (como veremos adiante). Em *Corpo Elétrico*, temos a narrativa ficcional de um grupo de pessoas que trabalha em uma confecção de roupas no bairro têxtil do Brás, em São Paulo. Pessoas socialmente marcadas por sua classe, sua raça, sua sexualidade e performance de gênero. Para além desses marcadores, que por si só guardam suas possíveis opressões e violências, são personagens que sofrem abusos no campo do trabalho, com jornadas extenuantes que jamais sinalizam melhora em suas condições de vida precárias. Em *Vando Vulgo Vedita*, temos um grupo de amigos que percorre a cidade, um coletivo de corpos dissidentes que canta, dança e se beija à beira da água, e que celebra uma união que é, também, marcada por uma ausência: a de Vando, um amigo falecido, possivelmente morto por homofobia; as andanças do grupo performam um modo vibrante de lidar com a perda do amigo. Nos dois filmes, vemos personagens que têm de lidar com suas dores e mazelas. Em *Corpo Elétrico*, o sofrimento da estafa. Em *Vando Vulgo Vedita*, a perda e o luto por alguém querido. Entretanto, são filmes que incorporam momentos de um furor afetivo, de uma potência enérgica, de um prazer jubiloso que não podem ser deixados de lado, que me chamam a atenção e que, inclusive, geram outras perspectivas a respeito dos problemas encarados pelos personagens e pelos corpos e sujeitos sociais por eles representados.

Os filmes de Sosha são algo à parte. Eu diria que é impossível passar por esses filmes – *Metrópole*, *Recife XXI* e *A Lenda do Galeto Vegano* – sem dar gostosas risadas. Os corpos em cena – que incluem, por vezes, o próprio corpo de Sosha – ao se valerem do regime estético do artifício, existem no espaço e o atravessam. E, aparentemente, basta apenas isso para que esses corpos exerçam sua pujança. Eles encarnam uma existência dissidente que, literalmente, dança por sobre sua inadequação. A imagem rudimentar de seus filmes, muitas vezes precária, de baixa resolução, parece ser tudo, menos fortuita. Vem para dançar com a precariedade dos

corpos em cena e fazer do próprio filme, em si, um corpo quebrado, com suas marcas de dissidência. A precariedade desse corpo fílmico, que mimetiza e estetiza os corpos em cena por meio da articulação das imagens e sons, performa uma vivacidade e prazer que se atualizam por si próprios, em sua potência afetiva mesma, que reconfigura os espaços em que a cena se dá e retorce o “mundo como ele é”.

Essas obras, que compõem parte do *corpus* deste trabalho, bem como as obras analisadas anteriormente, também são corpos quebrados. Corpos dissidentes, corpos fragmentários (seja pelos corpos em cena, seja pelo próprio filme como um corpo), que operam sua (des)orientação *queer* do mundo, que em maior e menor grau flertam com o indiscernível e a vertigem. São corpos quebrados que se apropriam e reelaboram acervos estético-narrativos, compõem formas outras de narrar e, sobretudo, de sentir. Contudo, seu flerte com o indiscernível, agora, possui qualidades específicas: potência de agir, aproveitamento enérgico da própria existência corpórea, júbilo, deleite, prazer. Essas qualidades, em si, podem ser agrupadas no termo que pretendo aqui defender: *alegria*.

Espero que Alice, o provérbio africano e as outras imagens poéticas aqui evocadas nos ajudem a caminhar nesse passo torto e sem fim pré-estabelecido, nesse aqui e agora frenético cujo rumo não sabemos.

ALEGRIA *QUEER*

Falar sobre dissidências em termos de alegria está longe de ser um projeto simples. Além de guardar suas não poucas complexidades, apresenta, neste trabalho, uma contradição elementar: por um lado, a materialidade dos filmes que, como já dito, convida-nos a crer e partilhar de seu prazer e regozijo; por outro lado, a dificuldade de associar afetos e sensações positivos a corpos e sujeitos notavelmente marcados por opressão, violência e negatividade, algo já bastante discutido e atestado pela fortuna teórica e crítica dos estudos *queer*, como veremos. E essa dificuldade pode ser exemplificada em uma pergunta bem simples: como é que pode pessoas que sofrem tantas opressões e violências serem alegres?

Dessa forma, faz-se fulcral tomar um caminho que: (1) como na primeira parte deste trabalho, observe os contextos sociais contemporâneos, dos quais as obras audiovisuais advêm e aos quais elas entregam, cada uma a seu modo, olhares e sensibilidades; (2) pense como o capitalismo contemporâneo, em seu caráter estético, é incitador de modos de ser “positivos” e “felizes”, fato que merece uma visada crítica e, (3) a partir dessa visada, delineie cuidadosamente a compreensão que se tem do vocábulo *alegria*, sobretudo como ele pode se

diferenciar da “positividade” contemporânea e oferecer coisas outras, (4) para enfim enunciar de que modo essas coisas outras podem ser lidas como dissidentes.

O imperativo da felicidade

Se algo pode ser facilmente dito sobre a sociedade contemporânea, sem grandes elocubrações teóricas, é que boa parte de seus fenômenos tecnológicos, comunicacionais, das suas cada vez mais numerosas telas, apontam para um aspecto bastante específico, nada aleatório: o “bem-estar”. Mais do que isso, o “estar feliz”. Não é difícil perceber como o “estar feliz” é um imperativo que alimenta, por exemplo, as redes sociais e a exposição de si para o mundo, bem como boa parte do audiovisual consumido e veiculado nessas redes (redes essas que, parcialmente, também são veículo por meio do qual algumas das obras que aqui trago circulam).

Na verdade, o “estar feliz” vai bem além das redes sociais e da produção e consumo de audiovisual nessas. A felicidade é uma *commodity* importantíssima para os dinamos do capitalismo contemporâneo, e tem algumas funções a cumprir, como nos contam diversos teóricos, como Edgar Cabanas e Eva Illouz (2022), João Freire Filho (2010) e, de forma ainda mais provocativa, Sara Ahmed (2010). Esses autores convidam-me a ir mais além no que significa “estar feliz” nos dias de hoje. E, mais ainda, convidam-me a compreender melhor de que se trata o termo *felicidade*. Portanto, é válido observá-lo, em especial seu significado na contemporaneidade, para então fazer um “desvio à alegria”. Desde já, é importante afirmar a natureza marcadamente distinta com que percebo *felicidade* e *alegria* neste trabalho, algo que adensarei com mais argúcia adiante.

Felicidade e alegria são dois termos assemelhados, fazem parte de um mesmo repertório semântico. Muitas vezes são lidos como sendo a mesma coisa; talvez um mais estável e duradouro que o outro, ou talvez um mais intenso e fugidio que o outro. Contudo, quase sempre são postos no mesmo balaio, algo que, em minha interpretação, pode levar a um reducionismo na compreensão que se tem de ambos, especialmente que se tem da alegria. Menos utilizado do que “felicidade”, o vocábulo “alegria” costuma aparecer, em muitos casos, para explanar sobre a felicidade, para descrever características da felicidade, para ilustrar estados de espírito – geralmente subjetivos e individuais – que levam à felicidade. Nesse jogo, a felicidade costuma vencer. Não à toa ela é peça central das estratégias sensíveis do capitalismo contemporâneo.

Num contexto em que a sensibilidade – e, por extensão, o corpo – é alvo de interesses utilitários e congruentes com lógicas mercadológicas do capitalismo global, neoliberal e cada

vez mais tecnológico dos dias de hoje, como já vimos anteriormente, a felicidade, que é do domínio do sensível, não só faz parte do jogo como está devidamente prevista e estimulada.

Ser feliz faz bem. Ser feliz nos torna benquistos. Ser feliz nos estimula a praticar o bem. Ser feliz nos ajuda a sermos bem-sucedidos. Na era de sua reprodutibilidade científica, a felicidade desponta como recurso estratégico para a otimização da saúde, da sociabilidade e da produtividade (Freire Filho, 2010, p. 50).

Como nos conta João Freire Filho (2010), apropriando-se espertamente da famosa expressão cunhada por Walter Benjamin, a felicidade vive, nos dias de hoje, a era de sua reprodutibilidade técnica. Ou seja, muito mais do que um afeto, sensação ou sentimento, a felicidade é tida como um produto, estrategicamente fabricado. Dessa forma, ela é “emulada” e vendida pelas mais diversas tecnologias, circula pelas mais variadas searas da vida social, sendo intensamente incitada. A crítica de Freire Filho, que rima bem com a de Edgar Cabanas e Eva Illouz (2022), aponta para as condições de emergência, na contemporaneidade, dos discursos em torno da felicidade. Os autores problematizam aquilo que se tornou uma grande “indústria”, envernizada com cientificidade, que é a “indústria da felicidade” – chamada por Cabanas e Illouz de *Happycracia* – e perquirem sobre como fenômenos sociais contemporâneos deram vazão e possibilitaram a ascensão dessa “indústria”.

Desde o fim do século passado, e mais ainda do início deste século, houve um aumento sem precedentes de “produtos da felicidade”: livros e cursos de autoajuda, treinamento e *coaching* para “ser mais feliz”, práticas terapêuticas baseadas em versões ocidentalizadas de tradições asiáticas (como o yoga e o budismo), entre uma gama imensa de coisas cujo objetivo principal é fazer crer na possibilidade de ser feliz. E essa crença, quase sempre, é vendida para sujeitos individuais, ou seja, apresenta-se como algo a ser individualmente empreendido pelas pessoas. E para que serviria a “possibilidade de ser feliz”? Não apenas para inflar de esperança os consumidores desses produtos; mas, sobretudo, para levá-los, movidos por essa esperança, a tomar determinados caminhos, a fazer determinadas escolhas, a se aproximar ou se afastar de determinados objetos, como nos sugere Sara Ahmed (2010). E, ao fazê-lo, eles cumpririam etapas centrais no roteiro de vida ditado pelo capitalismo: trabalhar mais, consumir mais, casar-se, esforçar-se para acumular bens etc. Notadamente, a economia neoliberal de nossos tempos responde pelo sucesso com que se estabelece essa “indústria da felicidade”.

A ideia de felicidade perpassa instâncias diversas da sociedade contemporânea: novas tecnologias – midiáticas, especialmente –, economia, saúde, beleza, educação, sociabilidade, entre outros. Para tanto, ela não se faz apenas de misticismos e esoterismos, mas se respalda de

discurso científico. Por isso ela é tão difundida por psicólogos, professores, empresários, economistas, entre uma série extensa de profissionais. Eis aí um exemplo no qual identifico, junto aos autores supracitados, a construção de enunciados de “verdade” que servem à produção massiva de corpos e subjetividades úteis à governança biopolítica dos nossos tempos (Foucault 2008; 2013). A felicidade, nesse sentido, é uma forma de saber-poder que se impõe como “verdade”, legitima-se e viabiliza-se em discursos e práticas dos mais diversos com fins de produção e gestão de modelos específicos de sujeito e corpo, a saber: o “indivíduo feliz” requisitado pelas demandas da sociedade capitalista contemporânea.

João Freire Filho (2010), Edgar Cabanas e Eva Illouz (2022) e Sara Ahmed (2010) concordam no que tange a pertença do discurso de felicidade ao momento histórico do capitalismo, bem como a emergência desse discurso ao fim dos anos 1990 e, com mais força, na primeira década dos anos 2000, sob a tutela científica da chamada “psicologia positiva”. Os psicólogos e escritores Martin Seligman, Mihaly Csikszentmihalyi, Michael Argyle e Alan Carr são apenas exemplos citados de nomes importantes na propagação dessa nova ciência. Contudo, como nos conta Ahmed, o discurso de felicidade também se impregna em outras áreas acadêmicas, para além da psicologia (seu mais importante campo legitimador). A autora cita o economista Richard Layard como exemplo, e afirma a existência de todo um campo científico – nomeado de *Happiness Studies* – com trabalhos na economia, nas ciências políticas, na História, na arquitetura, entre outros.

As novas ciências da felicidade nos ensinam que usufruir de um aumento sustentável em nosso bem-estar subjetivo é um projeto individual totalmente factível aqui e agora, desde que nos dediquemos, sem jamais esmorecer, a esse empreendimento vital. [...] A felicidade não é mais concebida como um estado de exceção: pode ser vivenciada ininterruptamente, amplificada indefinidamente e prolongada até o fim de nossa existência. Está atrelada, apenas e tão somente, à livre determinação moral do indivíduo para engajar-se em sua reforma e em seu crescimento pessoal (independentemente da precariedade dos recursos econômicos, educacionais e culturais de que dispõe) (Freire Filho, 2010, p. 55).

Tendo como berço e grande divulgador o cenário estadunidense, as ciências da felicidade ajudam a calcificar o discurso individualista – enviesadamente neoliberal – de que ser feliz é uma questão de escolha, de aprimoramento pessoal, de disciplinamento físico e psíquico, de treinamento e vigilância de si. Afinal, um “indivíduo feliz” não apenas favorece a produtividade e o consumo, como oblitera os problemas e inadequações dadas na configuração do tecido social. Nesse sentido, há uma grande responsabilização dos sujeitos individuais por

sua própria felicidade, bem como sua culpabilização em caso de desencalhe, inadequação ou fracasso.

A felicidade é uma tarefa, um regime, uma incumbência diária na qual o indivíduo modela suas próprias emoções da mesma forma como um guru do *fitness* modela um determinado grupo muscular. Governar a si mesmo através da maximização do próprio potencial para a felicidade é governar a si mesmo como sujeito do empreendimento neoliberal: tanto a ação, a autonomia, a liberdade da dependência e de restrições externas quanto os recursos cognitivos necessários para a busca de autointeresse são metonimicamente alinhados com o conteúdo da própria felicidade. Esse é o trabalho do governo de felicidade (Binkley, 2010, p. 102).

Se cada indivíduo é responsável por sua própria felicidade, aquele que não é feliz é porque não se esforçou o bastante, não se autorregulou de maneira adequada, não fez as escolhas corretas. A positividade, a maximização dos corpos positivos (e produtivos) se torna uma demanda moral, para a qual a felicidade é vendida como recompensa.

A felicidade não deve ser vista como uma abstração inócua e bem-intencionada voltada para o bem-estar e a satisfação. Também não deve ser concebida como um conceito vazio e desprovido de vieses e pressupostos culturais, morais e antropológicos. Por que ela, e não qualquer outro valor — justiça, prudência, solidariedade, lealdade —, desempenha papel de tanto destaque nas sociedades capitalistas avançadas? [...] Uma das razões pelas quais ela se tornou tão proeminente nas sociedades neoliberais se deve à saturação de valores individualistas — com a definição do eu como valor supremo e a concepção de grupos e sociedades como uma massa de vontades estanques e autônomas (Cabanas; Illouz, 2022, p. 83).

Como discutido na parte I deste trabalho, aqui também se trata de estratégias sensíveis que visam a produção em massa de corpos cujas forças são majoradas em sentido econômico e minoradas em sentido político. A produção de corpos dóceis, portanto. Corpos úteis ao capitalismo. Esse corpo é modulado e valorizado como “capital humano – uma força vital que abastece uma vontade de progresso pessoal em um campo competitivo, cuja maximização e livre-troca num mercado aberto prometem retornos específicos para o indivíduo” (Binkley, 2010, p. 93).

A felicidade não só se torna uma responsabilidade individual, uma redescritção da vida como um projeto, mas também se torna um instrumento, como um meio para um fim, bem como um fim. Fazemo-nos felizes, como uma aquisição de capital que nos permite ser ou fazer isto ou aquilo, ou mesmo conseguir isto ou aquilo. Um tal modelo de felicidade baseado em meios está em desacordo com concepções clássicas como a obra de Aristóteles, [...] onde a felicidade é “o fim de todos os fins”. A psicologia positiva envolve a instrumentalização da

felicidade como técnica. A felicidade torna-se um meio para um fim, assim como o fim dos meios (Ahmed, 2010, p. 10).

Mais do que Cabanas e Illouz (2022) e Freire Filho (2010), Ahmed faz um mergulho profundo na felicidade, em seu livro *The Promise of Happiness* (2010). Ao afirmar que a sociedade de hoje toma a felicidade não apenas como um *fim* – como seria em sua concepção filosófica clássica –, mas também como um *meio*, a autora infere que, para se chegar à prometida felicidade, deve-se “emular” felicidade no caminho. É pela “emulação” da felicidade, empreendida pela autorregulação individual, que se chega à suposta felicidade. Assim, “a ciência da felicidade poderia ser descrita como performativa” (Ahmed, 2010, p. 6), pois acaba por produzir o que aparenta descrever. De muitas maneiras, vende-se a ideia de que “a felicidade vem através da afirmação cognitiva da própria ação de afetá-la” (Binkley, 2010, p. 96).

É relevante notar, contudo, que a ideia de felicidade, ou mesmo a busca por ela, são algo que antecede as estratégias do capitalismo contemporâneo. Entender um pouco mais sobre felicidade ajuda, inclusive, a diferenciá-la da ideia de alegria. Como nos conta Adam Potkay (2010, p. 47), a “‘felicidade’ (*Happiness*) é [...] um termo neoclássico que expressa um ideal secular de contentamento racional por meio da conduta ética” (Potkay, 2010, p. 47).

Ao passar por Kant e por Aristóteles, Ahmed exprime como os filósofos leem a felicidade como um *fim*. Para Kant, a felicidade seria o desejo de todo ser racional, apesar de sua noção ser tão indeterminada que qualquer ser humano que a deseje é incapaz de descrever ao certo do que ela se trata. Aristóteles descreve a felicidade como o bem ao qual todas as coisas visam; não apenas um *fim*, mas um *fim perfeito*. A felicidade é ligada a *Eudaimonia*, à “boa vida”, que seria uma vida “virtuosa”. “A felicidade direciona para o bem, ao mesmo tempo que cria a impressão de que o bem é o que lhe dá direção” (Ahmed, 2010, p. 38).

Nessa concepção, fica posto que a felicidade se direciona ao futuro, envolve causalidade, envolve um *telos*. Mais do que causalidade, ela envolve intencionalidade – de um ponto de vista fenomenológico –, pois trata do direcionamento do corpo e da consciência a determinados objetos. Ao enunciar uma “fenomenologia da felicidade” (2010, p. 23), a autora afirma que a promessa da felicidade é mediada pela proximidade com certos objetos, que não são necessariamente coisas materiais, mas também valores, práticas, estilos de vida. “Poderíamos assumir que a relação entre um objeto e um sentimento envolve causalidade: como se o objeto causasse o sentimento. Um objeto feliz seria aquele que causa a nossa felicidade” (Ahmed, 2010, p. 27). Dessa forma, a busca da felicidade se daria pela aproximação com “objetos felizes”, objetos que apontam para a felicidade, tornam-se *meios* para ela.

Se os objetos fornecem um meio para nos fazer felizes, ao nos dirigirmos para este ou aquele objeto, estamos apontando para outro lugar: para uma felicidade que se presume que se seguirá. A temporalidade deste seguimento é importante. A felicidade é o que viria depois. Diante disso, a felicidade é direcionada para determinados objetos, que apontam para aquilo que ainda não está presente. Quando seguimos as coisas, almejamos a felicidade, como se a felicidade fosse o que você obtém ao atingir determinados pontos (Ahmed, 2010, p. 26).

A felicidade se daria como uma espécie de “caça ao tesouro”, na qual se encontra objetos pelo caminho, objetos esses que dão pistas para outros objetos que, em sequência, farão aquele que busca chegar mais perto da felicidade. E, em contexto contemporâneo, mais de uma busca, é uma “busca feliz”, que intenta ativar o sentimento de felicidade pelo caminho. E nesse caminho, quanto mais se busca, quanto mais se espera, maior se torna a expectativa de retorno. “A promessa de felicidade é a promessa de que as linhas que seguimos nos levarão até lá, onde o ‘lá’ adquire o seu valor por não estar ‘aqui’. É por isso que a felicidade é crucial para a energia ou ‘direção para frente’ da narrativa” (Ahmed, 2010, p. 32). Nesse ínterim, a felicidade é lida como promessa social porque opera por meio do adiamento. Ela sempre “vem depois”, sempre é recompensa esperada por “escolhas certas”, por aproximação com “objetos felizes”.

E quais seriam os “objetos felizes”? Quais seriam as “escolhas certas” para uma “vida feliz”? Melhor: quais seriam os “objetos errados”, os objetos que obstruem o caminho da felicidade? Se a felicidade é mediada por causalidade, de que se trata essa causalidade? Segundo Ahmed, o “repertório de felicidade” amplamente compartilhado pela sociedade nos dá imagens de modos de vida bastante específicos. Não à toa um dos principais indicadores de felicidade hoje existentes é o casamento (Ahmed, 2010, p. 6). Imagens como casamento, família, conquista material, entram facilmente na conta dos “objetos felizes”.

Sendo um imperativo ético, a felicidade separa o “bom” do “mau”. Dessa maneira, um sujeito bom é aquele que se aproxima de “objetos felizes”, que regula seus desejos, faz escolhas certas, busca a vida virtuosa, deseja o bem e espera, em troca, a felicidade. Afinal, “bons sujeitos não sentirão prazer com objetos errados” (Ahmed, 2010, p. 37). E o “mau sujeito”, por conseguinte, seria justamente aquele que sente prazer com “objetos errados”, que se desvia das “escolhas certas” ou falha ao ativá-las. A esse “mau sujeito”, a felicidade não só é vetada, como ele se torna devidamente marcado por sua infelicidade e miséria. É tido como “louco”, “insociável”, “neurótico”. Todos termos que me parecem bastante caros à experiência de ser um corpo dissidente no mundo. E a própria autora assim reconhece, ao dizer que “é difícil separar as imagens da boa vida do privilégio histórico da conduta heterossexual, expressa no

amor romântico e no casal, bem como na idealização da privacidade doméstica” (Ahmed, 2010, p. 90).

Críticas *queer*

A felicidade, seja como ideia ou como imperativo social, parece não caber para corpos quebrados, para corpos que promovem uma (des)orientação *queer*. E parte maciça dos estudos *queer* atestam isso, para além do trabalho da própria Sara Ahmed. Ao retomar a ideia de “olhar para trás” em Heather Love (2007), relembro como o discurso de “progresso gay” pós-Stonewall e a assimilação de pessoas LGBTQIA+ na sociedade heteronormativa trata de “olhar para a frente”, de vislumbrar no futuro a “cura” para as feridas do passado, de tornar um “corpo negativo” num “corpo positivo”. Nesse caminho, a regra é clara: passar por cima das marcas que podem “reverter a positividade” – a história de dor, opressão e violência – e seguir sempre em frente. Nessa “narrativa positivada” – que corpos quebrados não puderam seguir e, por isso mesmo, são corpos quebrados – a caminhada é rumo a um *telos*, rumo à emulação de um modo de vida heterossexual que teria por recompensa, justamente, a felicidade. A emulação da heteronormatividade corresponderia aos *meios*, aos “objetos felizes”, para se chegar a esse *fim*: a felicidade. Ou seja, para corpos dissidentes, a felicidade é ofertada mediante a aproximação desses corpos a signos da heterossexualidade.

Tal narrativa, que opõe passado e futuro em termos de negatividade e positividade, encontra certa ressonância em outros autores, como Lee Edelman (2004) e Jack Halberstam (2011). Mesmo que com discursos e tonalidades marcadamente distintos em muitos pontos, eles se aproximam do que podemos chamar de *negatividade* nas teorias *queer*. A negatividade, que se materializa de forma mais incisiva na polêmica “virada negativa” ou “tese antissocial” nos estudos *queer*, gira justamente em torno dos corpos quebrados, corpos que se reconhecem como o Outro inassimilável que reitera e celebra sua diferença.

Tendo como base o trabalho de Leo Bersani (1996) e, posteriormente, de Lee Edelman (2014), a “tese antissocial” acolhe as dissidências em seu caráter mais ruidoso e incômodo a ditames hegemônicos. Perversão, abjeção e improdutividade – pechas enunciadas pela própria heterossexualidade – são aqui lidas como preciosidade. Especialmente em Edelman, encontramos uma política da negatividade que renega veementemente narrativas “positivadas”. Ao se apropriar de conceitos da psicanálise lacaniana, o autor associa a existência *queer* à pulsão de morte, à “parte maldita” da ordem simbólica, propondo uma radical ruptura de contratos de “progresso”. A pulsão de morte, nesse contexto, é encarnada pelo gozo, pela

jouissance, em termos lacanianos; traduz-se como impulso, e não como desejo (Barbosa, 2017). O corpo dissidente – bem como sua sensibilidade – é regido pela pulsão de morte. Utilizando o termo *futurismo reprodutivo* – centralizado na ideia de reprodução e na figura da criança –, Edelman rechaça perspectivas de futuro (algo presente no próprio título de sua obra, *No Future*). Aqui, futuro e esperança são facilmente equiparados à assimilação pela heteronormatividade, sendo que ambos não dão certo, de forma política, para a existência *queer*, uma vez que, tal qual a significação em si, não foram feitos para contemplá-la.

Apesar de não ser associado à “tese antissocial” da mesma forma que Edelman, Jack Halberstam flerta com a negatividade, especialmente por seu conceito de *fracasso* (2011). Em oposição a uma ideia hegemônica de “sucesso”, que seria igualado à justaposição entre casamento heterossexual e acúmulo de bens em uma sociedade capitalista, o fracasso se definiria justamente como a incapacidade de cumprir esses ditames, essa que seria performada por sujeitos dissidentes. Afinal, como o próprio autor coloca, fracassar é algo que pessoas *queer* sabem fazer muito bem. Se, para Edelman, a finitude e a morte são o que dão sentido à existência *queer* dentro da ordem simbólica, uma existência que não deve caminhar rumo a um futuro – que seria, necessariamente, heteronormativo –, para Halberstam, o que constitui o *queer* está no ato de “não chegar a ser”; está na impossibilidade, na perda. Contudo, o autor aponta que tal ato pode garantir novas formas de ser e estar no mundo, formas surpreendentes e com outros tipos de recompensa.

Em seu trabalho, Halberstam analisa um grande acervo de produções artísticas e culturais, oferecendo-nos, por meio do conceito de fracasso, uma relevante chave de leitura estética. Nessa “estética do fracasso”, o autor busca expressar de que maneira determinadas obras artísticas são marcadas por ausência de progresso, por promessas de futuro vazias, por melancolia, esterilidade, improdutividade. É nesse ponto, justamente, que sua teoria se aproxima da negatividade proposta em Edelman. Mesmo que Halberstam traga críticas a Edelman – especialmente no que tange um caráter político da negatividade –, mesmo que proponha um viés mais politizado para observar, cutucar feridas e criar buracos no *status quo* da heteronormatividade –, o fracasso ainda é baseado em afetos negativos que vêm como resposta às políticas assimilacionistas. Vêm como resposta à promessa de felicidade, tão bem descrita por Ahmed (2010).

Se a felicidade está vinculada a realizações como matrimônio, maternidade, vida doméstica, acúmulo de bens etc., além do próprio imperativo contemporâneo de “ser feliz”, este produzido e alimentado pela mesma matriz social que legitima e estimula a família heteronormativa, uma (des)orientação *queer* deve recusar essa felicidade. Afinal, se existências

dissidentes são constantemente marcadas como “infelizes”, é porque elas estão do lado de fora da economia da felicidade, uma vez que o próprio mundo a seu redor as produz de tal forma. Logo, insistir em narrativas dissidentes felizes seria como “alugar” um embuste, uma felicidade mistificadora que invisibilizaria as agruras inerentes a essas dissidências. Aceitar tal felicidade seria como assinar um contrato para participar da economia de felicidade hegemônica e reiterar a norma heteronormativa, ao passo que negá-la seria como demonstrar que as existências dissidentes carregam suas dores, suas sombras, seus maus sentimentos. Em suma, sua negatividade. É isso que o corpo quebrado faz ao “olhar para trás”. Sendo assim, seguindo os passos de Ahmed (2010), fica evidente para mim que há um caráter político imbuído na recusa da felicidade. No entanto, é precisamente ao entender felicidade nesses termos, que me sinto instigado a descolar dela para confabular modos outros de se aproveitar existências dissidentes.

Guardadas as devidas proporções e especificidades, os trabalhos de Ahmed (2010), Love (2007), Edelman (2004) e Halberstam (2011) dialogam no que tange sua abordagem da negatividade, especialmente em termos de “passado” e de “futuro”, de “negatividade” e “positividade”, além do fato de constituírem importante base teórica para análise de experiências estéticas dissidentes e *queer*. O que me gera dúvida, porém, é em que medida suas contribuições – por mais ricas e instigantes que sejam (e são muito) – podem me ajudar a pensar existências dissidentes, ou experiências de (des)orientação *queer*, em termos de alegria.

O contraponto proposto por José Esteban Muñoz (2009), em sua *utopia queer*, parece trazer certo respiro, apesar de também ter suas limitações. Indo na contramão, Muñoz assume um projeto também polêmico e epistemologicamente arriscado: associar termos como “*queer*” e “utopia” para enunciar outras possibilidades de futuro, para além de um futuro meramente heteronormativo e reprodutivo – como diria Edelman. O futuro em Muñoz não é o futuro da “criança”, o futuro reprodutivo sob a égide heteronormativa. O futuro é um futuro *queer* “ainda-não-consciente”. A própria existência *queer*, em si, é tratada pelo autor como um “vir a ser”. “O *queer* ainda não está aqui. [...] Nós ainda não somos *queer*” (Muñoz, 2009, p. 1). Notadamente inspirado pela teoria de Ernst Bloch (2000), Muñoz afirma que os sentimentos negativos podem instigar a esperança, podem animar o desejo por novos modos de vida e coletividade, para além das amarras de um presente limitante e opressor. Portanto, a negatividade poderia ser convertida em certo virtuosismo, em caminhos para um porvir dissidente. E como se manifestaria esse porvir? Sobretudo no domínio da estética. Segundo o autor, a estética *queer* ofereceria planos e esquemas de um futuro, como se por meio da sensibilidade pudéssemos entrever novos mundos possíveis. Abertamente crítico a muitos pontos da chamada “tese antissocial” – apesar de reconhecer alguns de seus méritos – Muñoz

se nega a renunciar à ideia de futuro, de esperança e, importante dizer, de política. Importante pois esse é um dos pontos centrais de sua crítica a teorias da negatividade, seu suposto caráter apolítico (especialmente em Edelman).

Na perspectiva de Muñoz, em sua abordagem da existência *queer* como estado de abjeção no simbólico, Edelman não oferecia subsídio teórico para se pensar as dissidências de forma produtiva, social e politicamente. Ao igualar com certa facilidade ideias como “progresso” e “futuro” com heteronormatividade, o autor trabalharia com dicotomias de “positivo” e “negativo” que enrijeceriam perspectivas dissidentes no mundo social. Além disso, a crítica de Muñoz dá ênfase à falta de uma observação interseccional no trabalho de Edelman. A ausência de debate sobre gênero, raça e classe, por exemplo, em prol da sexualidade *per se* como mais importante marcador de diferença, implicaria, dentre outras coisas, na negação ao afrofuturismo e na reprodução de um sujeito gay branco atemporal (Colling, 2021). Nas palavras de Muñoz (2006, p. 825): “o antissocial nos estudos *queer* foi a última resistência do homem branco gay”.

Não devemos, todavia, opor de maneira rígida o ponto de vista de Muñoz de certas abordagens ligadas à negatividade. No trabalho de Halberstam, por exemplo, identificamos algumas referências – e reverências – à teoria de Muñoz. Ele afirma, por exemplo, que fora Muñoz quem melhor teria feito uma análise sobre o fracasso, ao nos dizer que o autor “explica a conexão entre os *queers* e o fracasso em termos de uma ‘rejeição utópica do pragmatismo’, por um lado, e uma recusa igualmente utópica das normas sociais, por outro” (Halberstam, 2011, p. 89). Entretanto, mesmo que não sejam polos monoliticamente opostos, possuem diferenças que nos parecem bastante evidentes.

Muñoz concretiza uma mobilizadora e produtiva crítica à negatividade nos estudos *queer*, principalmente por questionar – e ajudar a problematizar – algumas dicotomias e lógicas binárias de oposição que (curiosamente) fundamentam parte desses estudos. Lógicas binárias entre “passado” e “futuro”, entre “negatividade” e “positividade”, etc. Lógicas movidas por uma equação na qual, necessariamente: negatividade, passado, fracasso, melancolia, pulsão de morte e infelicidade se igualam ao *queer*; futuro, positividade, esperança e felicidade se igualam a heteronormatividade, a reprodução, a um *telos* hegemônico. Esses pares de oposição nos parecem ofuscar as perspectivas de existência e as epistemologias dissidentes, algo com que concordam outros teóricos *queer* (Colling, 2021).

Entretanto, Muñoz tem uma visada sobre o presente que, a meu ver, soa um pouco limitada. Apesar de deixar bastante claro que é no presente que temos a janela para futuros possíveis, que é através dele que o futuro se inscreve, performativamente e por meio do sensível,

parece-me que esse presente, que convida ao exercício da imaginação política, mostra-se demasiado estreito. Por vezes, o presente parece ser uma versão meramente heteronormativa de mundo, da qual se deve transcender. Isso quando não parece uma espécie de “anemia política” que assimila sujeitos dissidentes e os previne de entrever o “ainda-não-consciente”. Não questiono o fato de que a contemporaneidade é, ainda, território de opressão, tempo no qual identidades LGBTQIA+, continuamente violentadas, negociam suas formas de vida para caber em uma realidade heteronormativa supostamente mais ampla e diversa. Não questiono o fato de que o presente tem suas inúmeras limitações, e que vivê-lo, enquanto um corpo dissidente, significa muitas vezes desejar se assimilar ou estar em sofrimento. Entretanto, ao privilegiar incisivamente o futuro, parece que fica fácil esquecer que, sim, nós já somos *queer* aqui e agora.

E é essa questão que me anima: pensar uma versão do presente que, a despeito de seus limites, consista em afetos mobilizadores que sejam, por um lado, alheios a imperativos hegemônicos e heteronormativos (como o é a felicidade) e, por outro lado, deem conta do aqui e agora sem, necessariamente, ter compromissos rígidos para com o futuro.

Em Edelman temos a pulsão de morte para pensar uma estética *queer* (2014). Em Halberstam, temos o fracasso (2011). Em Love, olhamos para o passado (2007). Em Ahmed, recusamos a promessa da felicidade (2010). Todos nos conduzem a afetos negativos que, por mais que não sejam de todo tratados de modo taxativo ou literal por seus autores, alimentam perspectivas políticas e de vida difíceis. Perspectivas que ainda não responderam “como alguma pessoa poderia lidar com todos esses sentimentos negativos sem ser dominado pela pulsão de morte em si ou não ser infeliz e fracassado em todas as dimensões da vida, não apenas no sentido figurativo” (Colling, 2021, p. 8)¹¹. Em campo quase oposto, Muñoz oferece a utopia a uma estética *queer* (2009). Virtuoso e afetos positivos pensados em prol de um porvir, do vislumbre de um futuro. Apesar de suas notáveis diferenças, parece-nos que essas perspectivas todas têm algo em comum: o nosso mundo contemporâneo, e as existências dissidentes dele, estão tomados por “sentimentos ruins”. Por tristeza, melancolia, depressão. Mesmo a esperança, que seria um sentimento aparentemente “bom”, só o seria em função dos “sentimentos ruins” ao seu entorno. É possível um modo de aproveitar, jubilosamente, o presente? Para além do imperativo da felicidade?

¹¹ Nesse ponto, é importante frisar uma diferenciação: Leandro Colling (2021), ao empreender uma crítica às “teorias negativas” nos estudos *queer*, argumenta para a defesa de uma “arte de resistência”, ou mesmo de um “ativismo”. Apesar de semelhanças prolíficas para com o autor, o modo como eu trato possibilidades outras em relação aos afetos negativos nas teorias *queer* vai por outro caminho, que prescinde de um caráter evidentemente ativista. Os filmes que aqui trago para analisar, como já bastante dito anteriormente no presente texto, não exatamente respondem a uma chave de “resistência”, em sentido político ou de ativismo, mas sim a uma chave de “ruído”, de “desenquadre”, de “vertigem”, de (des)orientação *queer* e de *elogio ao indiscernível*.

Em minhas buscas, deparo-me com um autor interessante, menos popular e bem pouco citado em textos de língua portuguesa: Michael Snediker, e sua obra *Queer Optimism: Lyric Personhood and Other Felicitous Persuasions* (2009). Meu primeiro contato com a obra é através de citação em artigo de Teresa De Lauretis (2011), que o toma brevemente para comentar sobre perspectivas positivas nos estudos *queer* que, em vez de pensar sobre o futuro, tomam a imanência do presente como ponto de partida. É essa a tentativa de Snediker em seu otimismo *queer*, que subverte e ressignifica o próprio termo “otimismo”, bastante ligado à esperança e ao futuro, para se conectar ao presente e a uma forma de “estar bem” agora. Sem depositar suas energias no futuro, tal otimismo busca ver o que há de interessante hoje.

O otimismo *queer*, orientado à imanência e não para o futuro, não implica predisposição da mesma forma que o otimismo convencional a implica. Ele apresenta um campo crítico e pede que este campo seja levado a sério. Mesmo que a minha investigação se estenda, em certos momentos, a assuntos como a felicidade, isso não acontece pelo fato de que alguém que seja *queer* e otimista, necessariamente, se sentiria mais feliz. O otimismo *queer* não aspira à felicidade, mas acha a felicidade interessante. O otimismo *queer*, neste sentido, pode ser considerado uma forma de meta-otimismo: quer pensar sobre sentir-se bem, tornar pensáveis aspectos díspares de sentir-se bem. O otimismo *queer*, então, procura considerar os afetos positivos como locais sérios e interessantes de investigação crítica (Snediker, 2009, p. 3).

A proposta do autor, que se vale de análises literárias de obras de Hart Crane, Emily Dickinson, Jack Spicer e Elizabeth Bishop em busca do dito otimismo *queer*, traz um respiro inventivo que, de certa forma, ainda é pouco explorado. E, como pretendo comentar mais adiante, encontra limites no próprio autor. Snediker, para além de trazer críticas à negatividade nos estudos *queer*, busca reivindicar uma espécie de “conhecimento positivo”, ou uma “inteligência não negativa”, um modo de pensar em que a alegria pudesse “ser uma garantia de verdade” (Snediker, 2009, p. 17).

Eu me engajo com essa perspectiva, apesar de reconhecer seus limites e tentar ultrapassá-los, como veremos. Pensar sobre formas de “estar bem” na imanência do presente também é meu ponto de partida mobilizador.

Muitas das chaves de leitura estética aqui comentadas, relevantes e verificáveis em maior e menor grau em produções artísticas e culturais dissidentes contemporâneas, parecem-me não dar conta, como um todo, da complexidade da cena artística atual, sobretudo no audiovisual contemporâneo no Brasil, em que vemos uma multiplicidade sem precedentes de estilos, encenações, corpos performáticos que regem o aqui e agora das imagens. Conceitos e chaves de leitura recentes, concebidos no Brasil e inspirados em produções artísticas brasileiras,

ajudam-me a alargar tal perspectiva. O *artifício* (Lopes, 2016a), o *dandismo* (Lopes et. al, 2019), a *frivolidade* (Barbosa, 2017), o *deboche* (Filho, 2018), entre outros, servem um escopo bastante prolífico no que tange expandir um pouco falsos binômios de “negatividade” e “positividade”, bem como pensar aspectos estilísticos e marcas específicas do cenário *queer* contemporâneo no Brasil. Um cenário tomado por performances que, apesar de todos os possíveis males, são frequentemente animadas por prazer, por uma “visibilidade jocosa e inconsequente” (Filho, 2018, p. 107) que nos lembra que ser dissidente não é tanto sobre “se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (Gamson, 1995, p. 395). No bojo desses conceitos e, mais ainda, na pista dos deleites que essas performances audiovisuais podem revelar, proponho uma curva à alegria.

Uma alegria possível

É curioso que, no próprio trabalho de Ahmed, seja possível encontrar pistas sutis do que intento dizer. Ao se debruçar sobre a felicidade, a autora nos conta que existem “concepções fortes” e “concepções fracas” de felicidade, e que essa distinção é claramente moral, uma vez que algumas formas de felicidade são consideradas mais valiosas por requererem mais tempo, esforço, reflexão e autorregulação, sendo que “as formas de felicidade mais elevadas estão ligadas à mente e as mais baixas estão ligadas ao corpo” (Ahmed, 2010, p. 12). A hierarquia entre “mente” e “corpo”, em que este último sempre é suprimido, já é algo antigo na filosofia ocidental, e não é fortuito que herdemos esse pensamento até os dias de hoje. E o interessante dessa “hierarquia de felicidade” é que ela parece corresponder facilmente a hierarquias dadas em nossa sociedade. Nessa hierarquia, sujeitos que “encontram prazer no corpo” estão abaixo dos que “encontram prazer pela mente”, pelo “filtro moral” da consciência que previne e controla as experiências do corpo. De tal modo, pessoas que afirmam seu corpo, por mais que seus desejos, modos de ser e experiências sejam socialmente marcadas como desviantes e ruins, podem entrar na conta da “felicidade fraca”.

É um tanto estimulante esse termo: “felicidade fraca”. Especialmente quando Ahmed diferencia, brevemente, o *happy queer* do *happily queer*. Grosso modo, enquanto o primeiro, o “*queer* feliz”, seria aquele que acredita na promessa da felicidade e que segue os passos convencionais de sua busca, o segundo, o *happily queer* – alguém que é “feliz sendo *queer*” – seria aquele cujo “estar bem” viria da própria “infelicidade”. Ou seja, o *happily queer* toma como objeto de seu “estar bem” um repertório diferente que escapa do convencional, além do fato de ser um repertório que o liberta da rigidez das linhas retas da felicidade hegemônica e

heteronormativa. Portanto, ele não apenas reconhece a “infelicidade” de sua condição dissidente na sociedade, como desfruta das “desobrigações” que essa condição traz, o que ajuda a revelar as inadequações e “infelicidades ocultas” da promoção hegemônica de felicidade. Desse modo, o *happily queer* encontra diante de si um mundo que desaprova seu modo de ser, “mas se recusa a ficar infeliz com esse encontro” (Ahmed, 2010, p. 117). Ele teria, pois, uma “felicidade fraca”, uma felicidade causada pelo prazer de seu corpo com “objetos errados” ao invés do prazer de ir ao encontro de “objetos felizes” pré-estabelecidos socialmente.

É evidente para mim que Ahmed não se refere à alegria ao apresentar um *happily queer* ou falar de uma “felicidade fraca”. Igualmente, definir alegria, tão e apenas, como uma “felicidade fraca”, creio que seja um tanto precário e raso. Todavia, a descrição que a autora faz desses termos me ajudam a materializar, em parte, minha perspectiva de alegria.

Também não busco, de forma alguma, igualar alegria ao otimismo *queer* de Snediker (2009). Sua inspiração me anima e dá fôlego para seguir em rodopios outros, porém é relevante um entendimento maior sobre de que o autor se trata ao falar de otimismo *queer* – mesmo que esse otimismo ressignificado se dedique ao presente – para apontar seus contornos e em que medida busco me diferenciar deles.

O otimismo *queer* envolve um experimento mental. E se a felicidade pudesse durar mais do que momentos fugazes, sem que essa persistência atenuasse a qualidade da felicidade? E se, em vez de atenuar a felicidade, esta extensão da felicidade a abrisse a investigações críticas que não duvidassem dela a priori, mas que, em vez disso, tornassem a felicidade complicada e estranha? (Isto é, e se a “qualidade da felicidade” não fosse em si um dado adquirido?) Se os *insights* das últimas décadas mobilizaram a vergonha, o abalo ou a melancolia como interessantes [...], e se pudéssemos aprender com esses *insights* e práticas críticas e imaginar a felicidade como teoricamente mobilizável, como conceitualmente difícil? O que equivale a perguntar: e se a felicidade não fosse apenas auto-reflexivamente feliz, mas interessante? O otimismo *queer* não pode garantir como seria essa felicidade, o que ela daria a sentir. E embora não prometa um caminho para a Cidade Esmeralda, o otimismo *queer* aproveita um novo terreno de investigação crítica, o que parece uma felicidade por si só (Snediker, 2009, p. 30).

“O otimismo *queer* envolve um experimento mental”. Mas por que, também, não pode envolver um experimento físico, corpóreo, sensorial? Tentar imaginar e forjar afetos positivos “estranhos”, como comenta o autor, é exatamente o que intento fazer aqui. Bem como pensar uma forma de conhecimento não negativa, uma “sabedoria alegre”, como Nietzsche nos mostrará em breve. Contudo, o afã meticuloso de Snediker é sua principal barreira e ponto do qual intento me afastar.

Apesar de claras semelhanças com a minha perspectiva – sobretudo no que tange o presente –, o otimismo *queer* de Snediker trata os afetos positivos que intenta descrever de modo um tanto mais “sério” do que eu busco observar. Melhor dizendo, com a sobriedade racional da investigação científica – de inspiração cartesiana –, que o autor defende em diversos momentos de seu texto. Tais afetos positivos, que o autor às vezes nomeia de felicidade, alegria etc. (sem grande preocupação em diferenciar os termos), são abordados por ele, em suas próprias palavras, como algo “interessante”, como algo que pode levar a novas formas de conhecimento sobre os próprios afetos em questão. De modo geral, tal forma de otimismo parece evocar uma espécie de racionalização do “estar bem”, o *pensar sobre* afetos positivos de um ponto de vista dissidente. Por isso seria um “meta-otimismo”, um *pensar sobre o otimismo*. Nesse pensar, parece haver certa tentativa de mensurar o que me parece, ao menos em parte, imensurável; uma tentativa de conter aquilo que não pode ser totalmente contido. Mesmo que essa mensura e contenção busquem servir a propósitos dissidentes, não me parece tão estimulante pensar criticamente afetos positivos por tal via, que considero econômica. Snediker parece, inclusive, justificar sua defesa da positividade baseado justamente no método racional com que pretende abordar tal positividade, como se apenas sua meticulosidade científica pudesse tornar seu empreendimento teórico relevante para os estudos *queer*. Para o autor, aquilo que é “relegado aos limites da inteligibilidade é apenas fugazmente inteligível – ou seja, removido do *locus* da investigação imanente e meticulosa” (Snediker, 2009, p. 16). Ou seja, nesse raciocínio, aquilo que ultrapassa o inteligível não pode fazer parte de uma investigação imanente; logo, é algo que parece não ser, em si, imanente. Como dizer isso de um afeto? É possível depreender meticulosamente todos os aspectos de um afeto? Não sendo possível, consideramos esse afeto como algo não imanente?

Decerto que compartilho muito do interesse de pensar sobre afetos positivos e suas possibilidades para dissidências, mas me animo justamente em identificar nesses afetos aquilo que neles é totalmente borrado; aquilo que não se pode descrever racionalmente, mas que dá para sentir e deixar fluir no corpo. Não se trata só de pensar os afetos, mas de se deixar sentir os afetos. Em suma, tal forma de otimismo *queer*, defendida por Snediker, mesmo com suas potências e seu respiro crítico e criativo, me parece de algum modo econômica em relação aos afetos de que busca falar sobre. Não é um otimismo que parece chafurdar na intensidade e no caráter espontâneo, visceral, incontido, selvagem e, sobremaneira, *trágico*, da alegria, como intentarei explanar a seguir. Pensar e se deixar ser afetado por alegria também é deixar falar o que, em parte, escapa da inteligibilidade. A alegria também é um elogio ao indiscernível.

Para ir mais além nessa alegria, creio que seja válida uma breve genealogia do termo, em especial sobre como ele é filosoficamente compreendido. Evidentemente este é um empreendimento ambicioso e complexo que poderia conduzir a múltiplos lugares e ultrapassar as capacidades concretas deste trabalho. Afinal, há centenas de formas de se abordar a alegria, bem como é possível compor genealogias diversas para o termo e suas implicações. Para tanto, a obra de Adam Potkay, *A História da Alegria: Da Bíblia ao Romantismo tardio* (2010), é bom exemplo e referência. Assim sendo, não me proponho a esgotar o conceito de alegria – até porque creio que isso seja impossível –, nem a fazer uma apreensão exaustiva dele. Busco, enfim, passear pela filosofia e colher “fragmentos de alegria”, em especial aqueles fragmentos que tenham aspectos legíveis como dissidentes (e que, dessa forma, contribuam com minha argumentação). Foucault (1989) nos relembra que a genealogia é cheia de acidentes. Mesmo que tenha em seu cerne uma busca pela “origem das coisas”, ela não observa essa origem como fato estático, nem faz uma análise linear e cauliforme das coisas que encontra pelo caminho. A genealogia não preza por um lugar uno que se erige em movimento uniforme e hierárquico, mas abre espaço para as contradições, tensões e ambiguidades. Mais do que isso, ela traz o corpo como lugar de encontro de “todo erro e de toda verdade” (Foucault, 1989, p. 98). Nesse sentido, proponho fazer uma “elaboração conceitual, atravessada por cortes, sob a qual tecemos, no efetivar das forças, a trama da alegria” (Almeida, 2009, p. 98).

A visada filosófica subsidia, dentre outras coisas, o cotejo entre felicidade e alegria. Como já visto, a felicidade é constantemente associada a projetos maiores, ao futuro e, principalmente, ao aprimoramento do ser. A alegria, de muitas maneiras, é tida como afeto primordial, corpóreo, mundano, ligado ao prazer e ao hedonismo. Segundo Lindoaldo Vieira Campos Júnior (2013),

assiste-se, hoje, a um paradoxo tão excêntrico quanto inquietante: enquanto as pessoas procuram ardentemente ser felizes, o tema da alegria tem estado ausente da filosofia. Excêntrico porque, no âmbito da assim denominada modernidade civilizada, no mais das vezes a busca da felicidade expressa um projeto pessoal que se reveste de uma ferocidade cada vez mais autoagressiva – daí sua “ardência”, a significar uma sofreguidão lancinante. Inquietante porque se a felicidade consiste em um tema privilegiado da investigação filosófica, a alegria não é uma noção muito prestigiada neste âmbito (Júnior, 2013, p. 15).

A alegria, segundo o autor, é desprestigiada em relação à felicidade. Apesar do termo felicidade – *happiness* – ser um termo relativamente recente na História, aplicado de forma mais consistente apenas por volta do séc. XVIII, sua manifestação é bastante anterior e repousa bastante na ideia de *Eudaimonia*, enquanto a alegria – *joy, joie* (inglês e francês antigo) – em

termos como *Laetitia* e *Gaudium* (Potkay, 2010)¹². Apesar de terem relação semântica, uma tem “mais valor” que a outra. E isso antecede muito, como veremos, o capitalismo contemporâneo. Porém, ainda que minorada em relação à felicidade, ou imiscuída no meio dela, a alegria pode ser entrevista em muitos textos e passagens. Boa parte do debate filosófico em seu entorno reside numa discussão entre *transcendência* e *imanência*, e de pensar em qual desses planos ela se localiza. No plano da *imanência*, que traz a alegria “para o lado de cá”, que a localiza em nosso mundo (e que é, sem dúvida, o que mais me interessa), os autores que se destacam são Spinoza (2009), Nietzsche e seus comentadores – em especial, Clément Rosset (2000) –, e a leitura de Muniz Sodré da alegria africana e afrodiaspórica (2006). Há muitas pontes possíveis entre esses autores, bem como algumas especificidades, as quais buscarei observar.

A grande questão que chama a atenção sobre a *transcendência*, ou sobre um “privilégio à metafísica”, parece vir nas pegadas do pensamento platônico, no qual a noção de um “além” se torna algo ideal, mais “verdadeiro” e valorizável do que nosso mundo concreto. À realidade terrestre parece não restar nada além de almejar o “mundo ideal” que está “em algum lugar”. Há sérias implicações filosóficas nessa crença de que há “um algo a mais lá”, não aqui.

Se, como diz Platão, o mundo real (o nosso mundo, o único tangível a nós e nosso corpo) é uma *cópia* – uma *mimese* – de um “mundo ideal”, é a esse “mundo ideal” que devemos aspirar. Tal concepção, que cairia como uma luva no cristianismo posterior à filosofia platônica, dispõe as coisas “ideais” em um lugar inatingível a nós. No mundo real, vive-se apenas com cópias, com “sombras”, e é por isso que o “mundo ideal” precisa ser desejado e buscado. É nesse mundo que, na concepção platônica, mora a felicidade.

Voltemos à questão da felicidade: balizada em função de uma instância etérea, perfeita, esta noção é concebida como arquétipo de um estado supremo de beatitude, de graça, a partir da qual a alegria termina por ser entendida como possuidora da “extraordinária qualidade de ser, de certo modo, o outro de coisa nenhuma, de parecer o duplo de uma ‘outra’ realidade que se dissipa perpetuamente no limiar de qualquer realização, no momento de qualquer passagem ao real”. Sob esta ótica, a alegria é então concebida a partir de uma recusa, como um sucedâneo enganador, substituta ou impostora que deve sua significação e justificação à aproximação e à semelhança que possua à sempre inalcançável “felicidade plena” (Júnior, 2013, p. 25).

¹² *Gaudium* e *Laetitia* são dois termos históricos ligados a alegria na História Ocidental. *Laetitia* seria uma alegria mais “primitiva” e “inebriada”, “claramente reconhecível na face” (Potkay, 2010, p. 26), enquanto *Gaudium* seria uma alegria mais “interna”, “profunda”, uma “alegria da alma”.

Nessa perspectiva, que corrobora com o fato de a felicidade ser, até os dias de hoje, vendida como uma “promessa”, algo “para o futuro”, algo a ser buscado e jamais, realmente, encontrado, a alegria seria uma “sombra”. Uma cópia inferior.

Desta forma, posta “noutro lugar”, num além-mundo, como promessa, meta, fim, a felicidade exprime um duplo da alegria, ou seja, daquilo que é singular, idiota, vinculado ao real. E a partir deste desdobramento operado pela “sofisticada superstição” em que consiste a metafísica, a alegria passa a ser concebida como uma espécie de (má) imagem de algo que se situa no “mundo verdadeiro”, ou seja, de (má) imagem de algo que, no entanto, existe apenas como ilusão metafísica, mas a partir do qual é julgada e condenada, uma vez que, sob esta ótica, está perpetuamente condenada a jamais corresponder, em sua totalidade, à instância transmundana tida como exemplar (Júnior, 2013, p. 25-26).

“Singular, idiota, má imagem, jamais tida como exemplar”. Esses são alguns predicados que a alegria herda de um pensamento filosófico clássico, sobretudo na esteira de Platão. A felicidade, mais do que um ideal exemplar, seria também responsável por uma “moralização da alegria”. Isto é, se a felicidade se dissimula na metafísica, sem, contudo, “admitir o investimento aí realizado ou a problematização dos valores que daí derivam” (Júnior, 2013, p. 26), ela dá a crer sua existência e possibilidade de ativação em nosso mundo, desde que se sigam alguns passos, desde que se depure e se aprimore o “bruto”, o “tosco” e o “amoral” em nome de sua virtuosidade.

A alegria muitas vezes é entrevista “no percurso” da felicidade, como um modo de “animar *os meios*” para esse *fim*. E por essa certa pertença à ideia de felicidade, a alegria também é bastante interpretada em domínio metafísico. Como dos conta Clément Rosset:

Uma longa tradição filosófica, de Platão a Heidegger [...], [considera] [...] que não há alegria verdadeiramente acessível ao homem senão através de um “ultrapassamento” da simples alegria de viver e de um distanciamento em relação a qualquer objeto situado na existência, por mais regozijador que ele possa ser [...] A consequência disto parece ser que a alegria, se ela não consiste num regozijo ilusório e logo contradito por seu próprio objeto, só poderia consistir numa experiência de ordem mística ou metafísica [...] Muito geralmente, tal alegria aparece como uma escapatória ao presente em prol de uma “presença” permanente, uma escapatória à existência fugidia em prol de um ser eterno (Rosset, 2000, 18-19).

Essa ideia de alegria como “fuga do presente”, ou mesmo “busca pelo eterno”, não apenas reverbera um pensamento que “retira” a alegria do mundo tangível a nós, como a desloca para um “futuro”, para aquilo que não está aqui. Localizar a alegria no aqui e no agora é tarefa

que só se torna mais fácil mediante uma guinada à *imanência* na filosofia, que tem em Spinoza um exemplo relevante.

Se a alegria, como nos diz Spinoza (2009), é o afeto que aumenta e favorece a potência de agir do corpo, ela não só é algo primordial, como também condição ontológica de nossa existência. Nos termos do filósofo, a alegria – *Laetitia* – corresponde à passagem de uma menor a uma maior perfeição, ao passo que a tristeza – *Tristitia* – seria a passagem de uma maior a uma menor perfeição. E perfeição e realidade, em Spinoza, de forma profícua, “são uma só e mesma coisa” (Paula, 2009, p. 36). Spinoza talvez seja o primeiro mais importante filósofo ocidental a “encontrar Deus” em nosso mundo, a olhar para a *imanência* e dela extrair seu pensamento. Tendo *afeto* e, por conseguinte, *corpo* como centrais, Spinoza discorre sobre como nós somos *modo* de uma *substância*, quer dizer, como somos parcela finita de algo maior, que ele entende como “Deus”. Entretanto, seu “Deus” não está na metafísica, mas é o “todo” que compõe a existência das coisas imanescentes, “todo” do qual somos parte. Ao equiparar “Deus” e “natureza”, e subverter a ideia de divindade dada até o momento de sua escrita, o filósofo abre precedente para que se pense, finalmente, na existência tangível no mundo, num corpo cuja condição é ser atravessado por afecções e afetos¹³, experimentar alegrias e tristezas.

Alegria e tristeza, em Spinoza, são afetos primários¹⁴. Deles se originam e desdobram-se outros. Ele afirma, ainda, que o estado de alegria integra a “essência humana”, por isso há um “esforço” de nossa parte por buscar ou manter essa condição. A esse “esforço” por perseverar, por afirmar positivamente a existência, o filósofo dá o nome de *conatus*. “O afeto de alegria preside a afirmação da existência, o trabalho do *conatus*” (Paula, 2009, p. 38). Dessa forma, o ser humano tentaria estar alegre porque esse afeto concorda com “sua essência”, esta que, por ser parte finita da sustância “Deus”, seria “perfeita”. Assim, o ser humano faria por onde sintonizar sua “maior perfeição”, ou seja, experimentar alegria.

Nessa esteira, Gilles Deleuze, em releitura de Spinoza, nos diz que “sentimos *alegria* quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, quando uma ideia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos *tristeza* quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência” (Deleuze, 2002, p. 25). Nessa perspectiva, mobilizar o *conatus* seria uma forma de resistir aos afetos de tristeza. Entretanto, dentro desse

¹³ *Afecção* e *afeto* possuem uma sutil diferença em Spinoza (2009). *Afecções* são forças às quais o corpo está submetido, ao passo que *afetos* são ideias atribuídas às afecções que atravessam o corpo. Contudo, ambas são agentes imbricadas no aumento ou diminuição da capacidade do corpo de agir, de modo que tal diferença não precise ser acentuada a cada vez que o termo afeto – aqui preferido – for utilizado.

¹⁴ O *desejo* também é um afeto primário em Spinoza, juntamente à alegria e à tristeza (Spinoza, 2009).

entendimento de *conatus* como a “busca da alegria”, é válido afirmar que não se trata de uma busca nos mesmos termos da “busca da felicidade” como vista até aqui, uma vez que a alegria, em Spinoza, não se dá em um adiamento perene, em um porvir que nunca chega, tampouco em algo metafísico que está para além do mundo. Para o filósofo, “não há finalidade nem sentido inscritos na existência: há a própria existência e a lógica que ela encerra por ser existência mesma. É disso que decorre a afirmação da alegria, que é ao mesmo tempo uma resistência à tristeza” (Paula, 2009, p. 38-39). Afirmar a existência, apenas por ela mesma, é uma experiência de alegria.

Por certo que a filosofia de Spinoza tem seus limites, especialmente a respeito do princípio de “autoconservação” atribuído à alegria. Exercitar o *conatus* em prol do estado de alegria, *per se*, não me parece um problema; mas torna-se um à medida que a alegria é pensada como conservação, crescimento e aprimoramento de si. Mesmo com suas ricas contribuições, Spinoza termina por defender uma “alegria pura, contínua e suprema”, denominada por ele de *beatitudo*, essa que se encontra por meio de um trabalho da consciência e de um conhecimento adequado de si mesmo e de “Deus”. Nessa seara, entra-se em uma “moralização da alegria”.

A compreensão de alegria como afeto, como algo passível de experiência no mundo, é a mais estimulante chancela que o pensamento de Spinoza nos abre, e por isso a relevância de passar por ele. Todavia, caminhar por outras veredas se faz necessário, e mais interessante, especialmente quando a inquietação aqui é pensar alegria de um ponto de vista dissidente. Pensar uma alegria que não presta tributo à autoconservação e ao aprimoramento, mas à espontaneidade e ao caráter contingente e agressivo da existência.

É difícil evocar tal modo de alegria sem invocar Dionísio, como o fiz no início desta seção. E invocar Dionísio, animar uma vertiginosa dança bacante, é também convidar à roda aquele que talvez seja o autor mais criativo na apropriação do deus grego: Friedrich Nietzsche. Com olhar fumegante e escrita afiada, o “filósofo da transvaloração” fornece uma apreensão crítica de como a alegria foi historicamente interpretada na filosofia ocidental, além de oferecer suas próprias ideias sobre o termo. Através de suas lentes, é possível capturar e depreender aspectos centrais de minha argumentação.

E a predileção por Dionísio não é aleatória. Menos ainda a tragédia que o cerca, que culmina no corpo quebrado de Penteu, em *As Bacantes*. A tragédia é o fulcro da compreensão da alegria. Mais ainda, da compreensão de uma alegria que sintonize com dissidências. Para Nietzsche, a “alegria não se define como sentimento ou emoção; ao contrário, está ligada à premissa de afirmação da vida e ao caráter trágico da existência” (Almeida, 2009, p. 97).

É evidente que a *tragédia* e o *trágico* têm sua própria historicidade e significados distintos a depender do tempo e contexto. A apreensão grega – reapropriada por Nietzsche – muito se difere da apreensão moderna desses termos, como a presente em obras de Freud, por exemplo (Almeida, 2009, p. 99). Sem entrar no mérito das muitas apreensões que podem existir, filio-me ao modo como Nietzsche – e Rosset – os compreendem, como um modo particular de ver o mundo e encarar a vida, este que ficará mais claro à medida em que nos aprofundamos nos autores.

Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1991),

Se o drama das Bacantes revela, através da epifania de Dionísio, a dimensão trágica da vida humana, ele também faz cintilar, “purificando”, esse terror e essa piedade que a imitação das ações divinas provoca no palco aos olhos de todos os espectadores, o ganos, o brilho alegre e resplandecente da arte, da festa, do jogo: esse ganos que Dionísio tem o privilégio de dispensar aqui, que, como um raio vindo do Além, transfigura a morna paisagem da existência cotidiana (Vernant; Vidal-Naquet, 1991, p. 279).

“O brilho alegre e resplandecente da arte, da festa, do jogo”: é desse *ganos* de que se trata o trágico e sua relação íntima com a alegria. É ele que é capaz de acolher a existência e afirmá-la em sua multiplicidade. A afirmação da existência, através do “brilho epifânico de Dionísio”, permite uma nova relação com o mundo, pois esse “brilho” transfigura a “paisagem da existência cotidiana”. “O trágico não está fundado numa relação entre o negativo e a vida, mas na relação essencial entre a alegria e o múltiplo, o positivo e o múltiplo, a afirmação e o múltiplo” (Deleuze, 1976, p. 16).

A tragédia, entendida como a frustração inevitável e a destruição da vontade individual, vem a ser compreendida também como a alegria suprema da vida, tanto para o herói que morre, como para a audiência que a assiste [...] A “alegria trágica”, como Nietzsche a caracteriza, marca a satisfação ou do desejo da morte ou da vontade de viver mais intensamente em face à morte – ou ambos (Potkay, 2010, p. 288).

Em um primeiro momento de sua filosofia, Nietzsche associa a alegria e o trágico mediado por uma forma estética específica: a tragédia grega. Posteriormente, sua análise do trágico avança para uma forma de sabedoria alegre, que ultrapassa a tragédia grega, supera a concepção metafísica de Schopenhauer (da qual o filósofo era, em princípio, partidário), fundamenta-se na *imanência* – sua maior semelhança com Spinoza –, faz crítica afiada à moral

cristã, e pensa, enfim, sobre a afirmação da vida e da existência, a criação de si mesmo como expressão do *amor fati*, do “amor aos fatos”¹⁵, da aprovação do real.

Ora, a “longa tradição filosófica” que considera a alegria a partir de um deslocamento metafísico corresponde, em suma, àquilo que Nietzsche identifica como os “caluniadores da alegria”, “os que sofrem de empobrecimento de vida, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento [...]; aqueles para quem “toda alegria só nasce com o aniquilamento da paixão e o calar da vontade!”; aqueles que guardam a mais “profunda suspeita de toda alegria do próximo, de sua alegria em tudo o que quer e pode” (Júnior, 2013, p. 27).

De forma bastante “belicista”, Nietzsche censura, no cristianismo e na filosofia, o que ele entende por negação da vida, ou *niilismo*. Em especial, para mim, os “caluniadores da alegria”.

Os caluniadores da alegria – Os homens profundamente feridos pela vida colocaram sob suspeita toda alegria, como se ela fosse sempre infantil e pueril e se revelasse uma desrazão cujo aspecto não poderia provocar senão compaixão e enternecimento, como o sentimento que se experimenta quando uma criança, às portas da morte, acaricia ainda os brinquedos em sua cama. Tais homens veem, sob todas as rosas dos túmulos escondidos e dissimulados; as alegrias, a algazarra, a música alegre parecem-lhes semelhantes às ilusões voluntárias de um homem gravemente doente que quer ainda saborear, por um momento, a embriaguez da vida. Mas esse juízo sobre a alegria não é outra coisa senão a refração desta sobre o fundo obscuro do cansaço e da doença: ele próprio é algo de tocante, de irrazoável que incita à compaixão, algo de infantil, até de pueril, mas que provém dessa *segunda infância* que se segue à velhice e que precede a morte (Nietzsche, 2007, p. 246-247).

Em “defesa da alegria” e empreitada crítica, Nietzsche refuta pensamentos de filósofos como Epicuro, Aristóteles, Kant. Nem Spinoza escapa de sua irreverência. Sobre esse último, Nietzsche o critica “pelo racionalismo com que busca alinhar seu pensamento” (Júnior, 2013, p. 51), além de apontar com veemência o equívoco de seu princípio de autoconservação, este que iria contra a expansão de potência da vida e seu caráter que, muitas vezes, questiona e sacrifica a própria autoconservação (Nietzsche, 2012).

Epicuro talvez seja um dos primeiros filósofos ocidentais no qual se pode achar um pensamento sobre alegria e prazer – *hedoné* – como princípio e fim da vida feliz (Epicuro, 1980). Porém, sua concepção de alegria é mediante o afastamento de todo sofrimento, logo,

¹⁵ A expressão *amor fati* é, muitas vezes, traduzida como “amor ao destino”. Entretanto, entendo que a palavra “destino” implica, em bastantes interpretações, uma ideia de futuro ou de porvir, o que não exprime exatamente o que Nietzsche quer dizer.

advém de uma “ausência de dores”. É nesse ponto em que se deita a crítica de Nietzsche sobre o filósofo, no vínculo da alegria a um modo de apaziguamento e supressão da dor. Tal ideia seria, de certa forma, precursora de uma moral cristã que vê na alegria a resolução da dor. Para Nietzsche, haveria nessa resolução, apaziguamento, supressão da dor e do sofrimento, uma forma de niilismo, uma negação de aspectos centrais da existência. Esse niilismo é contraponto ao modo de niilismo ativo que defende Nietzsche, “uma perspectiva de afirmação da vida a despeito – e mesmo por causa – dos aspectos mais terríveis da existência, cuja alegria é fazer com que tudo seja objeto de afirmação” (Júnior, 2013, p. 32).

A grande tônica da visada de Nietzsche está em perceber a alegria, inerentemente trágica, como uma afirmação da vida, mesmo diante de seus aspectos mais terríveis. É isso que torna seu pensamento tão interessante. Corpos dissidentes são corpos que, de maneiras diversas, são submetidos a esses aspectos terríveis e dolorosos da existência. Assim sendo, pensar uma possível alegria *queer* é pensar em uma alegria que coabite com esses aspectos, uma alegria trágica, por excelência.

Nietzsche deixa mais clara sua acepção trágica da alegria em sua crítica a Sócrates. Sócrates, sobretudo na leitura de Platão, promove uma transvaloração na cultura grega, que culmina na morte da tragédia e na decadência da cultura ocidental, segundo Nietzsche. Tal decadência se deve a um fato específico, que modelaria completamente a cultura ocidental posterior: o triunfo de Apolo sobre Dionísio; logo, o triunfo da razão e da racionalidade. E sob o privilégio à razão, o ataque ao corpo e ao sensível.

Em Sócrates se corporifica o desenfreado otimismo especulativo, como fé inabalável na lógica e na dialética, essa *hybris* de uma razão pura que, guiada pelo ‘fio condutor da causalidade’, torna-se capaz de penetrar os abismos mais profundos do Ser, não somente para conhecê-los, como também para corrigi-los (Giacioia Júnior, 1997, p. 31).

O Sócrates platônico é precursor ao vincular a ideia de felicidade à virtude e à racionalidade. Esse modo de pensar, francamente antidionisíaco, “acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência” (Júnior, 2013, p. 44). Para Nietzsche, portanto, o instinto artístico dionisíaco é, desde Sócrates, subjugado pela filosofia e pela razão científica. No momento em que a razão triunfa, a tragédia – e a alegria – morre.

Não esqueçamos que essa “ambiguidade”, “contradição” e “polissemia” do riso de Dioniso não designa qualquer espécie de defeito de sua natureza, ao contrário, são sobretudo esses traços ininteligíveis que conferem força e beleza a essa divindade ridente. Dionísio é inconfundivelmente um deus que vive a

brincar a todo instante de “[...] embaralhar sem cessar as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente outro lugar aqui embaixo, em nos desterrar de nós mesmos [...]”. Diante disso, torna-se compreensível a rejeição socrática contra esse deus contraditório. Como poderia o filósofo da lógica e da razão, preocupado em separar inconfundivelmente a verdade da mentira, ver graça em um deus ambíguo, caótico e risonho? (Medeiros, 2018, p. 98).

Dionísio é ambíguo, tal qual a alegria. Desterra-nos de nós mesmos, faz surgir “aqui embaixo” um outro lugar, que se espalha no mesmo lugar onde coisas terríveis acontecem. É a esse Dionísio que Eurípedes presta um último tributo¹⁶.

O sufocamento de Dionísio, que em consequência ataca o corpo, os sentidos, as sensações e a sensibilidade em nome da racionalidade, é prato cheio para o cristianismo posterior a Sócrates, que também suprime a alegria como afirmação da vida e da existência. Para Nietzsche, “o cristianismo nega a vida, afirma a culpa, fabrica a dor e a valoriza. Toda uma retórica da alegria circunscrita às antíteses da dialética” (Almeida, 2009, p. 105). Desse modo, o cristianismo forja uma visada própria da alegria, que inverte seu sentido trágico. “A alegria cristã é a alegria de resolver a dor: a dor é interiorizada e, por este meio, oferecida a Deus, colocada em Deus. Este paradoxo de um Deus crucificado, este mistério de uma inimaginável e última crueldade, é a mania propriamente cristã, mania já totalmente dialética” (Deleuze, 1976, p. 12).

Com certa semelhança ao pensamento de Epicuro, a alegria cristã é a alegria de resolver a dor, é negadora da vida, deixa-a à disposição de Deus, síntese maior. Justifica a dor e o sofrimento em seu nome, como uma passagem para uma alegria posterior à própria vida. Para Nietzsche, “a vida não é para ser justificada [...], deve ser afirmada” (Almeida, 2009, p. 105). “A mania dionisíaca se opõe à mania cristã; a embriaguez dionisíaca, a uma embriaguez cristã; a laceração dionisíaca, à crucificação; a ressurreição dionisíaca, à ressurreição cristã; a transvaloração dionisíaca, à transubstanciação cristã” (Deleuze, 1976, p. 13).

A dilaceração do corpo – o *quebrar* do corpo – tem efeitos opostos nesses dois modos de alegria. A dilaceração cristã, dialética, se dá como meio para um fim, e nesse sentido nega a vida em benefício do que viria depois dela. A dilaceração dionisíaca, por sua vez, é afirmativa em si mesma, prescinde de resolução e justificação.

Há aqueles que sofrem de superabundância de vida e aqueles que sofrem de empobrecimento de vida. Para estes, a negação, a contradição e a resolução.

¹⁶ Eurípedes, em muitas de suas peças, contava com a colaboração de Sócrates, o que acarretou um privilégio apolíneo à razão em suas obras. Ao fim da carreira, contudo, Eurípedes faz uma ode a Dionísio em *As Bacantes*, obra que regride em parte sua aliança com o pensamento socrático, talvez como uma tentativa de retorno à tradição da tragédia (Júnior, 2013).

Para aqueles, a vida afirma-se em si mesma, afirmação múltipla, transvaloração de todos os valores. Afirmação diferencial contra a negação dialética (Almeida, 2009, p. 105).

O cristianismo, um dos alvos centrais da crítica nietzschiana, não se difere muito do pensamento filosófico, herdado pela modernidade ocidental, no que diz respeito a seu modo de ver a alegria. A modernidade toma muito da filosofia clássica, e leva a consequências ainda maiores o “reinado de Apolo”, o primado da razão. A sensibilidade, nesse ínterim, segue relegada a segundo plano. Mais ainda, a alegria em sua concepção trágica.

A festa moderna não consegue ser trágica no sentido grego, porque ela vê o trágico apenas como pura negatividade, como disposição melancólica e inimiga de todo divertimento [...] A festa trágica era de outra ordem. Ela não estava inserida em uma busca obsessiva pela felicidade, tratava-se de um encontro singular, esporádico e sagrado, cuja finalidade era celebrar a vida, sem, todavia, relegar a morte ao campo do não ser (Medeiros, 2018, p. 101).

Ao empreender, de modo extenso e diverso, sua crítica à filosofia clássica, ao cristianismo, à modernidade e à ciência, Nietzsche recupera Dionísio, retoma o trágico e, a partir dele, fundamenta sua noção de alegria. Noção essa que vai bastante além de seu trabalho inicial, *O Nascimento da Tragédia* (1992), e se torna mais densa em trabalhos posteriores. Variando em termos como “*Glück* (normalmente traduzido por “felicidade”) e *Freude* (invariavelmente traduzido como “alegria”)” (Júnior, 2013, p. 59-60), o filósofo opera por uma “transvaloração” que se apropria dos termos e implode sua significação, de modo a fazê-los operar em prol de seu pensamento e, por conseguinte, de uma perspectiva de afirmação da vida. É nesse passo que ele reflete sobre uma “alegria artística” – *Kunstfreude* –, sobre um “alegrar-se com”, uma partilha da alegria – *Mitfreude* –, entre outras definições. O afastamento de Nietzsche do pensamento metafísico de Schopenhauer, bem como da música de Wagner, marcam nova trajetória em sua obra, e uma visada mais robusta à alegria, algo que se torna evidente, por exemplo, quando ele pensa uma *sabedoria alegre*.

Para além desta perspectiva décadent, Nietzsche deseja “que se ostente [...], em volta do pescoço e junto ao coração, o bom amuleto do ‘gai saber’”, um anteparo consubstanciado, portanto, em um saber alegre, festivo, travesso, irrequieto, irreverente, que não rende homenagens à tradição (Júnior, 2013, p. 74-75).

Gaia Ciência. *Gay Science*, em inglês. Um saber alegre. É uma curiosa ironia a reapropriação e ressignificação histórica do termo *gay*. Para Paulo César de Souza, tradutor e

comentador de Nietzsche, a utilização do termo não é arbitrária. No posfácio de *Gaia Ciência* (2012, p. 307), ao comentar sobre a tradução do título da obra no inglês, reitera não ser casual que caiba tanto a Nietzsche quanto aos homossexuais o uso de *gay*, por sua “gaiata indiferença frente à norma”.

A despeito (e em desrespeito à) da sisudez do cientificismo e da metafísica dogmática é preciso, portanto, a adoção de uma perspectiva em que o conhecimento não esteja dissociado da alegria, da leveza, que permita zombar de toda seriedade, de todo gesto burlesco que se pretende austero, grandiloquente, intocável. É preciso a adoção de uma ciência gaia(ta) (Júnior, 2013, p. 75).

É com *Gaia Ciência* (2012) que Nietzsche, de modo mais evidente, faz uma simbiose das esferas da alegria e do conhecimento, algo que implica em suas obras posteriores. “Expressão culminante desta sabedoria alegre é o riso” (Júnior, 2013, p. 76). Como o filósofo diz em *Assim Falou Zaratustra*: “E que todo o dia em que se não haja dançado, pelo menos uma vez, seja para nós perdido! E toda a verdade que não traga ao menos um riso nos pareça verdade falsa” (Nietzsche, 2004, p. 164).

O riso é elemento importante também na perspectiva de Clément Rosset, talvez um dos leitores mais instigantes de Nietzsche no que tange alegria. Em recusa à tradição filosófica que pensa o real a partir de uma ausência, da falta de algo, Rosset defende uma filosofia trágica, em que a “alegria é concebida como força que denuncia a abundância, o extravasamento de realidade” (Júnior, 2013, p. 84). Para ele,

há na alegria um mecanismo aprovador que tende a ir além do objeto particular que a suscitou, para afetar indiferentemente qualquer objeto e chegar a uma afirmação do caráter jubiloso da existência em geral. Assim, a alegria aparece como uma espécie de quitação cega concedida a toda e qualquer coisa, como uma aprovação incondicional de toda forma de existência presente, passada ou por vir (Rosset, 2000, p. 7-8).

Alegria como afirmação e aprovação da existência. Essa alegria, em Rosset (2000), consiste em paradoxo. Primeiramente, porque “a alegria é um regozijo incondicional da existência e a propósito da existência; ora, não há nada menos regozijador do que a existência, considerando esta última com toda frieza e lucidez de espírito” (Rosset, 2000, p. 22). Em segundo, em consonância, o fato de a alegria ser algo impossível de ser precisado ou explicado; ela é um efeito cujas causas lhe escapam. A pessoa alegre não é capaz de justificar o porquê exato de sua alegria, uma vez que “sua alegria não pode valer-se de nenhum fato preciso”

(Rosset, 2000, p. 8). Como nos diz o autor: “perdida entre o demais e o pouco demais a dizer, a aprovação da vida permanece para sempre indizível. Toda tentativa visando exprimi-la dissolve-se, necessariamente, em um balbucio mais ou menos inaudível e ininteligível” (Rosset, 2000, p. 9).

A alegria que prescinde de causas, a aprovação irrestrita da existência, nos passos de Nietzsche e Rosset, é algo que ultrapassa a razão, algo que flerta com a “insanidade” e a “loucura”; em meus termos, flerta com a vertigem e o indiscernível. É nessa seara que acredito poder me deparar com algo de dissidente.

Encontro uma provocativa definição de paradoxo da alegria, também, em Adam Potkay (2010), que em parte vai ao encontro de Rosset. Pesquisador da alegria em seus muitos modos e contextos, o autor, seguindo a ideia spinozana de alegria como afeto primário, vai além ao dizer que a alegria é a “paixão primeira”, a “paixão originária da infância”, que nos reconecta a um “estágio de vida anterior ao nosso nascimento” (Potkay, 2010, p. 20). Ao afirmá-lo, Potkay defende que a alegria é devedora e busca restabelecer essa condição primária, em que o único e pequeno conhecimento da criança é sobre a existência de seu próprio corpo; condição em que ela desconhece o mundo, os objetos, a linguagem e o discurso; condição em que só a potência de sua carne viva se faz presente, mesmo que de modo sutil, em sua consciência. O autor explica:

Entender a primazia da alegria em meio às paixões é, por fim, entender a alegria como a paixão pela primazia, pelo retorno. Freud nomearia esse mecanismo homeostático de pulsão de morte, uma orientação em direção ao repouso da matéria inorgânica, mas nós poderíamos tão facilmente nomeá-lo pulsão neonatal ou pulsão pré-parto, uma orientação em direção à totalidade bem-aventurada e à consciência não demarcada. Mas qual é a diferença entre esses dois nomes? Entre o instinto de não se tornar nada ou de se tornar tudo – entre o desejo de se perder em um todo maior ou de sentir tudo, narcisisticamente, como parte do próprio (não-)eu – a distância não é tão grande ou é mesmo inexistente. Esses extremos se encontram e, em seu encontro, localiza-se o que eu chamaria de o paradoxo da alegria. [...] O paradoxo da alegria envolve o nexo da perda e do restabelecimento, a dispersão de si mesmo e a concentração perfeita que nós encontramos tão frequentemente naquilo que os seres humanos dizem a respeito da alegria (Potkay, 2010, p. 40).

O paradoxo da alegria, desta forma descrito, serve a muitos modos de alegria, até mesmo à alegria cristã (a alegria do “reencontro com Deus”). Todavia, creio poder extrair algo de potente e dissidente dele. A “paixão pela primazia” pode ser interpretada como “paixão pelo corpo” em sua potência mesma, em seu caráter não moldado e domesticado pela linguagem (ou pela razão); logo, “paixão” pelo que esse corpo tem de indiscernível, pelo que escapa ao

controle racional. E o movimento animado por essa “paixão” – ou, em termo que prefiro, por esse afeto – é paradoxal pois se orienta tanto para uma virtual reconstituição de um “estado puro” do corpo, em que ele é “apenas corpo”, quanto para uma diluição, um dismantelamento do corpo, uma *pulsão de morte*, em termos psicanalíticos. Extremos que, cada um a seu modo, anunciam certa intenção do corpo de existir e se expressar para além da consciência e da razão. Intenção que traz vertigem ao mundo social e seus discursos, portanto. O corpo dissidente, em muitas instâncias marcado por sua irrazoabilidade e incoerência na sociedade, pode se animar exatamente naquilo que burla e ultrapassa a razão e a coerência que, munidas de uma série de estratégias discursivas, tentam modulá-lo e controlá-lo. “A alegria sempre é, em certo grau, uma reminiscência da totalidade pré-linguística, anterior ao espaço e ao tempo e às categorias do pensamento quantidade e qualidade, causa e efeito etc.” (Potkay, 2010, p. 41). Por isso a alegria é, expressamente, inefável. Ela demarca os limites da linguagem (Potkay, 2010), é uma espécie de “vingança contra a linguagem comunicativa” (Potkay, 2010, p. 41), ou “vingança” do corpo – e do sensível – contra a razão.

Desta incompatibilidade entre a alegria e sua justificação racional – incompatibilidade que define o paradoxo da alegria – resulta que a alegria, se alegria há, consiste num regozijo impensável: regozijo que é possível sentir, mas que é impossível conceber, por não se poder dele dar conta nem desculpá-lo com a autoridade de um argumento, seja ele qual for. Mas, por ser a alegria impensável, seria legítimo deduzir esta outra consequência, menos evidente, embora frequentemente tirada num só gesto, que a alegria consiste num regozijo ilusório? (Rosset, 2000, p. 24).

À essa questão, o próprio Rosset traz sua resposta, que incorpora seu pensamento imanente e sua crítica, tal como Nietzsche o faz, às escapatórias metafísicas da experiência do real. Segundo ele, “ou a alegria consiste em uma ilusão efêmera de ter acabado com o trágico da existência: neste caso a alegria não é paradoxal, mas é ilusória. Ou consiste em uma aprovação da existência tida por irremediavelmente trágica: neste caso a alegria é paradoxal, mas não é ilusória (Rosset, 2000, p. 24-25).

A alegria, portanto, é um “triunfo poético” de Dionísio, encarna a vitória do corpo, do acaso, da contingência, da espontaneidade, da imensurabilidade, do acolhimento à vida, da aprovação incondicional da existência, “inclusive – e mesmo por causa – de seus aspectos mais terríveis, a exemplo de seu próprio desaparecimento, ou seja, da morte” (Júnior, 2013, p. 88). Bem distante da gana por autoconservação e aprimoramento, como defende Spinoza, a alegria trágica é capaz de acolher sua própria dilaceração. Em termos de Nietzsche, é um *quantum* da vontade de potência, o mais forte impulso afirmador da vida; expressão do *amor fati*, do amor

aos fatos; e expressão do eterno retorno, a afirmação da eternidade do instante vivido, como se ele fosse retornar eternamente. É essa alegria que dá peso, força e intensidade ao momento que se vive, à experiência do presente, à existência em nosso mundo. É essa alegria que oferece acesso e conhecimento especiais do real, que é “aspecto vital da celebração da vida que se expressa no riso trágico, elemento-símbolo dos portadores de um saber festivo” (Júnior, 2013, p. 88). Por fim, é essa alegria que, em oposição à metafísica platônica, existe sem duplo, não é mimese da felicidade, não é cópia de nada, é independente de qualquer “outro” e se encarna no real em estado selvagem.

E essa alegria também é africana. Nos passos do próprio Nietzsche:

Em todo aspecto o clima muda. Aqui fala uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria. Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada da Europa — esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada...¹⁷ (Nietzsche, 2016, p. 12).

A alegria africana tem “a fatalidade sobre si”, implica conhecimento trágico acerca do real. É isso que nos conta Muniz Sodré (2006; 2017; 2021). Segundo o autor brasileiro, que se debruça sobre cosmologias e saberes não-ocidentais (sobretudo africanos e afrodiaspóricos), “a alacridade/alegria enquanto modo fundamental da Arkhé nagô não é um afeto circunstancial – portanto, nada que nasça e morra ocasionalmente – porque, como regime concreto e estável de relacionamento com o real, é uma *potência ativa*” (Sodré, 2017, p. 150). Leitor de Nietzsche, Rosset e da filosofia ocidental, Sodré articula parte dessas contribuições com estudos da cultura vedanta e da tradição simbólica africana para compor sua *regência da alegria*.

Aqui, também, trata-se de uma alegria inerentemente trágica, que compreende a vida como ela é e que, mesmo assim, acolhe-a e a esgota. Trágica no sentido da experiência poética do sacrifício que conduz o indivíduo – e o corpo – a ser ele mesmo e regozijar-se de si, mesmo diante do próprio aniquilamento. “Uma alegria trágica não exclui o destino e dá-se, para além da consciência, num transbordamento de forças, sem dependências de passado nem futuro, no aqui e agora de uma situação existencialmente excessiva” (Sodré, 2006, p. 199-200).

¹⁷ Essa é uma passagem do texto *O caso Wagner: um problema para músicos* (2016) em que Nietzsche fala, sobretudo, sobre música, e no qual é possível entrever comentários sobre alegria. A tradução, com suas palavras ou expressões potencialmente racistas, reflete de forma fiel o modo como o filósofo (que não deve ser isento de problematizações) escrevia em seu tempo e contexto.

Interpretada como um dos movimentos mais vivos da sensibilidade, a alegria é regência. Como nos diz Sodré:

A alegria [...] é autopotenciadora, coincidindo com a própria realização do real, quer dizer, com o fluxo transformador das coisas no espaço-tempo. Não é uma “experiência”, no sentido tradicional de um contato espontâneo com a surpresa ou o inesperado [...], mas é certamente o que a possibilita, qualquer que seja o seu nível – na tragédia, no ritual, na narrativa, etc. – por ser um evento da “espontaneidade” que, num nível primal, é análoga à liberdade política. Por isto, não existe propriamente o sujeito da alegria. Há, sim, o sujeito da emoção, o objeto da sensação, até mesmo o sujeito de um sentimento, mas alegria é regência, algo que possibilita experiências e sujeitos (Sodré, 2006, p. 218-219).

O que implica afirmar alegria como regência? Implica dizer que sujeitos e corpos são mobilizados por ela. Por isso não há o sujeito da alegria. É a alegria que, *a priori*, rege o sujeito, que anima o corpo e permite que ele faça algo; é ela, por conseguinte, que dá vazão a experiências no mundo.

Lidar com as agruras da vida é algo que exige certa atitude de desapego. Para além das avaliações racionais e atribuições de valor de “bom” ou “ruim” sobre o mundo dado no presente, esse mundo se faz de cenário para que a potência de vida se dê, apenas por sua própria existência no espaço e no tempo. A compreensão do mundo tal qual ele se apresenta implica em posição ativa por sobre ele, posição que se faz atenta às condições imediatas do aqui e agora para então se desapegar das convenções e “dançar por sobre” elas. Trata-se de um “regime afetivo que propicia ao indivíduo, ainda que preso à gravidade ou à constância da terra (ou seja, às convenções e suas exigências), a experiência do movimento no céu, que é na prática um ‘desligamento’ ou um ‘desapego’” (Sodré, 2006, p. 203). Tal regime afetivo, por sua vez, valida-se essencialmente no presente. Por mais que se mobilizem signos de “passado” e vislumbres de “futuro”, é no presente que acontece o fluxo afetivo; é o presente que incorpora a potência dos corpos e seu estatuto enérgico no mundo, não a virtualidade de tempos anteriores ou posteriores. A virtualidade só se faz potente na medida em que é reatualizada no momento presente. Pensar a alegria é, portanto, pensar nas potencialidades do presente, no que é e está sendo, no que acontece em singularidade, em forma de evento.

Valorizar o presente não significa, expressamente, desarticulá-lo totalmente de outros tempos. Como conta Sodré, ao falar sobre dança (2021), “nós recolhemos passado e futuro num presente que nos mobiliza”. O passado ensina os passos da dança; o futuro nos faz imaginar para onde se vai com o passo seguinte. Todavia, o presente é que é mobilizador, pois é nele que

se ativam essas possibilidades. É o aqui e agora que reatualiza e anima o que o corpo carrega em forma de acúmulo e memória. Os “saberes do culto” da Arkhé africana (Sodré, 2006, p. 214). A pertença da alegria ao tempo presente tem seus nuances e matizes, e está bastante ligada à corporeidade, também compreendida como coletividade, códigos comunitários. É a corporeidade que confere ao afeto capaz de aumentar a potência de agir do corpo – em Spinoza, a alegria – um caráter *acumulável* e *transmissível*. Ao exprimir sua noção de corporeidade, Sodré deixa clara a sua dimensão coletiva, a sua existência como coleção de atributos de potência e ação, como uma aglutinação afetiva que é condição própria do sensível. Ao ativar-se, portanto, na coletividade e na comunidade, a corporeidade se faz como ponte, como veículo para conduzir ao real algo que reside na virtualidade. Algo como a música, que, segundo o autor, cria o real em seu estado selvagem e bruto, sem representar ou mimetizar nada (tal como a alegria). Tomemos novamente a ideia do *si mesmo* corporal em Sodré (2006; 2017; 2021), trabalhada na primeira seção do presente trabalho. A partir dela, pensemos na virtualidade do que foi assimilado pelo corpo, do que ele, em sua lógica própria e independente da consciência intelectual, selecionou e acumulou. Esses registros acumulados na carne viva são transmitidos pelo movimento, que conduz o virtual ao real. São reatualizados pela corporeidade. Assim, a corporeidade articula passado e futuro, pela sobrevivência afetiva do que o corpo registra e transmite. Mas é uma reatualização que se dá, sempre e inevitavelmente, no presente. Por isso a alegria, por mais que possa ser *acumulável* e *transmissível*, acontece necessariamente no aqui e agora.

Em diálogo com Rosset (2000), Sodré desvincula a alegria da esperança. Tomando em parte escritos do veda Svâmi Prajnânpad, o autor afirma que o “homem alegre” é o homem que não tem esperança; ele opõe radicalmente o “homem alegre” ao “homem da esperança”. Esse “homem alegre”, em sua perspectiva, é “cruelmente indiferente a tudo que não seja manifestação da vida, tal e qual ela se apresenta” (Sodré, 2006, p. 205). Como ele diz:

O homem alegre é, assim, o homem do desespero ou da desesperança, mas no sentido que Comte-Sponville dá a esta palavra: “É menos a tristeza do que a ausência total de esperança e é no que ela constitui o estado normal do sábio. Aquele que tem tudo, o que iria esperar? E por que, já que nada lhe falta? O real, aqui e agora, lhe basta” (Sodré, 2006, p. 205).

O real, o aqui e agora, o que o corpo pode sentir e fazer no presente. Esse é o material da alegria que, nessa perspectiva, opera de modo bastante diverso da felicidade. Se essa última tem a esperança como baluarte, aquela é alheia à esperança. “O desespero/desesperança é, antes, o grau zero da expectativa, portanto um regime de acolhimento do real sem temor, sem

desengano, sem tristeza. Este regime, ou esta regência, pode ser chamado de beatitude ou de alegria: uma aceitação e uma experiência da plenitude do presente” (Sodré, 2006, p. 206). Rosset reverbera esse pensamento: “afirmar o caráter neurótico da esperança pode, é claro, parecer paradoxal: já que, geralmente, se considera esta uma virtude, ou seja, uma força. No entanto, não há força mais duvidosa do que a esperança” (Rosset, 2000, p. 28). Por fim, ao comparar tradições especulativas dos epicuristas, dos estoicos e dos hindus, Sodré afirma que as duas correntes gregas sustentavam “a inutilidade de se esperar pela virtude e pela felicidade, enquanto que um trecho do Samkhya-Sutra sintetiza a posição oriental: ‘Só é feliz aquele que perdeu toda a esperança, pois a esperança é a maior tortura que existe, e o desespero a maior felicidade’” (Sodré, 2006, p. 205).

O que podemos extrair desse desvio à alegria?

A alegria é imanente, está em nosso mundo e é afeto que potencializa a capacidade do corpo de agir, nos conta Spinoza. A alegria é trágica, aprova o real como ele é, acolhe a existência em seu caos e suas dores; é paradoxal, inexplicável, algo além da razão, nos contam Nietzsche, Rosset e seus comentadores. Além de trágica, a alegria é regência, possibilita experiências no mundo; é evento, singularidade, transbordamento de forças de uma situação existencialmente excessiva no aqui e agora, no presente; é coletiva, comunitária, dá-se na corporeidade; é um dos movimentos mais vivos da sensibilidade, nos contam os pensamentos asiáticos, africanos e afrodiaspóricos relidos por Muniz Sodré. Essa visada da alegria amplia e complexifica bastante a “felicidade fraca” mencionada por Sara Ahmed, como também dá aparato para que se divorcie a alegria da felicidade.

Aqui, retomo aquelas imagens poéticas que expus ao início desta seção: o que há de comum entre Alice, que corre sem sair do lugar, entre o sujeito do ditado africano que, à parte de sua origem e destino, segue a caminhar, e entre os corpos dançantes de um filme musical que suspendem as causas e efeitos da narrativa em favor do ato de cantar e dançar? São todas imagens das quais me aproprio para afirmar corpos regidos por alegria, que agem no presente e para o presente. Corpos que aproveitam esse presente, regozijam-se nele sem medo de parecerem estranhos... porque, na verdade, o são. Afinal, como é possível conceber corpos que “se movem sem sair do lugar”? Corpos que não caminham na linha reta pré-estabelecida? E, pior, ainda riem e tiram prazer disso? Esses corpos não são bem-vistos. Esses corpos são dissidentes.

Sara Ahmed (2006) nos conta bem sobre esses corpos, que em sua (des)orientação *queer* desviam do caminho “certo”, afastam-se dos “objetos corretos” e descobrem uma gama outra de objetos, corpos, espaços e experiências a se engajar. Mas é também Ahmed (2010) que sugere

que desviar do caminho “certo” é desviar, necessariamente, do caminho “feliz”. A felicidade não é prometida para aqueles que se desviam. De fato, não é mesmo. Todavia, se não nos engajarmos na busca da felicidade, mas sim em outras coisas, não podemos ser regidos por alegria? Corpos dissidentes, marcados por sua diferença, negatividade etc., não podem ser alegres? Especialmente diante do entendimento de alegria visto até aqui? Eu acredito que sim.

Baseado naquela questão – como é que pode pessoas que sofrem tantas opressões e violências serem alegres? – proponho uma alegria *queer*.

Entendo que tal alegria não se equipara à felicidade, não possui viés esperançoso e teleológico. A alegria não é representativa, uma vez que não representa algo anterior. Ela se dá como acontecimento, como evento, como *afeto*. Uma regência afetiva que possibilita experiências. Não pode ser propriamente pensada, tampouco controlada. Sua própria racionalização, inclusive, a economiza. Trata-se de intensidade, da expressão de um aqui e agora enérgico e inventivo, animado por corpos que performam e mobilizam sua pujança e capacidade de agir. Favorecimento das potências do corpo mediante a própria existência deste no mundo, mesmo que esse mundo não lhe seja favorável. Favorecimento que, todavia, não se presta a nada específico além do aproveitamento dele próprio. Regozijo da própria existência, que não se curva a fins e objetivos pré-estabelecidos. Uma alegria que não vira as costas aos problemas e mazelas da vida, mas acolhe-os e os incorpora de alguma forma.

A alegria como desconstrução de um sistema e como criação de novos sentidos para a existência. A alegria como força revolucionária, pois para viver a alegria como uma dança é preciso experimentar a alegria como demolição, como um grito de dor. A alegria das vísceras é um parto de alegria e dor que abre passagem para a alegria que dança (Campello, 2018, p. 143).

Ser um corpo dissidente no mundo, um corpo marcado por diferença, opressão e violência, acarreta grande sabedoria sobre essas questões; contudo, tal sabedoria não necessariamente minora a capacidade do corpo. Sendo uma alegria inerentemente trágica, ela implica conhecimento profundo da dor, do sofrimento, dos aspectos mais terríveis e cruéis do mundo, mas se sustenta e coexiste com eles, mesmo por entre eles, por seus entremeios e rachaduras. Apesar de todo sofrimento, a alegria afirma a si mesma, afirma o real, a vida e a existência. Mas, diferentemente da felicidade, tal afirmação do real e da vida não tem débito com nada, nem nada particular a edificar.

A alegria *queer* trata da mobilização do corpo e aumento de suas qualidades e capacidades conforme a aproximação – e aproveitamento – desse corpo com “objetos errados”, como diria Ahmed. A alegria está ligada, portanto, à (des)orientação *queer*, aos caminhos

desviantes e tortos empreendidos por corpos dissidentes, que escapam da linha reta heteronormativa. É alegria mediante a potencialização do corpo em relação com “objetos errados”. Quando a (des)orientação *queer* envolve aumento da capacidade de ação do corpo, ou mesmo uma potência cuja intensidade afirma a existência, pujança e “vontade de existir” do corpo, entendo que ela possa ser regida por alegria. Uma alegria que se dá, justamente, no encontro com “objetos errados”, na forja de formas outras de ser corpo, formas outras de viver, de estar junto, que são alheias às instituições hegemônicas, ao casamento, à família tradicional, à reprodução (os “objetos corretos”, ou “objetos felizes”, segundo Ahmed). A alegria *queer* só o é, portanto, mediante aumento das potências do corpo frente a “objetos errados”, frente a modos de ser marcadamente dissidentes. Em suma: se um corpo dissidente, marcado por sua diferença e consciente dos sofrimentos a ela atribuídos, ainda assim afirma sua própria existência, aproveita a vida, ri e dança por sobre os próprios problemas e expressa aproveitamento jubiloso, precisamente, de sua *diferença*, ele pode ser regido por alegria.

E quais aspectos teria essa alegria? Uma alegria especificamente dissidente? Trata-se de uma alegria *imanente*, tangível em nosso mundo aqui e agora, e não algo por vir. Uma alegria que se dá, necessariamente, no presente. Mesmo que seja *acumulável* – no corpo, na memória – e *transmissível* – no encontro, no corpo a corpo –, é no presente, no acontecimento aqui e agora, que ela se ativa, que ela fornece ao corpo sua potência e expressão.

Irremediavelmente trágica, essa alegria é paradoxal, nas pegadas de Rosset e Potkay. Desse modo, não pode ser de todo explicada racionalmente. À pergunta de “como é que pode essas pessoas serem alegres?”, a resposta não traz uma justificativa satisfatória. O paradoxo consiste justamente no fato de ser impossível pôr em palavras a razão do regozijo diante da existência, sobretudo quando essa existência é tão cruel e violenta. Dessa forma, tal alegria não pode ser devidamente justificada com porquês e argumentos que a expressem inteiramente. A afirmação do real e da vida prescinde de causas para além da própria existência do corpo e suas capacidades. Por isso, precisamente, que a alegria flerta com a “loucura”, com a “insanidade”. A alegria trágica, e seu acolhimento irrestrito e injustificável do real, em si só já dá a entrever, mais do que uma indiferença ao mundo e às normas sociais, uma qualidade de *inconsequência* que dialoga bem com sensibilidades dissidentes e modos *queer* de ser. Inconsequência essa que eu leio como elogio ao indiscernível.

Relembro Deleuze (2002), que em sua leitura de Spinoza nos disse, acima, que a alegria se dá no encontro do corpo com outro corpo que com ele se compõe, ao passo que a tristeza se dá no encontro do corpo com outro corpo que lhe ameaça. Ora, corpos dissidentes tem “maus encontros” o tempo todo, vivem sob constante ameaça à sua integridade. Como podem estar

alegres? Eis a perversão de uma alegria trágica: ela “ergue a cabeça e vai”, mesmo defronte a ameaça de extermínio. Tal alegria permite ao corpo que ele esteja presente aqui e agora aproveitando de sua própria presença exatamente como ela é, sem prestar tributo a “como ela deveria ser”.

A alegria *queer* é uma alegria que acolhe a contingência, o real em todos os seus acidentes, e não se importa com a autoconservação, menos ainda com o aprimoramento. Diferente da felicidade, ela não tem roteiro a cumprir, não tem comprometimento com nada a não ser si própria. É uma alegria que, sem prestar tributo a ditames hegemônicos, abraça a espontaneidade e o caráter agressivo da existência, algo que pode ir de encontro a, ou mesmo sacrificar, sua própria conservação. É uma alegria que existe por si só, que é fim em si própria. Não se diminui diante de seu esgotamento ou aniquilamento. Precisamente por isso é vertiginosa, inconsequente e encarna elogio ao indiscernível. Em tributo à ambiguidade e embriaguez de Dionísio, essa alegria não tem medo da “quebração”, não teme a dilaceração. Ela acolhe o real e o esgota. Regozija-se de si, mesmo diante do aniquilamento. Sem negá-lo, acontece independentemente, em um transbordamento de forças no aqui e agora da existência. Corpos dissidentes podem ser alegres simplesmente por estarem no mundo, por sua potência de ação, sua capacidade de “dançar” por sobre as próprias inadequações, sua pujança no aqui e agora de uma existência afetiva. Mais do que isso, sua capacidade de rir do mundo, rir das normas sociais, dos ditames hegemônicos e heteronormativos. Ou mesmo rir daquele que, porventura, deseje seu extermínio.

Talvez uma pequena tentativa de justificar tal alegria seja o “livramento” em relação às normas sociais, em relação à linha reta compulsória imposta pela sociedade e seus austeros compromissos pré-estabelecidos (relembrando o *happily queer* de Ahmed). Apesar desse fato não ser capaz, somente, de economizar a alegria, de compreender totalmente como e porque ela acontece para corpos dissidentes.

A alegria *queer*, mais do que a alegria trágica em si – que é alegria de viver (Rosset, 2000) – é alegria em (des)orientar o mundo. Alegria com “objetos errados”. Alegria com o “mover-se sem sair do lugar”, com o desvio das normas sociais hegemônicas. Alegria com a dissidência. Alegria de viver *como* um corpo dissidente. Eis um elementar entendimento desse modo de alegria.

É relevante dizer que a “afirmação do real como ele é”, intrínseca à alegria, jamais se iguala a qualquer tipo de resignação, falta de ação ou paralisia por “falta de coisa melhor”. Alegria é, sobremaneira, potência de ação, regente de corpos que podem, em regozijo, fazer coisas no mundo. Outra objeção é à possível noção de alegria como desejo de estabilidade. Em

seu impulso de vida, o que a alegria menos visa é “a estabilidade e a perenidade de um ser imperecível e inalterável; muito pelo contrário: ela só tem facilidade em respirar numa existência efêmera, perecível, sempre mutável e desejada como tal” (Júnior, 2013, p. 110).

O “estar-no-mundo” dissidente é uma existência corpórea, que se manifesta em gestos, vozes, comportamentos. Que se manifesta, para além de sua dimensão discursiva, em sua dimensão tácita, por sob a superfície tátil e enquanto carne viva com sua cota de imprevisibilidade. É uma existência que gera sensações diferentes, expressões diferentes, toques e contatos diferentes. Em outros termos, experiências estéticas diferentes, que em sua diferença encontram prazer. Um prazer que, nas palavras de Erly Vieira Jr. (2018, p. 174), “é alheio, mas é intenso, transbordante, movido pelo fogo no rabo *queer*, que prefere se arriscar em trajetos desviantes, em lugar da retidão das linhas heteronormativas, que tão pouco costumam oferecer a quem nelas não se enquadra”. Esse prazer, a meu ver, entra na conta da alegria.

Essa alegria não possui “momentos causadores” específicos e delimitáveis. Não entendo a alegria *queer* como algo precisamente causado por algo que possamos apontar. Afinal, como já dito, tal alegria é paradoxal e difícil de ser balizada. Entretanto, identifico *vetores de alegria*, ou contextos nos quais a alegria é, mais facilmente, verificável. Embora não seja possível limitá-la à presença desses vetores, é crível identificá-la junto a elementos que a mediam ou, ao menos, a suportam. Elementos como o encontro, o corpo a corpo, a coletividade, que Sodré (2006; 2021) chama de *corporeidade*. A corporeidade, e o que ela pode performar, são um grande vetor de alegria. Por isso, não raro, alegria é associada à festa, à música, à dança.

Se entendemos alegria como afeto, como algo que se dá no corpo, entendemos, por conseguinte, que ela pode atravessar corpos, uma vez que um corpo tem poder de afetar outro corpo. Logo, por mais que não seja determinante, o encontro de corpos dissidentes que rimam entre si, um “bom encontro” (Deleuze, 2002), costuma ser um *locus* de alegria. Afinal, quando um corpo dissidente encontra outro corpo dissidente, e ambos partilham suas sensibilidades e experiências de mundo, é plausível identificar alegria nessa partilha. Sodré (2006) nos diz que a alegria pode ser *acumulável* e *transmissível*. *Acumulável* na medida em que o corpo, em sua inteligência e dinâmica próprias e independentes da consciência – o *si mesmo corporal* – tem a capacidade de ser afetado, de selecionar, agrupar e guardar em sua “memória carnal” o que lhe atravessa. *Transmissível* na medida em que o corpo tem a capacidade de performar, de trazer esse acúmulo e “memória carnal” ao presente e, nesse sentido, afetar outros corpos, reverberar e se expandir em outros corpos. Dessa forma, vislumbro uma qualidade coletiva na alegria *queer*, apesar desta não se limitar a isso. Como já dito, a alegria *queer* não se dobra diante de

“maus encontros”; porém, “bons encontros” tendem a contar com sua presença. Em palavras mais simples, a alegria não depende necessariamente de “bons encontros”, mas é mais fácil “estar alegre junto”, “alegrar-se com”. *Mitfreude*, em termos nietzscheanos.

Muito ligada à corporeidade, outro vetor da alegria é a música e a dança. Nietzsche, Rosset e Sodré se unem no que tange a pertença íntima da música à alegria. Apesar de, mais uma vez, a alegria não ser dependente delas, é fácil encontrá-las juntas. E isso se deve bastante ao modo pelo qual *música* – e, por extensão, *dança* – é interpretada por esses autores, como algo que, tal qual a alegria, prescinde de um duplo, não é cópia de nada.

É verdade que a música é expressiva, mas não representativa, isto é, não duplica, nem copia ou imita uma referência qualquer situada na realidade imediata, ainda que se dê como “programática” e tenha suas linhas melódicas semantizadas verbalmente pelos compositores. Por isso, tende ao absolutismo. Ela “é, assim, criação de real em estado selvagem, sem comentário nem réplica; e o único objeto de arte a apresentar um real como tal. Isto por uma razão muito simples: a música não imita, esgota a sua realidade só em sua produção, tal como o *ens realissimum* – realidade suprema – pelo qual os metafísicos caracterizam a essência, por ser modelo possível para toda coisa, mas não ser ela mesma modelada por nada” (Sodré, 2006, p. 220).

A música, nessa conjuntura, é evento, acontecimento que “cria o real em estado selvagem”. Assim, carrega característica elementar da alegria, e como ela, é capaz de reger e dar vazão a experiências sensíveis no mundo. Nesse sentido, a música não imita, mas pode ser lida como *mimese*. Não *mimese* na acepção platônica, como *cópia*. *Mimese* na acepção aristotélica, de *jogo*. Nas palavras de Sodré,

a música faz-se de algum modo *mimese* - não na acepção platônica de “cópia”, e sim no entendimento aristotélico de “jogo” – da alegria. A melodia pode certamente comportar afecções de tristeza ou de desalento, mas é a temporalidade rítmica em sua fluidez instantânea, assim como o aqui e agora da palavra cantada, que se comunica aos corpos, liberando-os das referências que os encadeiam à gravidade da terra (*acer*, *ager*) e propiciando-lhes a asa (*ala*) da flutuação, da leveza. *Alacer*, alegre (uma regência lúcida, jamais um descontrolo emotivo), é a realidade dessa experiência musical (Sodré, 2006, p. 220).

A música é um “jogo de alegria” que nos permite descortinar, “pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental. A sua visceral afinidade com a alegria está precisamente nessa partilha do sensível e da condição de uma realização que se autoengendra” (Sodré, 2006, p. 219-220). De modo não apenas similar, mas inerente, está a dança. A dança incorpora e encarna

a música, traz ela à vida no corpo. Sendo o maior exemplo de um “mover-se sem sair do lugar”, de um caminhar sem fim específico, a dança é mobilização do corpo, animação da carne viva, trazer ao presente a “memória carnal” e os afetos que ela carrega. É a dança que configura essa “realização que se autoengendra”, pois é uma integração rítmica do movimento com o espaço e o tempo. Sodré (2021) entende *ritmo* como uma tecnologia de agregação humana. Por meio da dança, o ritmo reelabora simbolicamente o espaço, “porque o ritmo modifica as hierarquias territoriais. O ritmo estimula o poder expressivo do corpo, até um ponto em que se produz imagens próprias de liberação, imagens de autorrealização” (Sodré, 2021).

O ritmo, todo e qualquer ritmo, cria um espaço próprio. Todo e qualquer ritmo, quando é intenso, suscita um imaginário específico. E isso implica o quê? Uma reflexão prática. Uma reflexão corporal sobre o tempo, sobre a duração que vive. Com o ritmo, não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, com o ritmo se trata de uma configuração simbólica do tempo que se vive, que, conjugado à dança, constitui um contexto, constitui uma espécie de lugar, uma espécie de cenário sinérgico, um cenário de energias onde alguma coisa acontece (Sodré, 2021).

“Alguma coisa acontece”. Entendo essa “coisa” em termos de alegria. Novamente, vejo a alegria *queer* como independente em relação à música e à dança. Apesar disso, reconheço com certa facilidade a regência da alegria quando corpos dissidentes se colocam a cantar e dançar. Especialmente quando o fazem em coletivo, no encontro, na festa.

Esses vetores de alegria não são entendidos como a *causa* dela, mas como exemplos nos quais é possível, de modo mais acessível, identificar sua regência. É importante reiterar que, uma vez que a alegria não pode ser racionalmente economizada, ela prescinde de uma causa específica que a justifique. Além disso, ela também pode ser identificada em outros contextos, para além do que esses vetores podem expressar. Creio que a grande questão sobre a alegria *queer* esteja na própria e simples *experiência afirmativa de ser*, de ser um corpo dissidente no mundo, um corpo que ignora normas sociais hegemônicas e afirma alegremente sua existência enquanto tal. Na sombra de Nietzsche e Rosset, uma afirmação e aprovação do real e da vida, mesmo com – e por causa de – a dissidência e os sofrimentos a ela intrínsecos.

Um outro aspecto dessa alegria, que talvez seja o seu mais dissidente e mais destoante da ideia de “felicidade”: sua *improdutividade*. A alegria *queer* é improdutiva. Ela ignora a autoconservação e o aprimoramento, como já vimos. Sua inconsequência, imprevisibilidade e incomensurabilidade são vertiginosas, fazem elogio ao indiscernível. Seu caráter intenso não pode ser economizado. Ela não se presta a nenhuma função específica, não se importa de ser seu próprio *fim*, bem como *meio* para coisa nenhuma. Ela está bem em se esgotar em si mesma,

não tem propósito algum para além disso. Ela não tem causa exclusiva *a priori*, e se ela cria alguma coisa *a posteriori*, essa coisa escapa de sua conta, não é prevista, tampouco controlada. E dizer isso não é defender que tal alegria, ao expandir as capacidades do corpo, não favoreça a vontade deste de criar ou desenvolver algo. A alegria pode fazê-lo, e o faz muito; ela simplesmente não tem isso por meta. A única meta da alegria *queer* é o seu próprio aproveitamento. O que dela surgir é “bônus”. E mais: o que dela surgir há de ser algo necessariamente dissidente. Se, porventura, ela animar o corpo a criar algo, esse algo será um “objeto errado”. Se à felicidade é ofertada toda sorte de “objetos corretos”, bem delineados e exclusivos, à alegria *queer* resta a curva, a vertigem, e seus objetos serão criados aí.

A felicidade, mais ainda a felicidade contemporânea, sob a égide da psicologia positiva e de todo um discurso que a coloca como imperativo social, só é “felicidade” mediante a mobilização de afetos positivos *em função* da autorregulação e controle de si; do aprimoramento individual, da melhoria dos desempenhos cognitivo, social, profissional etc.; do favorecimento da saúde e da longevidade; do aperfeiçoamento das habilidades do corpo e da criatividade em prol do capital humano. Uma alegria *queer*, sendo francamente dissidente, dá de ombros a tudo isso. Por isso ela é um *embaraço*, como vimos na primeira seção do presente texto. Se ela é regida por “forças ininteligíveis”, se não pode ser totalmente compreendida e contida, ela é um embaraço. Enquanto a felicidade é produtiva, porquanto ligada a determinadas conquistas na “narrativa” da vida – pessoais, materiais, espirituais etc. –, a alegria aqui entendida não se importa com essas conquistas.

Talvez uma coisa fortuita causada por uma alegria *queer*, dentre outras coisas possíveis, seja mais alegria, via afeto corpo a corpo. Alegria tão intensa e sem fins específicos quanto sua originária. É por isso, precisamente, que a alegria, como *embaraço da carne*, pode ser lida como improdutiva ao capitalismo.

O “bem-estar”, o “hedonismo”, a “positividade”, entre outros termos correlatos, só interessam ao discurso hegemônico na medida em que corroboram com a realidade socioeconômica dada, em que se prestam ao consumo, à produtividade, ao engajamento com a “ordem do dia”. Por isso a felicidade, em sua *causalidade*, cai como uma luva para esse discurso, e é por ele tão apropriada. É fácil fixar vieses neoliberais à busca pela felicidade. É fácil, inclusive, tornar a própria felicidade em si uma *commodity*, algo prometido e mediado por “venda e compra”. Por isso a pertença da felicidade ao capitalismo contemporâneo. Todavia, uma espécie estranha e ruidosa de “estar bem”, que ofereça embaraço, que perturbe o acúmulo de capital humano, que não se encaixe bem ao ideário contemporâneo de felicidade e que, aliás, perverta esse ideário e “não sirva para nada”, não é socialmente bem-vinda. Mais que isso: pode

ser vista como ameaça, como algo *patologizável*. Afinal, tudo que se distancia das normas da positividade, do bem-estar e da ordem socioeconômica tende a ser repellido ou patologizado (Freire Filho, 2010).

Se a sociedade contemporânea é guiada pela felicidade, em que todos devem, compulsiva e compulsoriamente, “ser felizes”, talvez uma alegria *queer* possa, também, ser contraponto a essa felicidade. A felicidade é vinculada a conquistas, a “objetos corretos”, e é justificada por esses objetos. Do modo como é atualmente vendida, não cabe a corpos dissidentes, a menos que esses corpos emulem determinadas lógicas hegemônicas (e se afastem, por conseguinte, de sua dissidência). Uma alegria *queer*, por sua vez, é vinculada a “objetos errados”, é mediante (des)orientação *queer*, e não prevê causalidade, não conduz a conquistas de nenhuma ordem. A alegria é um “estranho estar bem”, que faz questão de não ter compromisso com conquistas específicas, o que acaba por ser improdutivo, ou mesmo inútil, às demandas hegemônicas. Pode até ser que tal alegria tome de empréstimo, por vezes, signos ligados à felicidade. Mas o interessante é sua capacidade de fragmentar, esgarçar e perverter esses signos, e devolver uma coisa incontida, embaraçosa, que constrange um “bem-estar” hegemônico, ligado a conquistas, objetivos, aprimoramento de si etc.

Alegria como chave de leitura

A alegria em Nietzsche, entrevista em muitos de seus aforismos, presente em ideias como o *amor fati*, o eterno retorno, entre outras, configura uma espécie de “desafio épico”, nos termos do próprio filósofo, pois ela é enunciada de forma ficcional, poética, jamais conceitual. Devo acentuar, nesse caminho, que não trato *alegria queer* como um conceito monolítico, fechado e cartesiano, mas sim me valho da ideia de alegria – em especial, de como ela é parcialmente interpretada na filosofia – para afiná-la a sensibilidades dissidentes. Se formos compreender *alegria queer* conceitualmente, que ela seja um conceito que, tal como os corpos dissidentes que intenta observar, seja aberto, desviante e com marcas de rachadura.

A alegria, e suas qualidades dissidentes, inspiram-me no presente trabalho a pensar, especialmente, sobre arte, estética, cinema e audiovisual dissidentes. A alegria *queer* é um *modo* de elogio ao indiscernível; presta tributo ao que escapa do domínio da linguagem e do discurso, espalhando-se afetivamente para além da compreensão e do entendimento. Creio que, tomando-a como uma categoria, ou uma chave de leitura para imagens e sons, seja possível fazer inferências estimulantes sobre a (des)orientação *queer* promovida no audiovisual contemporâneo, sobre a potência dos corpos em cena e das próprias obras audiovisuais como

um corpo. Corpos quebrados que, em sua tessitura enérgica e vibrante, podem nos evocar alguma alegria. Ou, pelo menos, performar alegria diante de nossos olhos e nosso sensorio.

A forma como mobilizo aqui a ideia de alegria é pensada, precisamente, para animar um modo de olhar e sentir esses filmes, para ter algo a mais – potencialmente diferente e específico – a dizer sobre eles. Talvez a ideia de uma alegria *queer* possa escapar a meus propósitos, possa eventualmente ser útil a outros pensamentos, revelar algum cunho sociológico, antropológico, entre outros. Enfatizo, contudo, que minha preocupação aqui é, sobremaneira, de ordem filosófica e, mais especificamente, *estética*. Pensar alegria no campo da estesia e da sensibilidade, no âmbito das poéticas e estéticas da arte e audiovisual *queer*. Observar como determinadas obras audiovisuais, em suas encenações, podem sinalizar afetos legíveis pela chave da alegria. Para fins de refletir sobre a arte *queer* e analisar um *corpus* de objetos audiovisuais, acredito que a alegria *queer* dê conta de cumprir a tarefa. Desconheço e não faço comentário sobre em que medida essa mesma alegria, como aqui explanada, possa compreender ou contribuir com a análise de outros fenômenos, que não artísticos, estéticos e/ou comunicacionais. Sobre a compreensão de uma possível alegria *queer* de um ponto de vista sociológico, menciono brevemente a recente pesquisa canadense de J.J. Wright e Joshua Falek, em artigo no qual discursam sobre alegria *queer* – *queer joy* – como uma epistemologia. Em seus termos,

formas *queer* de conhecimento não podem ser construídas somente por meio da identidade, em vez disso, elas podem ser melhor concebidas como formas de “sintonização afetiva” com o mundo. O afeto – em recusa à estaticidade da identidade – oferece uma capacidade de atender ao subterrâneo da linguagem e da hegemonia [...]. Assim, uma epistemologia da alegria sexual *queer* trabalha com uma variedade maior de experiências do que aquelas meramente identitárias, para explorar um envolvimento encarnado no mundo que permite que alguém conheça de outras formas (Wright; Falek, 2024, p. 6).

Julgo estimulante pensar afeto e alegria como forma de conhecimento no campo sociológico e na prática cotidiana das relações humanas. Aqui, porém, observo-os nas imagens.

Até então atravessei aspectos de ordem ontológica sobre o que entendo por alegria *queer*. Agora localizo tal alegria em um contexto bastante específico: a contemporaneidade através das lentes do cinema *queer* brasileiro. Aqui, há uma demarcação temporal e espacial que geram suas implicações. Nesse contexto especial, leio a alegria *queer* como uma espécie de “versão” ou de “resposta” dissidente ao imperativo contemporâneo de felicidade. Assim, a alegria *queer* que buscarei ver nos filmes é historicizada, especificamente, na atualidade, e vem para dialogar diretamente com fenômenos contemporâneos do capitalismo. Com essa

contextualização espacial e temporal, no entanto, não afirmo que a alegria *queer* surja, só exista ou só seja válida nesse contexto. De maneira nenhuma. Por isso, aliás, invisto numa explanação longa de uma “ontologia” da alegria *queer*, de aspectos definidores dessa alegria, para que ela seja aplicável, de algum modo, em outros contextos espaciais e temporais, em outros contextos geográficos e históricos. Meus interesses, nesse momento, se debruçam sobre a contemporaneidade e o cinema brasileiro, para os quais busco interpretações a partir da alegria *queer*. Contudo, desejo que essa alegria possa contribuir a estudos de outros enquadramentos, outros tempos, outras conjunturas, outras imagens. É desejo meu, inclusive, pensá-la em outras formas de cinematografia, que não necessariamente contemporânea ou brasileira. Olhando de relance para estudo anterior (Wlian, 2019), creio que essa alegria talvez pudesse dizer algo a respeito dos musicais clássicos de Hollywood. Vislumbrando pesquisas futuras, creio que ela também possa me ajudar numa genealogia de um cinema *queer* brasileiro de décadas passadas.

Nesse sentido, não afirmo que a alegria *queer* é a-histórica, mas, em certo sentido, é trans-histórica. Transcultural, também. A alegria *queer* pode atravessar tempo e espaço, mas sempre se encarnará pelo que seu contexto histórico e cultural tem a oferecer. Ela não é exclusividade brasileira, tampouco da contemporaneidade, porém no Brasil contemporâneo toma uma forma específica que só esse contexto poderia proporcionar. E assim será conforme os muitos contextos em que, acredito, ela possa ser localizada. Por isso é fundamental a localização. Afirmar a alegria *queer* como trans-histórica ou transcultural não é dizer que se trata de coisa estanque e igual em qualquer contexto, de modo algum, mas sim é reivindicar que os contextos venham nela se implicar, para que, desse modo, seja possível observá-la e dela extrair algo; reivindicar que as diversas histórias, culturas, contextos espaciais e temporais venham para dar corpo e substância a essa alegria. Somente mediante a localização da alegria *queer* em um tempo e um espaço específicos que é possível olhar para ela e dela extrair alguma interpretação. Por mais que essa interpretação, reitero, sempre economize e deixe escapar algo do próprio afeto em si. Pessoas *queer* viveram e vivem em milhares de lugares e épocas diferentes, todos já sabemos. Mas mais que isso, pessoas *queer* experienciaram e experienciam alegria em milhares de lugares e épocas diferentes. Então, certamente, é possível olhar para esses diversos lugares e épocas pela chave da alegria *queer*. Desde que, certamente, as especificidades desses lugares e épocas sejam levadas em conta. Esse entendimento é central para que a alegria *queer* possa contribuir não apenas a essa pesquisa ou a pesquisas de minha autoria, mas também para pesquisas de outros autores e para o campo dos estudos em cinema e comunicação, de forma mais ampla.

No passo dos textos filosóficos comentados acima, entendo tal alegria como um *afeto*. Ou, como sugere Sodré, como uma *regência afetiva*. Assim sendo, ela possui um espectro bastante amplo diante de si, mesmo com um recorte dissidente a ela imbuído. O quão complexo é mapear um afeto, localizá-lo social, cultural e historicamente. Vide a leitura de Denilson Lopes sobre afetos *queer* (2016b). Não tenho intenção, por ora, de mergulhar fundo nesse mapeamento. Sequer poderia fazê-lo no presente trabalho. Acredito verdadeiramente que a regência afetiva da alegria *queer* esteja por trás da criação de muitas e muitas obras artísticas e comunicacionais ao longo da História. Creio que tal regência possa estimular coisas das mais diversas, desdobrar-se em produtos que variam, sobretudo, a depender de seus contextos históricos, sociais e culturais. Assim, por ora, reitero o propósito de mobilizar alegria para fazer uma “fotografia do céu” no contexto audiovisual *queer* contemporâneo brasileiro; para identificar, na constelação filmica proposta, formas, gestos e atitudes que sejam depuráveis por essa chave, bem como defender tal alegria como contraponto ao imperativo de felicidade de nossos tempos.

Um ponto elementar sobre a visada da alegria *queer* em objetos audiovisuais pode ser o modo de identificá-la nesses objetos. Nessa seara, julgo importante dizer que não penso tal forma de afeto vinculada a um conjunto muito específico e delimitado de estratégias estilísticas. Por isso, inclusive, proponho sua observação em filmes e obras audiovisuais bastante diversos entre si, com propostas estéticas sobretudo distintas, em alguns casos. Contudo, o seu ponto em comum, que é o ponto a partir do qual eu identifico a regência da alegria *queer*, é o *corpo*. Corpo, reitero, em pelo menos duas dimensões: (1) a expressividade do corpo em cena, do corpo que performa, mobiliza afetos e expressa “estados sensoriais e sentimentais que, dados a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam [...] a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente” (Baltar, 2012, p. 128); (2) O próprio filme ou obra, em sua materialidade, tessitura e cadência, como um corpo, que emula a potência do(s) corpo(s) em cena e propõe em sua modulação formas de engajamento para com o espectador. Ambos são corpos que, em minha perspectiva, aumentam sua capacidade de agir por sua aproximação com “objetos errados”, por sua experiência de (des)orientação *queer*.

Nesse sentido, o ponto central para se perceber tal alegria nas imagens e sons é a *encenação do corpo*: a relação do quadro com o corpo, o que o corpo performa, quais são seus gestos, o modo como ele se estende de um plano a outro, o modo como os planos, em sua movimentação e montagem, “mimetizam” o dinamismo do corpo em si próprias. Aqui, o corpo vivo – individual ou coletivo – e em movimento em cena é baluarte para identificar alegria. O quadro privilegia a visibilidade e a coreografia do corpo. Por isso, talvez, em termos de

linguagem cinematográfica, os *planos médios* e, mais ainda, os *planos de conjunto*, sejam os planos “favoritos” da alegria, por darem certa amplitude visual à materialidade e aos gestos que se dão em cena.

Sendo algo que se dá no campo da sensibilidade, a alegria poderia ser entendida, de certa forma, como uma categoria estética, como um termo de interesse da disciplina filosófica da estética. A alegria *queer*, da forma como eu a compreendo, talvez pudesse, de algum modo, ser debatida nesses termos. Porém, há de se fazer observações e problematizar tal estatuto, pois creio que, diferentemente de outras categorias estéticas – em especial aquelas mobilizadas na análise de objetos audiovisuais – a alegria *queer* não vem revestida de aspectos estritos e reconhecíveis amplamente por sua filiação a uma categoria estética específica (como o caso do *camp*, cujos exemplos de marca estilística são enumeráveis). A alegria é dinâmica, é mais identificável no movimento do que na estaticidade. É identificável na expressividade, na performance, e seu substrato essencial é o corpo que a mobiliza, e esse corpo pode se apresentar das mais variadas formas. Ela só tem aparência específica mediante o corpo que a anima. Quando um corpo é regido por alegria, esta toma a aparência daquele, em processo dinâmico, movimentado. Por isso mesmo ela é mais do que categoria estética, é experiência estética, porque se dá a perceber e sentir por meio do gesto, do toque, do encontro, de algo animado no aqui e agora das imagens. Experiência de corpos com corpos, de corpos para corpos. Experiência de alegria dos corpos que ora criam as imagens, e que por meio delas invitam outros corpos, e a alegria dos corpos que ora as recebem; uma alegria dissidente porquanto todos os corpos envolvidos partilhem de uma (des)orientação *queer*, de uma “rebelde” perversão do que é considerado hegemônico. A alegria *queer* é uma experiência de *continuum* poético-estético, de um compartilhamento de sensibilidades dissidentes que tem nas imagens e sons seu ponto de encontro. E é nas imagens e sons que a percebo.

A alegria *queer* nos filmes não está associada, necessariamente, com a representação de pessoas e personagens LGBTQIAPN+, apesar de grande recorrência. Porém, está sempre associada a um modo de dissidência, de (des) orientação *queer*, de aumento das capacidades do corpo diante de “objetos errados”, diante de um desvio do corpo em relação às normas hegemônicas vigentes no contexto em que o filme se apresenta (por isso, mais uma vez, é tão importante a localização e compreensão desse contexto).

Em termos de *espacialidade*, a alegria *queer* se identifica na relação do corpo com o espaço, em um domínio espacial e ampliação desse corpo no espaço, em uma performance, materialidade e/ou gestualidade que são nitidamente dissidentes, estranhos, ruidosos a esse espaço. Não raro, é perceptível contraste do corpo com outros elementos e corpos do espaço –

possível contraste entre o que, nesse espaço, é hegemônico e o que é dissidente – mas é um contraste que não só acentua a diferença e especificidade do corpo dissidente, como também não chega a limar ou acabar com a expansão desse corpo ou o aumento de sua capacidade de ação. Afinal, como já dito, a alegria *queer*, alegria na dissidência, não é dependente de bons encontros para acontecer. Por isso, reitero, o privilégio a planos abertos – médios e/ou de conjunto –, que deem conta não só de exibir em quadro esse contraste entre hegemonia e dissidência, mas também de valorizar os gestos e a coreografia do corpo dissidente em cena. Imaginemos um personagem *queer* caminhando numa rua – bem como veremos em todos os filmes a seguir –, transfigurando essa rua com seus gestos embaraçosos, perturbadores, estranhos... um personagem que, evidentemente, regozija-se de sua própria performance dissidente, a mantém e a expande, independentemente do que houver nessa rua. Mesmo que outros corpos queiram relembrar esse corpo que performa dissidência do discurso hegemônico que pode oprimi-lo, ele segue. Segue a se embrenhar em “objetos errados”, segue com gestos e aparência estranhos, segue promovendo uma (des)orientação *queer* que aproveita a si própria. Quando o corpo dissidente, individual ou coletivo, está em cena e se expande pelo espaço, fruindo jubilosamente de si próprio independentemente do que esse espaço oferece, identifico alegria *queer*.

Em termos de *temporalidade*, infiro que a alegria *queer* encenada tem uma forte qualidade de *presente*; isso implica certa suspensão teleológica e a instauração de um engajamento sensorio muito mais focado no aqui e agora das imagens e sons, no gesto dos corpos, em seus movimentos, danças, risadas... Em suma, é muito mais focado nas ações dos corpos em prol do aproveitamento do momento e do próprio estado efusivo que encarnam no presente... do que nas ações desses corpos para fazer a história do filme andar, ou ações em prol do *telos* narrativo. O momento de alegria *queer* sempre implica alguma suspensão. Mesmo que dialogue, em maior ou menor grau, com a narrativa posta no filme, sua prioridade é com o próprio momento em si. Isso quer dizer uma imagem detida às ações dos corpos, sem “pressa” de avançar a trama ou mesmo de explicar algo a partir dessas ações. O tempo decorrido em alegria *queer* é, paradoxalmente, “lento” e “rápido”: lento porque prescinde da necessidade teleológica de ir para o “depois”, de progredir teleologicamente, o que o mantém detido nas ações em cena; “rápido” no sentido da intensidade do que está em cena, algo dinâmico, vibrante e afetivamente expansivo ao corpo. Independentemente de se apresentar em planos muito decupados, ou planos mais longos (como o plano sequência, por exemplo), esses planos hão de valorizar o tempo da (des)orientação *queer* encenada; são planos que vão favorecer a coreografia do corpo dissidente em cena e o momento de suspensão que ela propõe. Tal qual

vemos quando um personagem, a despeito do *telos* narrativo e da compreensão do que a história conta, “para” para cantar e/ou dançar, ou para mobilizar qualquer performance estranha, dissidente, que gere algum ruído à “cronologia” dos fatos e a uma apreensão hegemônica de tempo.

Tendo essas *espacialidade* e *temporalidade* como fulcro, percebo algumas recorrências cênicas que nos ajudam a perceber e interpretar alegria *queer* nos filmes, que são conformadas por essas *espacialidade* e *temporalidade*. Elenco cinco elementos que julgo nos guiar nessa apreensão. Podem aparecer juntos – é uma tendência que apareçam – mas também isoladamente e/ou em combinações diversas. São eles *energia*, *gratuidade*, *coletividade*, *riso* e *música*.¹⁸

A *energia* nos diz sobre a potência de ação dos corpos ao performar coisas. É por meio da expressividade do corpo que podemos perceber energia. O corpo alegre é um corpo que tem suas potências aumentadas, suas capacidades ampliadas. Assim sendo, tal aumento tende a se evidenciar nos gestos desse corpo. Percebemos isso quando, por exemplo, um personagem ou corpo em cena age com vivacidade, efusividade, intensidade. O plano médio, o plano de conjunto, ou mesmo o plano americano, podem favorecer de modo privilegiado tal expressividade, apesar de não serem exclusivos. Há um caráter superlativo nos gestos, no que é expresso na performance. Engajamo-nos com o corpo em cena mediante o que ele nos mostra que é capaz de ativar, pois certamente acreditamos que ele irá ativar algo, dada a intensidade com que se movimenta e com que se expõe a nós. A energia é aquilo que, nas imagens, traz esse efeito de intensidade, de potência ampliada, de algo vivaz que é ou será experienciado. E algo vivaz que, necessariamente, é também dissidente. É estranho e ruidoso perante a cultura hegemônica do contexto em que o filme surge. É um ruído que pode se dar, muitas vezes, nas próprias imagens e sons, no contraste entre o que, nas imagens mesmas, é hegemônico e dissidente. Vide, por exemplo, a imagem de um personagem *queer* que se refestela em sua aparência e/ou gestos estranhos no meio de um ambiente cheio de pessoas “normais”. O quadro nos mostra o “ruído” entre o personagem e as outras pessoas, e nos mostra como, mesmo diante do “ruído”, esse personagem não abandona seus gestos estranhos, mas os amplia de propósito. A energia é uma expressão do aumento das qualidades e capacidades do corpo que mobiliza “objetos errados”, que performa (des)orientação *queer*. O engajamento sensorial aqui nos

¹⁸ Opto pelo vocábulo “elemento” em vez de correlatos como “categoria”, por exemplo. Com essa escolha, pretendo não subdividir e/ou categorizar alegria *queer* de modo estrito, como se não houvesse possibilidades de leitura para além das subdivisões dadas. Por “elementos”, ensaio um compilado de gestos que podem ser vistos em cena e que podem materializar nas imagens a regência afetiva da alegria. Tal regência, contudo, sempre deverá ser observada caso a caso, e sempre contará com as variedades dos contextos em que ela se der, esses que certamente estarão imiscuídos a ela e a toda e qualquer leitura que dela se fizer.

convida, espectadores, a “energizar” nosso próprio corpo para que possamos, tal qual os corpos em cena, empreender coisas.

A *gratuidade* nos diz muito sobre a própria ideia de alegria em si. O termo grego *chara*, referente à alegria, é etimologicamente ligado com *charis*, que quer dizer “graça”. A alegria é como que um “dom concedido sem contrapartida” (Freire Filho, 2015, p. 413). Nesse sentido, a gratuidade infere certa ausência de porquês ou motivos críveis que a expliquem ou contemplem sua aparição. Não há um embasamento tão forte ou coerente que justifique a potência do que se dá em cena. Mesmo que haja algum motivo plausível, a qualidade afetiva da alegria sempre vai além do que ele pode explicar. A gratuidade dialoga com o lado paradoxal, irracional e inexplicável da alegria, tão bem descritos mais acima; é ela que faz da alegria um modo de elogio ao indiscernível. Há na alegria *queer* sempre algo de contraste com o contexto em que se localiza, e por isso também ela é “gratuita”, porque se dá e se expande mesmo diante da contradição. Do ponto de vista da alegria em si, pode haver contraste para com o “mundo ao redor” que não justifica a sua presença (ou mesmo vai contra ela). Em termos dissidentes, tal contraste se torna ainda mais evidente quando percebemos que a (des)orientação *queer* e a expansão do corpo diante de “objetos errados” é, desde sempre, contrastante a esse “mundo ao redor”, mas nem por isso deixa de existir e se mostrar como é. O aproveitamento jubiloso do corpo dissidente no espaço e no tempo prescinde de justificativas, dispensa causas e efeitos. Nas imagens e sons, isso se traduz em performances que trazem grande contraste espaço-temporal, ou mesmo alguma aleatoriedade nos gestos, que se ampliarão, sobremaneira, a partir de si próprios e para si próprios, independentemente de seu contexto. Quando pensamos isso em cena, podemos evocar, por exemplo, ações de um personagem que, em estado de alegria, performa algo que pouco ou nada tem a dizer ao seu “mundo ao redor”, ou mesmo à narrativa do filme. Nesse caso, planos médios e de conjunto talvez sejam os mais recorrentes. As ações e gestos do corpo nos exibem sua fruição, mas é uma fruição que não vem para contribuir com nada exterior a ele, nas imagens. Mesmo que o momento alegre esteja, de algum modo, em consonância com a narrativa contada, sua intensidade ultrapassa essa narrativa. É como se pudéssemos fazer a pergunta: “por que esse personagem está fazendo isso? Por que esses corpos em cena estão fazendo tal ou qual coisa?” São perguntas plausíveis, porém sempre frágeis, pois se esvaem na intensidade do que os corpos estão efetivamente fazendo, na vibração do que se dá nas imagens e sons. Afinal, não importa *o que* o personagem está fazendo, o que importa é que ele *está fazendo algo*, e que sua ação exhibe aumento das capacidades de seu corpo. É isso que, precisamente, engaja meu corpo, o corpo do espectador. O engajamento sensorial aqui convida a suspender causas e efeitos discursivos e/ou narrativos; convida a suspender – ou

mesmo ignorar – o “mundo ao redor” e fazer coisas dissidentes que não têm “nada a ver com nada”, que “não vem de lugar nenhum” e que “não levam a lugar nenhum”, apenas existem em si próprias. Seja uma caminhada estranha, seja uma dança, uma risada fora de hora e lugar. A coreografia é fulcral nesse elemento, e o modo como ela se faz aleatória, estranha, *gratuita*, em relação ao que ocorre para além do corpo que a performa. A “falta de compromisso” para com as vicissitudes do “mundo real”, ou mesmo, por vezes, para com a própria narrativa contada no filme, configura e conforma a gratuidade com que essa alegria se dá.

A *coletividade* evoca termos similares, como “comunidade”. Nos passos da corporeidade em Muniz Sodré, ela sempre e invariavelmente trata de um corpo coletivo, da união de corpos que se tocam e, juntos, performam coisas; seja um para com o outro, seja todos como um. Assim, a coletividade trata justamente do corpo que se encontra e rima com outros corpos. Não será apenas um corpo em cena, mas corpos e mais corpos, que vão se juntar e fazer coisas. É dos corpos juntos em quadro, e sua coreografia, que a coletividade trata. Talvez por isso o plano de conjunto, nesse caso, seja ainda mais privilegiado. Aqui, o encontro de corpos é sempre um bom encontro, um encontro que expande os corpos envolvidos em torno de algo em comum: sua (des)orientação *queer*. Ou seja, trata-se de um coletivo de corpos que, juntos, promovem dissidências, fazem coisas estranhas, valem-se de sua aproximação com “objetos errados”. Coletividade é sobre a capacidade do corpo dissidente de aproveitar jubilosamente de sua performance enquanto grupo. Nesse sentido, tal aproveitamento pode se dar em *contágio*, pode reverberar de um corpo a outro, e ser percebido, justamente, por meio dessa reverberação. Um corpo individual encontra outro corpo e, por meio desse encontro, os dois corpos aumentam suas potências e capacidade de agir, e tal aumento configura, por conseguinte, aumento de sua (des)orientação *queer*. O “ruído” que o corpo faz sozinho se amplia quando encontra o “ruído” de outro corpo. Quando isso se dá em sucessão de corpos que se encontram e de “ruídos” que rimam entre si – logo, de uma (des)orientação *queer* que se soma –, isso se expande a um *devoir queer* capaz de transfigurar, em alguma medida, espaço e tempo. Capaz de criar um *tópos* dissidente, um lugar regido por outras regras, não hegemônicas. Uma espécie de lugar em que pareça, mesmo que temporariamente, não haver discurso hegemônico ou qualquer tipo de opressão que possa ceifar o aproveitamento jubiloso dos corpos. E isso acontece, sobretudo, por conta da coletividade desses corpos. Em audiovisual, isso se traduz em cenas repletas de corpos, de toques corpo a corpo, performando coisas dissidentes, aumentando suas potências a partir dessa performance e tirando proveito disso. Danças, beijos, olhares, toques e mais toques, são componentes cênicos da coletividade. Em muitas dessas cenas, esse coletivo de corpos faz “apagar” o “mundo ao redor”, faz parecer que os corpos em cena, de fato, forjaram por meio de

seu encontro uma outra realidade, um outro lugar. Quando isso acontece, há a possibilidade de abertura do quadro, para planos mais abertos, até mesmo planos gerais. Afinal, se estamos em um *tópos* dissidente sem regras hegemônicas, o mundo é mais amplo. Coletividade também evoca, nesse passo, um senso de cumplicidade, intimidade e convite. Como se os corpos em cena, uma vez em coletivo, demonstrassem sua intimidade e fossem cúmplices em sua (des)orientação *queer*, uma cumplicidade que parece não se bastar à cena, mas evocar o lado de fora, evocar os espectadores. Em especial aqueles espectadores mais dispostos a compartilhar dessa (des)orientação *queer*. O engajamento sensorial da coletividade convida o espectador para ser mais um a rimar com o corpo coletivo, convida à intimidade e cumplicidade encenada diante de “objetos errados”, e afeta notadamente corpos que se sentem atraídos por esses objetos. É uma espécie de convite perverso que chama para (des)orientar junto, para compartilhar do regozijo que é a (des)orientação. “Tomados pela alegria, somos vasos comunicantes. A alegria de apenas um é uma meia-alegria. A dimensão da alegria é, sempre, a comunidade: se não preexistente, pela alegria mesma gerada” (Sterzi, 2008, p. 110). Em suma, a coletividade é a qualidade grupal da alegria *queer*, sua capacidade de contagiar, de se expandir corpo a corpo em cena e, nesse passo, contagiar e convidar a quem a assiste do lado de cá; sobretudo aqueles espectadores que, tal qual os corpos em cena, também são dissidentes.

O *riso* talvez seja o maior “lugar comum” quando se evoca alegria. Talvez o maior sintoma desse afeto. É fácil, de fato, ligar riso, em suas muitas aparições – sorriso, risada, gargalhada – ao aumento das potências do corpo. Que dizer, então, de risos que nascem da experiência de (des)orientação *queer*, que se dão mediante performances estranhas, gestos perturbadores, mobilização de “objetos errados”? O riso aqui entendido é justamente esse. Uma manifestação corpórea, dada na carne viva do corpo, de forte contágio corpo a corpo. É um riso, todavia, que se difere bastante da ideia de humor. Se o humor é uma manifestação, de certa forma, “intelectual”, que depende de articulação discursiva, o riso é manifestação corporal, que pode ou não estar atrelada ao humor. O riso não depende necessariamente de ironia, de piada, de discurso para acontecer. Mesmo que o humor seja um recorrente *locus* de riso, este não é delimitado por aquele, mas vai além dele. O humor, na verdade, pode ser entendido como um instrumento, uma ferramenta discursiva de ativação do riso. Mais do que ativação, coletivização do riso. Instrumento que, valendo-se da linguagem, ativa a potência coletiva e socializadora do riso; tem como finalidade, justamente, o fazer rir e a agremiação humana em torno do riso. O riso, por sua vez, é matéria-prima, coisa bruta e desnuda; pode se dar independentemente de recursos da linguagem para descortiná-lo. É desse riso de que falo. Nas imagens e sons, ele se traduz em rostos que riem, em um corpo que ri para o outro e o faz rir, em união de corpos em

torno da risada. De uma risada que, sempre, está ligada a uma performance dissidente. Aqui podem aparecer planos mais fechados, que valorizem o rosto e a manifestação do riso em si, como primeiros planos e *closes*; porém, os planos de conjunto ainda ajudam a dar a ver a dimensão coletiva do riso. O som também é importante: o som do riso – risadas, gargalhadas – mesmo que fora de quadro, faz parte da expressividade que ele performa, além de possuir forte potencial de contágio para quem o ouve. O riso pode até estar associado a situações de humor – em gestos *camp*, de ironia, de deboche, por exemplo –, mas não é uma necessidade. Basta que esteja associado à (des)orientação *queer*. Em consonância com a *energia*, a *gratuidade* e a *coletividade*, esse riso tende a se tornar mais intenso à medida em que se coletiviza, e nem sempre se explica com base em argumentos. É apenas riso e, enquanto intensidade corpórea, já pode em si contagiar e dar a rir. Esse riso nos lembra Dionísio, e diz muito sobre a qualidade dissidente de ser gaiata, brincalhona, irreverente e cheia de gracejos. São termos como esses que podem traduzir, em alguma medida, o que se vê nas imagens e sons. Bem como a *coletividade*, o riso também contagia e faz rir o espectador, e ao fazê-lo o convida para ser cúmplice da (des)orientação *queer* encenada. Por fim, o riso talvez seja um dos maiores testemunhos e materializações da alegria *queer*.

A *música*, por seu turno, traz consigo um elemento atado, quase impossível de separar: a dança. Música e dança, como já vimos, são grandes vetores de alegria, e sua presença em cena tende fortemente a ser uma expressão de alegria. Quando animada por corpos em dissidência, reverberam uma alegria *queer* cuja encarnação se dá, especialmente, no ato de cantar, de dançar ou os dois juntos. Um canto e uma dança que sempre são meios, eles próprios, de demonstrar e enfatizar a dissidência dos corpos em cena. Afinal, como também já vimos, a dança é um “mover-se sem sair do lugar”, é um gesto que, apesar de estar em movimento, está detido num lugar específico, sem pontos de chegada para além do aproveitamento da própria dança. Isso, em si, já possui uma imensa qualidade dissidente, e é dessa qualidade que os corpos em cena parecem se apropriar para sublinhar. A música, conjugada à dança, são meios de reconfiguração do espaço e do tempo que remexem na causalidade, remexem no direcionamento dos corpos, remexem nas hierarquias dadas no espaço, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para esse “remelexo”, incorporado nos movimentos dos corpos. Cantar e/ou dançar é uma grande expressão de potência do corpo e expansão de sua capacidade, e mobilizada por corpos dissidentes sublinha o poder que esses corpos têm de existir e, não apenas, de abrir universos sensíveis seus, especificamente dissidentes. É interessante ver esses corpos se valendo da música e da dança para “estranhar” um espaço, para “perturbar a ordem”, para forjar em seu gesto outras formas de ser e se relacionar possíveis. É por isso que esses corpos cantam e

dançam: para abrir-se ao sensível e, nessa abertura, abrir a experiência sensível a outros corpos, experiência sensível essa que é, especificamente, dissidente. A música e a dança são afirmação de si, enquanto corpo presente, no aqui e agora; afirmação da existência e da própria vida, mesmo com tantos fatores que são contra essa existência; afirmação que pode ser individual, mas tende a ser coletiva. Como já nos disse Sodré, mais acima, o ritmo suscitado pela música e a dança são uma tecnologia de agregação humana, um modo de integrar espaço e tempo que reelabora ambos, transforma-os em outra coisa. “O ritmo é um elemento *simpático*: congrega os homens num mesmo *páthos*” (Sterzi, 2008, p. 70). Esse *páthos* pode ser, precisamente, uma (des)orientação *queer*. Nas imagens e sons, não se trata apenas de uma “música de fundo” para as ações, mas sim da música como elemento central da composição cênica, como regente da coreografia dos corpos. Aqui, mais uma vez, o som é central para a expressividade. Música e dança têm importância substancial no que se dá em cena; podem, até mesmo, compor o que Amy Herzog chama de *momento musical* (2010). Para Herzog, um momento musical em cinema acontece quando a inserção de uma música é capaz de inverter a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição de dominância no que se dá no filme. Dessa forma, o som é “mais importante” que a imagem, e a música dita o que acontece com o filme durante sua execução, guia os movimentos da imagem, a estrutura do tempo e do espaço (Herzog, 2010, p. 7) e os movimentos dos corpos enquadrados. Apesar dos planos de conjunto ainda privilegiarem os gestos dos corpos que cantam e/ou dançam, planos mais fechados – como primeiros planos e *closes* – podem dar a ver partes desses gestos e desse corpo: um rosto que canta, um quadril que rebola, uma mão que gesticula e toca outro corpo etc. A movimentação do quadro e a montagem também podem “entrar no ritmo” da música e dançar junto com os corpos em cena, numa cadência que mimetiza a alegria performada pelos corpos. Junto à *energia* e ao *riso*, o ato de cantar e/ou dançar também demonstra, na matéria viva do corpo, a potência que ele tem de regozijar-se de si e afetar outros corpos. Em consonância com a *gratuidade*, não necessita de um momento inteligível para surgir, ou de uma explicação causal que o conforme. Mesmo que haja justificativas plausíveis para os atos de cantar ou dançar – como os personagens estarem numa festa ou apresentação teatral; ou o filme *a priori* se apresentar como um filme musical, no qual a música é esperada e “faz parte do jogo”, entre outras –, essas justificativas não são capazes de conter e economizar o que é visto e sentido em cena, não são a *causa* necessária da potência afetiva que a música e a dança são capazes de erigir. Em relação com a *coletividade*, a música a potencializa, de modo similar ao que o *riso* o faz. Dançar é sempre um convite à dança, convite que se estende, principalmente, pela reverberação corpo a corpo. É por meio da música e da dança, também, que os corpos em cena nos “umbigam”, nos conclamam aos

mesmos passos, nos chamam para cantar e dançar junto e, com isso, (des)orientar o “mundo ao redor”.

Energia, gratuidade, coletividade, riso e música são deveras imbricados entre si, modulando-se de modos diversos nas imagens e sons e dando a sentir, através deles, uma alegria *queer*. Uma alegria que sempre estará em contraste com o discurso hegemônico do contexto social e cultural em que os filmes se apresentam (por mais que esse discurso hegemônico não seja evidenciado na narrativa dos próprios filmes). Essa alegria pode se distribuir de maneiras diversas nos filmes, valendo-se de modos variados desses cinco elementos descritos, mas não encerrando-se, rígida e estritamente, a eles. Tal alegria não é estanque e sempre deverá ser lida caso a caso, pois sempre será uma espécie de “combinado” entre esses elementos e os mais diversos aspectos históricos, sociais e culturais dos contextos em que ela surgir. São esses contextos que conformarão como a alegria *queer* se dá, como se animam seus elementos, bem como que ferramentas discursivas – como o humor, por exemplo – podem ser eventualmente empregadas para facilitar ou demonstrar sua regência. Por isso, reitera-se a importância de análise caso a caso. Tal alegria também pode ser mais “concentrada” em momentos ou sequências determinados de um filme – por exemplo, em momentos musicais (caso de *Corpo Elétrico* e *Vando Vulgo Vedita*, como veremos) –, ou mais “espalhada” em níveis diversos de intensidade no filme como um todo (como nos filmes de Sosha).

Sendo uma regência afetiva, a alegria *queer* pode ser compreendida como algo *a priori*. Algo que permite experiências. Dessa forma, ela pode proporcionar exercício de práticas das mais diversas no campo da arte e da comunicação. Por isso, exatamente, não creio que ela possa ser estritamente, ou exaustivamente, descrita como uma categoria estética. Bem como não creio que ela se filie, de modo exclusivo ou privilegiado, a uma categoria estética já dada. Acredito, sim, que ela possa dar vazão e existir nos meandros de várias categorias estéticas. Por isso mesmo, ela é muito mais sobre *experiência* do que sobre *categoria*.

Um aspecto instigante da alegria, em sua qualidade de aumentar e potencializar as capacidades do corpo, é a veia poética e criativa que ela pode conferir ao corpo e seu poder de criação. Nietzsche chama tal poder de criação de alegria artística – *Kunstfreude*. A alegria, nesse ínterim, também é alegria de “criar a si mesmo”, ou “tornar-se o que se é” (Júnior, 2013). O corpo, mobilizado por alegria, pode ser um *locus* ético e estético para uma atitude autopoética diante do mundo. Atitude essa tanto *irreferente* – sem referência ou duplo – quanto *irreverente* – alheia às normas estabelecidas. “O tornar-se o que se é não significa um projeto de formação com fulcro em um ideal humano, civilizatório, senão uma invectiva no sentido da criação

artística de si mesmo em absoluto desamparo em relação a qualquer modelo” (Júnior, 2013, p. 120-121).

O corpo dissidente é grande exemplar dessa “poética de si”. Animado por alegria e em desamparo frente ao modelo hegemônico de ser, ele pode forjar para si, para seu próprio corpo e os objetos que tem em mãos, coisas outras, novas, diferentes. Apenas com sua própria pujança, sua carne viva e em movimento, ele tem o poder de criar(se). “Tornar-se o que se é” é um devir, uma travessia, uma errância. É “a alegria de criança criando” (Júnior, 2013, p. 129). É de uma poética como essa que talvez ascenda ao corpo dissidente a criação de si mesmo como obra de arte. É dessa “poética de si” que pode advir uma predileção pelo artifício, uma sensibilidade *camp*, dentre tantas e tantas outras práticas dissidentes em múltiplos contextos históricos, sociais e culturais. Por isso acredito na possível presença da alegria em categorias estéticas diversas, e não como uma categoria à parte que se distingue das outras.

Nessa conjuntura, vale uma importante ressalva: em categorias estéticas dissidentes, a exemplo do *camp*, é possível identificar um fim mais bem definido: comentar e criticar, pela via da sensibilidade, a realidade heteronormativa. Diferentemente da alegria, portanto, aqui há um *fim*. Assim, ao interpretar a alegria *queer* como regência possibilitadora de experiências dissidentes diversas, entendo que algumas dessas experiências podem, em si, depurar-se e desenvolver fins e objetivos mais bem definidos. A alegria *queer*, *per se*, prescinde de finalidades que a escapem, não se economiza em justificações e não prevê ou controla o que dela virá. As experiências por ela possibilitadas, no entanto, por vezes podem acabar se revestindo de alguma razoabilidade e justificação. É aqui, precisamente, que “mora o perigo”. É aqui que identifico possíveis limites.

Julgo que práticas mobilizadas por alegria que buscam, *a posteriori*, cobrir-se de coesão, coerência, objetividade e, mais ainda, de *função*, acabam por economizar a alegria que, *a priori*, as propiciou. A alegria *queer* não tem fim específico para além da expressão de si própria, como já vimos. Se a ela for atribuído, *a posteriori*, um fim definido, entendo que dela surge um objeto que a ultrapassa e se configura numa outra coisa. Sobre essa “outra coisa”, não pretendo me deter muito, apenas dizer que creio se tratar, como já disse, de práticas múltiplas, diversas, difíceis de enumerar; práticas que, por vezes, podem ser potentes e interessantes para dissidências – como o próprio *camp* –, como podem também não o ser; podem, talvez, no afã por delimitação, objetividade e, mais ainda, finalidade, deturpar totalmente o que há de mais *queer* na alegria, seu caráter contingente e agressivo e sua indiferença ao aprimoramento, suas características mais estimulantes. Acredito que uma alegria que queira se afirmar como *queer*

deva prezar por esses aspectos, deva se refestelar no *embaraço*, na força vertiginosa, incontida e difícil de mensurar.

A busca por justificar e tornar coerente, a todo custo, a alegria, seja ela qual for, pode levar a algo que se parece demasiado com o que entendemos até aqui por “felicidade”. Por isso que, talvez, seja válido o cotejo com certas desconfiâncias críticas para com a alegria, essas que estão presentes, por exemplo, em Sara Ahmed (2010) e João Freire Filho (2010; 2015).

Ao trazer, já no fim de seu livro *The Promise of Happiness*, uma brevíssima discussão sobre alegria, Ahmed reconhece suas diferenças para com a felicidade. No entanto, tal como a felicidade, também a encara com desconfiância e ceticismo. Nas palavras da autora:

Na virada afirmativa, a alegria é o que abre a potencialidade da vida. O que isso significa para a alegria? Seria diferente para a alegria do que é para a felicidade? Precisamos tomar cuidado para não colapsar a alegria com a felicidade; não há dúvida de que essas palavras têm histórias diferentes que estão de alguma forma ligadas àquilo a que foram usadas para se referir. Alegria é uma palavra de menor peso; é frequentemente usada para significar uma intensidade de sentimento que é transitória e deve ser transitória para ser experimentada como intensidade. Mas se a alegria for colocada no lugar da felicidade como sendo aquilo que devemos almejar, então elas poderão ter efeitos semelhantes (Ahmed, 2010, p. 214).

O fulcro da desconfiância de Ahmed é a possibilidade de a alegria se tornar um imperativo social, tal qual a felicidade o é, algo que opere coercitivamente e se coloque a ser desejado. Segundo ela, “a ética não pode tratar de superar a dor em direção à felicidade ou à alegria sem impor novas formas de sofrimento àqueles que não o fazem ou não podem se mover dessa forma” (Ahmed, 2010, p. 216). Em suma, ela entende que se a alegria for algo imposto a ser desejado e buscado, ela irá causar sofrimento àquele que não for capaz de conquistá-la (como a felicidade já o faz). É uma provocação instigante, à qual eu devolveria: essa alegria, já facilmente equiparável à felicidade, não se trata da alegria que eu aqui defendo. E isso se explica simplesmente pelo fato de essa alegria, por ela descrita, ter um fim específico (o “tratar de superar a dor”, citado acima). Se a alegria é posta no lugar de “algo a ser almejado”, se é socialmente elevada a “objeto de desejo”, ou, pior, de imperativo social, a ela é atribuído um fim definido, uma função particular. Por isso, em meu entendimento, ela não seria alegria. Tampouco uma alegria *queer*. Por isso, também, creio que devemos nos ater aos limites e riscos de se tentar, forçosamente, conter e revestir a alegria de justificações e finalidades. O que há de mais dissidente na alegria é, precisamente, seu elogio ao indiscernível. Nesse sentido, reverbero palavras de Rosset: “Por isso, direi em uma palavra, que só há verdadeira alegria se ela é ao

mesmo tempo contrariada e se está em contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria (Rosset, 2000, p. 25).

Forte desconfiança também é verificável em textos de João Freire Filho (2010; 2015). O autor, que traz críticas bastante pertinentes à felicidade na contemporaneidade, trata a alegria com olhar igualmente crítico, especialmente em texto no qual associa alegria à identidade nacional brasileira (2015). Neste texto, o autor problematiza a “típica alegria brasileira” e busca desconstruir o estereótipo do “brasileiro alegre”. Em suas palavras:

Motivo de orgulho patriótico, a típica alegria dos brasileiros foi captada e cristalizada em um singelo conjunto de imagens, ritmos e símbolos: os saracoteios do samba na Sapucaí; as ruas ocupadas por foliões eufóricos e irreverentes; garis que removem os restos da festa, bailando felizes da vida; a descontração desnuda nas praias; o jeito lúdico de praticar e de apreciar o futebol; a forma risonha ou gaiata de aguentar o fardo de uma rotina de trabalhos estafantes e de direitos precários (Freire Filho, 2015, p. 402).

A desconstrução dessa “alegria” se dá, contraditoriamente, por uma descrição acurada dela por parte do autor, que acaba por contrapor-la ao ressentimento, sentimento esse que, contrário àquele, tem movimentado bastante o povo brasileiro, mostrado outra faceta desse povo, e que, por causa disso, poderia trazer uma revisão da identidade nacional brasileira.

A crítica de Freire Filho é pertinente e instigante. Porém, eu argumentaria que a alegria, como eu a compreendo aqui, talvez não caiba exatamente no chavão atribuído ao povo brasileiro de forma tão generalista. Mais que isso, eu questiono sobre a que “brasileiro” o autor se refere, que me parece, muitas vezes, ser um brasileiro “genérico” e “universal”. Se a alegria é típica dos brasileiros, essa “pecha” é automaticamente conferida à parte dissidente desse povo? Se sim, de que formas? O “alegre” do povo brasileiro é o mesmo “alegre” de pessoas *queer*? Apesar do significado originário do termo *gay* ser, justamente, *alegre*, e também do adjetivo “alegre” ser facilmente atribuído a gestos “efusivos” ou “afeminados” de muitos corpos dissidentes, creio que “brasileiro alegre” e “bicha alegre” não tratem de uma mesma interpretação sobre a alegria, bem como ambos são estereótipos que não cobrem a experiência social, ou mesmo sensível, desses sujeitos e corpos. Historicamente, ser dissidente é ser socialmente lido como “miserável”, “incapaz de viver bem” (como informam muitos dos estudos *queer* supracitados). Portanto, não faz parte de meus interesses valer-me da alegria para reafirmar um estereótipo, acriticamente, mas sim mobilizar o vocábulo alegria para tentar interpretar e disputar um modo de sensibilidade que coexiste com outros. Julgo arriscado afirmar, irrefletidamente, que corpos dissidentes alegres são um clichê, mesmo no Brasil, onde

a figura da “bicha alegre” pode ser discursivamente difundida. Se o Brasil é internacionalmente famoso por sua “alegria”, ele também pode ser famoso por seu altíssimo número de assassinatos contra pessoas LGBTQIAPN+, por exemplo. Ao tomar como *corpus* obras exclusivamente brasileiras, é fácil deparar-me com a preocupação em não reforçar esse estereótipo de “brasileiro alegre” ou “bicha alegre” cristalizado em nossa cultura, especialmente quando o que busco identificar nas obras é, justamente, alegria. Creio que atribuir alegria a corpos dissidentes não é algo simples, deve envolver algum cuidado crítico, sobretudo em relação ao entendimento de alegria que se adota, que é o que busco empreender aqui. Falar sobre uma alegria especificamente dissidente é falar sobre uma alegria que, além de ter suas próprias formas de ser e se expressar, não é uma alegria tão facilmente dada a esses corpos.

Enquadrar alegria *queer* em contexto brasileiro implica compreender de que modos podemos perceber alegria, de modo mais amplo, nesse contexto. Uma alegria que transcenda os clichês comentados acima. Acredito que dois caminhos potentes para fazer notas sobre isso sejam a herança afrodiaspórica, intrínseca à cultura brasileira para além de pessoas e comunidades negras em si – algo com o qual a leitura de Muniz Sodré (2006; 2017; 2021) trazida acima me ajuda bastante –; e a ideia de *antropofagia* como coisa intrínseca à sensibilidade brasileira (Sterzi, 2008). Ambos os caminhos favorecem uma leitura dissidente à *brasileira* de alegria.

Sabemos que o Brasil possui suas próprias festas, suas próprias danças, e talvez possamos fazer inferências sobre a presença de uma alegria *queer* nessas. O carnaval talvez seja o exemplo mais óbvio, nesse sentido. Sabemos também como muitas dessas festas e danças carregam em seu seio traços marcantes de um legado transmitido por tradições afrobrasileiras, como nos diz Sodré em sua explanação sobre a *regência da alegria* (2006) e em *Pensar Nagô* (2017). O pensamento de Sodré ainda informa estudos sobre o carnaval e ritmos musicais brasileiros (Mizoguchi; Passos, 2019; Pimenta, 2020). Segundo esses últimos, o *Axé Music* baiano e o samba carioca são testemunhos da alegria brasileira, uma alegria que parte da cultura afrodiaspórica, mas vai além, transcende a própria população negra e pode chegar a qualquer brasileiro. A proposta dessas músicas e dessas festas é, justamente, a agremiação de pessoas, a coletividade. E creio que essa coletividade se distribua para a vida brasileira para além do carnaval ou festas mais específicas como essa. “Células” dessa alegria estão presentes em festas numa esquina, numa rua de paralelepípedos dos centros das grandes cidades. Pode estar na carioca Lapa, na Rua das Ninfas, em Recife, nos quatro cantos de Olinda, no saudoso Pelourinho... pode estar onde gente se encontra para estar junto, rir, celebrar a vida pela vida. Sabemos, empiricamente, que esse “estar junto” conchama corpos e sensibilidades dissidentes.

Não é preciso passar mais do que um carnaval em Olinda para perceber na prática o devir dissidente que a festa possui (não é preciso, porém é desejável... que carnaval maravilhoso!). Além da empiria, a teoria também nos relembra o papel que essas festas podem ter para vivências dissidentes (Green, 2022). Não apenas a teoria, mas as artes e o cinema, como atestam Ramayana Lira e Alessandra Brandão (2021), ao proporem a ideia de *enqueerzilhada* através de cenas de um carnaval *queer* no cinema brasileiro contemporâneo (o filme *Veias de Fogo*, do coletivo artístico *Carnaval no Inferno*). Festas brasileiras como essa, que conglomeram muita gente, ocupam as ruas, são *locus* privilegiados de alegria. E de uma alegria *queer*. Corpos dissidentes se espriam nas ruas em festas como essa, e a (des)orientação *queer* que promovem transmuta os espaços por onde passam. Isso é matéria que rende estudos específicos, para além do que cabe aqui. O que me gera interesse, por ora, é perceber os filmes aqui presentes como frações dessa (des)orientação *queer* à brasileira, dessa potência festiva do encontro, do estar junto, do rir junto, que se encarna em todos os filmes que aqui trago, de modos diversos.

Para além da coletividade e desse caráter grupal, festivo e musical, a alegria brasileira também pode ser entrevista no gesto de reapropriação transfigurada que o modernismo enunciou como *antropofagia*. Talvez essa, que não é descolada do carnaval e das festas, mas imbricada, dê uma camada *queer* ainda mais instigante à alegria no Brasil.

E já que o crivo de avaliação ética dessa deglutição é afetivo, seguimos da alegria como prova dos nove no Manifesto Antropófago ao exponencial tropicalista da canção “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso: o vetor que se traça entre esses dois momentos modernos faz insistir a aposta transversal na alegria como marca singular de uma revolução que se fez e se fará contra as sublimações antagonistas e tristes trazidas nas caravelas (Mizoguchi; Passos, 2019, p. 60).

O Brasil que conhecemos, essa herança moderna nas Américas, resultante de processos históricos e miscigenações raciais e culturais extremamente violentas, tem muito a dizer sobre o que é “moderno”, sobre o que resulta desses processos violentos da modernidade histórica nas bandas de cá. Nesse sentido, o modernismo brasileiro não se furta a assumir a posição de “devorador” do que vem de fora. E trata-se de um “devorar” pedagógico sobre a cultura brasileira, um “devorar” que, acredito eu, pode ser compreendido para além do próprio período ou movimento modernista, da primeira metade do séc. XX. Poderia esse “devorar” ser um gesto de (des)orientação *queer*? Acredito que sim.

Eduardo Sterzi, teórico literário e leitor de Oswald de Andrade, nos oferece uma proposta estimulante sobre alegria brasileira, em seu *A prova dos nove: alguma poesia moderna*

e a tarefa da alegria (2008). E a chave dessa alegria é, justamente, a antropofagia. A “devoração” é um ato alegre, a antropofagia só se dá de modo alegre. Sterzi comenta como em Oswald de Andrade a alegria trata de “aprender a lidar com a negatividade do mundo, absorvendo-a e transformando-a em algo mais que negatividade” (Sterzi, 2008, p. 68). E essa transformação da negatividade perpassa, necessariamente, a transmutação do “tabu” em “totem”. “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura” (Oswald de Andrade *apud* Sterzi, 2008, p. 72-73). E “tabu” e “totem” podem ser entendidos tanto em suas perspectivas “antropológicas” quanto “psicanalíticas”. Se o totem é o que regula o sagrado e a ordem, e o tabu é o que proíbe o profano, transmutar tabu em totem é, perversamente, sacralizar o profano, o proibido, o errado. Devorar a “cultura messiânica” por meio da “cultura antropofágica”. “Libertar-se do tabu, por sua transformação em totem, é um esforço desde sempre alegre, que só se dá na alegria e pela alegria. A boca que devora é a boca que ri” (Sterzi, 2008, p. 73). Essa boca que devora e depois cospe me relembra a serpente mordida em Nietzsche, bem como a boca que morde a cobra, da introdução deste trabalho.

O “devorar” antropofágico consiste em morder “tabu” e vomitar “totem”, consiste em devorar e cuspir fora coisa outra. É desse procedimento de “devorar”, “deglutir” e “cuspir” que se sustenta parte imanente da cultura brasileira. É alegria brasileira, na leitura de Oswald de Andrade em Sterzi. E esse mesmo gesto me provoca a pensar sobre como pode ser lido como (des)orientação *queer*. Identifico algo dele nos filmes que trago nessa seção.

A alegria na chave da antropofagia me parece, também, uma espécie de “liberação à brasileira” do que é, desde muito tempo, oprimido pelo que vem de fora. Nos passos de Sterzi:

A contraposição da Antropofagia ao Messianismo marca um deslocamento do tempo da alegria – do futuro para o presente: é aqui e agora que a alegria deve acontecer. O que é viver a alegria a fundo senão viver a ‘dimensão louca do homem’? O que é a alegria senão a liberação do ‘potencial de primitivismo recalcado por séculos’? (Sterzi, 2008, p. 77).

Essa “liberação” do que foi “recalcado” pelo próprio “Messianismo” é um gesto brasileiro que se impõe de modo frontal, feroz, “primitivo e louco” (Sterzi, 2008, p. 77). Por isso é uma “devoração”. Mas não deixa de ser efusivo, vibrante, jubiloso; é isso, aliás, que aumenta a potência do corpo para a própria “devoração”.

A alegria, nas lentes da antropofagia, é um “ócio profano”, uma preguiça inata, um instinto lúdico (Sterzi, 2008, p. 75). Se o “Messianismo” – o “totem”, a norma – traz o *sacerdócio*, o “ócio consagrado aos deuses” (Sterzi, 2008, p. 74), a Antropofagia traz o “tabu”,

o “ócio profano”, “cujo horizonte final é a total libertação do homem de sua escravidão, de seu trabalho. Só então lhe restará como tarefa apenas a alegria” (Sterzi, 2008, p. 75). É nesse passo que o carnaval é uma ode ao “ócio profano”. Segundo Sterzi, essa festa é uma rítmica religiosa que recupera, de modo antropofágico, um outro sentido de *religare*: não é sobre religar o homem com algum deus, mas o homem com os outros homens (Sterzi, 2008, p. 70). O carnaval, nesse sentido, resultaria da “deglutição” antropofágica da religiosidade messiânica em prol de uma “religiosidade profana”, de “homem com homem”, em que “deus” não é o centro.

Chegará, um dia, o momento de alcançar, em versão profana, aquela ‘alegria suprema’ que os cristãos supuseram na ‘contemplação beatífica de Deus’, a qual é, antes de tudo, ‘Ócio puro’. Nesse momento, da mais funda profanação, o homem não encontra sua redenção, mas, antes, descobre o fim da necessidade de redenção (Sterzi, 2008, p. 76).

A alegria brasileira, na perspectiva antropofágica, tem sempre algo a “devorar”, sempre convive com o “totem” a ser transfigurado pelo “tabu”. Sempre convive com algo externo, que vem de fora. Sempre convive com outros afetos, muitas vezes ruins, e a eles responde com essa transfiguração. Talvez daí possamos extrair uma leitura mais rica e proveitosa da alegria brasileira, para além do clichê do “brasileiro alegre”, e partir desse entendimento para localizar a alegria *queer* de que intento falar nos filmes. Alegria que é, de algum modo, informada por esse contexto cultural. Se a alegria *queer* é alegria na (des)orientação, alegria do corpo para com “objetos errados”, em contexto brasileiro também pode ter vestígios de uma “devoração” antropofágica. O Brasil atual, acometido por estratégias sensíveis hegemônicas de um capitalismo global, tecnológico e fincado na sensibilidade dos corpos – para não dizer, também, um capitalismo que tem flertado, recentemente, com o recrudescimento de pensamentos fascistas, autoritários e LGBTfóbicos –, é também um Brasil que pode impregnar, de modo perversamente alegre, sua “transfiguração antropofágica” nas tecnologias audiovisuais. O “brasileiro alegre”, descrito logo atrás por João Freire Filho (2015), agora ganha alguns contornos a mais.

Uma observação a se fazer sobre os críticos do imperativo da felicidade na contemporaneidade, como Freire Filho, Sara Ahmed e outros autores – que são de grande importância para este trabalho –, é que, em muitos momentos, seus textos não se empenham numa diferenciação acurada e profunda entre os termos “felicidade” e “alegria”. Em diversos trabalhos, os termos são usados para falar de um mesmo fenômeno, têm causas e efeitos sempre muito semelhantes, estão sempre num mesmo campo semântico, sem grandes problematizações sobre suas idiossincrasias. Nessa conjuntura, a felicidade “engole” a alegria como se ela fosse

pouco menos do que apenas uma característica sua, um modo eventual de sua aparição. Quase sempre usada de forma correlata à felicidade, a alegria perde profundidade semântica, filosófica, conceitual. De certa maneira, coloca-se a alegria na mesma seara da “psicologia positiva”, trata-se dela meramente como manifestação do imperativo de felicidade e sintoma de nossos tempos. Sinto falta, por exemplo, de uma exploração maior sobre o caráter *trágico* da alegria, que é uma de suas peculiaridades mais provocativas, que já foi bastante explorada filosoficamente, e que está, por algum motivo, um tanto ausente nas críticas à felicidade (que tendem a jogar a alegria no mesmo balaio). Ahmed, por exemplo, evoca Nietzsche como referência em alguns trechos de *The Promise of Happiness*; entretanto, não se debruça em seu entendimento trágico de alegria, algo que fica patente quando a autora diz que a alegria é sobre “superar a dor”.

É compreensível o receio de imperativos sociais que nos dizem para ser “assim” ou “assado”, que nos forcem a ser felizes e estar bem o tempo todo. Gostaria de deixar claro que partilho desse receio, e que não é esse modelo de alegria que defendo aqui. Por isso, exatamente, reverbero a importância de se acentuar o termo “alegria” em diferenciação à felicidade e, mais ainda, apoiar-me no que de *queer* ele pode oferecer. Destarte, a alegria *queer*, uma alegria “minoritária”, porquanto dissidente, ligada a corpos dissidentes e ao que esses corpos podem sentir e fazer no mundo, não é uma alegria que busca suplantar ou apagar sensações ou sentimentos ruins, não é uma alegria que intenta superar a dor e o sofrimento. Ela coexiste com esses sentimentos e, não raro, é animada por eles. De alguma forma, a dor e o sofrimento sinalizam a própria existência, sinalizam a realidade do corpo presente no mundo, relembram a esse corpo que ele está aqui agora, e que, somente por esse fato, ele pode aproveitar. A dissidência, com todas as suas mazelas, sinaliza ao corpo a sua própria existência. E é uma existência tão “mágica” – “apesar de tudo, eu existo, eu estou aqui agora, posso sentir minha carne vibrar” – que esse corpo é capaz de sorrir, é capaz de cantar e dançar, é capaz de criar... sem ter razão alguma para isso. Esse afeto, nesses termos descritos, jamais poderia ser elevado a um “imperativo social”, porque ele é necessariamente contingente, surpreendente, incontido e inexplicável. Ele é embaraçoso e imprevisível demais para ter qualquer utilidade que seja ao discurso hegemônico. É esse modo de afeto que acredito identificar nas obras audiovisuais que aqui trago, obras nas quais a alegria é perceptível na tessitura fílmica em si.

Entendo que a alegria nas obras se dá de modos diversos e em experiências distintas. Porém, em todas essas experiências, identifico um gesto em comum, um gesto em que o corpo – o corpo individual ou coletivo que performa para a câmera, junto à materialidade fílmica em si – evoca à experiência. Uma experiência de *presente*. Um aqui e agora regido por afetos que

intentam nos fazer vibrar, rir, dançar. Afetos de alegria, enfim. Afetos que se dão em contextos necessariamente dissidentes e que podem, de modo facilitado, atingir corpos dissidentes. Esse aqui e agora das imagens e sons nos faz sentir a pujança de nosso próprio corpo diante da tela, que se une àqueles corpos em cena, mesmo que momentaneamente.

Acredito encontrar, nos filmes, um “convite à alegria”. Um *continuum* poético-estético que se desdobra dos corpos que criaram as imagens aos corpos que as receberão, *continuum* esse que tem nas imagens mesmas seu ponto de encontro. Um convite a partilhar da gaiatice encenada, de um “mover-se sem sair do lugar” que regozija em si mesmo, de uma dança efusiva ou uma música cantada alto. É como se os filmes encarnassem, em sua encenação, uma *mimese* de alegria *queer* – um “jogo” de alegria *queer* –, bem como a música é *mimese* da alegria. Um “jogo” em que todos os corpos dissidentes – inclusive os do lado de cá da tela – podem se engajar. Os corpos em cena parecem, cada um a seu modo, nos interpelar. Parecem tentar sinalizar, a partir de sua própria potência, a potência que nós, aqui, possuímos. Parecem buscar, por meio da efusividade de seus gestos, irromper um novo universo sensível, abrir o corpo a uma nova experiência, uma que visa a aumentar nossas qualidades e capacidades, visa a nos lembrar que “estamos vivos”, que existimos no mundo, e que somente isso, por ora, já é suficiente para aproveitar.

De maneira nenhuma o “convite à alegria” rejeita qualquer sensação ou sentimento “negativo” que seja. Menos ainda se coloca como um imperativo. Inclusive porque alguns dos filmes carregam, também, sensações e sentimentos “negativos” em sua tessitura. A alegria desponta em eventos afetivo-performativos que podem dividir espaço com narrativas que a contradizem. O gesto alegre não intenta “passar por cima” de nada, e não deixa de reconhecer a importância estética, ética, ou mesmo política, de outras formas de sentir. A alegria nos filmes está mais como uma abertura, uma sugestão ética e estética, uma alusão à “poética de si”, uma visada sobre o que se pode ser, sentir e experienciar no mundo, apesar de todas as mazelas deste. É sobre provocar em corpos dissidentes afetos positivos, evocá-los a uma experiência sensível que desfrute do momento, do real e da vida, aqui e agora, pois esse corpo e esse mundo são os únicos que conhecemos e podemos tocar, então é por sobre eles mesmos que vamos mostrar nossa energia e força.

As bacantes dançam com Alice, com o andarilho africano e os bailarinos de filmes musicais. Uma dança aqui e agora, insana, frenética, que se “move sem sair do lugar”, em que todo mundo se quebra e aproveita. É essa dança que quero encontrar nos filmes. Para mim, é como se eles dissessem: “Chega, querida. Agora a senhora vai brilhar!”.

E aí... bora brilhar?

Corpos elétricos que se tocam

Em termos de alegria *queer*, dois filmes ressonam um no outro, e me provocam a dispô-los em cotejo: *Corpo Elétrico*, de Marcelo Caetano, e *Vando Vulgo Vedita*, de Leonardo Mouramateus e Andréia Pires. Em ambos, uma alegria nietzschiana, trágica, se insinua. Uma alegria que coexiste com afetos “negativos”; esses que, curiosamente, parecem ser exatamente o pano de fundo que conduzirá ao estado efusivo de alegria que se dará em cena.

Corpo Elétrico é o primeiro longa-metragem de Caetano, cineasta mineiro que já vinha de uma proeminente carreira, tendo trabalhado em filmes como *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e outros títulos relevantes para uma cinematografia brasileira recente. Para além desses, seus próprios curtas-metragens, *Bailão* (2009), *Verona* (2013), entre outros. *Corpo Elétrico* é um filme de orçamento razoável, feito de modo profissional para um circuito cinematográfico de mercado. Ele faz parte, portanto, do que entendemos, de modo geral, por “cinema”. Porém, dentro desse circuito que, podemos entender, é hegemônico, o filme traz certas disputas sensíveis, e isso se deve bastante à poética aqui colocada. Caetano, nas pegadas de outros cineastas contemporâneos no Brasil, vale-se de um cinema de “situações”, em que a *mise-en-scène*, em sua fluidez e espontaneidade, parece ditar mais do que causas e efeitos ditados por um roteiro. *Corpo Elétrico*, nesse sentido, possui um roteiro bastante “desiearquizado”, em que o protagonista Elias (Kelner Macêdo) se mistura e se dilui nos outros personagens e corpos apresentados, esses que, muitas vezes, “roubam a cena”. Em seu cinema, o dispositivo cênico parece ser, justamente, observar a “brincadeira” que os corpos e suas interações promovem diante da câmera, e pensar como a câmera, fazendo-se corpo ali presente, pode dançar por entre esses corpos. Nessa “brincadeira”, abre-se espaço para improvisação, para toques e olhares imprevistos, para coreografias de corpo não prescritas e planejadas. E talvez seja exatamente esse dispositivo cênico que provoca devires dissidentes em seus filmes, além da presença de corpos e temas *queer* em si. É um dispositivo que, operado por Caetano e ativado pelos corpos por ele filmados, explora os gestos, as performances, as encenações e o que estes podem oferecer de *queer*. Esse “desprivilegiar” da causalidade narrativa em benefício das potências do corpo e das imagens – algo que vimos bastante até aqui – pode ser lido pela chave de um texto *queer* (De Lauretis, 2011), na mesma medida em que as ditas potências podem, por vezes, ser lidas pela chave do *excesso* (Baltar, 2012). Porém, se for possível dizer que *Corpo Elétrico* faz

elogio ao indiscernível, certamente é um que se difere dos filmes vistos até então. Seu regime estético aponta para a alegria, uma alegria dissidente forjada no encontro dos corpos em cena.

Muito perto de *Corpo Elétrico*, está o curta-metragem de Mouramateus e Pires, que me parece se basear em dispositivos cênicos parecidos. E isso se confirma quando verificamos o *background* dos diretores. Leonardo Mouramateus e Andréia Pires, ambos de Fortaleza, fazem intersecção artística entre cinema, teatro e dança. Além de *Vando Vulgo Vedita*, Pires possui outros trabalhos em cinema, como os curtas-metragens *A Fera do Clima* (2016) e *Curva Sinuosa* (2021). Mouramateus, por seu turno, possui uma filmografia mais longa, entre curtas e longas-metragens. Seus filmes têm alcançado públicos relevantes dentro de um circuito independente contemporâneo, além de premiações em festivais. Alguns de seus títulos mais conhecidos são os curtas *Mauro em Caiena* (2012), *Lição de Esqui* (2013), *A Festa e os Cães* (2015), e os longas *Antônio Um Dois Três* (2017) e o recentíssimo *Greice* (2024). De modo geral, seu cinema traz para as imagens e sons seu conhecimento das artes performativas, das artes cênicas, e isso se encarna nitidamente no modo como os corpos são distribuídos e filmados. *Vando Vulgo Vedita* nasce desse entrecruzamento artístico e dessa parceria na direção. E esse entrecruzamento é o que mais chama atenção, pois é ele que se imprime nos corpos e na câmera que os filma. Aqui, também nos engajamos sensorialmente com imagens e sons que privilegiam sobremaneira as qualidades afetivas dos corpos que se encontram em cena em vez da causalidade prescritiva de uma narrativa. Para *Corpo Elétrico* e *Vando Vulgo Vedita*, a narrativa parece mais uma espécie de “pretexto” para disparar as possibilidades cênicas advindas do encontro corpo a corpo, bem como do encontro da câmera com esses corpos.

Corpo Elétrico, inspirado por poema do escritor Walt Whitman – *I Sing the Body Electric* – nos introduz a história de Elias, um jovem paraibano que trabalha numa fábrica têxtil no Brás, região central da cidade de São Paulo. Sua vida se divide entre as funções do trabalho, encontros sexuais com parceiros diversos e momentos de confraternização com os colegas, os trabalhadores do “chão de fábrica”. Apesar de possuir um cargo mais alto, Elias não se furta a se misturar com esses trabalhadores, para desgosto de seus patrões. A narrativa, que começa a partir da ótica de Elias, se dissipa para dar vazão aos corpos que atravessam seu caminho: os colegas trabalhadores, o grupo de *drag queens* que lhe é apresentado por Wellington (Lucas Andrade), entre outros. Esses corpos chegam a sobrepor, em muitos momentos, a presença de Elias, que se perde e se apaga entre eles. Isso é um dos pontos que torna o filme *queer*: a distribuição das imagens e sons de modo a desprivilegiar o arco narrativo do protagonista em benefício da encenação de outros corpos. Corpos esses que, em sua imensa maioria, são negros, afeminados, notavelmente dissidentes. Diferentemente de Elias, esses corpos portam uma

gestualidade bastante estranha, ruidosa, incômoda, de um ponto de vista hegemônico. Apesar de ser um personagem gay, Elias por si só parece abraçar a dissidência apenas quando de seu encontro com os outros personagens.

O filme é uma ode às capacidades do corpo, mesmo diante da estafa do trabalho pesado. O ambiente da fábrica configura esse espaço de clausura em que os personagens, quase sempre cansados e “alienados de si” pelas tarefas do trabalho, têm suas qualidades minoradas. Porém, de modo inesperado e instigante, essa clausura não limita o que esses personagens podem fazer, e é em sua saída da fábrica que coisas acontecem. É do lado de fora que a alegria tende a dar o ar da graça. Aqui, a alegria surge como uma espécie de “contraparte” da estafa, mas uma “contraparte” que corre em seus interstícios, reverbera e se faz presente mesmo com ela.

Em *Vando Vulgo Vedita*, a alegria é “contraparte” do luto. Não surge, porém, para “superar” o luto, mas como um modo de coabitar com ele. Um grupo de jovens da periferia de Fortaleza se juntam – se amontoam, melhor dizendo – para celebrar Vando, um amigo cuja ausência se faz presente. Vando está desaparecido, provavelmente morto. Ele é lembrado em palavras, causos, histórias que resgatam a memória de todos e de cada um. O grupo é repleto de indivíduos que, juntos, modelam um grande corpo. Um corpo quebrado cuja maior brecha é a própria ausência de Vando. Um corpo intensamente entrosado entre suas partes, que não hierarquizam ou evidenciam a figura de um ou dois protagonistas isolados. O grupo é protagonista, o grande corpo que modelam é o personagem principal. E é um corpo que brinca, que ri, que canta.

Corpo Elétrico e *Vando Vulgo Vedita* nos mostram o surgimento da alegria em coexistência com outros afetos, ou mesmo motivado por outros afetos. Uma alegria cujo fim não é superar ou substituir esses afetos. A alegria é fim em si mesma e seu próprio aproveitamento. Ela nasce no meio de outros afetos, mas não tem débito com eles; seu compromisso é consigo própria. Ao passo de um conhecimento trágico da existência, ela acolhe essa existência como ela é, e dela tira proveito. Em ambos os filmes, afetos “ruins” são o que motiva a *coletividade*, a comunhão entre os corpos. E é precisamente a partir da *coletividade* que a alegria, em *Corpo Elétrico* e *Vando Vulgo Vedita*, se estende e dá vazão à *energia*, à *gratuidade*, ao *riso*, à *música*. O estar junto, aqui, é ele mesmo uma forma de “alegrar” o corpo. E é nesse “alegrar do corpo”, animado pela coletividade, que outras coisas acontecem.

Em *Corpo Elétrico*, vemos isso numa marcante cena de saída da fábrica. Depois de um dia cheio ao som de maquinárias de costura, já é noite no bairro do Brás, quando trabalhador a trabalhador saem para a rua. Um plano sequência, bastante aberto. Elias caminha ao lado do colega Fernando (Welket Bunguê). Conforme andam, outros corpos aparecem em quadro,

caminhando na mesma trajetória. O corpo de Elias se soma com eles. Eis que entra o mais emblemático dos personagens: Wellington. Uma legítima bicha preta apresentada como tal. Um corpo afeminado que vive sua dissidência de forma muito mais aberta e franca do que Elias. Certamente o corpo mais dissidente do grupo. Sempre efusivo, debochado e com sorriso no rosto, Wellington é uma espécie de “liga” na cena; ele caminha por entre os personagens, chama a atenção, anda de um pequeno grupo a outro pequeno grupo, e nessa curta caminhada seu corpo parece “colar” os pequenos grupos, parece “puxar” os outros personagens, que são, aos poucos, enquadrados. Wellington é aquela personagem que corta as conversas, independentemente se o assunto é “bom” ou “ruim”, perguntando “quem tem beck?” ou “quem tem bebidinha?”, sempre com uma risada. Seus gestos, nesse evento afetivo-performativo, parecem (des)orientar em alguma medida os outros corpos e convidá-los a uma outra “frequência”, a uma outra dinâmica afetiva. Uma personagem fala da mãe e do filho pequeno que estão em casa, o outro fala sobre a falta de dinheiro para o casamento... e todos esses assuntos são cortados pelo corpo dissidente de Wellington. Conforme o plano avança, vemos que as conversas e risadas aumentam na medida em que um corpo novo entra em quadro. Percebemos que a dupla Elias e Fernando, do início do plano, se transforma, paulatinamente, em uma pequena “multidão”. E a partir dessa “multidão”, que se constrói no plano em sequência, fica bastante perceptível o aumento das potências de cada corpo, que vão modelando juntos um corpo maior, coletivo, que se “energiza” mutuamente. As conversas ficam cada vez mais misturadas, a cena cada vez mais barulhenta, as vozes e risos cada vez mais evidentes. Um grande plano de conjunto se encena e nos exhibe esse encontro de corpos que se energizam, que riem. Se o trabalho fora estafante, o encontro de todos a caminhar na rua configura coisa outra. Agora eles estão ali, juntos, indo tomar uma cerveja no bar. O cansaço dá lugar a um pique que só se ativa, tão e apenas, mediante a coletividade dada na caminhada, no trânsito de um corpo a outro e em sua reverberação afetiva. A coletividade é condicional para a alegria que aos poucos se espraia.

Figura 26 – Caminhada na rua em *Corpo Elétrico*

Fonte: Fotograma do filme *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017).

Vando Vulgo Vedita não se furta a já começar, desde sua primeiríssima imagem, com coletividade, com a encenação do corpo coletivo. O filme já se inicia, em primeiro plano, com uma pessoa no colo da outra, apertados em um carro. A pessoa que está por cima, com a cabeça na janela, sorri para quem a sustenta. Vemos, em breve, um grupo de gente amontoada dentro do carro. O grupo de amigos que estará junto, sempre, do início ao fim do curta. E essa coletividade acontece mesmo em momentos nos quais o quadro dá enfoque a um ou dois corpos específicos.

O curta de Mouramateus e Pires, como já dito, prescinde de uma narrativa causal “clássica”; porém, apresenta um fluxo narrativo que pode ser “dividido”, grosso modo, em três partes: a sequência interna, no início; a sequência externa sob o sol da praia; a sequência externa noturna. Na primeira sequência, quando os personagens todos tingem o cabelo de amarelo (para se parecer com Vando e evocar sua presença?), os planos são mais próximos e enfatizam personagens específicos. Todavia, sempre podemos ouvir o barulho do grupo, ou mesmo ver suas ações ao fundo. Sempre há corpos fazendo coisas. O filme nos relembra o tempo todo que há um grupo ali, que ninguém está sozinho; que o grupo está sempre junto, por mais que não estejam todos em quadro no momento. Um emblemático plano em que todos aparecem, um plano de conjunto que filma corpo a corpo de frente, nos antecipa uma alegria que ainda está por vir. Cada um do grupo comenta como conheceu Vando. Todos estão amontoados no quadro,

seus corpos se tocam, se revezam no espaço. A presença excessiva de cada um parece vir para compensar a ausência do amigo de que falam. Cada um ali parte de um afeto, aparentemente, “triste”, resgatado da memória e incorporado nas falas. É esse afeto, no entanto, que os traz juntos, que propicia sua coletividade, encontro no qual o contato corpo a corpo é *locus* de uma alegria em potencial.

Figura 27 – Grupo relembra Vando



Fonte: Fotograma do filme *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017).

A alegria deságua na sequência seguinte, em que o grupo está na praia. É na Praia da Barra do Ceará, onde o rio encontra o mar, que os corpos chegam ao ápice de sua intensidade. O grupo chega numa embarcação. Dois deles – um vivido pelo artista *queer* Getúlio Abelha – “brincam de Titanic” na proa da embarcação, rememorando a clássica cena hollywoodiana. Se a cena original era ícone de uma paixão heterossexual, aqui é (des)orientada e se torna um gracejo irreverente de dois corpos evidentemente dissidentes, que riem do que fazem, enquanto ouvimos o grupo todo gritar, rir e aplaudir. A risada fora de quadro, mais uma vez, não apenas nos relembra de que ali está um grupo, mesmo que não enquadrado no momento, como também se dá a contagiar para quem a ouve, também é expressiva de alegria.

Figura 28 – Um “Titanic” (des)orientado



Fonte: Fotograma do filme *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017).

Uma vez com os pés na areia, nenhum corpo fica parado. Aqui, a *energia* se expressa. Eles correm um atrás do outro. Brincam, rodopiam, correm em círculos. Correm como quem dança: movem-se sem sair do lugar. Um corpo cai no chão, um bate na bunda do outro. Riem, gritam. Há uma grande *gratuidade* em suas ações, não têm função alguma de edificar qualquer coisa, a não ser aproveitar a si mesma. A câmera corre e brinca por entre os corpos; o quadro é dinâmico, movente, oscila entre o aberto e o fechado, em plano de conjunto que tende a se expandir. É como se estivéssemos ali, na mesma areia, a correr e brincar junto. Por um momento, fazemos parte daquele grupo, e estamos rindo e participando daquela gaiatice dissidente e sem porquês. O único porquê é estar ali, vivendo o momento. O plano sequência se prolonga. Nossa sensação de estarmos alçados para dentro e correndo na areia se torna mais tangível conforme corpos se aproximam, se afastam, e o quadro se movimenta por entre eles. É como se o grupo nos chamasse na chinha para brincar, e nós brincamos. Sua coletividade performa uma alegria que quer se contagiar a nós. Areia para lá, bundas para cá, a brincadeira avança. A praia parece ser tão e somente deles. As imagens e sons ganham uma textura específica: o som fica algo baixo, sutilmente abafado, nada se ouve do entorno, apenas os sons do próprio grupo; os tons de azul predominam, e os corpos que correm, apesar de exibirem sua

matéria quase desnuda, parecem ao mesmo tempo um tanto evanescentes. Tudo soa um pouco onírico. A coletividade em cena parece, realmente, ter transfigurado aquele espaço, ter criado, por sua própria presença e gestualidade, um *tópos queer*, uma heterotopia dissidente. Heterotopia bem aos termos de Michel Foucault (2009). Um “duplo invertido” de um lugar “real”. Vemos a Praia da Barra do Ceará, em que o Rio Ceará encontra o mar; mas ao mesmo tempo vemos um lugar outro, que parece não existir (por mais que, efetivamente, exista). Um lugar em que esses corpos podem se espalhar e se ampliar indefinidamente, sem limites, sem medos. Sua dissidência e gestualidade estranhas são tudo o que existe, e nada há para perturbar ou vetar sua expressão e potência. Por isso aqui, especificamente, o plano de conjunto tenda ao plano geral, a uma espacialidade aberta. Diferentemente da utopia, a heterotopia em Foucault é um lugar efetivo, tangível, que está no aqui e agora. São espécies de utopias que guardam tempo e espaço em nosso mundo. Segundo o autor, a heterotopia é como um espelho: conforma um duplo de um lugar, porém um duplo que “inverte” esse lugar; ao fazê-lo, esse duplo revela possibilidades outras a esse lugar. Heterotopias “têm o poder de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real (Foucault, 2009, p. 420). Aqueles corpos em cena, em sua efusiva brincadeira, promovem uma (des)orientação *queer* que transmuta a Praia da Barra do Ceará em uma heterotopia dissidente, um lugar em que apenas seus corpos existem e podem fazer o que quiser. E essa transmutação, dada por sua coletividade, é regida por alegria. Na sequência, somente a potência afetiva de alegria, o aumento das qualidades dos corpos diante de suas dissidências encenadas, é que faz eles se espriarem coletivamente e criar para si um outro lugar.

Nós, espectadores, inseridos pelo quadro em movimento dentro da praia, para correr e brincar com eles, somos convidados a algumas coisas: a fazer parte do grupo e de seu corpo a corpo, de sua gaiatice dissidente, de sua alegria; a partilhar da existência de um outro lugar, que existe no aqui e agora, no qual é plenamente possível ser um corpo dissidente sem receio; a criar, num lugar “real” – tal qual a Praia da Barra do Ceará –, o lugar que se quer estar, criação essa que se dá tão e apenas com a potência do corpo. Percebo nisso um convite estético, mas também ético. Um convite à alegria e à transfiguração da realidade que ela pode operar.

Figura 29 – Brincar na areia, criar uma heterotopia *queer*



Fonte: Fotogramas do filme *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017).

A regência da alegria vem no encalço de um luto coletivo vivido pelo grupo. A travessia desse luto, simbolizada na ponte que vemos na praia, e no atravessamento das águas do rio e do mar, é uma travessia, também, alegre. E tal alegria é motivada pelo encontro corpo a corpo que conforma o próprio grupo, que dá vazão à sua coletividade. É esta que evoca a gratuidade de suas ações gaiatas, o seu riso e, enfim, seu canto.

Logo depois da enérgica brincadeira, vemos o grupo à beira da água. Alguns se banham, desnudos. Outros chafurdam na areia molhada. E todos cantam. O canto se inicia pequeno, a partir de um deles que, deitado na água em primeiro plano ao lado de outra pessoa, começa a balbuciar uma melodia. Levanta-se e anda pela água. O quadro passeia com ele, e nos mostra o grupo em plano de conjunto aberto. A melodia se amplia precisamente quando a imagem nos mostra o grupo, todos perto um do outro. Batuques e vozes. Uma letra é entoada. Uma letra provocativa, sexual, da qual eles riem e mimetizam em seus próprios gestos sensuais um para com o outro. A câmera passeia por entre eles conforme cantam. A música fica progressivamente mais animada e dançante. “Vampiro sexual...”. Eles baforam fumaça de maconha na boca um do outro, beijam-se, acariciam-se. A música prossegue, conforme a imagem começa a se dissolver. Imagens sobrepostas. A materialidade dos corpos fica cada vez mais translúcida conforme os planos de sobrepõem. A canção parece ser seu último gesto de alegria. A coletividade se torna cada vez mais evanescente na transparência das imagens. O plano que começa a tomar forma no quadro nos revela a sequência seguinte, noturna, que está prestes a começar. Uma sequência em que o grupo encena, de modo lúdico – porém não menos perturbador – uma violência policial e homofóbica. Possivelmente, a violência a que o desaparecido Vando havia sido submetido.

Figura 30 – O canto dissidente na praia



Fonte: Fotograma do filme *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017).

Tanto *Vando Vulgo Vedita* quanto *Corpo Elétrico* possuem momentos musicais. Este último, aliás, possui uma boa quantidade de momentos musicais. E são esses momentos, justamente, que imprimem de forma mais detida corpos dissidentes na imagem, como já comentei em outro estudo (Wlian, 2019). Segundo Jocimar Dias Jr.:

é possível ver no filme uma proliferação de Bartlebys queer: Wellington aparece como coprotagonista, como um segundo Bartleby que vive a dissidência de forma muito mais aberta e direta que Elias, acompanhado de perto pela sua família de drag queens e pessoas não-binárias, dentre elas a “mãe” Marcia Pantera (interpretada pela própria famosa drag queen paulista) ou Simplesmente Pantera (interpretada por MC Linn da Quebrada). A presença destas personagens negras, não-heteronormativas e periféricas, não só pontua questões de raça e classe e o que elas acarretam para diferentes vidas de pessoas LGBT dentro e fora do microcosmo do filme (como inserção no mercado de trabalho e condições socioeconômicas), como também coloca na mão delas a vanguarda do potencial disruptivo, principalmente através dos momentos musicais que elas protagonizam (Dias Jr., 2018).

Ao rememorar o personagem literário Bartleby, Dias Jr. evoca a resistência passiva e a desobediência dos corpos dissidentes em *Corpo Elétrico*. São esses corpos, como o autor mesmo diz, que são a vanguarda do potencial disruptivo do filme, para muito além de seu protagonista Elias, como já disse acima. São as personagens de Wellington, Marcia Pantera, Simplesmente Pantera (Linn da Quebrada) e os outros corpos negros e periféricos que “carregam” a (des)orientação *queer* no filme. E, por conseguinte, sua alegria.

Três momentos musicais de *Corpo Elétrico* me chamam a atenção, em termos de uma alegria *queer*. O primeiro deles traz uma performance de Marcia Pantera no palco. A sequência é intercalada com imagens da personagem e suas “filhas” *drags* andando em carros e motos pela rua. O primeiro plano da sequência já nos mostra esse *tour* noturno: Marcia dirige uma moto com luzes *neon*, seguida por mais uma moto e um carro. Na rua, apenas ela e suas filhas, em plano médio que tende a se expandir. De modo parecido com *Vando Vulgo Vedita*, uma transmutação do espaço se dá a partir dessa coletividade. Elas mandam na rua, e demonstram isso em seus gestos expansivos. Mais do que uma rua de São Paulo, aquela é uma heterotopia *queer*. E eis uma instigante (des)orientação *queer*: a música que toca. As personagens correm ao som da Opus 76, n. 1, do Joseph Haydn, compositor vienense. A obra do europeu é deslocada dos “grandes salões” da cultura hegemônica para animar os corpos pretos e dissidentes que dominam a rua. Marcia se levanta e dirige a moto de pé; da janela do carro, Wellington ri e estende seu braço à Simplesmente Pantera, na garupa da moto de Marcia. A coletividade, embalada por uma música (des)orientada, ri enquanto se amplia pelo espaço e o transforma. É

interessante perceber o jogo proposto pela montagem: as imagens da rua são intercaladas com imagens da boate em que Marcia performa seu tradicional “bate cabelo”. Nesse paralelismo, há um embate sobre o que é público e o que é privado: o espaço da boate, da festa, da balada, para além do próprio filme, já é amplamente tido como um espaço dissidente em que corpos como aqueles podem dançar e se expressar, porquanto fiquem no privado e salvaguardados do lado de dentro; o espaço da rua, por sua vez, seria um espaço vetado, ou, ao menos, um espaço que oferece perigo àqueles corpos, por ser um espaço público. Ao brincar com o “lado de dentro” e o “lado de fora”, com o público e o privado, a sequência nos mostra como o “privado” pode se apoderar do “público”, à medida em que os corpos dissidentes que dançam na balada também se expandem e aproveitam a rua, sem que nada aparente em cena possa limitar esse aproveitamento. Mais uma vez, um convite à transmutação do espaço é encenado. Transmutação essa regida por alegria.

Figura 31 – Corpos dissidentes dominam a rua



Fonte: Fotogramas do filme *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017).

Outro momento musical emblemático é a cena da cantoria no ônibus, em que o grupo de trabalhadores volta de uma festa. Todos, muito bêbados, cantam e dançam dentro do veículo. O transporte público – um entre muitos símbolos da jornada cotidiana dos trabalhadores – torna-se ele mesmo espaço de festa, música e dança. E aqui, mais uma vez, o corpo dissidente de Wellington rege a (des)orientação *queer* em cena. Todos cantam a música *Marrom Bombom*, do grupo de pagode carioca *Os Morenos*. A letra da música, por si só, evoca as questões de raça patentes nos corpos que cantam e dançam. Corpos pretos e periféricos, em sua grande maioria.

Dançando pelo corredor do ônibus, Wellington se aproxima do colega Anderson (Henrique Zanon) e lhe pede emprestado os *shorts* que ele está usando. *Shorts* azul de futebol. Especificamente, o uniforme do Fortaleza Futebol Clube. Poucos planos depois, vemos Wellington vestindo os *shorts*. Ele estica a peça de roupa pelo seu corpo, ergue-a até seu ombro, transforma-a em um “vestido”. O plano seguinte é o mais memorável da cena, um plano de conjunto que enquadra todos a cantar e batucar enquanto Wellington, com o “vestido” azul, canta, samba e rodopia ao centro, sempre estampando um sorriso. “Marrom bombom... marrom bombom... nossa cor marrom...”. Os sorrisos em cena se contagiam a nós. É um evento afetivo-performativo gracioso, com algumas camadas a serem comentadas.

Uma primeira é a evidente (des)orientação *queer* que Wellington promove dos *shorts* de futebol. Talvez seu gesto seja um dos exemplos mais interessantes e icônicos dentre as cenas aqui analisadas: ele toma à mão uma indumentária tipicamente codificada como “masculina”, ligada ao universo do futebol, também amplamente “masculino”, “hegemônico”, “heterossexual”, e converte a peça em um “vestido” para conformar seu corpo que dança e celebra a própria dissidência. E a escolha do colega a quem o personagem pede os *shorts* de empréstimo não é arbitrária: em sequência imediatamente anterior, o colega Anderson, já embriagado, ameaçara partir para uma briga de braço com Wellington (briga essa que nunca chega a acontecer). É curioso ver, logo em sequência, Wellington tomar seus *shorts*, “criar” um vestido e sambar na frente do colega, como um modo de “resistência passiva àquele que antes o ameaçara” (Dias Jr., 2018). Essa sutil “vingança *queer*” de Wellington não é destinada somente a Anderson, mas talvez ao que esse colega, em parte, representa: um homem cisgênero e heterossexual agressivo. É esse espécime que Wellington ataca, ao demonstrar debochadamente que ele pode, sim, cantar, dançar, rir e se espriar pelo espaço, e que nenhuma truculência externa seria capaz de detê-lo.

Uma segunda camada é a própria música *Marrom Bombom*. A canção, ao mesmo tempo que sublinha a negritude dos corpos em cena, também ganha outra camada mediada pela (des)orientação *queer* de Wellington. Os versos que contam sobre uma relação romântica

heterossexual se deslocam para uma celebração que nada tem de romântica, tampouco heterossexual. Ela se torna a trilha sonora da performance *queer* de Wellington, embalada pelos batuques e risos dos colegas. Essa música também contextualiza um repertório cultural brasileiro na cena. É como se estivéssemos diante de uma pequena “célula” de uma roda de pagode, ou mesmo de um carnaval. A (des)orientação *queer* de Wellington traz um módulo dissidente à herança afrobrasileira encarnada na música. A alegria aqui é uma alegria que vem dos saberes de culto afrodiaspóricos, nos passos do que nos conta Muniz Sodré (2006; 2017; 2021). O aqui e agora da alegria é o mesmo aqui e agora da *Arkhé* africana, que empresta parte de si à cultura brasileira por meio da música (Mizoguchi; Passos, 2019; Pimenta, 2020). Esse momento musical localiza uma alegria *queer* experienciada à brasileira.

Por fim, podemos ver uma combinação de *energia, gratuidade, coletividade, riso e música*. O momento musical demonstra um aproveitamento de si próprio que não tem qualquer razão de ser para além do próprio aproveitamento. É um aproveitamento que contrasta sobremaneira com a rotina estafante de trabalho que os personagens sofrem, mas nem por isso se dobra ou deixa de existir. O aqui e agora é jubiloso e isso basta. Sua energia e gratuidade não se explicam, apenas se experienciam. Mas tudo parece se ativar apenas a partir da coletividade, dos corpos que estão juntos e, por isso mesmo, afetam e “energizam” um ao outro. O riso e a música são consequência disso; mas uma consequência que acentua e deixa mais evidente a própria alegria do momento. O plano de conjunto reúne tudo isso.

Figura 32 – Wellington dança *Marrom Bombom* com os colegas no ônibus



Fonte: Fotograma do filme *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017).

Um último momento musical de *Corpo Elétrico* merece ser comentado: a cena do casório na casa de praia. Na narrativa, um casal hétero, composto por um funcionário da fábrica têxtil (Evandro Cavalcante) e sua noiva (Nathalia Ernesto), fala sobre sua cerimônia de casamento, que está perto de acontecer, para o resto do grupo. Praticamente todo o elenco do filme está lá, reunido numa casa de praia. Elias, Wellington, os colegas de trabalho, Marcia Pantera e suas filhas *drags*. E eis que esse grande grupo propõe uma brincadeira ao casal: um casório não-oficial, improvisado com o que havia ali à mão. Mais uma vez um plano de conjunto nos mostra o casal enquadrado, sentados lado a lado em cadeiras, de mãos dadas. Eis que, ao som da clássica marcha nupcial de Mendelssohn, cantarolada em bom som por Marcia Pantera e pelos outros, corpos entram em quadro e começam a adornar o casal. Colar havaiano, coroa de flores, buquê de plástico. Adornos bem coloridos, artificiais. Uma grande colcha de retalhos. Os corpos entram em cena dançantes para manipular o casal sentado. Reconhecemos Marcia Pantera, que entra em cena com dois pompons prateados, com os quais transfere um “passe” ao casal, um benzimento para afastar as más influências. Por fim, o casal verte taças de champanhe, e suas cadeiras são conduzidas à beira do mar pelo grande grupo. Um ritual estranho, lúdico, que de modo irreverente faz graça da própria ideia de casamento. O ato de se casar tem seu peso e significado esvaziados pelo gesto dissidente dos corpos que lhes imprimem adornos artificiais. A (des)orientação *queer* que os corpos promovem faz do casamento heterossexual uma celebração, curiosamente, dissidente, em que esses corpos não só têm agência sobre os personagens heterossexuais como regem a música e a própria festa em si. Há algo de *camp* na artificialização do casório, que trata com humor e ironia o casamento enquanto instituição heterossexual hegemônica. Mas é um *camp* que vem no encalço da alegria. A alegria, *a priori*, rege aqueles corpos que cantam e dançam; por meio da alegria, esses corpos manipulam o espaço, seus objetos, e criam coisas.

Mais uma vez, a marca de uma alegria *queer* à brasileira se evidencia. Marcia Pantera não apenas (des)orienta a marcha nupcial e a desloca para um contexto dissidente através de sua voz. Ao “dar o passe” no casal, ela recupera um gesto religioso afrobrasileiro que, além de nos dizer algo sobre a alegria enquanto herança afrodiaspórica – o que já discutimos bastante em Muniz Sodré –, também nos diz algo sobre uma sensibilidade antropofágica. O hegemônico casamento cristão é convertido numa celebração “pagã”, artificial e superficial, animada por corpos dissidentes desconectados de um “deus”, mas conectados uns aos outros. A “cultura messiânica” vinda de fora é devorada e ganha uma “resposta” antropofágica, encarnada no gesto dos corpos que guiam a festa. Tal qual o carnaval é versão antropofágica da religiosidade

“messiânica”, o casamento aqui, farsesco e dissidente, é uma versão antropofágica da celebração cristã. Versão devorada, deglutida e cuspidada com adornos e artifícios.

Figura 33 – O casório dissidente



Fonte: Fotograma do filme *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017).

Corpo Elétrico, bem como *Vando Vulgo Vedita*, são pedagógicos em termos de sua encenação da alegria. Em ambos os filmes, há algum afeto de “tristeza” por trás, que coabita com a alegria e não é superado por ela. Porém, as escolhas cênicas de ambos demonstram como os corpos podem, a despeito do que lhes acontece, esbanjar suas potências e tirar prazer disso. Podem se unir, sobretudo, e a partir de sua união – de sua coletividade – forjar estados de existência que os expandam, os tornem maiores. Em *Vando Vulgo Vedita* esses corpos atravessam ausência e perda, mas é na própria travessia que reverberam um no outro e contagiam afetos de alegria. Alegria essa condicionada por sua coletividade e pela (des)orientação *queer* que ela performa. Em *Corpo Elétrico*, a alegria se contrapõe ao mundo ao redor – em especial, ao trabalho estafante na fábrica – e propõe um aproveitamento do aqui e agora que é mobilizado apenas pela própria existência dos corpos que, mesmo cansados, podem se animar. Nos dois filmes, a alegria parece reduzir ou silenciar as ameaças ou contradições a que corpos dissidentes podem estar sujeitos. Em *Corpo Elétrico*, os personagens

dissidentes convivem bem com os personagens heterossexuais; em *Vando Vulgo Vedita* (pelo menos até chegar à sequência noturna, no fim do filme), os personagens dissidentes parecem ser os únicos que existem no espaço, nada há além deles. Por isso, precisamente, parecem forjar uma heterotopia.

Corpo elétrico e *Vando Vulgo Vedita* são filmes, acima de tudo, de coletividade, em que o coletivo dissidente evoca o afeto de alegria. É da coletividade que a energia, a gratuidade, o riso e a música vêm. A alegria nos filmes se faz presente em sequências específicas – como nos momentos musicais – e se reveza com outros afetos e possibilidades de engajamento sensorio. Em relação a isso, surgem-me questões: em que medida podemos encontrar uma alegria *queer* que não seja condicionada pela coletividade, exclusivamente? De que modos se dá uma alegria *queer* que se espalha mais largamente num filme como um todo? Mais ainda: como pensar o filme em si, a própria obra, como um exercício e testemunho artístico de alegria *queer*?

São essas questões que me levam a Sosha.

A estrada dos excessos é o caminho da fabulosidade

Quero flunar e dançar com Sosha algum dia desses, numa estrada dessas, cheia de fabulosidade. Falei brevemente de sua persona lá atrás, ao analisar o filme *A Seita*. Não creio que seja fortuito que o momento mais efusivo e vibrante de *A Seita* conte, justamente, com a presença de Sosha, com sua performance diante de nós. O líder da rebelde e celebrativa seita, que conclama o dândi do filme a, pela primeira vez, dançar. Agora intento, enfim, me encontrar com os filmes de Sosha mais diretamente. De todas as obras analisadas até agora, as de Sosha talvez sejam as que mais me abrem sorriso no rosto e reverberam minhas risadas. De muitos realizadores e obras que podemos mencionar, talvez os trabalhos de Sosha incorporem de modo mais interessante um prazer legível pela ideia de alegria. Sosha, enquanto multiartista e realizador dos filmes, em si próprio já pode enunciar a alegria que percebo ressonar em seus filmes. Por isso mesmo, nessa seção específica, julgo relevante uma leitura da poética de Sosha e sua persona artística, pois é nela, e como ela se encarna esteticamente nos filmes, que vejo um gesto de alegria *queer*.

“Sosha” é uma contração de Sócrates Alexandre. Um nome curto, sem sobrenome, que com suas duas sílabas já dá a tônica da presença que quer causar. Sosha é recifense, e no Recife produz a maior parte de seus trabalhos. Artista de diversas áreas, não apenas a audiovisual, Sosha é totalmente independente e constrói sua arte apenas com sua gana criativa, força de vontade e, por vezes, com colaboração de artistas e pessoas criativas a seu redor (como

exemplo, a colaboração dos rapazes do coletivo Surto e Deslumbramento, com quem Sosha sustenta amizade e eventuais parcerias artísticas). Periférico e sem fortuna, é assim que Sosha executa seu trabalho, que praticamente sempre conta com ausência de grande orçamento. Seus trabalhos, em mídias diversas, são ecléticos, e por isso mesmo demonstram sua falta de interesse de se enquadrar ou de se rotular, por exemplo, como “cineasta”. Seus trabalhos, na verdade, reverberam a característica fundamental de sua persona: o processo de autocriação, o trânsito, o devir. Sua arte é direta e intimamente ligada ao seu próprio corpo e sensibilidade. Por isso mesmo o que vemos em seus filmes é, de algum modo, um encontro com a persona Sosha, algo que também se materializa no fato de, em boa parte dos filmes, Sosha entrar em cena como personagem. Sosha mobiliza sua autoria *queer* como performance (Marconi, 2021) de modo muito franco diante de nós; “constrói a si mesmo como imagem fascinante e de difícil classificação” (Lopes *et. al*, 2019, p. 133).

E sua arte não é independente por advir de uma pessoa de origem periférica e sem dinheiro, mas sobretudo por uma demarcada afirmação desse estatuto independente, que espontaneamente não deseja se vincular ao “grande circuito artístico”, tampouco às burocracias de se produzir arte via editais ou patrocínios no Brasil. Com filmes de baixíssimo orçamento e sem equipe profissional – exceto pela eventual colaboração de artistas e amigos da cena cultural *underground* de Recife e outras cidades – Sosha distribui suas obras via *internet*, em especial no Youtube, que ainda é o maior meio de circulação de seu trabalho. Diferentemente da grande maioria de cineastas e/ou artistas brasileiros contemporâneos, Sosha não guarda suas obras para a exibição exclusiva em festivais ou mostras. A própria participação de seus trabalhos nesse tipo de evento é escassa.

A participação de Sosha no circuito de festivais e mostras de cinema – um importantíssimo espaço de circulação e *networking* para o cinema brasileiro, no qual carreiras são construídas, debates ferrenhos são travados e tendências estéticas são legitimadas – é mínima, aliás. Normalmente se restringe a mostras menores ou de nicho, como o II Cine Under (Recife, 2015) e III Recifest (Recife, 2015), nos quais exibiu *GIF*, ou a mostra Anarca Filmes + Protótipo de Amor (Rio de Janeiro, 2018), evento de encerramento da residência do coletivo carioca Anarca Filmes no espaço de artes Saracura, que contou com uma retrospectiva da obra cinematográfica de Sosha. No Janela Internacional de Cinema do Recife, festival mais importante da capital pernambucana, ele só participou como ator de *A Seita* e como debatedor na mesa “Os poderes extremos do *queer* nas imagens”, na edição de 2016 da mostra (Lopes *et. al*, 2019, p. 136).

Ao menos duas marcas estilísticas acompanham a poética de Sosha: a presença intensa da moda, do imaginário artístico e publicitário do mundo *fashion*; e a presença de corpos

dissidentes, pessoas trans e travestis, LGBTQIAPN+ de modo geral, como personagens. Porém, ambas essas marcas me parecem atreladas a uma maior e mais central marca em seu trabalho: sua inflexão ao humor, à ironia e à estetização, que o aproximam de uma sensibilidade *camp*; o demarcado elogio ao artifício, ao frívolo, à superfície das imagens; a sua constante brincadeira com subversões de gênero, de raça e de classe. Todos esses aspectos são lidos através das lentes do *dandismo*, ou de uma *sensibilidade dândi*, de acordo com livro de Denilson Lopes, André Antônio Barbosa, Ricardo Duarte Jr. e Pedro Pinheiro Neves (2019).

Segundo os autores, Sosha pode ser lido como dândi à medida de sua autoinvenção, da modelagem de sua figura, de seu corpo, de seu caráter perante o mundo em que se apresenta, estes que o fazem algo de “extraordinário”, “maravilhoso”, próximo a uma obra de arte. Afinal, o dandismo não é privilégio apenas da alta sociedade e dos endinheirados, mas de todo aquele que dele se apoderar.

O dândi encarna um paradoxo: seu estilo representa um elitismo democrático, uma superioridade aristocrática a princípio não vedada a ninguém por motivos mesquinhos como história familiar ou nascimento em berço esplêndido. De fato, uma origem obscura, um passado misterioso, tudo isso aumenta o apelo do dândi, que deveria, idealmente, entrar em cena completamente formado, um ser desde sempre perfeito, como uma divindade ao estilo de Atena ou Afrodite, já nascidas adultas e irradiando inteligência e beleza, um brilho constante e imutável enquanto dura. Foi assim, de certa forma, com Sosha. Em uma cidade como Recife, na qual a classe artística frequentemente ostenta um capital cultural cultivado desde o berço, cuja rede atravessa e se imiscui com a família e a universidade, Sosha – gay, negro e periférico – irrompe como uma anomalia, tornando visível o sistema implícito de privilégios que estrutura a cena alternativa. Com seu porte orgulhoso e debochado, escarnece dos esquemas de produção, das ansiedades e das ambições de uma classe artística que ele enxerga como excessivamente dependente de editais para produzir seus trabalhos (Lopes *et. al*, 2019, p. 135).

O posicionamento de Sosha pode ser visto, a meu ver, como estimulante exemplo de (des)orientação *queer*. Uma dissidência que é dissidente mesmo dentro de um cenário artístico não necessariamente hegemônico. Sua persona não apenas desloca e desorienta uma pluralidade de objetos, corpos e espaços – como outros artistas e obras *queer* fazem, e como veremos em seu próprio trabalho, mais adiante – mas desorienta e gera ruído nos próprios meios artísticos e culturais que frequenta, nos quais sua figura é tida como distinta, distanciada.

A recusa e o desinteresse em se inserir nos circuitos legitimados do cinema independente brasileiro situam Sosha em uma posição ambígua: parte da cena, frequentador dos mesmos espaços, mas mantendo certa distância, certa distinção, o que se trata, ao mesmo tempo, de uma escolha estético-política e de

uma pose – uma postura crítica para com os consensos da classe artística, a qual se apresenta não no formato de argumentos bem fundamentados e apelos à razão, mas no de intervenções sarcásticas e frívolas destinadas a desinflar a seriedade e a autoimportância das elites intelectuais (Lopes *et. al*, 2019, p. 136).

E identifico uma (des)orientação *queer* justamente na medida em que Sosha, concomitantemente, estranha e desorienta os contextos em que sua presença se insere, e orienta seu corpo e sua arte em uma direção outra, que lhe é específica e fundamenta sua sensibilidade e modo de vida. E essa (des)orientação não me parece apresentar propriamente um ressentimento, uma tristeza, uma solidão. Pelo contrário, ela é frontal, propositiva, e emana prazer e aproveitamento. E o que seria um aproveitamento enérgico e jubiloso frente à (des)orientação *queer* que não uma alegria *queer*?

A arte de Sosha se refestela em inventar novas realidades por sobre a realidade dada; cria imagens, texturas, toda sorte de elementos para imprimir por cima da materialidade do mundo, de modo a “sobrepôr novas paisagens às já antigas e familiares” (Lopes *et. al*, 2019, p. 134). É nisso que mora o seu dandismo, bem como sua (des)orientação *queer*, estes que estão, ambos, presentes em seus filmes.

Aqui temos um audiovisual bastante distinto do de Marcelo Caetano e de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, vistos acima. Trata-se de um audiovisual, definitivamente, à parte de circuitos de produção e exibição hegemônicos. Um audiovisual “pobre”, mas que disso mesmo se faz. A imagem rudimentar dos filmes, que por vezes treme e desfoca, parece ser tudo, menos arbitrária. Vem para dançar com a precariedade dos corpos em cena e fazer do próprio filme um corpo quebrado, com suas marcas de dissidência. A precariedade desse corpo fílmico, que mimetiza e estetiza corpos dissidentes por meio da articulação de suas imagens e sons, performa uma vivacidade e prazer que se atualizam por si próprios, em sua singularidade mesma, essa que reconfigura os espaços em que a cena se dá e retorce o “mundo como ele é”. Creio que seja crível ler as obras de Sosha pelas lentes das *imagens pobres* (Steyerl, 2009). Deliberadamente, são imagens que não prestam tributo ao “heroísmo” das “imagens ricas”, das imagens de boa qualidade ou de “bom gosto”. Imagens essas que, como o próprio ensaio de Hito Steyerl inferem, são conservadoras em sua própria estrutura e cultuadas, justamente, pelo “gênio masculino” hegemônico. Em Sosha, não há medo do lugar “inferior” imposto pela hierarquia hegemônica das imagens. Há, em seu lugar, aproveitamento. As “imperfeições” são sua “perfeição”, e tudo é maravilhoso como está. Aliás, importante pontuar: apesar de suas imagens e sons poderem ser lidos como “imagens pobres”, ou como “precárias” ou “ruins”, essas são pechas a que Sosha jamais aderiria. Sosha recusa veementemente a pecha de “subalternidade”,

como qualquer rótulo que intentem lhe atribuir. Como disse em entrevista para o cineasta Lufe Steffen (2016, p. 254): “Meu processo criativo é divino, amarro tudo que estou vendo agora ou daqui a dez, cem, mil anos”.

Não é a uma tradição, a um local ou a uma narrativa específica que Sosha deseja se filiar; seu lugar e seu tempo são quaisquer que ele desejar, por mais distantes e impossíveis que possam parecer. Dessa forma, ele afirma seu direito de pertencimento a qualquer espaço, sua indiferença em relação às barreiras que se erguem contra aqueles percebidos como indignos e periféricos. Não é pela via de uma militância explícita que ele se apodera dos espaços de privilégio, mas por uma recusa em aceitar a existência de impeditivos, uma recusa a se enxergar como alguém que pode ser excluído e recusado. O mundo é seu, e ele vai tomá-lo da maneira que quiser (Lopes *et. al*, 2019, p. 138).

“O mundo é seu” – que afetos são esses que conferem a Sosha tal potência e capacidade de agir? Mesmo diante de um mundo que pode estranhar ou recusar sua presença? É tamanha essa potência que leva seu corpo a tomar o mundo “da maneira que quiser”, a (des)orientar o mundo e modelá-lo a seu modo, um modo intrinsecamente dissidente. E é por meio da dissidência mesma que essa potência parece advir e agir. Identifico aqui uma alegria de criar-se a si mesmo. *Kunstfreude*, em Nietzsche, uma alegria artística (Júnior, 2013). Um “tornar-se o que se é” que, como dito acima, é alheio às normas estabelecidas – por isso mesmo, *irreverente* –, e desamparado de um modelo específico e peculiar – por isso mesmo, *irreferente*. Contudo, aqui a “irreferência” não quer dizer ausência de referências, mas sim de uma referência hegemônica, que serve de modelo para “todos”. Quer dizer, sim, uma pluralidade infinita de referências, que estão sempre em movimento, em mudança, em errância. Em Sosha, possivelmente o universo espetacular da moda, a cultura *pop*, a música... tantas coisas, e ao mesmo tempo nada totalmente fixo. A potência de agir está justamente no coletar coisas pelo caminho, pegar o que quiser nas andanças, deslocar aqui e colar ali. Assim, forjar o novo: novos corpos, novas sensibilidades, novas formas de vida. É a essa potência e capacidade de agir que se dá e se amplia especialmente na dissidência que eu chamo de alegria *queer*. E é essa experiência estética – e ética – que me atravessa ao encontrar com os filmes de Sosha.

O dândi Sosha me toca de maneira diferente em relação ao dândi de Pedro Neves, em *A Seita*. Se neste havia uma espécie de letargia – que o tornava algo “sonâmbulo” – em Sosha há uma graça específica, uma inflexão muito mais clara para a irreverência, embora seu elogio à frivolidade e à superficialidade sejam os mesmos. É essa irreverência que transforma, de modo caprichoso – em todos os sentidos do termo “capricho” – o mundo a seu redor. Toda a realidade, todos os espaços – sobretudo públicos – em que Sosha e suas personagens atravessam, são

alterados, são (des)orientados, configuram-se em coisa outra. É isso que acontece com a agitada noite do Recife, em *Metrópole*; o mesmo com a Rua da Aurora, no centro do Recife, em *Recife XXI*; e, para além do Recife, no centro do Rio de Janeiro, em *A Lenda do Galeto Vegano*. Imaginem a delícia de dançar com uma cadeira no meio da rua, com todo mundo olhando, sem se importar. Ou ainda voltar das férias em Londres a bordo de um avião da Chanel para aproveitar a Praia Aurora, a nova sensação do Recife. Talvez mais divertido e tresloucado que isso seja transformar o centro da capital carioca em um palco de disputa por um galeto assado.

Metrópole, curta-metragem de 2013, resulta da parceria de Sosha com o coletivo Surto e Deslumbramento. A narrativa do filme é simples: uma moça do interior (vivida por Sosha) que decide se aventurar na cidade grande. O “interior” se trata de Olinda, e a “cidade grande” se trata da capital Recife. Um tanto “perdida”, a protagonista se prostitui pelas ruas do centro e do Recife Antigo. Eis então que lhe aparece uma nova amiga, uma espécie de “fada madrinha”, que lhe dará algumas dicas para que ela finalmente encontre o “caminho da fabulosidade” e possa brilhar. Essa pequena trama, que poderia ser apresentada de mil e uma formas, no fim das contas importa menos do que o modo como Sosha escolheu conduzi-la. É uma combinação de texto *queer* e excesso de atrações que fazem a narrativa, na verdade, ser um grande pretexto para a “opulência” das imagens e sons, aos eventos afetivo-performativos diante de nós.

Logo na primeira imagem do filme, vemos seu rosto em *close*, exageradamente maquiado com *blush* e *glitter*, olhando para algo além do quadro, revelando na mão que apoia a cabeça suas unhas borradas de esmalte vermelho. Sua aparência ajuda a demarcar seu lugar de precariedade e estranheza. Em seguida, somos alçados à paisagem do mar do Recife e aos créditos iniciais, embalados por uma música animada. Sosha maquia-se ainda mais, faz sua mala e parte cidade afora, com toda a indumentária maravilhosamente exagerada, saia bufante, chapéu prateado, maquiagem estilizada. A câmera caminha junto a ela, registrando-a em planos médios que nos permitem ver que ela atravessa os espaços públicos da cidade de Olinda. Com a mala em mão, corre em direção ao cais. Passa por algumas pessoas, moradores comuns da cidade, que não deixam de reparar em suas curiosas ação e aparência. Ela acena para um barco. Na sequência seguinte, entendemos que ela buscava um modo de chegar ao Recife, a “metrópole” à qual almejava.

Estamos no Recife. Sosha sobe as escadas do cais. O plano médio nos revela a região do Marco Zero da cidade, na Praça Rio Branco. Indiferente e totalmente sem receio das pessoas no entorno, Sosha anda no espaço, observando-o. A sua presença é uma presença ruidosa, notavelmente contrastante com os outros corpos enquadrados em cena, cidadãos “comuns” da cidade. Um ruído que, por mais que carregue em si o fato de aquele corpo ser dissidente, não

se sobrepõe ao ser e estar desse corpo, à sua cadência que se move livremente, que prepondera e aproveita o próprio movimento, que corre as ruas da cidade sem querer chegar, necessariamente, a um ponto específico. Aqui, percebo um senso de *gratuidade*. A própria performance de andar – e promover ruído na caminhada – parece ser o fim em si. A presença de Sosha, a um mesmo tempo, demarca a sua dissidência e a especificidade estranha de seu corpo no espaço, como também traz ao próprio espaço um devir dissidente, transforma de algum modo o espaço.

Figura 34 – Sosha no Marco Zero



Fonte: Fotograma do filme *Metrópole* (Sosha, 2013).

Seu corpo autocriado e em contínua criação parece ter poder de recriar, também, os espaços que atravessa. Por mais estranha que sua forma esteja, ela parece vir ao encontro do Marco Zero de Recife, de algum modo. Seja em suas cores – que, como vemos acima, se assemelham muito às cores da cidade –, seja pela forma como é enquadrada e como o espaço se remodela a partir de seu movimento. Aqui noto a disposição do corpo de Sosha em termos de *espacialidade*, e seu poder de transformação do espaço. Esse “poder” de recriar espaços é conferido justamente pela potência desse corpo de, ainda que dissidente, atravessar os ditos espaços. Atravessá-los altivamente, afirmativamente, sem medo; e, ao mesmo tempo, sem se importar com possíveis opiniões ou olhares adversos.

O par formado por altivez e indiferença trazem para o próprio filme a sensibilidade e o posicionamento de Sosha enquanto artista. A Sosha do filme caminha livremente e faz dos espaços do Recife o que bem entender, não há barreiras ao seu aproveitamento. É nisso que percebo uma alegria *queer*: uma capacidade de agir que é enérgica, vibrante, que desloca e

(des)orienta a despeito de tudo. O Recife Antigo é de Sosha; o mundo é de Sosha. Tanto nos “bons encontros” dela com o que lhe apraz nos espaços da cidade, quanto nos possíveis “maus encontros”, aos quais, caso acontecessem, ela seria indiferente e seguiria. Seu corpo, nesse ínterim, mesmo que tenha pleno conhecimento da experiência trágica da existência – em especial, uma existência dissidente – e dos sofrimentos a ela imbuídos, ignora-os deliberada e absolutamente, exibindo-nos sua expansão e ampliação pelos espaços da cidade, sendo “livre, leve e solta”. Talvez esse conhecimento da experiência trágica da existência seja parte do pano de fundo que faz com que Sosha, inventiva e perversamente, torne tudo “achatado”, “superficial”. É desse “achatamento” que vem seu *riso*. Sua alegria se faz visível justamente no próprio ato de “achatar”, tornar frívolo e superficial, (des)orientar para desfrutar. Nas imagens do filme de Sosha jamais há espaço para vermos qualquer experiência trágica em cena, tudo é superficial demais para isso, e assim deve ser, pois assim é sua arte. Porém, talvez um conhecimento sobre a tragédia, e a alegria a ela atrelada, mobilizem essa arte a ser, justamente, “superficial”, “rasa”, “achatada”. É nessa “perversão” e (des)orientação *queer* que ela se erige. É por meio disso que Sosha *ri*. Se a alegria *queer*, que é também alegria artística – alegria de criar-se e criar o que está em volta –, é uma alegria inerentemente trágica, ela pode brincar com essa tragédia e fazê-la “desaparecer”, deixar na superfície só a potência, a capacidade de agir do corpo.

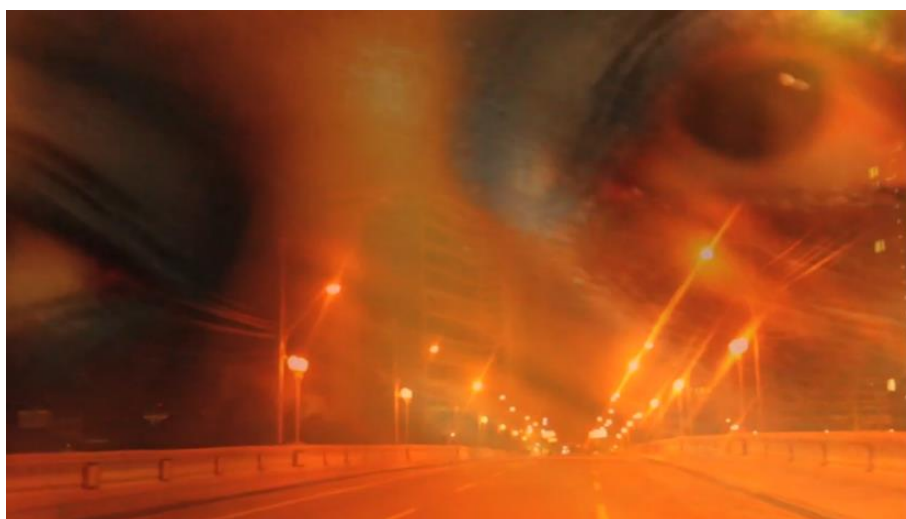
Sosha caminha pelas ruas. O tempo passa, o sol se põe, os espaços mudam, sua iluminação ganha uma textura noturna, e é nela que a frequência de um “estar-no-mundo” dissidente pode promover outras coisas. Sem parecer encontrar um lugar para ficar, eis que ela se depara com uma espécie de “cano” sobre a calçada, um “túnel” feito de forma rudimentar com papelão, onde ela entra engatinhando. Um elemento totalmente *fake* e deveras desenquadrado da paisagem urbana, que se torna uma espécie de “toca” para ela. Leio como *gratuidade* esse momento estranho e aleatório de (des)orientação *queer*. Ao sair de lá de dentro, na cena seguinte, já é noite, e ela está vestida para tal. Com peruca bem amarela e vestido de lantejoulas vermelhas cintilantes, a personagem volta a fazer o que de melhor fazia: caminhar pela cidade. A “suave peste negra” desfila por sob a luz dos postes, que destaca seu brilho ao som de *Suave Peste Negra*, canção de Marli e Pfink. Uma estrada de excessos se segue. E por excesso remeto ao excesso de atrações em Mariana Baltar (2012), uma profusão de elementos visuais que ultrapassam sobremaneira a economia narrativa.

A noite traz novos personagens ao encontro de Sosha, que parece cada vez mais compor a seu redor um espaço regido por outras forças, um espaço no qual o mundo, paradoxalmente, não parece ser como realmente é, mas ao mesmo tempo é facilmente identificável, localizável,

pertencente à “realidade”. Parada em uma esquina, expõe seu corpo a possíveis passantes, com gestos facilmente relacionáveis à prática de prostituição. Seu olhar e gestos sempre trazem algo de jocoso, de cômico, o que sublinha a sua artificialidade e, de certa forma, evoca ao *riso*.

A noite parece ser uma criança diante de seus olhos, o que percebemos em um plano sobreposto das luzes dos postes sobre as pontes do Rio Capibaribe, que parecem “pontos estelares” por sobre o *close* dos olhos translúcidos de Sosha. É como se Sosha observasse esses pontos. A interação da cidade, de seus espaços e do que ou quem se pode encontrar neles parece ser o que estimula a personagem. Os “pontos estelares”, as luzes da cidade, estão literalmente diante de seus olhos, e são tão transparentes e superficiais quanto a própria cidade o é, e é sobre esse “papel” fino, raso e translúcido que ela vai dispor seu corpo (e o artista Sosha vai dispor sua arte, seu corpo fílmico).

Figura 35 – Os olhos de Sosha e as luzes da cidade



Fonte: Fotograma do filme *Metrópole* (Sosha, 2013).

Depois de um momento animado com um homem na calçada, em que não sabemos ao certo se os dois beberam, fumaram, transaram, Sosha o deixa a dormir e se levanta. Ajeita-se desajeitadamente. Tropeçando nas ruas, é socorrida por uma nova personagem que entra em cena, de corpo e performance igualmente estranhos e dissidentes. Vlada (André Perez), uma espécie de “fada madrinha” de peruca rosa e azul desgrenhada e maquiagem bufante, que vem e leva Sosha para outro lugar.

Deitada no sofá, Sosha – e nós – miramos o rosto enfático da nova amiga, que lhe aconselha – e nos aconselha, dado nosso posicionamento em relação à imagem. Em um primeiro plano registrado em contra *plongée*, a personagem encara a câmera ao dar seu discurso: “Não sonhe, seja! Deixa de ser normal querida, porque isso é medíocre! A estrada dos excessos é o

caminho da fabulosidade! Chega de minimalismo, querida! Agora a senhora vai brilhar! Veja a arte na vida! Veja o belo! Porque só assim que a senhora vai brilhar!”. A mensagem se endereça à Sosha e, ainda mais, aos espectadores do lado de cá. O texto parece dar a tônica da encenação que vimos até então e da que estamos para ver; parece traduzir verbalmente a que se prestam aquelas imagens e sons, a que se presta o próprio filme em si. Vlada nos observa, sentados no sofá, e somos nós que somos evocados a tomar a estrada dos excessos, o caminho da fabulosidade, pois é assim que iremos brilhar.

Figura 36 – Vlada convida à estrada dos excessos

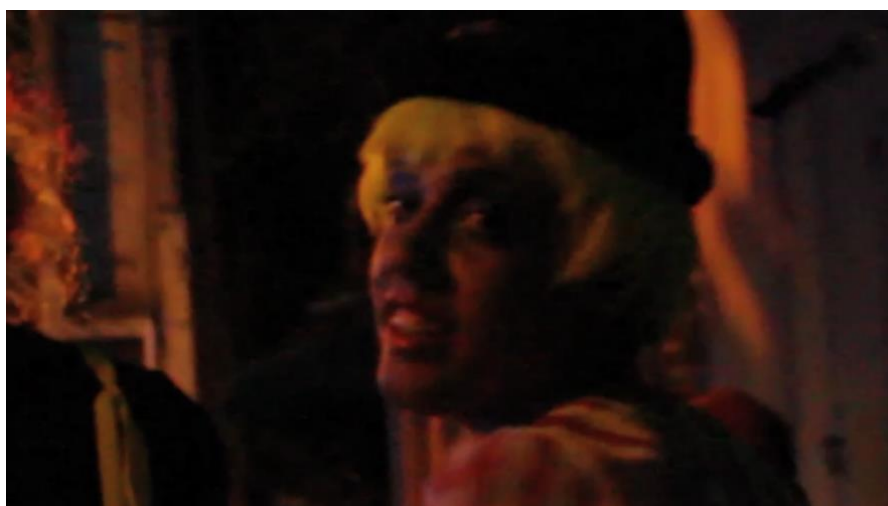


Fonte: Fotograma do filme *Metrópole* (Sosha, 2013).

Essa é a primeira vez em que, de modo mais evidente, os espectadores são endereçados em *Metrópole*. Vlada fala para nós e somos nós, para muito além da personagem, que seremos sensibilizados pelo seu discurso e pelo que ele dá a imaginar e sentir. Somos “energizados”, tal qual Sosha, por esse discurso. Um pouco mais a frente, seremos novamente endereçados. Seguindo o conselho da amiga, Sosha volta a se maquiar e veste outra roupa. Ao som de *Bala com Bala*, cantada por Elis Regina, as duas personagens se cobrem de cores bufantes. O corpo de uma rima com o corpo da outra, e os dois se animam mutuamente, em um gesto de *coletividade*. Planos detalhe dos olhos e boca de Sosha nos mostram sua saturada sombra azul, seu batom rosa, uma pinta borrada feita à lápis na bochecha. Agora vestida com blusa listrada, *shorts* curto e chapéu, num “visual palhaço-chic com um toque de androginia anos 1920 (bastante apropriado para a sequência final, como veremos)” (Lopes *et. al*, 2019, p. 141), Sosha anda ao lado de Vlada na rua. As duas personagens andam em uma calçada, junto ao que parece ser a fila para entrar numa casa noturna. A câmera vai atrás delas. As pessoas na fila olham para

as duas e para a câmera. Quadros nos revelam a paisagem noturna do Recife, carros, pessoas bebendo e conversando. Sosha e a amiga atravessam os espaços todos, quase sempre sendo olhadas. Eis que Sosha olha para a câmera – para nós – e sorri. *Zoom in* até seu rosto. Sua imagem congela. Esse olhar, ligeiro, porém congelado pela câmera, nos aproxima dela. Nos torna algo “cúmplices”, como se, ao lado de Vlada, ela nos convidasse a ser a terceira pessoa a andar naquela calçada, a aproveitar aquele espaço. Ela nos convida, tal como Vlada fez anteriormente, a “levantar do sofá” e tomar essa “estrada dos excessos”, essa exploração dos espaços sendo quem se é, independentemente de qualquer coisa.

Figura 37 – Sosha encara o espectador



Fonte: Fotograma do filme *Metrópole* (Sosha, 2013).

Já embalando nos créditos finais do filme, começa a tocar a canção *Mein Herr*, interpretada por Liza Minnelli no proeminente musical *Cabaret* (Bob Fosse, 1972). Sosha entrega sua maior performance no meio da rua. Definitivamente não se trata de uma rua noturna erma e abandonada, mas sim de um lugar visivelmente boêmio e repleto de pessoas. A Rua das Ninfas, em Recife, famoso logradouro de pessoas LGBTQIAPN+ e reduto do Clube Metrópole, tradicional boate da região. Mesmo que Sosha ative sua performance em um lugar marcadamente famoso por sua dissidência – o que acentua tal dissidência – sua presença, e a presença da câmera que a filma, não passam despercebidas, causam curiosidade e surpresa. As pessoas as observam. Cabeças se viram para olhar para ela e para o quadro que a registra (a câmera que a filma). Sosha se posiciona na rua, com uma cadeira dobrável de boteco, centraliza-se numa encruzilhada cheia de gente. Todos a olham. E o que ela faz com isso? Dança. Simplesmente regozija-se de sua dança. Reproduz de modo deliberadamente tosco e desajeitado os passos de dança encenados por Liza Minnelli no filme de 1972.

Sosha traça conexões entre seu cinema precário, a fábrica de sonhos que é Hollywood e a tradição do vaudeville que o filme resgata. A Metrópole se transforma no cabaré Kit Kat Klub, a Recife do século XXI vira a Berlim dos anos 1920, e o glamour mambembe, sujo e vital da noite alemã às vésperas do nazismo, brilha de novo numa encruzilhada do centro de uma capital nordestina (Lopes *et. al*, 2019, p. 143).

Figura 38 – Sosha dança no meio da rua



Fonte: Fotogramas do filme *Metrópole* (Sosha, 2013).

A câmera circunda sua dança, em um *travelling* circular oscilante feito à mão, num plano de conjunto que revela contraste entre o corpo dançante e os corpos ao redor. Na noite ali dada, Sosha performa e remexe os afetos daquele espaço, deslocando-o, (des)orientando corpos e objetos – além de seu próprio corpo – nele, e fazendo-o com aproveitamento e prazer. Em outros termos, fazendo-o regida por alegria. Eis o seu momento de *música*, cheio de energia e gratuidade. O seu olhar para nós, que logo emenda com sua performance dançante ao fim do filme, parece nos chamar para compartilhar dessa risada com a imagem, com o espaço da cidade, bem como sinalizar a nós que é, sim, possível fazer qualquer coisa sobre esse espaço,

desde que se queira. A graça e a comicidade dessa performance nos fazem rir e, além disso, parecem estar aqui para nos mostrar como é fácil e simples “achatar” o espaço, torná-lo palco para nossos corpos e afetos. Basta ir lá e fazer, e tirar proveito disso. Tornar a cidade superficial e artificial é um modo dissidente de imaginá-la, é uma (des)orientação *queer*, que aqui vem cheia de potência de ação do corpo, uma vez que mostra a sua pujança em cena e nos convida, via interdição de olhares, a “entrar na dança”, a fazer o mesmo, a rir, a dançar, a aproveitar o espaço como se deseja. Sosha demonstra que “o sonho de *glamour* e beleza não é um desejo de fuga para outro lugar, outro tempo: é fazer do aqui e do agora o lugar que se deseja, com imaginação e força de vontade” (Lopes *et. al*, 2019, p. 143). E é precisamente disso que se trata a alegria.

Metrópole brinca com diversos elementos, mas o que mais me chama a atenção é sua *espacialidade*, o jogo cênico que se estabelece entre o corpo dissidente de Sosha e os espaços da cidade, algo verificável no decorrer de todo o filme e nos momentos acima observados. Seu corpo promove uma (des)orientação *queer* que se dá pela sua própria presença, que torna um trivial Recife em um lugar que dá vazão a sua performance e forma de ser. E, para além da presença em si, a capacidade deste corpo de deslocar objetos e fazer usos inesperados dos espaços. De tornar a própria cidade, com suas muitas e complexas características, uma superfície rasa, artificial e deslumbrante. É como se Recife fosse um “tabu”, um “messianismo” do qual Sosha se apropria para devolver um “totem” mastigado e cuspidor, de modo alegre. A decomposição e remodelação de Recife podem ser lidas, também, pela chave antropofágica. Se o espaço foi feito para conformar regras hegemônicas, convém devorá-lo para cuspir coisa outra. Seja por seus vestidos brilhantes, por seu chapéu exuberante, por sua peruca amarela; seja pela “toca” na qual a personagem entra no meio da calçada; seja por sua dança com a cadeira no meio da rua: tudo ali parece estar “fora do lugar”, deslocado em favor dela e do que ela poderia fazer. O próprio corpo filmico, ao se apropriar da cidade de Recife, recortá-la e modelá-la para ser parte da performance, integra-se ao gesto de (des)orientação *queer* de Sosha. Uma (des)orientação que, mesmo que permita uma visada sobre como um corpo dissidente pode ocupar espaços – algo que o filme faz, e muito – é uma visada sugerida e performada de modo divertido, engraçado, frívolo, desprovido de grandes discursos políticos, mas não por isso menos afetivo. Independentemente dos problemas ou mazelas sociais a que corpos como Sosha pudessem estar expostos naquela cidade ou contexto, a personagem – e artista – simplesmente os ignora e caminha, retorce os espaços, dança sobre eles. É uma (des)orientação que evidencia a disposição desse corpo em caminhar e, na caminhada, (des)orientar tudo a seu bel prazer. É

uma (des)orientação alegre, portanto, que se finca em seu prazer *gratuito*, sem porquês além de sua própria potência afetiva dada no aqui e agora.

Não há função, tampouco usabilidade, nessa potência. Sua utilidade só vem para atender ao corpo de Sosha e a quem esse corpo eventualmente afetar. Não quer edificar nada além disso. É o aproveitamento da dissidência, um aproveitamento que não presta tributo a nada, não quer compromissos com nada “grandioso” ou edificante. Seu único compromisso – que, ainda assim, não é algo tão concreto e “sério” – é para com corpos que queiram compartilhar afetivamente dessa dissidência, que queiram rir e dançar junto.

Vemos algo parecido no curta-metragem *Recife XXI*. Para a modelo internacional Brenda (Brenda Bazante), não havia nada mais empolgante do que voltar das férias em Londres para aproveitar a Praia Aurora, a nova sensação do Recife. O filme começa com Brenda em seu suposto apartamento na capital inglesa, apartamento esse que, visivelmente, é um simples imóvel com arquitetura e decoração à brasileira, situado no próprio Recife. Filmar em um pequeno apartamento em Recife e “transformá-lo” em um apartamento de luxo de uma modelo internacional parece algo bastante pertinente na arte de Sosha; não só pertinente, como plenamente possível. Também um gesto de (des)orientação. Vemos a simples e rudimentar decoração do lugar, com fotos da modelo na parede, pinturas, vasos de planta; um sofá aparentemente velho com capa e almofadas, no qual Brenda repousa enquanto assiste televisão. *Inserts* com imagens de arquivo nos mostram uma praia com surfistas. Ao celular, ela fala com sua amiga Tanya. Fala que acabara de ver na televisão o mais novo *hit* recifense: a Praia Aurora.

Figura 39 – Brenda em seu apartamento em Londres



Fonte: Fotograma do filme *Recife XXI* (Sosha, 2014).

Não havia dúvidas, Brenda já estava com tudo pronto para retornar ao Brasil e aproveitar a nova sensação. Diante de um velho guarda-roupa de madeira, ela veste um maiô e um vestido florido por cima. Corte. Mais um *insert* com imagens de arquivo. Vemos um avião, da marca Chanel, recém aterrissado, estacionando em um aeroporto. Aqui, entendemos ser o avião que traz Brenda de volta ao Brasil. Sosha se apropria e desloca imagens de um desfile realizado pela Chanel em 2008, em que modelos saíam de aviões. “Recém-desembarcada”, Brenda anda no Aeroporto de Guararapes. A câmera registra o espaço, onde podemos perceber olhares de curiosidade que encaram o quadro. Eis que a modelo recém-chegada no avião da Chanel faz conexão com o metrô de Recife, onde toma um trem.

Figura 40 – Do avião da Chanel ao metrô de Recife



Fonte: Fotogramas do filme *Recife XXI* (Sosha, 2014).

É estimulante o uso que Sosha faz das imagens de arquivo coladas às filmagens de Brenda no Recife. Talvez aqui vejamos mais um exemplo antropofágico de sua (des)orientação *queer*: o deslocamento e releitura de algo de fora, algo “de luxo”, como algo rudimentar e feito sob medida ao corpo de Brenda. A justaposição das imagens remexe com as percepções de quem as assiste. Num primeiro momento, é nítido aos nossos olhos a precariedade das imagens, tanto das imagens de arquivo, quanto as da própria câmera de Sosha, ambas com pouca resolução. Porém, é justamente a “baixa resolução” de todas as imagens um dos fatores que facilita a conexão entre elas. Que nos faz contígua, por exemplo, a imagem do simples apartamento à imagem do avião da Chanel, e em seguida da caminhada de Brenda pelo aeroporto e sua entrada no metrô. A qualidade rudimentar das imagens faz delas, mesmo que com alguma diferença de textura, uma coisa só, e ao fazê-lo, realmente “transforma” esse mundo no qual Brenda caminha, no qual o filme se dá. O contraste entre o cenário do avião da Chanel e o do metrô de Recife é frágil. E essa falta de contraste que se dá, curiosamente, em contextos notavelmente contrastantes – um aeroporto luxuoso em Los Angeles e uma estação de metrô no Recife – sublinha a poética de Sosha e, mais uma vez, o seu “achatamento” frívolo dos espaços e das imagens. E esse “achatamento”, que “igualava” as imagens, não apenas torna crível o mundo superficial em que Brenda caminha, mas também “esfria” qualquer visada crítica que se poderia fazer a respeito da diferença entre “o *glamour* e a pobreza”, entre o que é luxuoso e o que é precário. É como se o avião da Chanel se tornasse “menos luxuoso” e o corpo de Brenda se tornasse, por seu turno, uma “estrela internacional”, junto com as paisagens recifenses nas quais ela caminha. No corpo fílmico de Sosha, tudo é precário, num primeiro momento, porém perversamente luxuoso, quando nos engajamos com as imagens e as andanças da personagem.

Do lado de fora da estação de metrô, um plano médio nos mostra uma bufante figura, com chapéu rosa, óculos de sol e colares de pérolas. Tanya (Alexis Colby) espera a chegada da amiga Brenda. Ao se encontrarem, em um plano aberto que registra seu abraço, um corpo se faz contíguo ao outro em sua estranheza, em sua (des)orientação; um pequeno gesto de *coletividade* se insinua e anuncia o que virá depois. As duas personagens se põem a caminhar juntas pelas ruas da cidade, em um dia ensolarado. Como em *Metrópole*, aqui as personagens também caminham por lugares populares do Recife. Mesmo que o quadro do filme não exiba uma cidade lotada de pessoas, sempre mostrando paisagens urbanas com pouca gente, os poucos passantes registrados não passam batido o seu olhar: olham para os corpos dissidentes de Brenda e Tanya, e olham para o quadro, para a câmera inserida na paisagem, que registra a

caminhada. Olhares de estranhamento e curiosidade. As paisagens do centro da cidade nos dão a ver ainda mais precariedade nas imagens, com cenários empobrecidos e descuidados filmados em superexposição, numa luz muitas vezes “estourada”. Contudo, o cômico *glamour* de Brenda e Tanya “empresta” a esses cenários uma instigante potência: temos em cena dois corpos que são notoriamente dissidentes e tidos como estranhos no espaço público; mas o jogo de imagens e sons – enquadramento, movimentação, montagem e trilha sonora – parecem não só conferir às personagens o *status* de “estrelas”, como também fazem com que, por meio de seus corpos, a própria cidade pareça algo mais interessante e vibrante do que ela é. É com esse gesto que Sosha parece, além de transformar mais uma vez Recife numa superfície em que “tudo é possível”, fazer da cidade uma metrópole do século XXI, como enuncia o título do filme. A “perversão” de igualar luxo e precariedade e “achatar” tudo é precisamente o que torna o precário luxuoso.

Figura 41 – Brenda e Tanya na cidade



Fonte: Fotogramas do filme *Recife XXI* (Sosha, 2014).

Em dado momento, Brenda tira seu vestido, revela o maiô com estampa de onça, com o qual passa a andar pelas ruas, livremente, de modo *gratuito*, sem prestar atenção aos olhos que a miram, às cabeças que se viram para olhá-las passar. Eis que Brenda e Tanya chegam à Rua da Aurora, famoso logradouro da cidade. Lá, veem um pequeno grupo de rapazes, seminus, que se dispõem na grama, de forma despojada sobre cangas cor de rosa, a passar bronzeador e tomar sol. Aquela era a “Praia Aurora”, famosa e noticiada nova sensação de Recife, que fizera Brenda retornar de Londres para aproveitar. Uma “praia” improvisada à beira do rio Capibaribe, ao lado dos passantes, dos carros e dos ônibus. Essa “célula dissidente”, que cria para si uma praia alternativa no meio da cidade, não passa despercebida no espaço, gera estranhamento. Contudo, mantém sua vivacidade e seu prazer. Uma “célula dissidente” que encena *energia, coletividade, gratuidade e riso*.

Brenda e Tanya se juntam aos rapazes na Praia Aurora. Enquadradas em primeiro plano, riem, se abraçam e desfrutam. Eis que aqui temos um momento que me instiga especialmente: um ônibus passa atrás delas, enquanto elas se abraçam. Podemos ver de relance algumas cabeças na janela do ônibus viradas para ver o lado de fora, para observá-las. Ouvimos uma voz supostamente masculina dizer, de forma provocativa: “Meu Deus, que coisa mais linda!”. Nesse instante, o corpo fílmico se altera: a constante e animada música é entrecortada para que a frase soe, e o filtro de cores transita de um amarelo artificial e saturado, que cobria os planos anteriores, para um tom frio e “realista”, que logo ao fim da frase é prontamente deixado de lado e substituído pelo tom artificial novamente, e a música retomada.

Figura 42 – Brenda e Tanya reagem à frase vinda do ônibus



Fonte: Fotograma do filme *Recife XXI* (Sosha, 2014).

Essa interrupção, nada sutil, faz despontar um ligeiro evento afetivo-performativo contrastante; um gesto pequeno nos corpos das personagens, esse sim bastante sutil, mas que me chama a atenção: Tanya (nesse momento, a tomemos brevemente por Alexis Colby) cerra os olhos em uma risada aberta – talvez constrangida, não saberemos – que certamente é uma reação à frase proferida. Brenda faz um movimento de cabeça para desfazer o abraço com Tanya; mostra um sorriso leve; em seguida, muito rapidamente, faz um movimento com a cabeça em direção ao ônibus que passara; seu olhar, mesmo coberto por óculos de sol, direciona-se para o fora de quadro na direção do ônibus. Seu rosto nos revela, sutil e ligeiro, uma expressão séria, que também me parece reagir à frase saída de dentro do ônibus, como que em ressonância ao afeto que, possivelmente, aquela frase causara em seu corpo. A “cara séria” de Brenda dura pouquíssimo, logo ela volta a cabeça para a frente e para nós, ativa e confiante, passando a mão dos cabelos. Esse momento de interrupção, que vai do artificial a um brevíssimo momento “realista”, enfatiza uma ambiguidade: por um lado, aqueles corpos dissidentes, em seu aproveitamento, de fato desorientam o espaço urbano, promovem uma (des)orientação *queer* que chama a atenção das pessoas ao redor, gera estranhamento e desconforto, implícitos na debochada frase proferida para, justamente, perturbar a presença daqueles corpos e demarcar a sua diferença; por outro lado, de forma irônica, a frase acaba por sublinhar o que o filme quer dizer: “que coisa mais linda!”. De fato, aqueles corpos são lindos, e sua junção ali na beira do rio que faz a Praia Aurora acontecer, que cria naquele espaço um lugar alegre e necessariamente dissidente. É com esse jogo que *Recife XXI* brinca: mobilizar o estranhamento para gerar potência. Não é à toa que, mesmo após ouvir a frase provocativa, Brenda e Tanya não deixam a alegria de lado, e dão mais um abraço no plano seguinte, que as registra de costas, olhando para as águas, em plano de conjunto. Mais uma vez, o plano de conjunto é privilegiado. Brenda ergue o braço, de forma celebrativa. O rapaz sentado na grama, à direita do quadro, a observa rindo. A imagem está em sutil câmera lenta, como que para ressaltar aquela celebração.

Figura 43 – Brenda e Tanya celebram na Praia Aurora



Fonte: Fotograma do filme *Recife XXI* (Sosha, 2014).

Em celebração alegre e coletiva na Praia Aurora, o filme acaba. *Recife XXI* mais uma vez performa a poética de Sosha em *Metrópole*, de (des)orientar a cidade de Recife em benefício dos prazeres dos corpos dissidentes que a atravessam. Nessa (des)orientação, tudo se torna artificial e superficial. E é na superficialidade mesma que identifico uma alegria *queer*. Se a alegria *queer* é alegria na dissidência, alegria em (des)orientar, é na (des)orientação – que aqui tudo “achata” e artificializa – que ela se evidenciará. Brenda, Tanya e os meninos da Praia Aurora, essa “célula *queer*” no meio da cidade, forjam um lugar para si num espaço que, *a priori*, não seria feito para eles. Os corpos dissidentes se valem de sua presença, ruidosa e incômoda, para torcer os espaços em seu interior, sem se preocupar com nada, nem mesmo com as possíveis controvérsias em volta. Só há espaço para a alegria, a despeito de tudo; ou mesmo alegria *por causa* de tudo: tudo ali é, de algum modo, favorável... há o sol, as boas companhias, as risadas, a música, o espaço para se criar uma praia e, principalmente, o corpo e sua potência para fazê-lo. Por que não ser alegre num contexto desses? Como Sosha diria: tudo está aí, basta usar ao nosso favor.

Recife XXI não é uma fantasia escapista como se poderia imaginar a princípio – sonhos de passarelas na Europa como fuga de uma realidade mesquinha e opressora. Sosha vira de cabeça pra baixo o escapismo: a vida glamourosa já está aqui, diante de nossos olhos. Só é preciso vivê-la como realidade e ela se torna realidade: sob os paralelepípedos, a praia (Lopes *et. al*, 2019, p. 140).

Mesmo o breve momento do ônibus, que interrompe o filme e que poderia, possivelmente, desfazer sua superficialidade e nos trazer um “mau encontro”, é logo revertido e incorporado jocosamente na tessitura da sequência, que reafirma aqueles corpos e sua presença ali. O breve momento que poderia “macular” a alegria encenada é ligeira e perversamente apropriado como algo que sublinha a própria alegria. No fim, o que reverbera em nós são os “bons encontros”: Brenda com Tanya, as duas com a cidade de Recife e com o grupo da Praia Aurora. E esses “bons encontros” – nos passos da leitura deleuziana de Spinoza (2002) – aumentam não só a potência dos corpos em cena como a potência do corpo fílmico e o modo como ele nos afeta. Além disso, a ideia de um “mau encontro” que não acaba com a alegria enfatiza ainda mais uma alegria *queer*, uma alegria que não se dobra aos “maus encontros”, mas que, com sabedoria trágica, acolhe a contingência e seus acidentes, “ergue a cabeça” e segue. Essa me parece ser a atitude artística de Sosha: erguer a cabeça e seguir, independentemente. Uma atitude artística que brinca com os espaços e as imagens, torna tudo maravilhosamente *fake*, artificial, superficial e frívolo, e ri de tudo isso. Um riso gaiato, debochado... um deboche para com quem queira, eventualmente, “exorcizá-lo”. Tal qual o riso de Dionísio, comentado no início desta seção. “O deboche de Sosha é reservado não para a Praia Aurora, para a cidade de Recife ou suas personagens, mas para todos aqueles que duvidam da capacidade transformadora de uma sensibilidade refinada e sem medo das limitações que lhes são impostas” (Lopes *et. al*, 2019, p. 140).

A Lenda do Galeto Vegano, outro curta-metragem de Sosha (este, em parceria com Amanda Seraphico, do coletivo carioca Anarca Filmes), caminha da mesma forma. Só que, desta vez, em ruas cariocas. E aqui, onde Recife dá lugar a Rio de Janeiro, tomamos parte em uma tresloucada série de (des)orientações *queer* ainda mais intensa que nos filmes anteriores. Talvez, por isso mesmo, até mais divertida e engraçada. Tudo parece ser “objetos errados”, tudo parece fora do lugar e deslocado. Mais uma vez, um texto *queer*, sem preocupação teleológica, que dá vazão ao excesso. Uma mulher, chamada Maristela e vivida por Livia Abreu, compra um frango assado em uma padaria, que logo é roubado por um homem dândi, vivido por Sosha e nomeado nos créditos como Keops, que passa pela calçada. Em outro ponto da cidade, uma garota chamada Greyce, interpretada por Amanda Seraphico – creditada no filme como Amandla Veludo – compra legumes e frutas numa feira, esses que serão sexualmente explorados por ela, que os manipula, lambe-os, manuseia-os como dildos, enquanto aproveita o fim de tarde sentada na grama. O dândi encontra Greyce, a garota dos legumes-dildos, e lhe oferece o galeto roubado. Ela recusa, à princípio, já que agora era vegana – por isso no título o “galeto vegano”, uma vez que Amanda é também conhecida por “Bad Galeto”, referência ao filme *Bad*

Galeto: No Limite da Morte (2017), dirigido por ela em conjunto com o coletivo Anarca Filmes. Greyce e o dândi Sosha então “cheiram” a farofa do frango, desfrutam da farofa como um narcótico inalável, como se ela fosse cocaína da melhor qualidade. Eis então que a garota acerta um melão na cabeça do dândi, e ele “desmaia”. Ela rouba o frango e foge. Por fim, o filme acaba com uma grande e divertidíssima briga dos três personagens pelo frango roubado. Uma narrativa frenética, insana e desvairada, mas que conta menos do que a forma como foi construída imagética e sonoramente.

O filme já começa com uma música animada, enquanto a câmera segue em movimento a personagem Greyce. Em seguida, vemos a ação primordial do filme, que inclusive trará seu título à tela: a compra do galeto assado, ao som da música *Chicken Grabber*, de The Nite Hawks. Um frango vistoso, embalado num marmitex em *close*. Em montagem paralela, o quadro nos mostra Greyce comprando legumes e frutas em barracas de feira. Eis que, de volta ao cenário do restaurante do galeto, surge na rua – e destoando totalmente das outras pessoas nela – o dândi Keops, ou o dândi Sosha, desfilando esnobe enquanto atravessa a rua.

Ele sabe que sua aparência causa um efeito, mas não é de bom-tom deixar sua vaidade transparecer. Flagrado pela câmera como por um paparazzo ou um fotógrafo de *street style*, ele veste um terno folgado, de blazer azul-marinho com botões dourados. Usado com camiseta listrada, lenço vermelho e óculos escuros, compõe um look que evoca uma vida de luxo indolente no mediterrâneo, parte Chanel na Riviera, parte iate em Capri. Seu andar é relaxado, mas, por trás das lentes escuras, ele está sempre escaneando a paisagem, olhando furtivamente para os lados, como se caça e caçador ao mesmo tempo. Ele parece um malandro *chic*, um truqueiro elegante, um ladrão de casaca – o que se comprova quando, na primeira oportunidade, ele foge com o galeto recém-comprado da amiga Maristela (Lopes *et. al*, 2019, p. 159-160).

Como em *Metrópole*, Sosha volta à cena para andar pelas ruas e, em sua caminhada, “estranhar” o espaço. Em vez de peruca e lantejoulas, agora é sua “elegância *fake*” de dândi que chama a atenção de modo *gratuito*. E Sosha brinca com isso ao mostrar em quadro seu corpo disposto junto aos outros corpos na calçada, em plano de conjunto. No momento em que ele rouba o frango de Maristela – com um gesto farsesco e cômico de quem espia para ver se o ambiente é seguro – transeuntes passam por ele; alguns o olham ligeiramente, outros olham para a câmera que o filma. Eis que um homem olha da câmera para ele, e a imagem congela, enfatizando esse encontro e o sutil contraste entre os dois corpos. Como em filmes e animações hollywoodianas antigas, um círculo fecha a imagem para o preto, direcionado ao rosto de Sosha.

Figura 44 – O dândi Sosha na calçada



Fonte: Fotogramas do filme *A Lenda do Galeto Vegano* (Sosha, 2016).

A entrada do dândi e sua interação com o espaço e as pessoas passantes aparece como uma grande “tiração de onda” com esse espaço e essas pessoas. Sosha, o corpo (des)orientado ali, faz parecer que tudo e todos é que são estranhos ou estão desorientados; é exatamente isso que parece, visto a desorientação das pessoas que passam diante de sua figura e da presença da câmera ali filmando. São elas que ficam “confusas” e “desorientadas”, não ele. É uma (des)orientação que nos provoca *riso*, nos faz rir da situação. É uma situação tão maravilhosamente “ridícula” – a postura dândi, a espiada, o roubo do frango – que por isso mesmo se destaca, chama nossa atenção e torna algo “ridículo” tudo o que está em volta. De algum modo, Sosha ri de tudo isso, e nós rimos junto. Isso se reitera quando, em outra cena, o quadro se abre, também de um círculo, e nos mostra Sosha em outro cenário. Com andar suspeito, porém sempre elegante, ele caminha, embalado pelo famoso – e engraçadíssimo – áudio das risadas gravadas do seriado mexicano Chaves, aqui reapropriado e deslocado. Sua aparição sonora nos faz rir no mesmo passo das risadas gravadas. Esse momento, em ressonância com o anterior, sublinha como o corpo fílmico nos convida, o tempo todo, a rir das aparições de Sosha. O personagem “tira sarro” de tudo, e nós – juntos ao Sosha diretor do filme – “tiramos sarro” do personagem. Na sequência de planos, ele se aproxima sorrateiramente de Greyce, sentada à beira da água, onde há pouco desfrutava libidinosamente das frutas e

legumes. O dândi vai ao encontro dela, e se senta a seu lado. Ele lhe oferece o frango, que ela recusa. Eis que eles provam da farofa. Um plano de conjunto os enquadra sentados, apresenta *jump-cuts*, até transitar para um plano em *plongée*, um quadro aproximado que valoriza sua ação de inalar a farofa. Sua boca e nariz se lambuzam com o pó. Os dois riem genuinamente de sua ação, e sua risada nos contagia. Aqui, o primeiro plano valoriza o riso em cena.

Figura 45 – O dândi e Greyce “cheiram” a farofa e riem



Fonte: Fotogramas do filme *A Lenda do Galetto Vegano* (Sosha, 2016).

Aqui, a (des)orientação *queer* é muito evidente. E uma (des)orientação que é jubilosa, regida por alegria. Tudo está deslocado: os corpos dos personagens, que ocupam o espaço com ações e gestos marcadamente ruidosos e estranhos – seja pelo sexo com vegetais, seja pela “cheirada na farofa” –; as risadas do seriado Chaves, acentuadas no corpo fílmico e nele ressignificadas; a modulação das imagens e sons, que (des)orienta o centro da cidade e o transforma em artifício. Todos os objetos ao alcance da mão são redesignados e propiciam formas de fruição outras, estranhas de um ponto de vista hegemônico do que é tido por “normal”. São todos “objetos errados” nas mãos desses corpos que os manipulam diante de nós. A “farofa psicotrópica” é, talvez, o exemplo mais jocoso disso, de como esses corpos podem promover uma (des)orientação dos objetos e tirar prazer disso. Tornar a farofa em droga se iguala a tornar o corriqueiro espaço urbano do Rio de Janeiro em um prosclênio tresloucado para esses corpos, um palco em que eles dão vazão ao que quiserem, independentemente da realidade em volta. Palco de uma alegria que é potente e reverbera em nós, que partilhamos do regozijo e das risadas das situações marcadamente dissidentes que se dão em cena.

Na cena seguinte, a (des)orientação *queer* brinca com o próprio aparato cinematográfico, conforme o filme se assume enquanto filme, enquanto encenação para uma câmera. Em plano médio aberto, ouvimos a voz da direção – a voz de Sosha – gritar “ação”. Greyce entra em quadro, correndo com a sacolinha do frango. A personagem Maristela, de Livia

Abreu, entra logo em seguida, pelo lado oposto. A voz de Sosha a dirige: “entra devagar... vai Livia, vai!”. Livia então aborda Greyce, e as duas começam uma briga de corpo pelo galetto. Ouvimos a voz de Sosha dar risada da farsesca e engraçada briga que acontece. O som do riso, mesmo fora de quadro, se faz bastante presente. Em gargalhada, Sosha grita “corta!”. As duas se apartam, dando risada. Corte. Outro plano aberto, agora de outro ponto de vista, registra a mesma ação. Greyce sentada comendo o frango, é abordada por Maristela/Livia, que parte para cima dela. Deitadas no chão, elas se batem. Agora, entra em quadro Sosha, como o dândi Keops, que entra na briga. Os três corpos se enroscam na disputa pelo frango até que, por fim, se sentam no chão e compartilham a comida. É noite, vemos as luzes da cidade e os carros ao fundo. Eles então veem algo no horizonte, se levantam e saem correndo. Num plano de conjunto, o quadro os congela em movimento, tremidos, e se iniciam os créditos finais do filme. Fixados na imagem congelada, é como se seu movimento nunca acabasse, o que nos deixa uma espécie de “convite” à continuidade daquele movimento.

De forma distinta e mais clara que nos outros dois filmes, aqui a brincadeira com as imagens e o deboche para com os espaços da cidade é evidenciado à medida que Sosha nos convida, nessa sequência final, a participar da própria direção do filme em si, junto com ele, que filma a ação (e ri da ação que filma). De modo direto, Sosha evoca nossa sensibilidade para ver e tomar parte daquela (des)orientação *queer* mobilizada pela própria filmagem em si. Sosha recorta imagens da cidade, artificializa seus espaços, encena corpos e ações dissidentes nesses espaços, dá risada de toda essa (des)orientação e nos chama, agora, para rir com ele.

Na arte e no cinema de Sosha, jamais encontraremos imagens “profundas”, imagens que nos darão a descobrir um algo além, uma “verdade”. Profundidade e complexidade são propositalmente “achataadas” em nome da superficialidade das imagens, de sua aparência, textura e graça. Ao trocar uma “realidade” densa e repleta de controvérsias por artifício, por imagens superficiais em que se pode ser e fazer tudo – e se rir de tudo – Sosha não apenas forja um “mundo novo”, uma sensibilidade nova, mas “transfere” para o corpo fílmico o seu próprio corpo e sensibilidade, de modo muito franco e direto. Por isso não é interessante desvincular sua obra de sua persona artística, pois essa persona modela, sobremaneira, as imagens e sons diante de nós.

Uma (des)orientação *queer* regida por alegria pode se dar de muitas maneiras, modular coisas diversas. Em Sosha, ela se espraia a partir de seu gesto de fragmentar e deslocar tudo que lhe interessa e compor imagens artificiais disso. Seu gesto de devoração de tudo, em especial dos espaços, para cuspir algo remodelado. É nesse gesto que reside o seu “criar-se a si mesmo”, sua alegria artística, que se imprime marcadamente nos filmes. Essa alegria não está

somente na expressividade do artista; julgo possível capturá-la nas imagens que ele cria, nos corpos em cena, no corpo fílmico. Mesmo que as imagens sejam superficiais, elas nos afetam, nos fazem rir e, mais importante, nos convidam à risada diante do “achatamento” de tudo. É o “próprio achatamento”, aliás, que me parece fazer isso. É como se Sosha, com sua irreverência, evocasse a nossa potência para, junto dele, rir de tudo, brincar de “falsear a realidade” e criar um mundo deslumbrante para nós aqui e agora, com o que está ao alcance da mão. Acredito que a frivolidade e o dandismo em seus gestos são o modo com o qual sua alegria se expressa. É isso que a potência de seu corpo e sua capacidade de agir criam. Para mim, sua arte é o exemplo mais claro de uma poética regida por alegria *queer*, alegria que se transfere e se dá a sentir nas imagens e sons.

No mundo estilizado pelas lentes de Sosha, só temos “bons encontros”. Sua obra cria um mundo superficial em que a *coletividade* sempre se expande e só “bons encontros” acontecem. Encontros em cena que aumentam a potência dos corpos; encontros das imagens conosco, que aumentam nossa potência. E é uma potência que se refestela em si, que quer aproveitar o aqui e agora, sem grandes compromissos. A estrada dos excessos e da fabulosidade está aqui para quem quiser. Mesmo aquele brevíssimo encontro em *Recife XXI*, que interrompe a cadência das imagens e sons por alguns segundos, não chega a se tornar um “mau encontro”, mas acaba acentuando os “bons encontros” ali estabelecidos. Se os espaços e as imagens de Sosha são “achataados”, tornados superficiais e artificiais, não caberia neles o que de controverso pudesse aparecer. Ao “achatar o mundo”, Sosha nos priva dos “maus encontros”, dos encontros que eventualmente pudessem deturpar a efusiva expressividade proposta; em outros termos, que pudessem acabar com a alegria *queer* diante de nós. Identifico no gesto de Sosha e suas imagens algo similar ao descrito por Muniz Sodré (2017), que defende a alegria não apenas como afeto de circunstância, mas como regime concreto e estável de relacionamento com o real. Me parece que a relação de Sosha com o real, com o mundo a seu redor, é tal que afirma de modo perene sua potência ativa e seu gesto de (des)orientar esse mundo a seu favor, mediante sua sensibilidade e o que ela quer fazer. Como dito acima, “o mundo é seu”, e ele vai tomá-lo. Tomá-lo, falseá-lo, rir dele e nos chamar para rir junto.

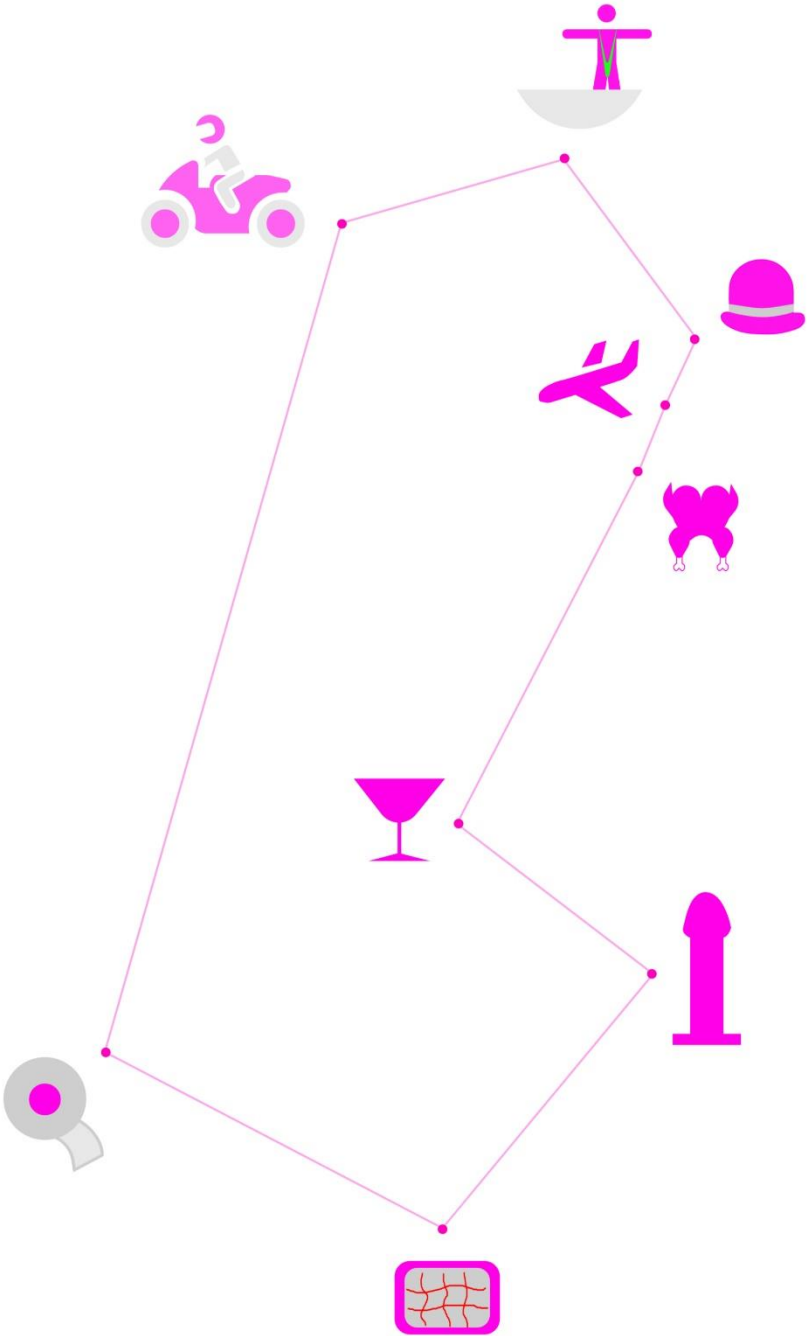
E toda essa alegria nada tem a oferecer que seja “útil”, que agregue valor ou usabilidade para interesses mercadológicos ou dinâmicas do capitalismo contemporâneo. Alheia à ideia hegemônica de felicidade e suas promessas, a obra de Sosha traz uma alegria *queer* que não apenas é fim em si mesma como ridiculariza e debocha de todo o sistema hegemônico em volta, e isso se verifica em muitas instâncias. Primeiramente, no próprio posicionamento artístico de Sosha, que reitera distanciamento e desinteresse em pertencer ao grande circuito artístico e

cinematográfico, ou em ser validado e legitimado por qualquer elite que seja. Sua indiferença ao sistema é fulcro de sua poética e produção artística, e isso reverbera nas imagens e sons que ele constrói. Os corpos em cena nos filmes, igualmente, não têm nada específico a edificar; seu aproveitamento de gestos e situações estranhos tem tudo, menos compromisso em fazer girar as engrenagens do que é “normal” ou “hegemônico”; a “mensagem” de Vlada, em *Metrópole*, é apenas uma: seguir a “estrada dos excessos e o caminho da fabulosidade”, caminho esse que certamente é torto, estranho, não-teleológico. Talvez algo pudesse ser dito sobre a presença de imagens veiculadas pelo capitalismo: Sosha se apropria largamente de signos da cultura de massa, da cultura *pop*, do mundo da moda... de signos cuja produção e circulação são veementemente pensadas para gerar consumo, para gerar lucro, para fazer as pessoas comprarem. Porém, a questão é: em que medida tal utilidade desses signos se sustenta quanto eles são fragmentados e deslocados de suas “vitrines”, de seu lugar de consumo? Esse deslocamento, essa (des)orientação *queer*, não apenas retira esses signos dos contextos em que eles exerceriam seu apelo ao consumo, mas também “perverte” esses signos e inviabiliza esse apelo. Seu uso nas obras de Sosha é rudimentar, estranho, está em excesso vertiginoso (Baltar, 2012). Além disso, são signos que, agora, estão em filmes que, definitivamente, não irão circular em grandes circuitos de consumo, não vão gerar lucro, não são vendáveis ou mercadologicamente interessantes. Sequer foram feitos para isso. Desse modo, a alegria *queer* em Sosha enfatiza sua improdutividade e indiferença para com qualquer ditame hegemônico que seja.

Sosha possui ainda outros filmes, além dos aqui analisados. Filmes que são tão maravilhosamente estranhos quanto os que vimos. É uma filmografia, e trabalho artístico, de forma mais ampla, muito ricos e instigantes especialmente pelas especificidades com as quais se apresenta. Bem como o que foi dito ao fim do livro *Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis* (2019), a obra de Sosha tem algo que pueril. Seu corpo quebrado parece que, tal qual a estátua de sal da esposa de Ló, poderá eventualmente se esvair em pó, deixando rastros cintilantes, pequenos brilhos a se dissipar. “A permanência do seu legado nos arquivos e nas narrativas oficiais do cinema brasileiro é incerta” (Lopes *et. al*, 2019). Esse texto é mais um, entre outros, exercício de fazer brilhar esse legado e essa obra, de observar sua alegria, senti-la em mim, e tentar dá-la a sentir para quem, por acaso, ainda não tiver encontrado Sosha pelo caminho. Vamos juntos pela estrada dos excessos. Sosha dança em seus filmes e embala seu gesto de (des)orientação em *A Seita*, de André Antônio. Sua aparição traz para esse filme um lampejo alegre. A sequência de Sosha transforma o tédio do filme em algo outro, algo com o

qual nos engajamos em outros termos. Até faz o dândi de Pedro Neves dançar. É com essa dança, da qual eu também quero fazer parte, que encerro essa constelação.

UMA CONSTELAÇÃO SE FECHA, UMA IMAGEM SE ABRE



Uma imagem se abre. Estranha, pontiaguda como os dentes que mordem a cabeça da cobra. Uma “fotografia do céu” que registra, no momento presente, parte da historicidade e dos fenômenos desse momento. Especialmente, registra como as obras audiovisuais se integram a esses fenômenos. O cinema e o audiovisual são um “paradigma” da contemporaneidade, são um dos baluartes pelos quais nossos tempos exercem poder. As obras que, de modos diversos, conectam-se umas com as outras nessa constelação, são todas “produto” desses tempos. Sem os muitos fenômenos contemporâneos – largamente comentados no decorrer do texto –, possivelmente os filmes também não dariam o ar da graça. Nesse sentido, o audiovisual dissidente não está de um lado oposto ao capitalismo e suas tecnologias, mas é ele próprio “fruto” dos fenômenos do capitalismo. Porém, um fruto “podre”. Uma máquina que não funciona bem. Um corpo quebrado. E é esse corpo quebrado – encarnado nas obras audiovisuais – que exerce poder e ensaia outros módulos de força possíveis.

A constelação é um método que agrega pontos diversos por um mesmo eixo. Aqui, trago obras que, bastante diversas entre si, unem-se em um eixo comum, que vai além do fato de serem *queer* ou com personagens LGBTQIAPN+: o modo como se relacionam, pela via da sensibilidade, com fenômenos do capitalismo contemporâneo. É a partir desse eixo que os filmes estão dispostos, que uma obra se aproxima mais da outra, traz questões que ressoam na outra.

A Seita e Desaprender a Dormir, obras mais próximas uma da outra, tratam de modo específico a questão do sono, do corpo que não dorme; de modos distintos, os dois filmes brincam com a dinâmica afetiva do corpo hiperestimulado para, perversamente, desestimular esse corpo. Afetos de tédio e de sono “esfriam” o corpo e o tornam algo improdutivo, sem utilidade para consumo e trabalho. De modo similar, mas prescindindo da questão do sono, *Usina Desejo Contra a Indústria do Medo* brinca com a não-teleologia e a “confusão” de histórias que nunca acabam, que se perdem num vórtice excessivo de imagens e sons. É esse excesso nas imagens e sons que o faz tão próximo de *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*. Este brinca com uma “estética do lixo”, fazendo dos “restos” do capitalismo sua própria estilística. Todos esses filmes, mais próximos entre si, conectam-se por sua capacidade de induzir afetos “inúteis”, de perverter os afetos aos quais o capitalismo contemporâneo insiste em submeter os corpos. São filmes que, ao articular de modo especulativo *textos queer* (De Lauretis, 2011) e *excesso de atrações* (Baltar, 2012), fazem um *elogio ao indiscernível*, elogiam em sua tessitura aquilo que escapa à compreensão, à linguagem, ao discurso e, por conseguinte, ao que o capitalismo pode economizar. São filmes que, em muitos momentos e de formas variadas, tocam as franjas da indiscernibilidade, seja no jeito com dispõem suas narrativas, seja na

profusão de suas imagens e sons. Os modos como animam elogio ao indiscernível são diversos e expressam dissidências a ditames hegemônicos: hiperestímulo, teleologia, produtividade... se tornam tédio, sono, confusão, abjeção... afetos que diminuem as capacidades do corpo e o tornam algo “inútil” ao capitalismo. É nesse momento que proponho uma dissidência a um ditame hegemônico específico – o imperativo de felicidade – a partir de um afeto que aumente as capacidades do corpo sem, contudo, ser necessariamente “útil”. Daí vem a alegria, e uma que seja especificamente *queer*. Um modo de elogio ao indiscernível, um afeto que também tange o que não se pode compreender ou explicar, que toca os limites da linguagem. *Corpo Elétrico* encarna muito desse afeto, assim como *Vando Vulgo Vedita*. Ambos os filmes mostram corpos alegres cuja potência nada cria, nada constrói para além do aproveitamento de si própria. Longe de ser uma “felicidade” edificante, sua alegria em cena não deve nada a coisa nenhuma, tampouco se expressa pela força de um motivo plausível. Isso se evidencia ainda mais no trabalho artístico de Sosha, que é em si mesmo testemunho de uma alegria *queer* poética e criadora, que age no mundo e jubilosamente o perverte e transforma.

Ao reunir esses filmes, distintos e semelhantes, busquei criar uma imagem que congregasse uma “rede de afetos” possíveis mobilizados pelo cinema e audiovisual contemporâneo. Especialmente um cinema *queer*. Percebo em todos esses filmes uma dinâmica afetiva instigante, propostas poéticas e estéticas que se relacionam, sobremaneira, com o capitalismo, em maior ou menor grau. Todos os filmes trazem questões que reverberam “versões” dissidentes de fenômenos do capitalismo, bem como “respostas” dissidentes ao interesse deste no corpo e na sensibilidade. Os filmes da primeira parte dialogam de modo frontal e pouco sutil com esse capitalismo; comentários sobre a sociedade contemporânea são encenados e/ou verbalizados de modos bastante evidentes, mesmo que por meio de metáforas narrativas e/ou cênicas. Os filmes da segunda parte também o fazem, ainda que com mais sutileza; nesses, a alegria *queer* impressa é seu principal ruído frente ao capitalismo, uma espécie de “recado” sobre o que se pode ser e sentir apesar do mundo como ele é e está. De modo mais específico, mais do que trazer certo panorama contemporâneo do cinema *queer* brasileiro, a constelação aqui proposta traz um cinema que mobiliza *estratégias sensíveis dissidentes*.

O capitalismo contemporâneo se vale proficuamente de suas tecnologias para melhor saber e melhor controlar os corpos e sua sensibilidade. É nesse ínterim que exerce suas estratégias sensíveis, como bem nos conta Muniz Sodré (2006). O cinema e audiovisual *queer* parecem bastante conscientes disso, e não se furtam a provocar e remexer isso em si próprios. E ao fazê-lo, podem de algum modo burlar tais estratégias sensíveis, à medida em que forjam

as suas próprias estratégias. O elogio ao indiscernível é uma estratégia sensível dissidente, bem como os afetos que por meio dele se expressam – entre esses, a alegria. Talvez não seja a única estratégia dissidente possível, mas é a que, por ora, compreende o audiovisual sobre o qual me debruço. Acredito que essa estratégia pode responder à pergunta, enunciada na introdução deste texto, sobre a possibilidade de estratégias sensíveis especificamente dissidentes, suas potencialidades e limites na contemporaneidade.

Creio que parcela da arte *queer* contemporânea, em especial o cinema e audiovisual, reconhece a si mesma como produto e parte das dinâmicas do capitalismo contemporâneo, e diferentemente de um cinema político tradicional de esquerda, não nega essa pertença, mas brinca com ela e a provoca por dentro. E esse movimento pode ter muito a dizer sobre cinema “político” ou um modo de animar política por meio do cinema, por mais que o significante “política” não seja o norteador central dos filmes aqui analisados.

O cinema e audiovisual *queer*, mais que outras formas de cinema – ou mesmo mais que muitos filmes ditos “políticos” – aprendeu e apreendeu a “época estética” em que vivemos, e é por meio dela que propõe jogo. É um audiovisual que soube sacar muito bem, talvez mais do que outras formas de arte e comunicação, que o poder dos nossos tempos se exerce, sobremaneira, por meio do sensível. E é disso que ele vai se apoderar. Longe de ser “antiestético” ou “antitecnológico”, é pelo caminho da estética e da apropriação tecnológica – nesse caso específico, das tecnologias audiovisuais –, que esse audiovisual vai se espriar e modular suas estratégias. Então, muito mais do que discursos verbais, militantes, “sérios”, ou mesmo pautados simplesmente na representação de determinadas realidades sociais, a disputa aqui se dá num lugar mais tácito, se dá no campo dos afetos, da sensibilidade, do corpo.

É isso que fundamenta estratégias sensíveis especificamente dissidentes, como o elogio ao indiscernível: estratégias que se pautam em um mapeamento contextual sobre o momento presente e seus fenômenos, que compreendem como o poder hegemônico se dá e que a partir desse mapeamento modelam meios de investigação e exploração do *locus* em que esse poder é exercido. Na contemporaneidade, o corpo é esse *locus*. Assim, estratégias sensíveis dissidentes tratam da investigação e exploração do corpo, precisamente, para desvendar nele mesmo do que ele é capaz e em que medidas pode borrar ou constranger interesses hegemônicos. Desse modo, estratégias sensíveis dissidentes se dão em (1) mapear o contexto presente; (2) compreender e se apropriar das formas pelas quais esse contexto exerce poder; (3) investigar e explorar outros módulos de força no uso dessas formas de poder; (4) produzir (des)orientações *queer* a essas formas de poder e ensaiar formas outras de ser.

Se o poder na contemporaneidade é exercido sobre o corpo e a sensibilidade, é sobre o corpo e a sensibilidade mesmos que parte do audiovisual *queer* vai exercer suas estratégias. Portanto, se o capitalismo contemporâneo tem interesse no corpo e suas potências, a arte e o cinema *queer* também têm. Se o primeiro quer produzir, gerir, controlar e economizar, o segundo perverte essa economia, quer investigar do que esse corpo é capaz, o que ele consegue fazer de embaraço. É o embaraço – e, talvez, o que nele houver de indiscernível – que traz um modo de fragmentar ditames hegemônicos de hoje. É isso que eu creio encontrar nos filmes. Se para a economia hegemônica o corpo é historicamente investigado, categorizado e disposto para determinados interesses utilitários, para uma perspectiva dissidente o corpo é o *locus* central de perspectivas outras, uma vez que ele é carne viva, repleta de potências incontidas, de forças inesperadas e muitas vezes ilegíveis e indiscerníveis pela linguagem. É isso que a arte e o audiovisual *queer* tentam animar: o que há de incontido, de inesperado, de novo nas potências do corpo, para através disso, através do que esse corpo apresentar, forjar novas possibilidades estéticas, artísticas. Provocar afetos que, em sua intensidade e reverberação, não podem ser de todo explicados por argumentos racionais e, por isso mesmo, não podem ser de todo apropriados pela economia capitalista. O audiovisual *queer* investe nos poderes do corpo, na carne viva, de distintas maneiras, para dele extrair sua potência – e a potência afetiva dos filmes.

Não se trata, porém, de estratégias dialéticas, de estratégias que tentam se impor como antítese do capitalismo e revelar uma verdade outra, um modo de superação. Antes disso, trata-se delas mesmas de um “produto” do próprio capitalismo, um produto estranho e perverso, cujo intuito é dificultar a compreensão e a legibilidade para com interesses utilitários. Estratégias sensíveis dissidentes são estratégias que, de certo modo, “diluem” ou “bagunçam” estratégias sensíveis hegemônicas; contudo, não o fazem por operarem módulos de força necessariamente opostos, mas sim porque operam módulos de força confusos, tortos, sem direcionamento claro. É isso, precisamente, que inviabiliza uma sensibilização com fins hegemônicos. As estratégias sensíveis dissidentes não são algo que surge no extremo oposto das estratégias sensíveis do capitalismo, mas são produto dessas últimas estratégias. Um produto, todavia, modulado para não funcionar direito. Por esse caminho, são estratégias que incitam a imprevisibilidade, o que não pode ser totalmente contido ou compreendido; portanto, o que não pode ser totalmente útil e economizado. Filmes *queer* não são redentores, não tem pretensão de sê-lo, e evidentemente não superarão o capitalismo. No entanto, podem usar de sua tessitura estranha para encenar comentários a ele, para ensaiar sensibilidades outras para o aqui e agora.

O cinema e audiovisual *queer*, em sua exploração e experimentação do corpo, parece interessado em incitar e explorar afetos com consciência de que esses afetos podem lhes

escapar, de que afetos não podem ser totalmente contidos, tampouco justificados. Daí sua preciosidade. “Dão corda aos corpos” para ver como eles se enrolam, se torcem, se prendem, se rasgam... para ver o que eles, em sua dinâmica própria, podem performar e dar a sentir. É nesse movimento que, creio, uma alegria *queer* se insinue. É exatamente isso que se deseja: incitar afetos que tenham “vida própria” e escapem, inclusive, das próprias estratégias sensíveis dissidentes que os provocaram *a priori*. Nessa perspectiva, é o corpo – os corpos em cena e o corpo fílmico – que poderá abrir universos sensíveis e nos mostrar, pela via estética, modos outros, diferentes, de estar no mundo, bem como outros afetos que podem reverberar nesse mundo. Ao fazê-lo, e ao ter contato com novas possibilidades corpóreas e afetivas, esse audiovisual pode ser capaz de especular, redescobrir, renovar e redesenhar outros procedimentos possíveis de existência frente à sociedade contemporânea, à cultura hegemônica e ao capitalismo. Se o movimento do capitalismo é “se apropriar de tudo”, se apropriar de todos os fenômenos que ele é capaz de entender, reformá-los e produzi-los a seu modo, é numa contínua exploração do corpo e seus afetos incontidos que o novo pode surgir. Filmes *queer* contemporâneos se valem de apropriação, fragmentação, decomposição e reconstrução estética da “realidade” e, justamente por esse caminho, são mobilizados e animados por aquilo que lhes excede, que excede as próprias estratégias. As estratégias sensíveis dissidentes advêm de (des)orientações *queer* e criam condições para retroalimentá-las. Nesse sentido, são estratégias que se valem do sensível sem pretensão de esgotá-lo racionalmente ou de economizá-lo de forma utilitária. Pelo contrário, são estratégias que estimulam os embaraços da carne, a vertigem, aquilo que é indiscernível, que excede a compreensão intelectual, que se expressa em forma de afeto. São estratégias que, contraditoriamente, burlam em parte a própria ideia de “estratégia”.

É nos meandros das tecnologias audiovisuais contemporâneas que esses filmes podem selecionar, decupar, reorganizar e produzir coisas novas; é pelo ato de “emprestar vida”, afeto, intensidade, “embaraços da carne”, à realidade contemporânea, que esses filmes – e os corpos animados por eles – podem criar produtos que, mesmo valendo-se de imagens vindas de contexto hegemônico, esgarçam-nas e tornam-nas algo incoerentes e improdutivas. É pelo deslocamento, pela ruptura teleológica, pelo excesso, pelo ruído, pela precariedade com que os filmes mobilizam as imagens das quais se apropriam, que as tornam de pouco uso utilitário e mercadológico e, por conseguinte, capazes de evocar novas formas de sensibilidade. Nesse bojo, fazem também fruir modos próprios de sensibilidade, modos capazes de oferecer inteligência e conhecimento sensíveis para se existir no mundo, para andar por sobre o mundo apesar dos muitos males deste. É disso que se faz alegria *queer*, uma alegria animada e regida

pela própria dissidência em si. Essa alegria, como regência afetiva e regime estético presente em um grupo de obras audiovisuais, pode operar como uma pedagogia: um convite estético e, de certa forma, ético, a um modo dissidente de experienciar a realidade.

O presente texto se apresenta, em primeiro momento, como um modo de pensar a possibilidade de estratégias sensíveis dissidentes. Na busca dessas estratégias, enfatizando-as por meio das imagens e sons, chego a uma estratégia específica ao cinema e audiovisual, aqui nomeada de *elogio ao indiscernível*, uma estratégia estético-narrativa que consiste em perturbar e desconstruir a teleologia narrativa e dar vazão a “excessos afetivos”, a dinâmicas afetivas em que as imagens e sons se impõem independentemente da narrativa. De modo mais específico, uma estratégia que consiste em modulações exploratórias e especulativas entre *texto queer* (De Lauretis, 2011) e *excesso de atrações* (Baltar, 2012). Tal estratégia – que se baseia em releitura minha do estado da arte de estudos *queer* em cinema e audiovisual –, em suas diversas possibilidades de modulação, pode levar a variados regimes estéticos e/ou afetivos, como o sono, o tédio, a abjeção etc. Dentre eles, pode levar à *alegria*. Por sua vez, a alegria conforma um regime ao qual eu me dedico de modo mais alongado e propositivo, buscando pontuar o que entendo por *alegria queer* enquanto conceito e, como tal, como pode ser tomado por categoria de análise e/ou chave de leitura para imagens e sons. As estratégias sensíveis enunciadas ao início, portanto, conduzem-me em rotas dissidentes nas quais depuro modulações estético-narrativas nas imagens e sons e me deparo, enfim, com afetos; com aquilo que, como muito disse neste texto, tem sua cota de indiscernibilidade e, por isso mesmo, pode ser matéria-prima, ainda que incontida e desobediente, para se imaginar e forjar o *novo*.

Talvez seja na continuidade da exploração do corpo o ponto de fragilidade das estratégias sensíveis dissidentes. Ou mesmo um limite. Se o capitalismo tem a capacidade de, cedo ou tarde, englobar e se apropriar até mesmo do que lhe é estranho – inclusive corpos dissidentes, vide o conceito de *homonormatividade* (Duggan, 2002) – é fato que parte do que for criado por estratégias sensíveis dissidentes hoje será, em algum momento, redesenhado e produzido aos modos do capitalismo. O que estratégias sensíveis dissidentes podem criar não é perene. Nada é perene, e por isso mesmo tudo deve ser disputado. O próprio termo “*queer*”, neste texto, é coisa disputada, tal como os conceitos de excesso, de afeto, entre outros longamente discutidos aqui. O capitalismo já se apropria de todos eles, já atribui mesmo significados utilitários ao *queer*. Minha compreensão de dissidência, que informa meu entendimento do que é *queer*, presta tributo ao que uma já canônica teoria *queer* postulava (De Lauretis, 2011; Butler, 2016; Louro, 2006): o *queer* é uma abertura de possibilidades que escancara lacunas, desnaturaliza categorias, ultrapassa demarcações identitárias, é um fracasso

(Halberstam, 2011) para com modos de ser hegemônicos, heterossexuais. É esse *queer* que há de explorar novas estratégias sensíveis, por mais que sua manifestação e criação durem pouco, não sejam perenes frente ao *modus operandi* do capitalismo de hoje. Por isso, justamente, se faz necessária a renovação dessa criação, a renovação do que estratégias sensíveis dissidentes podem trazer. O que importa, entretanto, é que elas mantenham em seu cerne o mapeamento contextual sobre de que modo o poder hegemônico exerce poder. É no *locus* exato em que esse poder é exercido que as estratégias dissidentes devem agir, sempre, independentemente de que *locus* seja esse; independentemente se ele mudar, algum dia, e não mais se inscrever na matéria viva do corpo. Por ora, sendo o corpo o centro, é nele mesmo que o incontido, o desconhecido, o não-cerceado pela linguagem, deve ser investigado. Nesse corpo, acredito que sempre sobrar um residual, algo jamais descoberto. Talvez seja ao assumir isso, e brincar com isso, que estratégias sensíveis dissidentes possam seguir a criar, sem destino específico, sem *telos*. Fazer acordar o *novo*, e mais um *novo*, e outro *novo* depois desse. E esse *novo* ser ingrediente para seguir existindo.

Falando pelo *hoje*: o cinema e audiovisual *queer* nos ensinam que compreender, apreender e se espalhar pelas tecnologias e formas de poder hegemônicos pode ser a maneira mais eficaz de fragmentá-los e forjar coisas novas. Diferentemente de uma arte que se pauta em discurso afiadamente crítico contra as novas tecnologias, ou mesmo contra o caráter estético de nossos tempos, a arte *queer* nos demonstra que talvez o caminho mais estimulante seja abraçar esse caráter estético e tecnológico para, por meio dele, borrar e constranger o poder hegemônico; criar novas formas de existência; convidar-nos a estar no mundo contemporâneo, aqui e agora, de modo inútil, improdutivo, dissidente. E, ainda nessa dissidência, tirar proveito. Quiçá, alegria.

CONSIDERAÇÕES SEM FINAIS

Não há finais aqui. Talvez, um formal e provisório encerramento de um texto. Mas é um que faço questão de deixar em suspenso. Acredito que os filmes tenham me ensinado um bocado sobre como a suspensão pode ser um gesto criativo. O corpo suspenso na deriva, no sono, nas veias do mundo virtual, numa dança no meio da rua. São corpos que me ensinam que o afã utilitário de se produzir mais e mais, sempre com um *telos* específico logo a frente, é um afã que economiza afetos, que economiza as potências do nosso corpo.

Estratégias sensíveis dissidentes são outra coisa que não têm fim, porquanto haja vidas dissidentes por sobre nosso mundo. Graças às deusas, sempre haverá. E tal qual tudo que é

perene, a renovação contínua dessas estratégias se mostrará para nós, se encenará em novos filmes. Corpos dissidentes têm poderes, e um de seus maiores creio que seja, precisamente, sua criatividade ao mobilizar inteligências e conhecimentos próprios para existir no mundo como ele é. Acredito que é isso que os movimenta.

Com este texto, intento, de alguma forma – mesmo que algo frágil ou modesta – integrar essas inteligências e conhecimentos. Esses que, julgo, são primordialmente *sensíveis*. Não há possibilidade de fazer nada no mundo sem sensibilidade. Afinal, é com nosso aparato sensível – nosso corpo – que cá estamos. Não vejo experiência estética como um “saber acessório”, mas como condição primordial de conhecimento e acesso ao que entendemos por “real”. É isso que trago para esta pesquisa, na qual converso com filmes *queer*. Creio poder dizer que, como eu, esses filmes também tratam a experiência estética como baluarte, como espinha dorsal da disputa sobre o que nosso mundo pode ser.

Sinto que atingi os pontos que me movimentaram e puseram na caminhada: busquei uma *abordagem compreensiva da Comunicação*, nos passos de Muniz Sodré (2006), uma abordagem teórica que levasse em conta o sensível no processo comunicacional; dialoguei com a contemporaneidade por meio de uma rede de textos sobre o capitalismo e suas tecnologias; dispus de prolíficas teorias da comunicação e do cinema para pensar questões dissidentes. Possivelmente, pensar a partir de dissidências foi o mais estimulante dos pontos. Nesse sentido, um de meus objetivos com essa pesquisa foi chamar para a roda alguns dos muitos textos teóricos *queer* com os quais eu já tenho conversado nos últimos anos. Trocar um lero com algumas contribuições, riquíssimas, de autores já consagrados nesses estudos. Por meio dessas contribuições, desse estado da arte já tão desenvolvido, articular meu elogio ao indiscernível e, de modo mais propositivo, forjar uma alegria *queer*. Mobiliza-me de modo especial dialogar com esses textos e propor, com seu auxílio, pensar uma forma dissidente de afeto que fale sobre o aumento da potência dos corpos, de seu júbilo, de como podem aproveitar a vida pela vida. Existir é duro. Existir sendo dissidente, transviado, deixado de lado pela cultura hegemônica... é duro. Mas a dureza pode ser experienciada com alguma graça. Não só pode, como é. Podemos ver isso materialmente... e mesmo sem poder compreender ou explicar, podemos testemunhar e nos deixar contagiar. É isso que vejo nos filmes. Me embrenhar nos filmes foi, sem dúvida, a parte mais excitante desta jornada. Poder observar a ascendente produção brasileira, com tanta diversidade e especificidade, me provoca a querer continuar a escrever.

Alegre fico em dividir com o leitor que a escrita deste texto coloca minha própria carne viva para jogo, para muito além de um intelecto que propõe cotejos teóricos. Me envolver com a pele e a carne de cada um dos filmes foi uma experiência estética repleta de afetos e sensações,

aos quais sempre reagi com uma performance. Performances que, também, deixo agora em suspenso. Cada página desse texto, desde a página um (que, é claro, não foi a primeira que eu escrevi), dividem seu tempo e espaço com uma canção, uma dancinha aleatória, uma cerveja, uma transa, uma ida ao café da biblioteca para comer bolo, um pulo na água do mar. E creio que é algo desse feitio que farei agora, ao me levantar da escrivaninha. Com um leve sorriso de canto de quem acabou de ver um cara bonito passando ao longe, dou *play* em *Vaca Profana*, de Gal Costa e...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, GIORGIO. O que é o contemporâneo? *In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AHMED, Sara. **Queer phenomenology**: orientations, objects, others. Durham: Duke University Press, 2006.
- AHMED, Sara. **The promise of happiness**. Duke University Press, 2010.
- ALMEIDA, Bruno Vasconcelos de. Genealogias da alegria. **Psicologia em Revista**. Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 97-113, ago. 2009.
- ANARCA FILMES. **Usina-desejo contra a indústria do medo**. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/noticias/estreia-usina-desejo-contr-a-industria-do-medo/>. Acesso em 13 jul. 2021.
- AUMONT, Jacques. **Montage Eisenstein** (theories of representation and difference). London: BFI; Indiana: Indiana Press, 1987.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2004.
- BABUSCIO, Jack. Camp and the gay sensibility. In: BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. **Queer Cinema, The Film Reader**. New York: Routledge, 2004.
- BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. **Revista Significação**, v. 39, n. 38, 2012.
- BALTAR, Mariana. **Por um cinema de atrações contemporâneo**. Trabalho apresentado no GT ESTUDOS DE CINEMA, FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL, no XXV Encontro Anual da Compós. Anais do XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 08 a 10 de junho, 2016.
- BARBOSA, André A. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BARROS, Laan Mendes de. Comunicação sem anestesia. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 40, n. 1, jan./abr. São Paulo: Intercom, 2017.
- BARROS, Laan Mendes de. Reconhecimento, estesia e alteridade para romper os discursos de ódio. In: Laan Mendes de Barros; José Carlos Marques; Ana Silvia Médola. (org.). **Produção de sentido na cultura midiaticizada**. 01ed. Belo Horizonte: Selo PPGCom/UFMG, 2020, v. 01, p. 185-201.
- BARROS, Laan Mendes de. O “percurso do reconhecimento” nos estudos da comunicação. **MATRIZES**, 16(3), 137-152, 2022.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENSHOFF, H. M.; GRIFFIN, S. **Queer images**: a history of gay and lesbian film in America. Oxford: Rowmann & Littlefield, 2006.

BENTES, Ivana. O devir estético do capitalismo cognitivo. *In*: **ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS XVI**. Anais [...], UTP, Curitiba-PR, 2007.

BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. **Revista Florestan** 1 (2), 2014, p. 46-66.

BERLANT, Lauren; WARNER, Michael. Sexo em público. *In*: Jiménez, Rafael M. M. (ed.). **Sexualidades transgressoras**. Barcelona, Icaria, 2002.

BERSANI, Leo. **Homos**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

BINKLEY, Sam. A felicidade e o programa de governamentalidade neoliberal. *In*: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

BLOCH, Ernst. **The spirit of utopia**. Stanford and California: Stanford University Press, 2000.

BOGADO, Maria. Matou o cinema e foi à festa: Translesbixa, Anarca Filmes, Chorumex e algumas outras. **Cinética: cinema e crítica**, 30 de abr. de 2021. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/maria-bogado-matou-o-cinema-e-foi-a-festa-2021/>. Acesso em 11 jul. 2024.

BORDWELL, David. O cinema clássico: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, F.P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 2: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CABANAS, Edgar; ILLOUZ, Eva. **Happycracia**: Fabricando cidadãos felizes. São Paulo: Ubu, 2022.

CAMPELLO, Cristie de M. Alegria: uma aventura em trânsito. **Boletim de Pesquisa Nelic**. Florianópolis, v. 18, n. 29, p. 142-154.

CHARNEY, Leo. **Empty moments**: cinema, modernity and drift. Durham and London: Duke University Press, 1998.

CLOUGH, Patricia. The affective turn: political economy, biomedica and bodies. **Theory Culture Society**, v. 25, n. 1. 2008.

COLLING, Leandro. Fracasso, utopia queer ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. **Conceição | Conception**, Campinas, SP, v. 10, 2021.

COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. Tese (doutorado) — Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, Programa de pós-graduação em Comunicação, 2016.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DE LAURETIS, Teresa. Queer texts, bad habits, and the issue of a future. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, 17/2-3, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: 2000.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DIAS JR., Jocimar. “O que pode um Bartleby queer? notas acerca da resistência passiva queer em ‘Corpo Elétrico’”. **Revista Moventes**, 2018. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2018/01/15/o-que-pode-um-bartleby-queer-notas-acerca-da-resistencia-passiva-queer-em-corpo-eletrico/>. Acesso em 8 ago. 2024.

DUGGAN, Lisa. The new homonormativity: the sexual politics of Neoliberalism. In CASTRONOVO, Russ & NELSON, Dana. **Materializing democracy: toward a revitalized cultural politics**. Durham: Duke University Press, 2002.

DYER, Richard. **The culture of queers**. Routledge, London & New York, 2002a.

DYER, Richard. Entertainment and utopia. In: **Only entertainment**. London & New York: Routledge, 2002b.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EDELMAN, Lee. **No future: queer theory and the death drive**. Dunham and London: Duke University Press, 2004.

ENNE, A. L.; BALTAR, M. “A construção do fluxo do imaginário sensacionalista através de uma “pedagogia de sensações”. In: **REDE ALCAR**, 2006, São Luís, Maranhão, jun. 2006.

EPICURO. **Antologia de textos**. 2 ed. Tradução e notas de Agostinho da Silva. In: et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores). p. 1-20.

FERRER, Christian. Consumo de espetáculos e felicidade obrigatória: técnica e bem-estar na vida moderna. In: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

FILHO, Ricardo Duarte. O camp e o lindo no cinema queer brasileiro contemporâneo. In: **XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**. Anais GT Comunicação e Experiência Estética. Goiânia: UFG / Compós, 2016.

FILHO, Ricardo Duarte. Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem queer. **Imagofagia**, n. 18, pp. 85-109, 2018.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Genealogia e a História. In: **Microfísica do Poder**. 8ª. Ed., Rio de Janeiro, Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). Tradução: E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.). **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema: Michel Foucault. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FREIRE FILHO, João. A felicidade na era de sua reprodutibilidade técnica: construindo “pessoas cronicamente felizes”. In: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

FREIRE FILHO, João. Era uma vez o “país da alegria”: mídia, estados de ânimo e identidade nacional. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 401–420, 2015.

GAMSON, Joshua. Must identity movements self-destruct? A queer dilemma. **Social Problems**, v. 42, n. 3, 1995.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. O Platão de Nietzsche, o Nietzsche de Platão. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 3, p. 23-36, 1997.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

GREEN, James Naylor; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.) **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, GREGORY J. (org.). **The affect theory reader**. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

GUIMARÃES, César. **Estéticas contra-colonizadoras no documentário**: um ponto de partida. In BARROS, L. M.; MARQUES, J. C.; MÉDOLA, A. S. (org.). Produção de sentido na cultura midiaticizada. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO, 2010.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. *In*: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GUNNING, Tom. Attractions: how they came into the world. *In*: STRAUVEN, W. (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HALBERSTAM, J. **The queer art of failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. *In*: Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARDT, M. O trabalho afetivo. *In*: COSTA, R. & PÉLBART, P. (orgs.). **O reencantamento do concreto**. São Paulo: Hucitec, 2003.

HERZOG, A. **Dreams of difference, songs of the same**: the musical moment in film. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JÚNIOR, Lindoaldo Vieira C. **Nietzsche e Rosset**: alegria, impulso à criação. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Natal, 2013.

KURY, Mário da Gama. Introdução. *In*: EURÍPIDES, *Ifigênia em Áulis*; **As fenícias; As bacantes**. 4. ed. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Col. A tragédia grega – vol. 5). p. 7-13.

LAZZARATO, Maurizio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, Denilson. **Afetos, estudos queer e artifício na América Latina**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 19, n. 2, 2016a.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016b.

LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. *In*: SOBRINHO, Gilberto Alexandre (org.). **Cinema em redes**: Tecnologia, estética e política na era digital. 1ed. Campinas: PAPIRUS, 2016c, v. 1, p. 147-159.

LOPES, D.; BARBOSA, A. A.; NEVES, P.; FILHO, R. D. **Inúteis, frívolos e distantes**: em busca dos dândis. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOVE, Heather. **Feeling backward**: loss and the politics of queer history. Cambridge & London: Harvard University Press, 2007.

LYRA, Bernardette. Cinema e audiovisual: cinco anotações. **E-Compós**, 4, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Editora Papirus, 2008.

MACHADO, Roberto. Espinosa: o ser e a alegria. In: **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1998.

MARCONI, Dieison. **Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo** [livro eletrônico]. – Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.

MARQUES, Ângela. **Comunicação, estética e política**: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MASSUMI, Brian. **Movement, affect, sensation**: parables for the virtual. Durham e Londres: Duke University Press, 2002.

MASSUMI, Brian. **Politics of affects**. Cambridge: Polity Press, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEDEIROS, Thiago de Oliveira. **Nietzsche**: um riso filosófico para além do bem e do mal. Dissertação (Mestrado em Filosofia), UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**: notas para um debate. 2011. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> >. Acesso em 31 jul. 2024.

MISKOLCI, Richard. **A teoria queer e a questão das diferenças**: por uma análise da normalização. 2007. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf. Acesso em: 10. mar. 2024.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen; PASSOS, Eduardo. Axé music: imanência, potência e a alegria. **Revista Landa**, v. 8, n. 1. 2019.

MORICEAU, Jean-Luc. A virada afetiva como ética: nos passos de Alphonso Lingis. In: PRATA, Nair; PESSOA, Sônia Caldas (org.). **Desigualdades, gêneros e comunicação**. São Paulo: Intercom, 2019.

MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

MORICEAU, J.; MENDONÇA, C. M. Afetos e experiência estética: uma abordagem possível. In: MENDONÇA, C. M. C.; DUARTE, E.; CARDOSO FILHO, J. (orgs.). **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

MORICEAU, J.-L.; MENDONÇA, C.M.C.; PAES, I. Guerrilhas do Sensível: estetização e contra-estetização do mundo. In: PICADO, Benjamin (org.). **Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019.

MUÑOZ, José Esteban. Thinking beyond antirelationality and antiutopianism in queer critique. **PMLA**, vol. 121, n. 3, pp. 825-826, 2006.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising utopia: the then and there of queer futurity**. New York: New York University, 2009.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

NEGRI, Antonio **O Poder Constituinte: ensaio sobre as alternativas da modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Império**. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2001.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência** (Die fröhliche Wissenschaft – La Gaya Scienza, 1882, 1887). Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Aurora**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo** (Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert, 1888). Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é (Ecce Homo: wie man wird, was man ist, 1888). Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O caso Wagner**: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.), **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-47.

PAULA, Marcos Ferreira de. **Alegria e felicidade**: a experiência do processo liberador em Espinosa. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PELÚCIO, Larissa. “O cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o *queer* no Brasil”. **Iberic@l**, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines (9), 2016, 123-136.

PICADO, Benjamin. **Dos objetos da comunicação à experiência estética**: discursividades estéticas nas teorias da comunicação. In: XXI ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Anais GT Epistemologia da Comunicação. Juiz de Fora: UFJF / Compós, 2012.

PIMENTA, Vítor Gonçalves. A alegria como regência do chão afro-brasileiro da acadêmicos do salgueiro. **Revista Wamon**, v. 5, n. 2, 2020, p. 195-209.

POTKAY, Adam. **A história da alegria**: da Bíblia ao Romantismo tardio. Tradução de Eduardo Henrik Aubert. São Paulo: Globo, 2010.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

PRYSTHON, Angela. **Utopias da frivolidade**: ensaios sobre cultura pop e cinema. Recife: Cesárea, 2014.

RAMALHO, Fábio. As pertinências do afeto. In PRYSTON, A.; SALCEDO, D. A.; DINIZ, T. R. (orgs.). **Comunicação e sociedade**: transformações midiáticas no contemporâneo. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas, v. 4, n. 5, 2010.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo com o outro**. São Paulo: Editora WMF, 2014.

RISCADO, Caio. Ciranda das bonecas desajustadas: um ensaio que queria ser carta. In: SPINELLI, Miro (org.). **Transborda**: mostra de performance. Curitiba: Água Viva Concentrado Artístico, 2017.

ROSSET, Clément. **Alegria**: a força maior. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

SARMET, Eri; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura**, v. 18, n. 38, 2016.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**, an introduction. New York: Routledge, 2013.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, n. 28, 2007.

SHAVIRO, Steven. The life, after death, of postmodern emotions. **Criticism**, v. 46, n. 1, p. 125-141. Wayne State University Press: 2004.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006.

SHAW, Jeffrey. O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme. In: LEÃO, L. (org.). **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005, p. 353-364.

SIBILIA, Paula. Em busca da felicidade lipoaspirada: agruras da imperfeição carnal sob a moral da boa forma. In: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **A dança como vetor da alegria**. Youtube, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>. Acesso em: 24 jun. 2021.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o “camp”**. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 17 out. 2023.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia** (São Paulo, online), n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STEFFEN, Lufe. **O cinema que ousa dizer seu nome**. São Paulo: Giostri, 2016.

STERZI, Eduardo. **A prova dos nove**: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria. São Paulo: Lume Editor, 2008.

STEWART, K. **Ordinary affects**. Durham: Duke University Press: 2007.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. **E-Flux**: Journal 10, 2009.

TERADA, Rei. **Feeling in theory**: emotion after the death of the subject. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2001.

THOMPSON, Kristin. **The concept of cinematic excess**. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (orgs.). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 2004.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade brasileira da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Espanha: Melusina, 2010.

VERNANT, Jean Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VIEIRA JR., Erly. Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. **Contemporânea, Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 01, jan-abr 2018.

VIEIRA JR., Erly. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo. **Revista Visuais**, n. 13, v. 7, 2021.

WILLIAMS, L. "Film bodies: gender, genre and excess". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). **Film theory and criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WLIAN, Luiz F. **Estranhos que cantam e dançam**: potências dissidentes no cinema musical. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

WLIAN, L. F. A dança dos corpos quebrados: notas para uma alegria queer. In: **ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 31º, 2022, Imperatriz. Anais [...]. Campinas: Galoá, 2022.

WLIAN, L. F. O gozo dos sonâmbulos e o elixir do sono: sensibilidades dissidentes no cinema queer contemporâneo. **A Barca**, v. 1, n. 1, p. 188-205, 25 ago. 2023.

WRIGHT, J.J. ; FALEK, J. "The loving queer gaze": The epistemological significance of queer joy. **Sociology Compass**, e13255, 2024.