

# “AMOR DA CABEÇA AOS PÉS”

IMAGENS FLAMEJANTES,  
COMUNICAÇÕES INCORPORADAS



**Editoras convidadas:**

**Alessandra Soares Brandão (UFSC)**

**Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)**

**Vinícios Kabral Ribeiro (UFRJ)**

# LOGOS

Vol.31. Nº01. 2024

# 61

Dossiê temático:  
“Amor da cabeça aos pés”:  
imagens flamejantes, comunicações incorporadas.

Para Ieda Tucherman (*in memoriam*)

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
UERJ

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**REITORA**

Gulnar Azevedo e Silva

**VICE-REITOR**

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

**PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO**

Antonio Soares da Silva

**PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

Elizabeth Fernandes de Macedo

**PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA**

Ana Maria de Almeida Santiago

**DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES**

Prof. Roberto Rodriguez Dória

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**DIRETORA**

Patrícia Sobral de Miranda

**VICE-DIRETOR**

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UERJ -  
PPGCOM FCS UERJ**

**COORDENADOR**

Fernando do Nascimento Gonçalves

**COORDENADORA ADJUNTA**

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira

**CATALOGAÇÃO NA FONTE**  
**UERJ/Rede Sirius/PROTAT**

**L832**    **Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, N° 1 (1990)**  
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,  
1990 -

**Semestral**

E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

**1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação  
-Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos.  
4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.**

**CDU 007**

## **LOGOS - VOL 31, Nº01, 2024**

**Logos:** (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

### **EDITORES**

Diego Paleólogo e Patricia Rebello

### **EDITORES CONVIDADOS**

Alessandra Soares Brandão (UFSC), Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) e Vinícios Kabral Ribeiro (UFRJ)

### **CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO**

Alessandra Aldé (UERJ), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Luiz Felipe Baêta Neves (UERJ), Márcio Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris-Descartes/Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Ricardo Ferreira Freitas (UERJ), Robert Shields (Carleton University/Canadá) e Ronaldo Helal (UERJ)

## **ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA**

Revista Logos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10.129, Bloco F

Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tel: (21) 2334-0757

E-mail: logos@uerj.br

Website: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos>

## **PROJETO GRÁFICO**

Celeste Ribeiro

## **CAPA**

Diego Paleólogo

## **CRÉDITOS DA IMAGEM**

SÃO PAULO-SP - 10ª MOSTRA TIRADENTES/SP no Cine Sesc -

CURTAS MOSTRA FOCO – SÉRIE 3 “UMA PACIÊNCIA SELVAGEM

ME TROUXE ATÉ AQUI “ - Direção: Éri Sarmet - Foto Leo Lara/Universo

Produção

## **REVISÃO DESTE NÚMERO**

Patricia Rebello e Diego Paleólogo



# SUMÁRIO

- 7 “Amor da cabeça aos pés”  
VINICIOS KABRAL RIBEIRO;  
ALESSANDRA BRANDÃO;  
RAMAYANA LIRA
- 19 Como criar filhos gays: o cerco  
às crianças viadas  
EVE KOSOFSKY SEDGWICK;  
TRADUÇÃO:  
JEFFERSON ROCHA LEITE DE OLIVEIRA;  
APRESENTAÇÃO E REVISÃO:  
VINICIOS KABRAL RIBEIRO
- 33 Formas da imaginação e usos  
desviantes da tecnologia no  
cinema brasileiro contemporâneo  
*Formas de la imaginación y usos desviantes  
de la tecnología en el cine brasileño  
contemporáneo*  
FÁBIO RAMALHO; 33
- 51 Pornô e romance: ou o que  
pode a matriz do melodrama e  
da telenovela na exaltação de  
prazeres e corpos  
*Porn and romance: or, what telenovela's  
and melodrama's matrix can do to  
celebrate pleasure and bodies*  
MARIANA BALTAR
- 71 Pela produção de um contra-  
arquivo do imaginário de freiras  
lésbicas no cinema e na TV  
*For a counter-archive on the imaginary  
of lesbian nuns in cinema and TV*  
CAROL ALMEIDA
- 87 Constelações de  
cumplicidades sinuosas entre  
mães e filhos gays  
*Constellations of sinuous complicity  
between mothers and gay sons*  
DIEISON MARCONI
- 105 O estatuto do heteropessimismo  
na cultura pop contemporânea:  
uma análise de *Fleabag*  
*The status of heteropessimism in  
contemporary pop culture:  
an analysis of Fleabag*  
BRUNO REIS/JURU;  
THALITA BASTOS
- 121 Espaço Íntimo: amor,  
atmosfera e sensorialidade  
*Intimate Space: love, atmosphere  
and sensoriality*  
CAROLINA AMARAL;  
ISADORA SPOHR KRUMMENAUER
- 137 O recorte de gênero, afetos e  
possibilidades para Economia  
Política da Comunicação  
*The gender perspective, affects and  
possibilities for the Political Economy  
of Communication*  
CHALINI TORQUATO
- 153 Minha vó branca:  
amor, violência, amor  
*My white granny: love, violence, love*  
FERNANDA CARRERA
- 165 Caixa de ferramentas afetivas  
*Affective Toolbox*  
DANIEL MEIRINHO
- 175 Dança envolvente e ficção  
visionária: fabulação crítica  
de cidades amorosas para elas  
*Immersive dance and visionary fiction:  
critical fabulation of loving cities for them*  
MILENE MIGLIANO

# “AMOR DA CABEÇA AOS PÉS”



## Playlist

"Amor da cabeça aos pés"

Vinícios Kabral Ribeiro

Alessandra Brandão

Ramayana Lira

O amor... Nos amamos loucamente porém enrascadas em psicanálise (pode?) e no “mulher com mulher”. Acaba quase todo dia. Não sei direito (tem que?) entrar para colônia gay, mas desejo mais escracho, mais verão sim, e entro numa pedagogia da desopressão que vira um papel. Precisaria ficar simplesmente mais quieta. Mas o que esse caso tem me virado... Não sei como, recuperando uma espécie de dom da sobriedade. Quando acaba fico grave, meio empertigada, com projetos muito ao chão; quando recomeça palpito, me sobressalto, tenho medo e eloquência. Há sim uma emperração fundamental que volta e meia. Cosa devo fare? (Ana C. Cesar)

Foi amor à primeira vista” (Caio F. Abreu)

Vamos partir, amor.  
Subir e descer rios  
Caminhar nos caminhos  
Beijar  
Amar como feras  
Rir quando vier à tarde.  
(Hilda Hilst)

“Ah, comigo o mundo vai modificar-se. Não gosto do mundo como ele é”.  
(Carolina Maria de Jesus)

“Foucault, não mexe no meu rádio”.  
(Ieda Tucherman).

A gente mira no amor e acerta na solidão? Esta contradição é o título do livro da psicanalista Ana Suy (2022). Ela também nos lembra que “o amor de alguém nos funda na vida. É sempre por amor que vivemos, mesmo que seja um amor meio torto, e com frequência o é. Portanto, no início era o amor... e depois também”. Estamos sacodidas. Balançadas. Tocadas pelo amor, miramo-los e ficamos de ponta-cabeça. Estas garotas que vos escrevem, sentaram-se em um bar e foram fabular. Fãs de Ana Cristina Cesar, devotas da fina ironia de Caio Fernando Abreu e matriculadas na escola de más maneiras de Cassandra Rios e Néstor Perlongher. Uma amizade adolescente, completando 12 anos, rebelde como essa fase exige ser. O palco era a Socine de São Paulo, 2012, daí a cada ano sempre um bar, dois, três. Karaokês, para deixar aquele climinha Jia Zhangke, porque elas também são do cinema. Colaram velcro em Foz do Iguaçu e assim se fez o dossiê.

Fomos abençoadas por uma bruxe. Era uma senhora bufólica, dona Hilda, mãe de uma fadinha lésbica. Falamos com ela pela sintonia de uma rádio AM. Ela gostava dessas coisas, de amor além da vida. Ela nos deu instruções, quase um manual ABNT: Amores Bonitos Navegantes do Tempo. E perguntávamos se Ana não quis mesmo ou não soube entrar para a colônia gay. A vida tem dessas coisas: perfumes, fragrâncias. As ciências (da literatura, da comunicação, da incorporação) dizem que o cheiro da pessoa amada pode virar nossa cabeça. Amar é ficar nua ao sol, com a máquina de escrever no colo, ao lado de Gloria Anzaldúa. Ela nos imaginava e cá estamos peladas e molhadas ao som de Gal.

“Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”: a voz Fa-Tal de Gal Costa guia este dossiê temático. A incorporação “Amor da cabeça aos pés” objetivou revirar imagens, pesquisas, ensaios e desvios produzidos no âmbito da comunicação e áreas afins. Vida-boa, vida-lazer, vida-vida são, aqui, possibilidades de engendrar alegria, coragem e atenção para navegar as rotas do contemporâneo. Paul Preciado relembra que “o amor é um tipo de mapa de conexões (movimentos, descargas, reflexos, convulsões e tremores) que durante um tempo regula nossa produção de afetos (Preciado, 2018, p.418)”. Sendo assim, o “amor da cabeça aos pés” ambicionou, mesmo que por instantes, ser traduzido esteticamente, para desviarmos das agruras mundo, discordarmos das injustiças e vislumbrarmos o amor como uma ação (hooks, 2021). Ou seja, táticas capazes de transformar o firmamento, o nosso redor e a nós mesmas.

Partimos do pressuposto que estar diante de imagens (nas mídias audiovisuais e digitais) demanda um engajamento afetivo e uma agência implicada, para uma prática espectral encarnada no corpo e no olhar (Sobchack, 2004). Assim, lançamos aquele convite íntimo e muitos corpos-textos-vidas entabularam-se com o envio de pesquisas e experimentações acadêmicas/artísticas permeadas pela irrupção do amor e de suas metodologias corporificadas. O “amor da cabeça aos pés” nos aglutinou e como amor não se divide, mas se multiplica, a quantidade e a qualidade dos textos nos possibilitaram o lançamento de dois volumes do dossiê, estando aqui a primeira face deste cubo mágico.

Este dossiê é uma ação para querermos e desejarmos cada vez mais o mundo que nos rodeia:

“qualquer coisa ruim  
que ameace as pessoas que amo;  
para mim o único terror  
e que deixe de saber  
Como querer e desejar  
O mundo que me rodeia (Sedgwick)”

A primeira faísca do amor é de Fábio Ramalho, em seu texto “Formas da imaginação e usos desviantes da tecnologia no cinema brasileiro contemporâneo”. A chama é acesa ao ignizar as interseções entre estética audiovisual, imaginação e tecnologia no cinema contemporâneo brasileiro. A análise parte da observação de que cineastas têm utilizado tecnologias que evocam períodos anteriores do cinema e outras mídias, bem como dispositivos contemporâneos, para criar um campo de potencialidades no audiovisual.

Em sua constelação de análise, destacam-se obras como “Uma paciência selvagem me trouxe até aqui” (2020) de Éri Sarmet, “Doce Amianto” (2013) de Guto Parente e Uirá dos Reis, “Inferninho” (2018) de Guto Parente e Pedro Diógenes, “Batguano” (2014) e “Sol alegria” (2018) de Tavinho Teixeira. Estas obras utilizam técnicas como chroma-key, projeções de fundo e múltiplas telas, resultando em efeitos estéticos que des-viam a narrativa cinematográfica e nos convida à participação em uma rede de referências e reinvenções.

Quando duas mulheres atravessam a ponte Rio-Niterói de moto, como na cena de “Uma paciência selvagem me trouxe até aqui”, observamos uma dinâmica afetiva entre as personagens. O uso de projeções de fundo transformam o espaço urbano em um elemento visualmente afetado pelas emoções. A música escolhida, “Noite preta” de Vange Leonel, convoca o corpo leitor para se aprazer com essas imagens sapatão.

O artigo discute como essas escolhas estéticas não apenas captam a realidade, mas a reinterpretam, criando enlaces e experiência sensorial através da imagem em movimento. O artigo não apenas descreve as obras cinematográficas contemporâneas escolhidas, como propõe uma reflexão do uso criativo de tecnologias e estéticas para ampliar as fronteiras da imaginação cinematográfica, engajando o espectador em um diálogo de desvios do binarismo antigo/novo/in/familiar.

Chegamos em “Pornô e romance: ou o que pode a matriz do melodrama e da telenovela na exaltação de prazeres e corpos”, de Mariana Baltar. Aqui a centelha aqueceu o corpo-texto-dossiê. A autora investigou como obras pornográficas latino-americanas utilizam de forma reflexiva a matriz cultural da telenovela e do melodrama. Essas obras, segundo Baltar, desafiam e subvertem as normas convencionais de encontros e prazeres, frequentemente associadas à hegemonia cisheteronormativa.

Ao abordar obras como “Sexo dos Anormais” (Brasil, 1984), “Juntitos” (Argentina, 2010), e “Amoramor” (Argentina, 2014), a pesquisadora demonstra como essas produções incorporam elementos estilísticos e narrativos das telenovelas de maneira irônica e crítica dentro do contexto pornográfico. O que culmina na categoria de “casais pornô-românticos”, cujos encontros desafiam as normas tradicionais de representação sexual e afetiva na mídia *mainstream*.

O artigo ainda analisa, com robustez, o pós-pornô latino-americano como um movimento artístico e político que busca reconfigurar o campo da pornografia. Diferenciando-se da pornografia comercial, que muitas vezes perpetua estereótipos e normas sexuais, o pós-pornô latino-americano aposta na linguagem intertextual e provocativa para incluir sexualidades ditas dissidentes, como as de pessoas queer, não-binárias e trans. Isso não só subverte expectativas estéticas e narrativas, mas também questiona as ideologias de gênero e as estruturas de poder presentes na produção e consumo de mídia excitável.

As chamas chegaram ao convento de Carol Almeida, com seu texto “Pela produção de um contra-arquivo do imaginário de freiras lésbicas no cinema e na TV”. A investigação se coloca diante da representação de freiras lésbicas no cinema e na televisão, particularmente no filme “Damned if You Don’t” (1987), dirigido por Su Friedrich, como um exemplo paradigmático. O filme é discutido como um ponto de partida para estabelecer um contra-arquivo queer/cuir que desafia e subverte as normas heteronormativas predominantes.

A análise se baseia não apenas na narrativa visual de Friedrich, mas também no contexto cultural e histórico das representações de freiras lésbicas. Fontes adicionais, como depoimentos compilados

no livro “Lesbian Nuns: Breaking Silence” (1985), oferecem uma perspectiva autobiográfica e testemunhal de ex-freiras, elucubrando a compreensão das experiências vividas por mulheres que desafiaram normas de gênero e sexualidade dentro de instituições religiosas.

O artigo propõe um inventário crítico dessas representações visuais e testemunhos, examinando como tais figuras são construídas e contestadas no cinema queer contemporâneo. A metodologia deglute teorias *queer*, estudos fílmicos e crítica cultural, destacando a importância do contra-arquivo como uma prática cultural e política que não apenas desestabiliza normas, mas também oferece novas formas de imaginar e reconfigurar identidades e narrativas.

Ao sairmos do convento, nos deparamos com olhar maternal captado por Dieison Marconi, nas “Constelações de cumplicidades sinuosas entre mães e filhos gays”. O ensaio propõe um adensamento sobre os vínculos entre mães e filhos gays, a partir das conexões autobiográficas e culturais de obras de diversos artistas. Marconi destaca a interseção entre literatura, cinema e artes plásticas, exemplificada por Abdellah Taïa, Édouard Louis, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar, Caio Fernando Abreu, Xavier Dolan, Pedro Lemebel, Farnese de Andrade, Paulo Gustavo e Rainer Werner Fassbinder.

Aqui, a memória pessoal e cultural é costurada pela experiência do próprio autor como um fio condutor. Aborda-se como a maternidade e a revelação da homossexualidade podem ser simultaneamente divisoras e fundadoras de identidade. A exegese não busca uma compreensão uniforme e psicologizante desses vínculos, mas sim uma reflexão sobre a história social encarnada e subjetivada da maternidade e da filiação homossexual.

Mal tivemos tempo de secar nossas lágrimas e voltamos a um estado plangitivo com o texto “O estatuto do heteropessimismo na cultura pop contemporânea: uma análise de Fleabag”, de Bruno Reis/Juru e Thalita Bastos. Nessa pesquisa, as pessoas autoras debruçam-se nos processos contemporâneos da heterossexualidade, com um foco nas manifestações de insatisfação das mulheres cis heterossexuais na cultura pop. Ao iniciar uma reflexão sobre a heterossexualidade compulsória, conceito articulado por Adrienne Rich, Bastos e Reis destrincham como a sociedade patriarcal impõe normas de heterossexualidade às mulheres. O artigo dirige-se à heteronormatividade, com destaque de como a heterossexualidade é naturalizada e as identidades não heterossexuais são subalternizadas.

O conceito de heteropessimismo, ou recentemente chamado de heterofatalismo por Asa Seresin, é central. Tal fenômeno, onde mulheres heterossexuais expressam insatisfação com a

heterossexualidade, se dá em razão das dificuldades em se abandonar as estruturas sociais e culturais que sustentam a heterossexualidade. O heterofatalismo demarca o conflito entre o desejo de pertencimento à heterossexualidade e o descortinamento do sofrimento que ela pode causar, sobretudo nas relações de gênero marcadas pela misoginia.

Ao assistirmos por seus olhos a série britânica *Fleabag*, podemos observá-la como um exemplo da cultura pop que aborda essas questões. A série opera tanto na desconstrução de estereótipos de feminilidade e masculinidade, como questiona as expectativas sociais em torno da heterossexualidade. Em que pese o fato do heteropessimismo possibilitar uma crítica pertinente à heterossexualidade normativa, modificar o *status quo* requer mais que a desidentificação com essa norma, e sim a criação de existências que implodem e perfuram os limites da heterossexualidade compulsória.

Ao transcendermos a claustrofóbica imaginação heteronormativa, chegamos ao “Espaço Íntimo: amor, atmosfera e sensorialidade” de Carolina Amaral e Isadora Spohr Krummenauer. A composição sustenta o conceito de “espaço íntimo” no contexto cinematográfico, destacando-o como uma esfera de alteridade e utopia romântica. A partir da análise de filmes como “Guerra Fria”, “Felizes Juntos”, “A pior pessoa do mundo” e “Carol”, as pesquisadoras esmiúçam como esses espaços são construídos em cenas de vulnerabilidade e desejo, influenciando a atmosfera e a *mise-en-scène* das narrativas amorosas. A utilização dos fundamentos de Eva Illouz sobre a utopia romântica, Antoine Gaudin e Vitor Zan sobre o espaço cinematográfico, além de conceitos de atmosfera de autores como Gumbrecht e Gil, carnalizam esses elementos na criação de momentos de intimidade cinematográfica.

O artigo rutila que as tramas românticas dividem uma compatibilidade na construção desses espaços íntimos. Em contraposição às narrativas convencionais, esses momentos não apenas investem no aprofundamento emocional das histórias, como oferecem uma experiência estética singular, transfigurando o espaço físico em um ambiente simbólico para os personagens e para o público, pois não se limita a um conceito narrativo ou técnico, mas funciona como uma manifestação fenomenológica, influenciando tanto a experiência dos personagens quanto a percepção dos espectadores. São “ilhas de intimidade”.

Em “O recorte de gênero, afetos e possibilidades para Economia Política da Comunicação”, Chalini Torquato observa como a noção enraizada de amor romântico foi utilizada como instrumento de controle e de exploração. Ao analisar as intersecções entre gênero, raça, colonialidade e afetos

na contemporaneidade, a autora sublinha como esses marcadores são entrelaçados nas estruturas patriarcais e capitalistas.

Partindo de uma revisão bibliográfica de pesquisadoras feministas, negras e decoloniais, Torquato repercute como o sistema de acumulação capitalista se apoia na exploração do trabalho não remunerado das mulheres, notadamente no espaço doméstico, perdurando desigualdades estruturais. Tal exploração é historicamente incentivada e reiterada pelo ideal de amor romântico e pelo casamento monogâmico, intensificando a dependência econômica das mulheres em relação aos homens.

A autora nos lembra que as dinâmicas de gênero são moldadas por narrativas culturais e ideologias que sustentam o patriarcado e o capitalismo. Tais imbricações não só instrumentalizam os afetos das mulheres para manter uma ordem social desigual, como regulam sua sexualidade e impõem normas de comportamento que insistem na subordinação feminina. O olhar interseccional avulta como mulheres racializadas enfrentam uma dupla marginalização, sendo submetidas não somente ao sexismo, mas também ao racismo estrutural. Ao ampliar o debate dentro da Economia Política da Comunicação (EPC), propõe-se esgarçar espaços para uma análise crítica que não negocie a diversidade de experiências e pontos de vista, contribuindo para uma práxis acadêmica socialmente referenciada e sensível às questões dos afetos, gênero, raça e colonialidade na contemporaneidade.

Em “Minha vó branca: amor, violência, amor”, nos colocamos ao lado de Fernanda Carrera para ouvirmos as complexidades do amor em contextos familiares inter-raciais, especialmente através da história da avó de Carrera, uma mulher branca em um casamento com um homem negro. A pesquisadora nos lembra como o amor é moldado por dinâmicas raciais, sendo muitas vezes atravessado por violências sutis e estruturais. A avó, apesar de amar profundamente seu marido e filha, demonstra isso de maneira conflituosa ao utilizar termos racistas e tentativas de branqueamento. Essas práticas apontam para como em todas as relações estamos sujeitos a contradições e ambiguidades, e como pode ser difícil negociar com as hierarquias raciais internalizadas.

A autora reafirma o amor como uma habilidade social aprendida e praticada ao longo da vida, influenciada por normas socioculturais que nos hierarquizam pela racialização dos corpos. Sua lente interseccional examina como pessoas brancas e negras experienciam e interpretam o amor de maneiras distintas. Ao passo que pessoas brancas frequentemente minimizam as percepções de racismo nas relações inter-raciais, pessoas negras estão mais sintonizadas com as sutilezas do

racismo cotidiano. Isso cria um desequilíbrio de poder e compreensão nas interações amorosas, onde o reconhecimento das pistas comportamentais é crucial para mitigar mal-entendidos e conflitos.

Ao nos despedirmos de sua carta, Carrera aguilhoa à visão romântica e uniforme do amor, propondo uma postura crítica que considera as tensões das relações afetivas inter-raciais. O amor, aqui, não é apenas um sentimento espontâneo, mas um construto cultural e social amalgamado por normas de poder e privilégio racial.

Este número traz, ainda, a tradução de Jefferson Rocha Leite De Oliveira de um precioso texto de Eve Kosofsky Sedgwick, "Como criar filhos gays", uma reflexão tempestiva sobre a "guerra contra as crianças viadas". O ensaio original, publicado em 1993, ressurgiu em nosso tempo com o vigor típico das perspectivas sábias (Sedgwick nossa ancestral): um alerta sobre como gênero e sexualidade podem ser usados como arma contra sujeitos dissidentes. Sem poupar a miopia de certo ativismo, mas apontando suas armas teóricas (e irônicas) para o *establishment* da psicologia e psicanálise, Sedgwick contrataca argumentando que essas perspectivas encobrem (e, por vezes justificam), o ódio aos gays, o desejo de que nós e nossos corpos não existamos. Tudo seria muito mais fácil de explicar, categorizar, "curar", não fossem essas subjetividades rebeldes, cheias de vontade e tesão, que teimam em existir. Sedgwick conclui que não há teoria que consiga dar conta dessas dissidências sem, antes, abandonar, por completo, essa vontade subjacente de eliminar o problema, nós e nossa *cuiridade*. Amar a criança viada como problema, sem abandoná-la aos regimes binários que tudo facilitam, explicam e ajudam a matar. Eis a tarefa de nossa época. Que Sedgwick nos ampare.

## ENSAIO VISUAL

Ao iniciarmos a despedida deste primeiro volume do dossiê, nos sentimos embalados por Alcione, vocês nos viraram a cabeça. Mexidos e remexidos, olhamos as imagens de Daniel Meirinho, com o ensaio visual "Caixa de Ferramentas Afetivas", que nos apresenta dinâmicas emocionais do autor e de seu pai, por meio de um inventário fotográfico e catalográfico. Utilizando uma série de fotografias organizadas meticulosamente, Meirinho documenta as peças contidas na caixa de ferramentas de seu pai, lembrando como esses objetos disparam afeto e vínculo. As imagens capturam não apenas a utilidade prática do ferramental, mas também as memórias e experiências compartilhadas ao utilizá-las juntos.

O ensaio descortina os equipamentos para além de suas funcionalidades, elas são símbolos de masculinidades, paternidade e habilidades transmitidas entre gerações. O pai ensina técnicas e práticas, aliadas à perseverança, cuidado e proximidade. Por fim, o autor atenta-se aos estereótipos de gênero, reconhecendo a cisão histórica das mulheres desses rituais de aprendizado e afeto. Ao mesmo tempo, questiona como essas ferramentas são heranças culturais que moldam identidades e relações familiares. As fotografias de Meirinho deslocam-se dos registros descritivos para narrativas visuais dos amores compartilhados entre pai e filho.

O até logo (ou logos) é feito em movimento, com Milene Migliano e sua “Dança envolvente e ficção visionária: fabulação crítica de cidades amorosas para elas”. A partir de dois filmes, “Abjetas 288” e “Mato Seco em Chamas”, observamos mulheres protagonistas cis, trans, negras, indígenas e não-binárias que desafiam violências e opressões, que reinventam seus corpos marginalizados. Sua submetodologia indisciplinada alcança esses filmes com uma cartografia de afetos entre corpos audiovisuais em movimento e o seu papel como pesquisadora engajada. Migliano se inspira na ética amorosa de bell hooks e seus movimentos buscam reparação e encontro com outras epistemes.

Os filmes, situados em Aracaju e Ceilândia, reconfiguram os espaços urbanos movendo da resistência ao comunitarismo. Os cenários periféricos das duas cidades são importantes para as narrativas dos filmes, clivando a visão crítica das marginalidades urbanas e das estratégias de resistência das mulheres racializadas. A autora argumenta que esses espaços não são apenas geográficos, mas também políticos e culturais. As protagonistas reivindicam seu direito à cidade e à cidadania em meio às agruras da vida. A ação amorosa e comunitária das personagens desafia normas sociais e legais; embaralha as fronteiras públicas e privadas, intentando ampliar os modos de existência e solidariedade. A ética da reparação, e o sonho de futuros possíveis além das fronteiras impostas pelo colonialismo e patriarcado, são danças coletivas nas imagens e fora delas.

Desejamos às pessoas que deem um rolê, uma sarrada, uma colada de velcro nestas páginas que se seguem. Dedicamos esse amor *In Memoriam* à Ieda Tucherman, que agora deve deixar Foucault mexer em seu radinho, juntos, em seu Fusquinha metafísico/heterotópico. “Assim, cometendo plágio de meu próprio texto, quando eu desaparecer, mesmo que a pessoa que me seja mais íntima, que escovou os dentes comigo no mesmo espelho, só verá um vazio, lá onde eu me vi todas as manhãs” [...] Nota 24, sobre esta passagem: “para mim, isso é o auge da intimidade” (Tucherman, 2019, p.68)”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.
- PRECIADO, P. B. **Testo junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Un diálogo sobre el amor**. Madrid, Editorial Alpuerto, 2019.
- SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts**. Berkeley: University of California Press, 2004.
- SUY, Ana. **A gente mira no amor e acerta na solidão**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.
- TUCHERMAN, Ieda. **Arqueologia do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2019.

#### MINI-BIO DAS EDITORAS CONVIDADAS:

**Alessandra Soares Brandão** tem pós-doutorado pela Universidade de Leeds, Inglaterra. Foi vice-presidente e secretária acadêmica da SOCINE, além de editora da Rebeca (2015/2017). É professora do curso de Cinema e dos Programas de Pós-Graduação em Letras/Inglês (PPGI), e Literatura (PPGLit), na linha de pesquisa de Crítica Feminista e Estudos de Gênero, da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o Grupo de Pesquisa Queerrâncias (CNPq). Foi uma das organizadoras do *Fazendo Gênero 12*, sediado pelo *Instituto de Estudos de Gênero (IEG)*, UFSC, em 2022. Tem pesquisas e publicações dentro e fora do Brasil em intensa colaboração com Ramayana Lira de Sousa, com ênfase em questões de gênero, queer e feministas. Em 2020/2021, organizou dois volumes do dossiê *Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina*, na Rebeca/SOCINE, em parceria com Dieison Marconi. É membro da *Rede Macunaíma de Afetos* e do coletivo *Tenda Cuir (ST Socine 23/24)*.

**Ramayana Lira de Sousa** é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL. Foi membro do Conselho Deliberativo e do Conselho Fiscal e ocupou a vice-presidência da SOCINE em dois mandatos. Coordenou os STs *Cinema, Transculturalidade e Globalização* e *Cinema Feminista e Queer*. Pesquisa questões feministas e *cuir* no cinema e cultura visual, com publicações no Brasil, América Latina, EUA e Europa. Tem intensa colaboração com a pesquisadora Alessandra Brandão em vários projetos de

pesquisa e de extensão. É membro do coletivo +Mulheres Audiovisual, que reúne realizadoras e pesquisadoras, e da Rede; Caleidoscópio. É membro da *Rede Macunaíma de Afetos* e do coletivo *Tenda Cuir (ST Socine 23/24)*.

**Vinícios Kabral Ribeiro:** é professor Adjunto da Escola de Comunicação, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do grupo de pesquisa “Formas de habitar o presente”. Membro da rede de pesquisa FAPERJ “Gênero, raça e identidade: representações femininas na música, artes visuais e bancos de imagens”, com as professoras Beatriz Polivanov (UFF) e Fernanda Carrera (UFRJ). Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, na linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ (01/2021 a 01/2022) e no PPGCINE/UFF (01/2022 a 01/2023). Membro da Rede Macunaíma de Afetos e da Tenda Cuir (*ST Socine 23/24*). Interesses em estudos sobre cinema, fotografia e cultura visual contemporânea, em interface com as políticas dos corpos e os marcadores sociais da diferença.



# COMO CRIAR FILHOS GAYS: O CERCO ÀS CRIANÇAS VIADAS

Eve Kosofsky Sedgwick

Tradução: Jefferson Rocha Leite De Oliveiral

Apresentação e revisão: Vinícios Kabral Ribeiro

## APRESENTAÇÃO

Finalmente, 35 anos após sua primeira apresentação, podemos ter acesso, em português, ao curto e provocativo ensaio “How To Bring Your Kids Up Gay2” (1989), de Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009). A estadunidense foi uma influente reverberadora da chamada teoria queer, além de uma ampla contribuidora à crítica literária norte-americana, com ênfase nos estudos de gênero e sexualidade. A receita de “Criar filhos gays” é, na verdade, um doloroso mapeamento de como as crianças, especialmente os meninos afeminados, foram perseguidos, difamados e machucados por sua performance de gênero. Sedgwick enfrenta, justamente, os discursos psicopatologizantes e psiquiatrizantes para demonstrar que a fantasia da heteronorma acalentava o sonho da erradicação homossexual.

O menino afeminado, que optamos por chamar de “criança viada”, é o cupim das arquiteturas normatizantes de gênero e sexualidade. Não por escolha, mas por imposição. “Quem defende a criança queer?” perguntou-nos, posteriormente, Paul Preciado. Poucas pessoas. O que Sedgwick provocava é que, mesmo para adultos gays bem resolvidos, o trauma e a assombração que vivenciamos nos faziam repelir e nos afastar de qualquer discussão que exigisse posicionamento diante da criança viada que fomos.

Em 2020, instigados pela provocação de Preciado, Diego Paleólogo, Dri Azevedo e eu lançamos o dossiê “Tornar-nos Crianças: Auto/etnografias, cuidados e reparações”, pela Revista Brasileira de Estudos da Homocultura - REBEH. Além da chamada habitual para o público em geral, convidamos algumas pessoas afetivamente e academicamente próximas para escreverem e se imaginarem crianças novamente. Não foi surpreendente receber relatos de que tentaram, mas não conseguiram. Que tal gesto despertou pequenas

feras adormecidas e como elas voltaram a morder, sangrar e doer. Para curar as feridas é preciso daquele gesto proposto por Sedgwick em seus escritos posteriores: produzir leituras reparativas.

A leitura reparativa pressupõe que, se não olharmos com amor, ternura e suavidade para os cortes feitos em nosso tecido da vida, não nos moveremos do território da paranoia. Ou seja, é imprescindível um engajamento ético. Mais ainda: aquela capacidade de customização e repertório que Eve observava em seus amigos gays mais próximos. Para criar crianças gays, lésbicas, trans, não cis-heterossexuais, não é preciso mais que um punhado de amor. Talvez lançar mão das certezas e buscar na artesanaria, no artesanal, na tecelagem, as tranças e tramas da vida. Não por acaso, Sedgwick, em seus últimos anos de vida, buscou nas artes com fibras uma forma de lidar com o mundo e com sua dor. Obrigada, madrinha.

Rio de Janeiro, julho de 2024.

No verão de 1989, o Departamento de Saúde e Serviços Humanos dos Estados Unidos lançou um estudo intitulado "Relatório da Força Tarefa do Secretário sobre Suicídio Juvenil". Escrito em resposta à aparente epidemia de suicídios e tentativas de suicídio por parte de crianças e adolescentes nos Estados Unidos, o relatório de 110 páginas continha uma sessão dedicada à análise da situação da juventude gay e lésbica. O relatório concluía que, como "a juventude gay muitas vezes têm de enfrentar ambientes hostis e condenadores, abusos verbais e físicos, além de muitas vezes a rejeição e isolamento da família e de seus pares," jovens gays e lésbicas têm o dobro ou triplo de propensão de que outros jovens para cometerem suicídio. O relatório advoca, ainda que modestamente, pelo "fim da discriminação contra jovens com base em certas características como... orientação sexual."

Em 13 de Outubro de 1989, o Dr. Louis W. Sullivan, Secretário do Departamento de Saúde e Serviços Humanos dos Estados Unidos, repudiou esta seção do relatório – impugnando não a sua precisão, mas, aparentemente, a sua mera existência. Em declaração escrita, Sullivan disse que "as opiniões expressas no estudo intitulado 'Suicídio Juvenil de Gays e Lésbicas' não representam minhas convicções pessoais ou a política desse Departamento. Estou fortemente comprometido a avançar com valores familiares tradicionais... Em minha opinião, as opiniões expressas no estudo vão contra essa meta."

Parece que a temporada de caça às crianças-viadas está sempre aberta. Qual professor, que se importe com a sobrevivência e dignidade de seus estudantes, consegue não se impressionar e se horrorizar pelas atípicas, e talvez até impossíveis, responsabilidades que acabam caindo no corpo docente como resultado da homofobia uniformemente “desfrutada” por, por exemplo, professores de primeira e segunda séries do ensino fundamental em escolas públicas – que são sujeitos à dispensa de seus cargos não só se forem “visivelmente gays”, mas também se fizerem qualquer sugestão de que desejos, identidades, culturas, adultos, crianças, ou adolescentes homossexuais têm o direito à expressão e existência.

E onde, nisso tudo, está a psicanálise? Onde estão os “profissionais de Saúde Mental”? Nessa discussão sobre instituições, me proponho a perguntar não só sobre Freud e o possível grande escopo dos “textos-mãe”, mas sobre a psicanálise e a psiquiatria e como elas têm funcionado nos EUA hoje. Estou especialmente interessada em revisionismos da psicanálise incluindo a “psicologia do ego”, e nos influentes desenvolvimentos que seguiram à muita divulgada decisão da Associação Americana de Psiquiatria em 1973 de abandonar os diagnósticos patologizantes sobre homossexualidade do terceiro Manual de Diagnóstico e Estatística (DSM-III). Qual é o destino mais provável das crianças que cresceram sob a influência da psicanálise e psiquiatria hoje, após o DSM III, em questão da ansiedade sobre as suas sexualidades?

A literatura monográfica sobre o assunto é, para início de conversa, até onde eu sei, exclusivamente sobre meninos. Um exemplo representativo dessa teoria psicanalítica revisionista, centrada no ego, é o livro de Richard C. Friedman, *Male Homosexuality: A Contemporary Psychoanalytic Perspective*, publicado pela Yale em 1988 (uma espécie de volume-acompanhante, apesar de escrito por um psiquiatra não-psicanalista, é o livro *The 'Sissy Boy Syndrome' and the Development of Homosexuality* (1987), de Richard Green, também publicado pela Yale). O livro de Friedman, no qual ele explicitamente reconhece sua esposa e filhos, é fortemente marcado pelo seu envolvimento simpático ao movimento despatologizante de 1973. O livro contém várias histórias claramente positivas sobre homens gays e muitos dos relatos foram coletados fora do ambiente terapêutico. Entre elas está a história de “Luke, um comandante militar de 45 anos que viveu a sua vida exclusivamente como um homem homossexual” (152); e Tim, que é “parrudo, forte, e que conseguiria desempenhar trabalho braçal como qualquer outro profissional da área”: “sociável e

amigável,” “um excelente atleta”, Tim era “capitão do time de luta greco-romana no segundo-grau do ginásio e editor do jornal da escola” (206-7). Bob, outro “indivíduo bem-integrado,” “tinha atividade sexuais regulares com alguns parceiros mas nunca tinha visitado um bar ou sauna gay. Não pertencia a nenhuma organização gay. Enquanto adulto, Bob tinha um histórico de emprego estável e produtivo. Ele tinha amizades leais, carinhosas, e duradouras tanto com homens quanto com mulheres” (92-3). À título de comparação, Friedman também traz o exemplo de um homem heterossexual que apresenta o que ele considera uma personalidade altamente integrada, que, por acaso, é um piloto de jatos militares: “Atlético e esguio, com seus vinte-e-tantos anos, ele tinha um estilo imponente típico de um tomador de decisões eficaz” (86).

Há um padrão emergindo? Analistas revisionistas parecem preparados para oferecer aprovação a alguns homens homossexuais, mas, para eles, o homossexual sadio é aquele que (a) já é adulto, e (b) é masculino. Na verdade, Friedman correlaciona, de forma velada, a feminilidade em gays adultos com “patologia de caráter global” e com o que ele chama de “a parte baixa do espectro psicoestrutural” (93). Nos parágrafos obrigatórios do seu livro sobre “a questão de quando o desvio comportamental de uma dada norma deve ser considerado psicopatologia,” Friedman explicita que, embora “conceitos clínicos muitas vezes imprecisos e que reconhecidamente não fazem justiça à rica variabilidade dos comportamento humanos”, um certo conceito-base sobre o que é patologia será observado no estudo dele; e esse conceito-base será definido num lugar muito particular. “A distinção entre não-conformistas e pessoas com psicopatologia normalmente é muito clara na infância. Meninos extremamente e cronicamente afeminados, por exemplo, deverão ser entendidos enquanto pertencentes dessa última categoria” (32-3).

“Por exemplo”, “meninos extremamente e cronicamente afeminados”- esse é o abjeto que assombra a psicanálise revisionista. O mesmo DSM-III, publicado em 1980, que foi o primeiro a não conter um artigo sobre “homossexualismo”, também foi o primeiro a apresentar um novo diagnóstico, numerado (por razões a ver com seguro de saúde) 302.60: “Disfunção Infantil de Identidade de Gênero.” Apesar de ser de gênero neutro nominalmente, essa disfunção se apresenta de forma muito diferente para meninos e meninas: uma menina só ganha esse rótulo patologizante na rara ocasião de ela ser anatomicamente masculina (ex.: “de que ela já tem, ou de que ela vai desenvolver um pênis”); enquanto um menino pode ser tratado por Disfunção Infantil de Identidade de Gênero

por meramente afirmar que “seria melhor se eu não tivesse um pênis” - ou, alternativamente, se ele demonstrar “uma preocupação com atividades estereotipicamente femininas manifestadas por uma preferência por travestismo (*crossdressing*) ou simular trajes femininos, ou por um desejo dominador de querer participar nos jogos e brincadeiras de meninas.” Se, por um lado, a decisão de remover o “homossexualismo” do DSM-III foi altamente polêmica e pública, e conquistada somente após muita pressão de ativistas gays fora do meio psiquiátrico/psicológico, a adição da “Disfunção Infantil de Identidade de Gênero” parece não ter atraído nenhuma atenção do público – e nem parece ter sido percebida como parte da mesma virada conceitual. De fato, o movimento gay oficial nunca foi muito rápido a se atentar às questões das crianças-viadas. Existe uma razão desonrosa para isso e que se mostra nas posições marginais e no estigma que homens gay adultos que são afeminados acabam ocupando dentro do movimento. Talvez um motivo mais compreensível pra isso, que não a efêminofobia, seja a necessidade conceitual do movimento gay de interromper uma longa tradição de ver e entender sexo e gênero como categorias contínuas e entranhadas – uma tradição de se presumir que qualquer um, homem ou mulher, que deseje um homem, tem de, por definição, ser feminino; e que qualquer um, homem ou mulher, que deseje uma mulher, tem de, na mesma moeda, ser masculino. Que uma mulher, como mulher, possa desejar uma outra; ou que um homem, enquanto homem, possa desejar um outro homem: a necessidade indispensável de se fazer essas afirmações poderosas e subversivas, parece requerer, talvez, um certo distanciamento dos elos que unem gays adultos e crianças de gênero-não-conforme. Começar a teorizar gênero e sexualidade como conceitos distintos, mas enquanto dois vetores de análise intimamente entrelaçados, foi, de fato, o maior avanço do pensamento gay e lésbica recente.

Há o perigo, no entanto, de que esse avanço deixe a criança-viada mais uma vez no papel do abjeto-assombração – dessa vez, o abjeto-assombração do próprio pensamento gay. Esse é um pensamento especialmente horripilante se – como muitos estudos lançados de inúmeras perspectivas políticas e teóricas já sugeriram – para qualquer homem gay adulto, onde quer que ele esteja na escala de masculinidade auto-percebida ou socialmente-atribuída (variando da extrema masculinidade à extrema feminilidade), que a probabilidade seja desproporcionalmente alta de ele ter um histórico de auto-percebida efeminidade, feminilidade, ou não-masculinidade na infância. Nesse caso, o eclipse da criança-viada para o discurso do adulto gay representaria mais do que

um buraco teórico danoso; representaria um nó de ódios homofóbicos, ginofóbicos, e pedofóbicos internalizados e feito ponto central da análise gay-afirmativa. A criança-viada viria a funcionar como o segredo aberto de muitos homens gays politizados.

Um dos aspectos mais interessantes – e por “interessante” eu digo “pedagógico” – dos novos desenvolvimentos psicanalíticos é que eles são baseados precisamente no movimento teórico que distingue gênero e sexualidade. É assim que a despatologização de um objeto-escolha sexual atípico pode ser conectada à *nova* patologização de uma identificação de gênero atípica. Integrando a pesquisa gênero-construtivista de, por exemplo, John Money e Robert Stoller, na qual muitos acharam um potencial para usos feministas, esse trabalho posiciona a consolidação dos primórdios de algo chamado Identidade de Gênero de Base – o senso próprio de se entender enquanto homem ou mulher – como um estágio separado de, e até mesmo conceitualmente independente de, qualquer cristalização de fantasia erótica ou despertar do sujeito sexual. A Disfunção Infantil de Identidade de Gênero é vista como uma patologia da Identidade de Gênero de Base (a falha em desenvolver uma Identidade de Gênero que coincide com o sexo biológico): já o objeto-escolha sexual, por outro lado, foi desligado dessa associação com a Identidade de Gênero de Base através de uma série de movimentos narrativos de duas fases que obtiveram razoável abertura de caminhos. Sob a pressão, ironicamente, de ter que mostrar como os gays adultos que ele considera tendo personalidades bem integradas algumas vezes evoluem de crianças que eram vistas como a própria definição de psicopatologia, Friedman destrincha vários estágios de desenvolvimento que muitas vezes foram vistos como rigidamente unitários.

Um sério problema com essa nova forma de distinguir gênero e sexualidade é que, enquanto se desnaturaliza o objeto-escolha sexual, se radicaliza a re-naturalização do gênero. Toda psicologia do ego tende a, em primeiro lugar, estruturar as suas narrativas de desenvolvimento em torno de um cliché não muito dialético de uma *consolidação* progressiva do “eu”/“self”. Colocar um determinante central e precoce de gênero (mesmo que minimamente biologizado) no meio desse processo de consolidação pode significar, essencialmente, que para uma pessoa não-transexual com um pênis, nada nunca pode ser assimilado ao senso de “eu”/“self” por esse processo de consolidação a não ser que seja assimilado enquanto masculinidade. Mesmo para os meninos mais auto-identificados femininos, Friedman usa frases como “senso de masculinidade própria” (245), “competência

masculina” (20), e “auto-avaliação de apropriadamente masculino” (244) enquanto sinônimos de qualquer auto-estima e, finalmente, de senso de “eu”/“self”. Ele descreve o processo interativo que leva à consolidação do ego em um menino:

Meninos se comparam em relação a outros com os quais eles estimam se parecerem. [para Friedman, isso só pode acontecer por homens e outros meninos.] Similaridade em auto-avaliação depende de validação consensual. Os outros têm de concordar que o menino é, e continuará sendo, similar a eles. O menino também tem que enxergar os dois grupos de homens (os seus iguais e os homens mais velhos) como apropriados para idealização. Ele não só tem que ser como eles em certos aspectos, mas também tem que querer ser como eles em outros. Eles, em troca, também devem querer que o menino seja como eles. Inconscientemente, os outros meninos têm que ter a capacidade de se identificar com ele. Esse encaixe natural [!] entre o mundo social dos homens e o mundo interior de um menino é o contraponto específico da fase juvenil da relação pré-ediapiana da criança com a mãe. (237)

O motivo pelo qual as crianças-viadas se tornam gays, de acordo com esse relato, é porque outros homens não os validarem como masculinos. Há uma certa fantasia melancólica persistente nesse livro: “Impossível não pensar como esses [meninos pré-homosexuais] teriam se desenvolvido se os homens que eles tinham por ideais tivessem um senso mais abstrato e flexível de competência masculina” (20). Para Friedman, o aumento da flexibilidade dos tipos de atividades e atributos que *podem* ser processados como masculinos, em estágios de mais maturidade, parece ser a maior causa do fato de tantos meninos com “distúrbio de gênero” (patologicamente femininos) ainda conseguirem se tornarem homens “saudáveis” (masculinos), mesmo após a fase onde a sua sexualidade se diferenciou enquanto gay.

Ou melhor, *quase* que completamente explica isso. Existe um resíduo de mistério que ressurgem em vários pontos do livro, sobre o porquê de tantos homens gays serem tão resilientes – de como eles até mesmo sobrevivem – dada a profunda falta inicial de características “auto-identificadas masculinas” de muitas infâncias proto-gays, e a atrasada e muitas vezes superficial remediação para isso, que vem com a maturidade. Dado “o crônico e virulento estresse [social] [contra homossexuais], os coloca numa posição única no repertório de comportamentos humanos,” como explicar o “fato de que essa morbidade severa e persistente não ocorre mais frequentemente” entre adolescentes gays (205)? Friedman basicamente coloca as mãos para o alto nesses momentos. “Um número de possíveis explicações emergem, mas uma me parece ser a mais possível: a homossexualidade é associada a

algum mecanismo psicológico, não entendido ou estudado até hoje, que protege o indivíduo de diversos distúrbios psiquiátricos” (236). Deve “incluir mecanismos que influenciam a resiliência do ego, potencial de crescimento, e a capacidade de formar relacionamentos íntimos” (205). E “é possível que, por razões ainda não muito bem descritas, os mecanismos [que meninos com distúrbio de gênero] têm para lidar com adversidade e angústia sejam extraordinariamente eficazes” (201).

Estes são espaços enormes a se deixar em branco no que se prontifica a ser um relato do desenvolvimento de crianças proto-gay. Mas dada que a consolidação ego-sintônica de um menino só pode vir na forma da masculinidade, e dada que a masculinidade só pode ser conferida por homens (20), enquanto que a feminilidade, em alguém com um pênis, só pode representar déficit e distúrbio, a explicação que nunca pode ser arrancada é que essas misteriosas habilidades de sobrevivência, filiação, e resistência poderiam derivar de uma segura identificação à riqueza de recursos de uma mãe. Mães, de fato, não têm nada a contribuir nesse processo de validação da masculinidade, e mulheres são reduzidas à um conjunto vazio em frente à luz da urgência desse processo: qualquer envolvimento de uma mulher é muito envolvimento, qualquer proteção é super-proteção, e, por sinal, mães “orgulhosas das qualidades não-violentas de seus filhos” estão sem dúvida manifestando “patologia familiar” (193).

Tanto para Friedman como para Green, na época, a primeira e mais imperativa tarefa de um menino ou de seus pais ou cuidadores é conseguir estabelecer a Identidade de Gênero de Base masculina, como uma base para maior aprofundamento e talvez maiores explorações flexíveis do que significa ser masculino – ex.: para um homem, ser *humano*. Friedman se mostra ambíguo sobre se essa IGB masculina de fato tem algum conteúdo, ou se é quase que uma formalidade, uma diferenciação pré-condicional, que, uma vez firmada, cobre uma gama quase infinita de comportamentos e atitudes. Ele certamente não enxerga uma conexão necessária entre masculinidade e qualquer bode expiatório para homossexualidade masculina; já que a psicologia do ego trata o desenvolvimento da heterossexualidade masculina como não-problemática depois da adolescência, como não envolvendo a supressão de qualquer possibilidade homo ou bissexual (263-7), e portanto completamente não implicada no pânico homossexual (178), parece ser um mero infortúnio, talvez um desentendimento contornável ou acidental que para uma criança proto-gay se identificar “masculinamente” isso talvez envolva a sua identificação com o seu próprio apagamento.

A re-naturalização e reforço do gênero atribuído não é a pior notícia sobre a nova psiquiatria de aceitação gay, no entanto. O pior é que ela não só falha, mas parece ser conceitualmente inapta, a oferecer uma mínima resistência à endemia de desejos vinda da cultura em seu entorno e que a apoia: o desejo de que pessoas gays *não existam*. Há muitas pessoas no mundo em que habitamos, e esses psiquiatras sem dúvida estão entre aqueles que têm um forte interesse no tratamento digno de qualquer pessoa gay que possa já existir. Mas o número de pessoas ou instituições nas quais a existência de pessoas gays é tratada como um desiderato precioso, uma necessária condição de vida, é bem pequena. A assimetria presidida na alocação de valores entre hétero e homo continua sem ser desafiada em lugar algum: conselhos sobre como ajudar os seus filhos, ou mesmo, os seus estudantes, fiéis, clientes de terapia ou seus subordinados militares a serem gays, são bem menos comuns do que você pensa. Por outro lado, o escopo de instituições programadas para prevenir o desenvolvimento de pessoas gays é inimaginavelmente grande. Não há até hoje um maior discurso institucional que ofereça uma firme resistência a essa missão: nos EUA, nesse sentido, a maioria dos lugares públicos/do estado, do exército, da educação, lei, penal, institucional, da igreja, medicina, e cultura de massa reforça isso tudo, mas sem questionar, e com pouca hesitação em recorrer à violência invasiva.

Esses livros, as estratégias e instituições terapêuticas associadas a eles não advogam por violência invasiva. O que eles são é um trem de mentiras esquálidas. A mentira abrangente na obra toda é a do desinteresse dos terapeutas por um resultado terapêutico não-gay. Friedman, por exemplo, especula ansiosamente que – com intervenção terapêutica apropriada – a orientação sexual de um homem gay, a qual ele descreve como muito saudável, pode conceitualmente (não *ter mudado*, mas) “*ter se deslocado por conta própria*” (o grifo em itálico é do Friedman): uma especulação onde ele ingenuamente aponta “não ser um julgamento de valor em relação à orientação sexual” (212). O livro de Green, composto em grande parte por transcrições de entrevistas, é uma série sobre as mentiras que ele contava às crianças sobre as reais motivações dos pais para os trazerem à terapia. (Não era para “evitar que você virasse homossexual,” ele diz para um jovem que foi submetido à modificação-comportamental, “foi porque estava infeliz” (318); mas depois, na mesma página, ele descaradamente confirma ao leitor que “os pais dos garotos que fazem terapia aqui... se preocupam que o comportamento *cross-gender* dos meninos sejam presságios

de problemas com a sexualidade mais tarde.”) Ele encoraja jovens meninos gays a “tranquilizar” os pais e dizer que eles são “bissexuais” (“Digam a eles só o suficiente para que eles se sintam melhor” (207)), e a considerar a favoravelmente a opção de se casar e manter as esposas no escuro no que toca às suas atividades sexuais (205). Ele mente pra si mesmo e pra nós quando ele encoraja pacientes a mentirem pra ele. Numa série de entrevistas com Kyle, por exemplo, o menino que foi sujeito à terapia comportamental, Green conta que ele normalmente se descreve como incomumente retraído – “Eu acho que eu fui muito sensível quando outros caras olham pra mim ou coisa do tipo desde que eu me conheço por gente, sabe? Depois que a minha mãe me contou porque eu tenho que ir pra UCLA porque eles estavam com medo que eu virasse homossexual”(307); dizendo que a homossexualidade:

é bem ruim, e eu não acho que eles têm que estar por perto para influenciar crianças... eu não acho que a sociedade tem que acabar com eles nem nada disso – especialmente em Nova York. Têm aqueles que se interessam por couro e coisas do tipo, eu digo, isso é muito doentio, e eu acho que esses talvez tenham que ser presos (307);

ele contando que ele quer cometer violência contra os homens que olham pra ele (307); e dizendo que se ele tivesse um filho como ele, ele o “levaria pra onde ele tivesse ajuda” (317). A própria imagem de uma auto-aceitação serena, né?

#### Sumário do Green:

Oponentes de terapia argumentam que a intervenção traz atenção para o “desvio” da criança, a leva a sentir vergonha de si, e a faz suprimir o seu “eu real”. Dados de testes psicológicos não comprovam essa contenção; nem tampouco o conteúdo de entrevistas clínicas. O menino recorda do tratamento favoravelmente. Os críticos endossariam essas intervenções se eles fossem o pai de um menino “feminino”. A razão deles é reduzir conflitos na infância e o estigma social. A terapia com esses meninos parece ter conseguido isso. (319)

Consistente com isso, Green é obscenamente ávido por convencer pais que a raiva e ódio que eles sentem pelos filhos afeminados só é na verdade um desejo de protegê-los das crueldades dos grupos de colegas – mesmo quando os pais nomeiam os próprios sentimentos enquanto raiva e ódio (391-2). Mesmo quando um quarto dos pais de filhos gays se preocupam *tanto* em proteger esses filhos de crueldades sociais que, quando os meninos não conseguem mudar, esses pais preocupados o chutam pro olho da rua! Green pragueja as mães que mostram qualquer nível

de tolerância sobre o comportamento transgênero dos filhos (373-5). Na verdade, a posição de Green, enquanto clínica, parece se alinhar muito mais com o grupo de pares-impositores: em certo ponto ele se refere com aprovação à “terapia, seja ela formal (aplicada por profissionais pagos) ou informal (aplicada por grupos de pares e a sociedade em geral através de provocações e padrões em papéis-sexuais)” (388).

Discretamente fazendo referência em uma página à “intervenção psicológica dirigida ao aumento do conforto das crianças-viadas com ser homem” (259), Friedman fala muito mais candidamente na próxima página:

os direitos dos pais de dirigir o desenvolvimento das crianças é um princípio já há muito estabelecido. Quem pode ditar que pais não tentem criar seus filhos de maneira a maximizar a possibilidade de eles serem heterossexuais? (260)

Quem, de fato? – se nem os membros dessa profissão não conseguem parar de ver a prevenção da existência de pessoas gays como um uso ético de suas habilidades?

Mesmo fora do campo profissional da saúde mental e dentro de discursos mais autênticos de afirmação gay, o espaço teórico para apoiar o desenvolvimento gay é, como eu previamente apontei na introdução de *Espistemologia do Armário*, estreita. Os argumentos construtivistas tendem a não tocar na experiência de crianças gays ou proto-gays. Para pessoas gays, e para as pessoas que amam gays, mesmo que o espaço da maleabilidade cultural seja o único palco possível para efetuar as nossas políticas, cada passo do argumento construtivista sobre natureza/cultura é perigoso: o perigo da dificuldade de intervir na aparente trajetória natural de identificar um lugar de maleabilidade cultural, depois inventar um mandato ético ou terapêutico para manipulação cultural, até chegar à permeante fantasia higienista ocidental de um mundo sem mais nenhum homossexual.

Isso é um grupo de perigos, e também é contra eles, como eu havia argumentado, que entendimentos essencialistas e biologizantes sobre identidade sexual carregam uma certa gravidade. A resistência que parece ser oferecida ao se conceituar um corpo homossexual inalterável, até o impulso de engenharia social aparentemente acumulado em cada uma das ciências humanas do ocidente, podem ser profundamente encorajadoras. Ao mesmo tempo, no entanto, na era pós-moderna, tem sido cada vez mais problemático assumir que ancorar uma identidade na biologia ou “natureza essencial” seja uma forma estável de insular essa identidade das interferências sociais.

No mínimo, a *gestalt* de assunções que suporta os debates de natureza/criação talvez esteja em processo de reversão direta. Cada vez mais se conjectura que um traço em particular seja baseado em genética ou biológica, *não* que seja “puramente cultural,” isso parece engatilhar um estro de fantasias manipulativas nas instituições tecnológicas da cultura. Uma depressão relativa sobre a eficácia das técnicas de engenharia social, uma alta mania sobre o controle biológico: a psicose Cartesiana bipolar que sempre sublinha os debates sobre natureza/criação trocou de atribuição polar sem abrir mão de nem um pinga do controle que tem sobre a vida coletiva. E nesse contexto instável, a dependência de um corpo homossexual especificado a oferecer resistência contra qualquer impulso de erradicação de gays está trêmula e vulnerável. A AIDS, apesar de ser usada todos os dias para proferir à população consumidora de telejornais a visão cristalizada do mundo após o homossexual, nunca poderia trazer esse mundo à realidade sozinha. O que estimula essas fantasias mais perigosamente, porque é mais malicioso, é a apresentação, muitas vezes em contextos ostensivamente ou autenticamente gays, de “explicações” biologizantes para comportamentos desviantes que estão absolutamente revestidos de termos como “excesso”, “deficiência”, ou “desequilíbrio” – se não nos hormônios, então em material genético, ou, como está na moda, no ambiente endócrino fetal. Se alguma vez, em qualquer meio, eu vi qualquer pesquisador ou divulgador se referir mesmo que uma só vez à uma suposta circunstância propícia para produzir gays como sendo um nível hormonal *apropriado*, ou como o ambiente endócrino *condutor*, as brisas dessa confiança tecnológica toda não me fizeram frio. Como as coisas estão, o sonho medicalizado da prevenção de corpos gays parece ser o menos visível, e muito mais respeitável bastidor do sonho público da extirpação gay abastecido pela AIDS.

Nesse equilíbrio instável de assunções entre natureza e cultura, de qualquer forma, debaixo da égide relativamente incontestada e permeante de uma cultura que deseja que gays *não existam*, não há lugar teórico ameaçador que não esteja sob ameaça para abrigar um conceito de origens gay e lésbica. O que os livros que eu vim discutindo, e o que as instituições à que eles estão associados, vêm demonstrar é o que o desejo pelo tratamento digno de pessoas que já são gays está necessariamente destinado a virar ou uma apologia trivalizante, ou, muito pior, uma cumplicidade sedosamente camuflada em opressão – na falta de uma forte, explícita, e *eroticamente investida* afirmação do desejo ou necessidade sentida por muitas pessoas de que existam gays no mundo.

## NOTAS

Este ensaio foi originalmente escrito para um painel sobre “psicanálise e homossexualidade” na Associação Moderna de Linguagem, em dezembro de 1989. Muitos desses parágrafos foram adaptados do que virou a introdução do meu livro *Epistemologia do Armário* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990). Jack Cameron me apontou na direção desses textos em específico, Cindy Patton fortificou a minha resistência à eles, e Jonathan Goldberg me ajudou a articular o argumento feito aqui. A motivação para este ensaio, e algumas de suas abordagens, só aconteceram graças a vários outros amigos – em particular, graças a longas conversas durante muito tempo com Michael Moon.

1. Essa informação vem de reportagens do *New York Native*: 23 de Setembro de 1989, pp. 9-10; 13 de Novembro 1989, p.14; 27 de Novembro de 1989, p.7.
2. Um apanhado sobre as abordagens da psicanálise à respeito da homossexualidade masculina particularmente esclarecedor e disponível no livro de Kennet Lewes, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality* (New York: Simon & Schuster, 1988; pet. Penguin/NAL/Meridia, 1989).
3. Não significa nada o fato de que todos os homens gays que Friedman admira sempre têm completa discrição e controle sobre o conhecimento de todos em torno de si sobre a sua sexualidade; sem levar em conta se alguém têm as suas próprias intuições a respeito deles serem gays; sem traços de feminilidade física; sem participação visível (física, cultural, ou indumentária) na semiótica ou na comunidade gay. Para gays contemporâneos, essa forma de existência seria impossível; para muitos, lhe pareceria uma forma de vida esfoameadamente empobrecida em termos de cultura, comunidade, e significado.
4. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (3a edição do DSM) (Washington, D.C.: The American Psychiatric Association, 1980), pp. 265-6.
5. A exceção à essa generalização é Lawrence Mass, que em *Dialogues of a Sexual Revolution, vol.1 “Homosexuality e Sexuality”* (New York: Harrington Park Press, 1990) coletou décadas de entrevistas com psiquiatras e pesquisadores do sexo, originalmente conduzidas e publicadas na imprensa gay. Nessas frequentemente esclarecedoras entrevistas, muitas das perguntas de Mass partiam da premissa de que “A psiquiatria americana está simplesmente engajada num longo e sutil processo de reconceitualização da homossexualidade enquanto uma doença mental com um outro nome – a ‘Disfunção Infantil de Identidade de Gênero’” (p.214).

6. Esse rebaixamento pode estar diminuindo hoje já que, em muitos lugares, políticas “queer” vieram a se sobrepor ou competir com as políticas “gays”. Parte do que eu compreendo ser excitante sobre a retomada da palavra “queer” é que ela abraça, ao invés de repudiar, aquilo que para muitas pessoas foram experiências formativas da infância de diferença e estigmatização.
7. Para descrições dessa literatura, consulte Friedman, pp. 33-48; e Richard Green, “*The Sissy Boy Syndrome and the Development of Homosexuality*” (New Haven: Yale University Press, 1987), pp. 370-99. O mais confiável desses estudos sobre a perspectiva da terapia afirmativa gay seria A. P. Bell, M. S. Weinberg, e S. K. Hammersmith, *Sexual Preference: Its Development in Men and Women* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), que conclui: “a Não-conformidade de Gênero Infantil acabou sendo muito mais fortemente conectada à homossexualidade adulta que qualquer outra variável nesse estudo”(p. 80).
8. Meio que se vangloriando da sua própria interdisciplinaridade, ele tem um foco em estudos neuro-endocrinológicos recentes que sugerem que estresse pré-natal na mãe pode afetar a estruturação cerebral do feto, de forma que gatilhos hormonais para a criança até o final da adolescência podem ser processados diferentemente. O tratamento dele dessa informação enquanto dado não foi muito responsável (ex.: resultados problemáticos que somente apontam “diferenças hipotéticas” em um capítulo (p.24) foram silenciosamente promovidos à “conhecimentos” positivos dois capítulos depois (p.51)); e nem tampouco imparcial (por exemplo, as condições hipotéticas que conduziriam ao desenvolvimento gay são invariavelmente definidas como *androgenização inadequada* (14), *déficit* (15), etc.). Mas o enamoramento dele por esse modelo tem dois efeitos úteis. Primeiro, ele parece gerar por analogia direta uma série mais aprofundada de narrativas-bifásicas sobre o desenvolvimento psíquico, narrativas que discriminam entre as circunstâncias na qual uma estrutura psíquica particular é *organizada*, e nas quais ela é *ativada*, o que talvez possam habilitar maiores sinuosidades para outros projetos sobre narrativas de desenvolvimento mais pluralistas e gay-inclusivas. (Esse processo analógico é explicitado em 241-5.) E segundo, ajudou em muito à des-totalizar, desmistificar, e a narrativizar de forma reconhecível o senso de ameaça (ou promessa?) que um leitor possa inferir de uma suposta visão neurobiológica do corpo de um homem gay (adulto).

---

[1] Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

[2] Agradecemos à Duke University Press. Eve Kosofsky Sedgwick, “How to Bring Your Kids Up Gay: The War on Effeminate Boys,” in *Tendencies*, pp. 154-164. Copyright 1993, Duke University Press. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder, and the Publisher. [www.dukeupress.edu](http://www.dukeupress.edu). DUP reference: DUP-RP-5450

# Formas da imaginação e usos desviantes da tecnologia no cinema brasileiro contemporâneo

*Formas de la imaginación y usos desviantes de la tecnología en el cine brasileño contemporáneo*

*Forms of Imagination and Deviant Uses of Technology in Contemporary Brazilian Cinema*

## FÁBIO RAMALHO

Professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, atua no curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014) e mestre pela mesma instituição (2009). Realizou estágio de doutoramento (doutorado sanduíche) na McGill University, Montréal, Canadá. Foi membro do comitê editorial da *Imagofagia* - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), tendo atuado como codiretor no período de 2020 a 2023. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa NATLA - Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-Americano. Membro do coletivo de realização audiovisual Surto & Deslumbramento. E-mail: [fabio.ramalho@unila.edu.br](mailto:fabio.ramalho@unila.edu.br)

## RESUMO:

Neste trabalho busco estabelecer algumas relações entre formas da imaginação cinematográfica, tecnologias e materialidades fílmicas (BRUNO, 2014), tomando como base um conjunto de proposições contemporâneas articuladas a partir dos estudos de cinema, da teoria estética e da teoria queer. A argumentação atribui ênfase aos usos (AHMED, 2019) que realizadoras e realizadores brasileiros fazem de recursos técnicos como o *chroma key* e as projeções, bem como a inserção de múltiplas telas e interfaces no quadro fílmico. Busco argumentar que tais procedimentos, quando acionados por cineastas no tempo presente, elaboram modos de se relacionar com os outros, o cinema e o mundo. Além disso, convocam o público a tomar parte no trabalho da imaginação inerente à experiência cinematográfica.

**Palavras-chave:** imaginação, tecnologia, cinema brasileiro.

## RESUMEN:

*En este trabajo, busco establecer conexiones entre formas de la imaginación cinematográfica, tecnologías y materialidades fílmicas (BRUNO, 2014), tomando como base un conjunto de proposiciones contemporâneas articuladas a partir de estudios cinematográficos, teoría estética y teoría queer. El argumento pone énfasis en los usos (AHMED, 2019) que realizadoras y realizadores brasileños hacen de recursos*

*técnicos como el chroma key y las proyecciones, así como la inserción de múltiples pantallas e interfaces en el cuadro fílmico. Mi objetivo es argumentar que tales procedimientos, cuando son empleados por cineastas en el tiempo presente, elaboran formas de relacionarse con los demás, el cine y el mundo. Además, convocan al público a participar en el trabajo de la imaginación inherente a la experiencia cinematográfica.*

**Palabras clave:** *imaginación, tecnología, cine brasileño.*

## ABSTRACT:

*In this work, I seek to establish connections between forms of cinematic imagination, film technologies, and materialities (BRUNO, 2014), drawing upon a set of contemporary propositions articulated from film studies, aesthetic theory, and queer theory. The argument emphasizes the uses (AHMED, 2019) that Brazilian filmmakers make of technical resources such as chroma key and projections, as well as the insertion of multiple screens and interfaces in the filmic frame. I aim to argue that such procedures, when employed by filmmakers in the present time, articulate ways of relating to others, cinema, and the world. Furthermore, they invite the audience to participate in the work of imagination inherent to the cinematic experience.*

**Keywords:** *imagination, technology, Brazilian cinema.*

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, busco traçar uma rede de entrecruzamentos entre estéticas do audiovisual, formas da imaginação e usos de tecnologias no cinema brasileiro contemporâneo. Interessa-me discutir sobretudo como esses usos acionam redes de relações – com as imagens, com o cinema e entre sujeitos – propiciando assim um campo de potencialidades que se tecem a partir do audiovisual. Parto da constatação de que algumas proposições recentes no campo da realização cinematográfica no Brasil se destacam ora pelo uso de tecnologias que remetem a formas e soluções técnicas comumente vinculadas a outros períodos da história do cinema e a outras mídias, como a televisão e o vídeo, ora incorporam estéticas intimamente vinculadas a práticas sociais e dispositivos técnicos contemporâneos. É precisamente um modo de relação entre tecnologia<sup>[1]</sup>, estética e imaginação cinematográfica que proponho elaborar ao longo desse texto, recorrendo para isso a um conjunto de obras audiovisuais: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020), de Éri Sarmet; *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis; *Inferninho* (2018), de Guto Parente e Pedro Diógenes; *Batguano* (2014) e *Sol alegria* (2018), de Tavinho Teixeira.

Quando empregados por cineastas no tempo presente, os procedimentos aqui analisados – dentre os quais se destacam o uso do *chroma-key* e das projeções de fundo, bem como a inserção e múltiplas telas de interfaces no quadro fílmico – conferem resultados cênicos e efeitos estéticos notáveis às obras nas quais se inscrevem, deixando entrever um trabalho imaginativo que alimenta a fabulação cinematográfica e nos convida a tomar parte numa rede de referências e reinvenções. Mediante uma dinâmica associativa e rememorativa, os artifícios aqui mapeados acionam e desestabilizam noções de antigo e novo, amador e profissional, precário e bem-acabado, assim como, também, delineiam sensibilidades distintivas que atravessam as paisagens audiovisuais contemporâneas.

## IMAGINAR UM CAMPO DE POSSIBILIDADES

Em uma conversa que seguiu a exibição do curta-metragem *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), durante o festival Olhar de Cinema, de Curitiba, Brasil, em 2021, Éri Sarmet em certo momento menciona que, no processo de concepção da obra, havia se guiado pela proposição da realizadora Céline Sciamma de “partir das imagens que tinha o desejo de ver e fazer”<sup>[2]</sup>; ou seja, citando agora diretamente Sciamma: tomar cada cena durante o processo de escrita como uma “unidade de desejo” (Sciamma, 2020). Para além do impulso de contar histórias e organizá-las em cenas, sequências, atos, e sem prejuízo da necessidade de definir uma concepção formal norteadora, o que orienta a criação, segundo essa perspectiva, é o impulso de seguir o fio dessas unidades – uma imagem, uma situação, um gesto – que alguém vislumbra e almeja colocar no mundo.

No caso de Sarmet, uma das imagens desejadas envolvia uma ponte e uma travessia urbana específica: “eu sabia que queria uma imagem de duas sapatonas cruzando a ponte Rio-Niterói de moto”. Se começo o texto por essa observação acerca de um processo criativo, das circunstâncias a partir das quais um filme vai surgindo, é porque é essa cena do filme que me desperta também o desejo de continuar falando sobre algumas questões que venho abordando na minha pesquisa. A cena é constituída por um procedimento técnico aparentemente simples, porém carregado de significações. Nela, observamos em um plano médio as duas mulheres de perfil na motocicleta, olhando à frente – como costuma ser o caso quando se está pilotando um veículo assim, claro – mas elas ao mesmo tempo estão sorrindo, conversando, apontando para algo adiante, fora de quadro, como que maravilhadas pelos elementos da paisagem que se descortina à frente. A personagem que conduz o veículo por vezes se inclina levemente à frente, em evidente excitação.

Além da dinâmica afetiva carregada de entusiasmo que marca a presença corporal e a intimidade física entre as mulheres em quadro, alguns elementos conferem ao plano uma composição bastante peculiar: ao fundo, a paisagem capturada durante a travessia, os pontos luminosos, o céu negro, bem como a parte mais elevada da estrutura de concreto da ponte, que se ergue como um parapeito, último anteposto a resguardar os corpos e os veículos das águas da baía de Guanabara lá embaixo, tudo isso é incorporado à cena sob a forma de uma projeção de fundo.

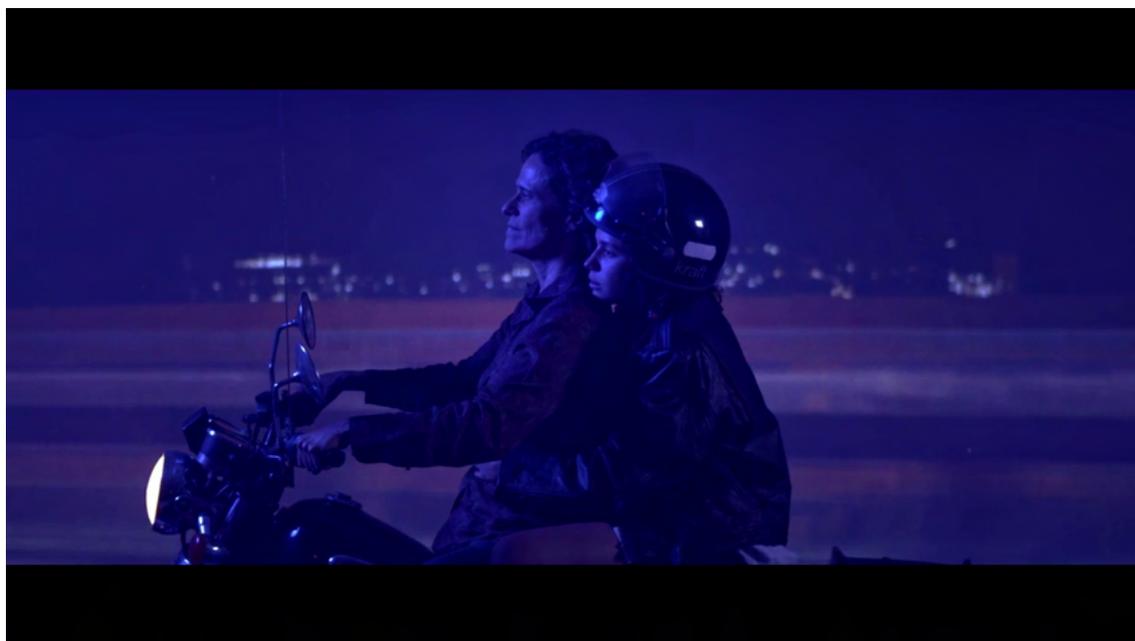


FIGURA 1: Travessia urbana

Fonte: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020)

Destaco duas consequências dessa peculiar escolha estética. Primeiramente, temos que o deslocamento extensivo no espaço se converte em movimento intensivo, evidenciando algo que foi depois corroborado pela fala de Sarmet: é o desejo a força que move muitas dessas travessias, o ato reiterado de cruzar a ponte, o ir e vir entre cidades. Sarmet observa, no já mencionado debate que se seguiu à exibição, que esse é de fato um movimento comum das moradoras e moradores de Niterói: cruzar a ponte para aproveitar a noite no Rio de Janeiro e depois fazer o caminho de volta, de madrugada ou já nas primeiras horas da manhã.

Nesse ponto, caberia acrescentar um comentário sobre outra camada do registro audiovisual, que é justamente a música. O que escutamos na trilha de áudio é a canção *Noite preta*, sucesso dos anos 1990 de autoria da compositora e intérprete Vange Leonel. Sua letra expressa um apreço muito característico pela vida noturna da cidade como lugar de experiência, exploração e descoberta. A noite constituiria um tempo e um espaço indomados, nos quais os espíritos livres perambulam em busca de aventura, diversão, amor, sexo. A canção de Vange Leonel, no entanto, quando exalta a noite, o faz sob a forma de uma pergunta, falando-nos de um anseio, da busca por um tempo-espaço que teria se perdido ou que estaria adormecido.

No lugar dessa noite repleta de potencialidades, podemos supor, se impõe outro regime de cidade, aquela cidade sem sombras dos anúncios luminosos da publicidade, a urbe gentrificada, vigilante, formatada para um consumo bem-comportado e segmentado. A iluminação organiza a circulação das pessoas e contribui para regular os usos dos espaços urbanos. Na canção de Vange Leonel, a luz é algo

que fere os olhos; ela domestica. Em contrapartida, a voz da canção clama pela vida boêmia, sedutora, incerta e indócil que persiste nas zonas de penumbra, nas ruas, botecos e clubes que propiciam o entrecruzamento de diferenças, o encontro com o insólito, o diferente, o inusitado.

O filme de Sarmet elabora esse anseio pela noite a partir de uma perspectiva intergeracional, na qual o desejo funciona como reativação da existência indômita que se estabelece no encontro entre mulheres diversas que compõem uma comunidade insubmissa. Podemos dizer que a luz, no curta-metragem como um todo e, em especial, no plano da ponte, é reconvertida, redirecionada para outros fins. Captada como matéria que engendra cores e formas na tela, acionada pela técnica da projeção que inscreve no plano um ato de imaginação, a luz reinventa a paisagem e a libidiniza.

O segundo aspecto que eu gostaria de comentar a respeito dessa passagem é mais propriamente formal. O plano fílmico resultante dessa operação conjuga diferentes registros audiovisuais, compondo uma sobreposição de espaços e temporalidades. A projeção de fundo estabelece a paisagem urbana que o filme apresenta como um tipo de superfície. Recorro aqui às proposições de Giuliana Bruno (2014), que pensa a tela como superfície que é distinta, mas se relaciona com outras (o quadro, o muro, o tecido). Em suas teorizações, Bruno enfatiza um modo de pensamento sobre as telas que dá ênfase às múltiplas camadas que, conferindo-lhe textura e expondo sua materialidade, convertem-nas num espaço “transicional”. A superfície é, assim, nas palavras da autora, um “plano que torna possíveis formas de conectividade, relação e troca” (BRUNO, 2014, p. 8).

## TECNOLOGIAS, ANACRONISMO E ARTIFÍCIO

Nesse ponto recupero algumas questões a propósito de *Batguano* (2014) que já haviam sido elaboradas em um trabalho anterior (RAMALHO, 2020). Nesse longa-metragem de Tavinho Teixeira, assim como no seguinte, *Sol alegria* (2018), o recurso da projeção é igualmente acionado para evocar o movimento desejante que leva à incursão dos personagens em mundos que se converteram em cenários inóspitos e mesmo pós-apocalípticos. Eu havia discutido, a partir das considerações de Laura Mulvey (2012), que as projeções de fundo se situam numa posição ambivalente em relação ao par transparência/opacidade que orienta inúmeras considerações sobre a estética cinematográfica. Ao mesmo tempo em que constitui uma solução prática para questões de filmagem, o uso das *rear-projections* chama a atenção para a materialidade do meio e para a disjunção entre as diferentes espacialidades e temporalidades conjugadas pelos registros.

Retomando esse ponto agora, penso que podemos vincular essas considerações de Mulvey com o que Bruno (2014, p. 3) aponta como uma “tensão de superfície” decorrente das múltiplas camadas que se conjugam na tela. As camadas sobrepostas conferem densidade à imagem. Trata-se, porém, de uma densidade que difere daquela engendrada pela profundidade de campo do registro realista. Estamos distantes aqui da ideia da tela como janela ou espelho. Nestes casos o dispositivo ganha proeminência, evidenciando o recurso tecnológico empregado não apenas como solução de produção, mas como uma escolha estética. Em suma, podemos dizer que o que a projeção faz é expor a medialidade, apresentando a tela como manifestação material dotada de volume e profundidade que decorrem não de uma perspectiva naturalista, mas de uma dobra da superfície e suas camadas.



FIGURAS 2 E 3: Projeções de fundo e exposição do artifício  
 Fonte: *Batguano* (2014) e *Sol alegria* (2018)

Seguindo o fio dessas curiosas decisões estéticas que marcam diversas obras do cinema contemporâneo brasileiro, trago aqui outro tipo de operação que resulta igualmente da conjugação e sobreposição de camadas no “tecido do visual”, para usar ainda outra expressão de Bruno (2014, p. 3). Nos últimos anos temos visto uma reabilitação contemporânea do *chroma key*,

conforme levada a cabo em filmes como *Doce Amianto* (2013) e *Inferninho* (2018), realizados conjuntamente entre Guto Parente e Uirá dos Reis, no primeiro caso, e Guto Parente com Pedro Diógenes e o Grupo Bagaceira de Teatro, no segundo.



FIGURAS 4 E 5: O uso do *chroma key*  
Fontes: *Doce Amianto* (2013) e *Inferninho* (2018)

O *chroma key* rompe com qualquer pretensão de naturalismo da imagem, em favor de uma exposição do artifício que se torna ainda mais eloquente pelo fato de se tratar de uma técnica amplamente associada a certo passado da estética do vídeo e mesmo, em certo sentido, precária e obsoleta. O fato de que essas características – a precariedade e a obsolescência – sejam tomadas como um valor da obra, mais do que como limitação, fica evidente pelo fato de que a artificialidade da imagem resultante é potencializada: no caso de *Doce amianto*, pela eleição de cores saturadas e a ênfase extravagante nas múltiplas trocas de figurino da personagem Amianto; em *Inferninho*, pela utilização de imagens de baixa resolução, a combinação aleatória de paisagens e territórios desconexos e o uso de uma sequência montada de planos e cortes, em vez de um plano fixo como imagem de fundo. A textura dos registros digitais de localidades turísticas típicas enfatiza a viagem como experiência intrinsecamente vinculada aos movimentos da imaginação, com suas formas e processos associativos.

Concordo com as considerações de Ricardo Duarte Filho (2018), para quem os modos como tais recursos técnicos são empregados em filmes recentes constituem um uso autoconsciente e desviante, na medida em que funcionam como comentário irônico direcionado ao seu “uso excessivo pelo cinema *mainstream*” e aos critérios de “bom gosto” – e, acrescento, “bem-feito” – que costumam nortear seu emprego no audiovisual (DUARTE FILHO, 2018, p. 102). De fato, como já indiquei desde o título, é justamente esse desvio que me interessa e que busco destacar nesse texto. E embora os filmes discutidos aqui não impliquem o mesmo grau de agenciamento radical da precariedade que podemos encontrar na obra analisada pelo autor<sup>[3]</sup>, é possível vislumbrar também uma espécie de “estratégia de guerra contra o realismo” mediante “a transformação de todas as imagens do filme à condição de máscara” (DUARTE FILHO, 2018, p. 100).

Nessas reapropriações de procedimentos conhecidos da história do audiovisual, as *rear projections* e o *chroma key* são empregados como escolhas estéticas que chamam a atenção para sua própria artificialidade. Escolhendo romper com o tênue equilíbrio entre opacidade e transparência, funcionam em vez disso como “detalhes decorativos e exagerados que evidenciam o caráter produzido” do regime de visualidade constituído pela obra audiovisual (ZGAIB, 2022, p. 14). Ao abdicar de qualquer pretensão de representação de verossimilhança, tais obras em contrapartida evidenciam o trabalho da imaginação, e o senso de espaço construído mediante o jogo de superfícies se exhibe plenamente como “lugar inventado, erguido a partir do próprio registro sensível da câmera” (ZGAIB, 2022, p. 19).

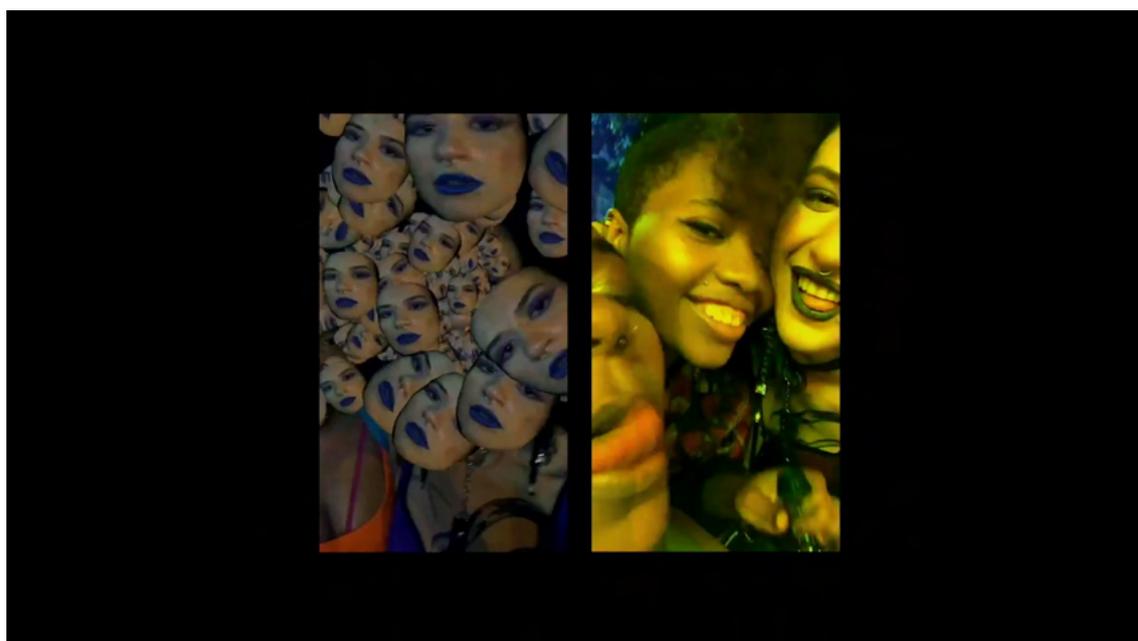
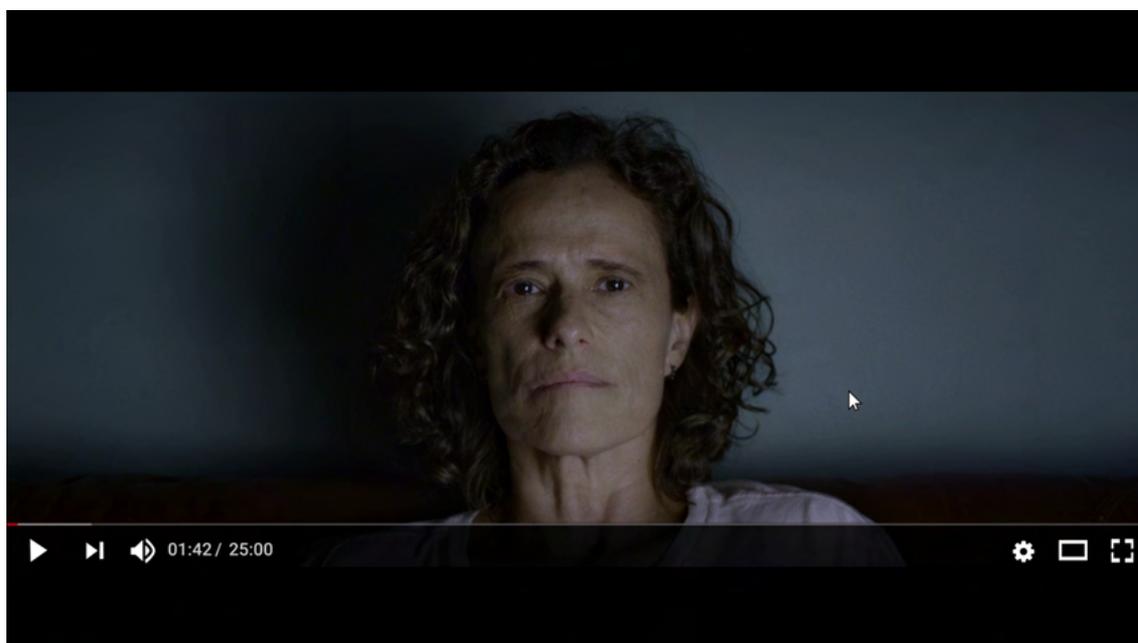
Em todos esses casos muito brevemente mencionados, temos algo como uma “tela-membrana” que funciona como “tecido conector”, conforme as palavras de Giuliana Bruno (2014, p. 5). A superfície na qual se inscrevem esses registros se converte num composto que põe em cena o “jogo de materialidades” que se dá entre diferentes telas. Tais filmes investem na força

expressiva do artifício – também, e talvez sobretudo, quando as tecnologias e meios empregados correm o risco de parecer precários e obsoletos – porque há algo no uso dessas técnicas que atende a outros objetivos que não o da novidade, nem muito menos o da atualidade.

## DISPOSITIVOS TÉCNICOS E ENCONTROS COM/NAS IMAGENS

As formas mais emblemáticas que as tecnologias de produção e circulação audiovisual assumem no presente tampouco deixam de aparecer de maneira eloquente no cinema brasileiro dos últimos anos. Muitas vezes, nos mesmos filmes que rearticulam técnicas e mídias comumente associadas a um passado das imagens há também a profusão de outras telas e superfícies, características dos dispositivos contemporâneos: *notebooks*, *tablets*, *smartphones*. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, esses dispositivos funcionam como operadores de encontros. Os dispositivos tecnológicos fazem parte de um mesmo entramado social que conjuga festa, performance e registro. Posar para a foto ou o vídeo é uma forma de toque, de roçar corpos, de chamar mais gente para a brincadeira. As línguas se enlaçam diante da câmera, para a câmera, com a câmera, porque do outro lado há pessoas que veem, interagem, de modo que câmera e visualizações são parte da dinâmica.

Imagens carregadas nas plataformas funcionam como veículos para expressão e elaboração das experiências, amores, dores e delícias de existências sexo-dissidentes, sendo, por isso mesmo, recursos para produção de memória. As postagens em que Vange (Zélia Duncan) declama textos para a câmera passam a coexistir na mesma torrente de informações, estímulos e sensorialidades que os *stories* do grupo que ela avista fortuitamente na rua. No meio virtual assim como na noite, há uma imensidão caótica e dispersa de intensidades, estilos e movimentos que podem em algum momento se cruzar.



FIGURAS 6 E 7: Plataformas como recurso para elaboração de experiências  
 Fonte: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020)

No caso de *Uma paciência selvagem...*, o que sobressai nessa aposta é o componente intergeracional desses encontros. A sequência dos créditos iniciais já evidencia até que ponto o filme de Sarmet manifesta essa autoconsciência quanto à centralidade de diferentes mídias na construção das histórias das comunidades LGBTQIA+, e como os gestos de constituição

desses arquivos ajudam a tecer fios que conectam diferentes momentos históricos. Laços de cumplicidade, diálogo e prazer criam nós temporais que constituem o próprio cerne de uma política das comunidades sexo-dissidentes para a qual é crucial reafirmar que não se está sozinho, que lá fora e em qualquer ponto no tempo há/houve alguém que pode nos devolver o olhar, a palavra, o toque, a abertura ao diálogo (“temos muito o que conversar”). A quem chega, a afirmação de que não está só; a quem está e já há algum tempo tem andado por aí, o convite a entrar na roda, pois o hoje é, ou deveria ser, a “época” de todo mundo.

## A QUESTÃO DO USO

Em sua introdução a um dossiê dedicado à questão dos usos da literatura e de outras formas expressivas, Rita Felski (2013, v) assinala que o uso tende a ser pensado em oposição à imaginação, à fantasia e ao desejo. De acordo com a autora, há uma miríade de sentidos comumente associados ao termo que sugerem praticidade, instrumentalidade e mesmo a ausência de adornos – qualidades condensadas por Felski na sugestiva imagem de “calçados confortáveis” (FELSKI 2013, v). Nessa dispersa nuvem de atributos que gravitam em torno da palavra talvez não coubessem, então, nem os sapatos de Deusimar, nem o exuberante guarda-roupa de Amianto, cuja profusão é exibida em trocas de figurino desprovidas de função narrativa evidente e, ainda assim, possivelmente onerosas para uma produção de poucos recursos. Mas não seria possível argumentar que há algo da singularidade das personagens que se expressa não apenas por meio de seu elaborado figurino, como também no próprio requinte com que a obra se dedica a suas formas de apresentação? Como observa Felski, a própria imprecisão do termo abre brechas na lógica subjacente ao veredito acerca do que é definido como útil ou inútil.

Se *uso* é desde sempre uma noção intrincada, no campo das artes essa compreensão se mostra de antemão muito mais equívoca, dada a própria natureza fugidia da função e da relevância dos objetos estéticos – ou de cada um dos elementos que a compõem, incluindo-se aí as tecnologias empregadas e escolhas estéticas assumidas. Em vez de retomar o debate sobre a importância das artes como campo da criação e também de ensino e pesquisa em instituições educacionais – seara na qual Felski situa o ponto de partida da sua intervenção –, interessa-me aqui ressaltar que a prática artística constitui um campo a partir do qual reivindicar uma abundância de usos que não se encaixam em critérios de utilidade, praticidade e eficiência.

Quando falamos do uso de tecnologias para engendrar formas estéticas e, sobretudo, se nos referimos a usos contemporâneos de tecnologias por vezes percebidas como anacrônicas, arcaicas ou obsoletas, tocamos num universo de práticas que servem justamente ao propósito de suscitar experiências estéticas marcadas pelo excesso, pela extravagância e pelo desvio. Nos filmes discutidos ao longo deste texto, os usos se colocam como astúcias do artifício, o que implica dizer que o campo audiovisual não apenas desloca a questão do uso, mas estabelece clivagens internas quando orienta suas práticas por escolhas estéticas que driblam parâmetros de produção industrial, apelo de mercado e lógicas do espetáculo.

A ironia inerente aos usos aqui mapeados é que eles se mostram, em grande medida, funcionais às necessidades e contingências de realização cinematográfica, num contexto de descontinuidade das políticas públicas de financiamento do setor e de prevalência de uma realidade marcada pelo baixíssimo orçamento. Nesse sentido, o que essa produção, assumidamente dissonante em relação aos regimes dominantes de visibilidade, aponta é uma contradição inerente aos critérios de pertinência que orientam as lógicas de mercado. Quando o valor de atratividade que frequentemente orienta o emprego de tecnologias “de ponta” na feitura dos artefatos audiovisuais define seus próprios critérios de utilidade – seu caráter *up to date* como lastro de qualidade e interesse de mercado –, o investimento não apenas econômico, mas também sensível, em tecnologias em certa medida obsoletas e mesmo em formas que poderiam ser designadas como precárias se converte numa curiosa e deliberada extravagância. Assim, esse campo de audiovisualidades interpõe à escassez de recursos o excesso das formas e, com elas, convoca um prazer muito peculiar que decorre da exposição da materialidade do meio e da artificialidade das formas como valor estético e modo de engajamento.

Portanto, ainda que as escolhas estéticas aqui inventariadas respondam a uma economia de recursos que se impõe em face dos limites e necessidades das produções, os efeitos por elas suscitados não precisam ser pensados sob o signo da falta, e sim de maneira afirmativa. As obras analisadas neste texto nos instalam num campo de partilha de sensibilidades, na medida em que aludem a certas maneiras de imaginar que implicam não apenas certos repertórios de imagens e sons, mas também repertórios de práticas – modos de fazer e táticas de apropriação desviante. Nesse sentido, tais usos suscitam dinâmicas de reconhecimento: eles nos convidam a imaginar juntos, ao mesmo tempo em que acionam formas da imaginação que são situadas, em termos das subjetividades políticas e sensibilidades que convocam.

Seguindo Sara Ahmed (2019), podemos argumentar que a decisão de utilizar certas técnicas de produção audiovisual nos lança a uma pergunta mais ampla e mais aguda sobre a questão do uso. Jogando com a multiplicidade de significados da palavra em inglês – e, em particular, na expressão “*What’s the use?*” – Ahmed sublinha o fato de que interrogar os usos implica

perguntar-se pelo sentido (ou falta de sentido) daquilo que fazemos. Tomo esse sugestivo encadeamento semântico delineado por Ahmed para argumentar que os modos como usamos certos recursos técnicos, como mobilizamos certos modos de fazer imagens e nos apropriamos de certas visualidades, alude à questão de por que, afinal, fazer filmes; por que dedicar-se a esses extravagantes artifícios.

Se a pergunta tem sentido – se ela é útil – para quem se dedica a fazer filmes em geral, isso é ainda mais verdadeiro em condições tão adversas quanto as enfrentadas pelas realizadoras e realizadores brasileiros e de outras localidades latino-americanas – especialmente ao longo desses últimos anos, quando a derrocada nas condições de vida, em geral, e nas possibilidades de fazer e se dedicar ao cinema, em particular, mostrou-se em certa medida irrevogável. Fazer usos desviantes de técnicas e estéticas que remetem à história pregressa do cinema e, assim, deslocar essa história, rasurá-la, sobresscrevê-la, é um gesto que fala de uma insistência: essas realizadoras e realizadores se veem ainda às voltas com uma pergunta articulada por Ahmed a partir da literatura de Virginia Woolf e que aqui parafraseamos. O que propostas como a de Sarmet, com quem comecei esse texto, e dos diversos outros realizadores evocados ao longo da argumentação, postulam é a questão de saber se os filmes podem nos ajudar a encontrar uma maneira de viver de modo diferente.

Conforme afirma Felski (2013, ix) ao comentar o texto de Terry Eagleton que compõe o dossiê organizado por ela, anteriormente mencionado, “nós obtemos algo [dos textos literários], mas a natureza desse algo é difícil de separar da coisa em si”.<sup>[4]</sup> Assim como ela lê nas proposições de Eagleton uma reflexão acerca das potencialidades de “usos radicalmente variados e imprevistos” na literatura, é também essa abertura que encontramos não apenas nas decisões de como usar as diferentes tecnologias e o vasto repertório de formas do audiovisual, mas também nos modos de acessar o próprio cinema de maneira mais ampla, seja como exercício de experimentação e produção, seja como campo de fruição espectral. Em cada um desses movimentos, entram em jogo usos que atendem a múltiplos desejos, bem como ao impulso de continuar imaginando.

## ■ O AMOR PELAS IMAGENS, AINDA

Em 2014, apresentei uma tese que explorava a variedade de formas de engajamento afetivo no cinema a partir de uma espécie de dobra: os filmes analisados elaboravam, prolongavam e reinventavam modos de se relacionar com repertórios audiovisuais. Nesse processo, argumentei que tais análises davam a ver não simplesmente casos particulares, mas, sem perder de vista as especificidades de cada obra, ajudavam a assinalar um aspecto relevante para compreender o cinema, de maneira mais ampla e em suas diversas formas de relação com o sensível. Percebo que muito dessa tese ainda orienta minha perspectiva a respeito do cinema, ao mesmo tempo em que reconheço aspectos que me interessam menos hoje, bem como posições que mereceriam ser revisadas ou simplesmente descartadas. Contudo, não pretendo realizar uma autorreflexão acadêmica ou uma atualização da tese aqui; meu objetivo é apenas mencionar alguns movimentos que considero pertinentes às questões abordadas neste texto e no dossiê que ele integra.

Se na primeira metade da década de 2010 eu extraí bastante prazer no exercício de torção a que eu buscava submeter os elementos que codificam a relação amorosa no cinema<sup>[5]</sup>, já há algum tempo, contudo, a questão de como conjugar o amor e a minha maneira de me relacionar com o audiovisual me lança a outras inquietações. Primeiramente, devo dizer que, ao me deparar com a questão do dossiê, o que primeiro me veio à mente foi uma breve passagem do livro *A Dialogue on Love*, de Eve K. Sedgwick, onde ela escreve: “o que mais me orgulha, eu acho, é ter uma vida em que é impossível separar o trabalho do amor” (SEDGWICK, 1999, p. 23). Sedgwick se refere à convergência entre sua trajetória acadêmica e o interesse por temas de amor, sexo, desejo e, muito especialmente, sua amizade com homens gays e a conexão com vários aspectos culturais e políticos que permeiam essa comunidade. Inevitável refletir se, na dedicação aos estudos de cinema hoje, consigo vislumbrar ainda algum resquício dessa promessa de uma espécie de borrarimento de fronteiras ou descompartmentalização da vida em prol de um trabalho orientado pelo prazer espectral, o entusiasmo intelectual, o cultivo de certas sensibilidades e a formação de um senso de conexão com outras pessoas a partir de tudo isso — e penso aqui com Daniel Link (2009, p. 69), para quem “a imaginação é um modo de relação com o mundo (coisas e fatos, mas também com os outros)”.

De fato, nunca foi apenas o jogo cinéfilo das referências e o procedimento maneirista da citação que me interessaram na relação com repertórios audiovisuais, e sim a questão de como cada mobilização de um dado repertório é capaz de conjugar sensibilidade, prazer (e por que não, por vezes também a negatividade e o desconforto) sob a forma de uma abertura sensível para a experimentação com imagens, pessoas e experiências. Ainda assim, talvez as reflexões desse texto indiquem uma outra dobra ou torção nessa pergunta pela relação com as imagens. Isso me

leva ao segundo aspecto que gostaria de pontuar como desfecho: embora a espectralidade siga ocupando um lugar importante, para mim, quando penso no campo do audiovisual em sentido amplo, talvez amar imagens signifique, cada vez mais, pensá-las como possibilidades de criação, campo de relações que deixa entrever algo disso a que venho me referindo como o trabalho da imaginação. Essa criação, é evidente, não precisa ser profissional, nem mesmo pública; ela engloba um conjunto muito diversificado de práticas que vale a pena perguntar a que servem, e em que medida nos conectam com o mundo.

Em seu ensaio *A vida sensível*, Emanuele Coccia (2010, p. 10) define a imaginação como atividade incessante pela qual os viventes produzem e se relacionam com imagens, entendidas como o âmbito do sensível. Segundo Coccia (2010, p. 20), o sensível existe em um espaço intermediário no qual sujeito e objeto (ou coisa e mente) saem de si e se encontram. Esse espaço, que é como Coccia define o meio, não corresponde a um vazio, e sim a “um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens” (COCCIA, 2010, p. 20). A imaginação seria, assim, o modo como nos engajamos nesse sensível que nos circunda, produzindo incessantemente imagens, e não apenas imagens técnicas, mas também os sonhos, devaneios, fantasias, lembranças e outros atos que implicam a mobilização de imagens mentais não inscritas num suporte físico. De fato, Coccia (2010, p. 37) postula que “o psíquico é a forma absoluta do medial”, e acrescenta:

Nossa existência – dormindo e em vigília – é um mergulho ininterrupto no sensível. São os sensíveis – as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento. São eles que dão realidade aos nossos pensamentos, são eles que dão corpo aos nossos desejos. Não convém medir os limites da vida animal pelos confins de seu corpo anatômico. A vida animal – ou seja, a vida modelada e esculpida sobre e pelo sensível – chega onde chegam as imagens. (COCCIA, 2010, p. 38).

A habilidade de existir para além dos limites individuais, em constante contato e abertura para o entorno, é o que nos possibilita conceber o mundo como uma extensão da pele e, inversamente, a pele, os sentidos e a capacidade de produzir imagens como meios de abrir o vivente ao mundo. Flavia Cera (2010) oferece uma síntese eloquente dessa ideia ao referir-se a “um corpo do tamanho do mundo”. Se considerarmos os modos de existência na dimensão do sensível e reconhecermos que o corpo, ao criar, receber e transformar imagens, implica uma existência que se desdobra “mais fora que dentro de nós”, então, compreendemos que “estamos sempre em um *corpo a corpo* ou *pele a pele* com o mundo e com os outros” (CERA, 2010, p. 6).

Talvez seja a possibilidade dessa abertura, e tudo o que é possível criar com ela e a partir dela, aquilo que pode justificar, ao menos para mim, uma persistência no audiovisual e naquilo que ele pode fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara. *What's the Use? On the Uses of Use*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.
- BRUNO, Giuliana. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago London: University of Chicago Press, 2014.
- CERA, Flavia. Um corpo do tamanho do mundo. *Sopro* 23. Desterro, Cultura e Barbárie, março de 2010, p. 5-7.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.
- CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: Editora da UFSC, 3ª ed., 2016.
- DUARTE FILHO, Ricardo. Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem queer. *Imagofagia*, n.18, p. 85–109, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/171>. Acesso em: 6 out. 2023.
- EAGLETON, Terry. “Bodies, Artworks, and Use Values. *New Literary History*, 44: 561–573, 2013.
- FELSKI, Rita. “Introduction.” In “Use,” special issue, *New Literary History* 44, n. 4: v–xii, 2013.
- LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia, 2009.
- MULVEY, Laura. “Rear projection and the paradoxes of Hollywood realism”. In: Nagib, Lúcia, Christopher Perriam, and Rajinder K. Dudrah (ed.). *Theorizing world cinema*. London, New York: I. B. Tauris, p. 207-220, 2012.
- RAMALHO, Fabio A. M. Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 47(53), p. 130-146, 2020.
- \_\_\_\_\_. *O amor pelas imagens: afeto, repertório e espectadorialidade no cinema*. Recife. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- SCIAMMA, Céline. Sobre deixar os desejos ditarem a escrita. Tradução de Éri Sarmet. *Medium*, 24 out 2020. Disponível em: <https://ericaangelica.medium.com/sobre-deixar-os-desejos-ditarem-a-escrita-por-c%C3%A9line-sciamma-43b7e391fd3b>. Acesso em 15 nov. 2023.
- SEDGWICK, Eve K. *A dialogue on love*. Boston: Beacon Press, 1999.
- ZGAIB, Iván. Nacidas en llamas. Materialidades, cuerpos y espacios soñados en *Las hijas del fuego y Sol Alegria*. *Imagofagia*, n.25, p. 57–80, 2022. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/893>. Acesso em: 10 out. 2023.

- 
- [1] A discussão sobre as definições e a abrangência do conceito de tecnologia é bastante ampla e não constitui o objetivo deste artigo. Contudo, cabe observar que assumo aqui, ao menos provisoriamente, a tecnologia como algo que abrange não apenas os artefatos, como também os processos, procedimentos e usos possibilitados por esses diferentes artefatos. Assim, as habilidades tecnológicas se referem tanto à sua produção quanto à sua utilização (CUPANI, 2016, p. 14). Entendemos que tal perspectiva nos convoca de maneira mais contundente a pensar as implicações políticas e estéticas dos objetos tecnológicos. Consideramos ainda certa continuidade entre técnica e tecnologia (sendo essa distinção, por si só, tema de reflexões bastante extensas), mas optamos pelo termo tecnologia por entendermos que os procedimentos de realização cinematográfica aqui discutidos mantêm forte vinculação com a história das tecnologias audiovisuais e as maneiras de citar, deslocar e reapropriar essa história para fins artísticos.
- [2] A conversa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xz1y8P9dLKQ>
- [3] Duarte Filho centra sua análise no filme *Leona Assassina Vingativa 4: Atrake em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017).
- [4] O texto de Eagleton desenvolve uma interessante discussão centrada nos conceitos de valor de uso e valor de troca e, embora essa distinção ultrapasse o escopo deste texto, caberia ao menos observar que o autor encontra neles uma produtiva saída para o impasse entre exaltação utilitarista e rejeição romântica do uso. Para Eagleton (2013, p. 570), a perspectiva trazida pela concepção de valor de uso implica “colocar um objeto para trabalhar levando em conta suas propriedades sensoriais específicas”, acrescentando que isso “pode conduzir a uma ampla gama de diferentes usos, alguns deles talvez mutuamente conflitantes, e outros em desacordo com os propósitos para os quais o objeto foi originalmente concebido.”. Tais modalidades conflitantes de uso não seriam, no entanto, simplesmente arbitrárias, uma vez que guardam relação com “algum tipo de relação plausível entre o caráter do objeto e os fins para os quais ele é utilizado” (EAGLETON, 2013, p. 570).
- [5] Nesses exercícios, busquei pensar o amor no cinema não como algo que diz respeito a qualquer tipo de realidade extracinetomográfica representável em tela – modelos de relação amorosa, instituições (como o casamento), temas recorrentes, conflitos, experiências sociais e históricas – mas como elemento de intensa fruição estética.

# PORNÔ E ROMANCE: OU O QUE PODE A MATRIZ DO MELODRAMA E DA TELENVELA NA EXALTAÇÃO DE PRAZERES E CORPOS

*Porn and romance: or, what telenovela's and melodrama's matrix can do to celebrate pleasure and bodies*

## MARIANA BALTAR

Doutora em Comunicação, professora e pesquisadora do PPGCine (Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual) da UFF. Atualmente desenvolve a pesquisa «Excesso e atrações – reflexão e criação no audiovisual contemporâneo», junto ao grupo de pesquisa Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais com apoio da Faperj (através do programa Cientista do Nosso Estado). ([marianabaltar@id.uff.br](mailto:marianabaltar@id.uff.br))»

## RESUMO:

Este artigo busca demonstrar de que maneira uma matriz cultural da telenovela e do melodrama é aludida reflexivamente em certas obras pornográficas da América Latina como forma de expressar configurações de encontros de corpos e prazeres considerados dissidentes pela hegemonia cisheteronormativa. A partir de obras distintas tais como *Sexo dos Anormais*, de Alfredo Sternheim (Brasil, 1984), *Juntitos*, de Diego Stickar e *Acento Frenético* (Argentina, 2010) e *Amoramor*, de Edgar de Santo (Argentina, 2014) argumento como a alusão irônica a matriz da telenovela coexiste com códigos gêneros da pornografia configurando o que quero chamar de casais pornô-românticos.

**Palavra-chave:** Amor romântico; Pornografia; Pós-pornô Latinoamericano; Sexo dos Anormais

## ABSTRACT:

This article will argue how a popular cultural matrix of telenovelas and melodrama is allusive and reflexive present as tools to celebrate what cisheteronormative hegemony considers dissident couples and pleasures. Analyzing Latin different audiovisual oeuvres such as *Sexo dos Anormais*, by Alfredo Sternheim (Brasil, 1984), *Juntitos*, by Diego Stickar and *Acento Frenético* (Argentina, 2010) and *Amoramor*, by Edgar de Santo (Argentina, 2014), I state how an ironic allusion of elements of telenovelas coexists with generic codes of pornography framing what I would like to define as porno-romantic couples.

**Keyword:** Romantic Love; Pornography; Latinamerican Post-Porn; *Sexo dos Anormais*

## NÃO É DE HOJE

Beatriz Sarlo (2000) declarou que a experiência sexual da classe média e trabalhadora de Buenos Aires do início do século XX muito provavelmente foi iniciada e forjada pelas narrativas picantes e românticas das *novelas sentimentales* ou “milonguitas”<sup>[1]</sup>, versões portenhas das coleções *Julia, Sabrina e Bianca*, editadas no Brasil pela Nova Cultural. Nestes romances<sup>[2]</sup>, bem anteriores que o sucesso comercial *50 Tons de Cinza*, boas doses de cenas sexuais densamente descritas recheiam a narrativa romântica do casal cisheterossexual em busca da sua felicidade monogâmica.

O imaginário do amor romântico – especialmente aquilo que Eva Illouz (1997) define como utopia romântica – foi consolidado pela cultura midiática da modernidade ocidental e disseminado pela literatura pornográfica popular e pelas obras audiovisuais das comédias e melodramas românticos. Segundo Deleyto (2009) e Amaral (2018), na extrema maioria dessas narrativas de grande sucesso comercial e de intensa penetração massiva, a promessa de um “final feliz” tem corpo específico e configuração bem demarcadas: são pares brancos, jovens, magros, ricos (ou ao menos de bom poder aquisitivo) cisgêneros e heterossexuais monogâmicos. O convite ao apelo sexual e à romantização do cotidiano (onde cada pequeno gesto mundano é expresso como se fosse grande gesto de amor) pontuam a trajetória até o final feliz. De todos os exemplos possíveis (as dezenas de comédias românticas ou romances literários lançados anualmente no mercado), talvez o que melhor nos fisgue nessa promessa do “amor sexy-romântico” sejam as telenovelas<sup>[3]</sup>.

Nas novelas, nós latino-americanos e boa parte dos norte-americanos, aprendemos as expressões do amor em clichês como a música do casal (ou seja, a trilha musical que identifica o par e que é executada excessivamente a cada vez que eles aparecem em cena); o café da manhã (isto é, preparar juntos o café, ovos mexidos, torrada entre beijos e carinhos, vestindo as roupas uns dos outros). Tais cenas deram corpo à imagem romântica do amor e consolidaram a percepção sensório-afetiva de que as carícias de amor são expressadas em um leve *slowmotion* e com a “nossa música tema” ao fundo.

Posso estar exagerando, esse jeito usual de caricaturar os argumentos, mas certamente não estou longe da percepção afetiva de quem, como eu, foi criada imersa no imaginário da literatura popular pornográfica, das comédias românticas e das telenovelas. Neste artigo, argumento que é exatamente esse imaginário, e não raro esses clichês, que são evocados em muitas obras pornográficas narrativas e do chamado pós-pornô latino americano para colocar no centro da imagem encontros afetivo-sexuais de corpos que não costumavam habitar as narrativas massivas de celebração das promessas do amor romântico.

No teaser da *I Muestra de Arte PostPornográfico* de Buenos Aires, em 2012, duas mulheres em cena, fotografadas em belíssimos primeiros planos em preto e branco, trocam carícias,

risadas, beijos e diversas formas de penetrações (com os dedos, com as línguas e com as pérolas dos seus colares). As pérolas fazem parte do “figurino” de ambas: tradicionais véus de noiva.



FIGURA 1: Print do teaser da *I Muestra de Arte PostPornográfico* de Buenos Aires

O que a figura da noiva de véu e grinalda está fazendo no teaser de uma mostra de arte pós-pornô? Argumento que a presença dessa imagem é ao mesmo tempo o reconhecimento da força do clichê do amor romântico telenovelesco e o deslocamento político-estético deste clichê, deslocamento irônico e debochado típico das redes do pós-pornô latino-americanos.

Como argumentamos eu e Eri Sarmet (2021):

O pós-pornô está vinculado a um processo onde arte, modos de produção coletivos, ativismo e uso político dos meios de comunicação se coadunam para trazer visibilidade a modos de vida, sexualidades e corpos dissidentes. Sob tal chancela, o repertório da pornografia é desmantelado para se enfatizar um discurso performático sobre os corpos e desejos de mulheres, pessoas queer, não-binárias e trans. (p. 80-81)

Assim, a evocação da cena de casamento, tão clichê no repertório cultural da telenovela Latina, aqui se transmuta em duplo efeito estético-político: é capaz de acionar o que Fábio Ramalho (2015) identifica como o potencial afetivo do clichê e ao mesmo tempo aciona, exatamente pela captura de tal potencial, uma rede de questionamentos sobre a heteronormatividade e as ausências visíveis de outras formas de amor na tradição novelesca.

O teaser da mostra, mencionado aqui, certamente não é isolado dentro do vasto mundo do pós-pornô latino americano, e tampouco é isolado se considerarmos os filmes pornográficos narrativos realizados no Brasil durante o que Cesar Abreu (2006) identificou como uma segunda fase da pornochanchada, em início dos anos 1980.

Neste artigo, vou considerar *Juntitos*, uma obra performática audiovisual em três partes criada por Diego Sticker e o coletivo artístico Acento Frenético (Argentina, 2010); o curta *Amoramor*, realizado por Edgar de Santo (Argentina, 2014) e o filme brasileiro *Sexo dos Anormais*, dirigido por Alfredo Sternheim (Brasil, 1984) como fortes afirmações das possibilidades de diálogo político-estético da pornografia com clichês da matriz da telenovela para afirmar casais pornô-românticos e ao fazê-lo, acabam celebrando uma variedade de corpos e prazeres que a tradição cisheteronormativa considera dissidente. Uma celebração não sem ambiguidades e fissuras, mas uma celebração ainda assim.

## HÁ MAIS COISAS ENTRE O PORNÔ E O PÓS-PORNÔ DO QUE SONHA A SUA FILOSOFIA

Entendo a pornografia como um guarda-chuva complexo que abarca as imagens e imaginários sobre expressões e representações da sexualidade, incluindo o que o senso comum costuma entender como erótico (ou seja, imagens de encontros sexuais que não se esforçam em tornar explícito as muitas interações entre genitálias)<sup>[4]</sup>. Nas palavras de Paasonen, são dinâmicas que “envolve intensidades carnis, convenções de representações, tecnologias midiáticas e circuitos de capital, trabalho e afeto” (2011, 2).

Linda Williams (1999) entende a pornografia narrativa hardcore (formato dominante até anos 1980, sendo substituído pelo chamado pornôvideo e, mais recentemente pela netporn), a partir de uma analogia com o gênero musical, onde a narrativa (o enredo, a trama e a dimensão dramaturgica) se equilibra com as atrações (a mostraçã dos corpos em coreografias sexuais) em um jogo regido pelo princípio da máxima visibilidade, em que as cenas de *meatshot*<sup>[5]</sup>, close-ups, em especial nas genitálias, são os signos que sustentam o pacto pornográfico de trazer de modo explícito para o olhar público do espectador os encontros sexuais. Tais códigos estéticos associados a pornografia, regidos pela máxima visibilidade, conseguem de modo eficaz capturar nossos corpos espectatoriais através de ritmos e coreografias que produzem, nos termos de Paasonen (2011) uma ressonância carnal poderosa.

É esta capacidade de fazer ressoar carnalmente no corpo espectatorial aquilo expressado pelos corpos em cena que faz o universo pornográfico um feixe de experiências estéticas potentes que são disputados pelo chamado pós-pornô. Sarmet (2015) argumenta que o pós-pornô é, em si, uma categoria híbrida pois carrega um diálogo ambíguo e tensionado com os

códigos da pornografia comercial mais massiva. O termo é atualizado a partir dos anos 2000, no contexto de politização da indústria pornô norte-americana por ativistas pró-sexo e por teóricas europeias. Desde então, pós-pornô é amplamente usado para designar performances e obras explicitamente ativistas que colocam em tensionamento os preceitos associados à pornografia comercial, amparando-se especialmente na teoria de gênero e queer tal como formulada a partir de Sam Bourcier (2005) e Paul Preciado (2014), entre outros. Segundo Tim Stüttgen: “Na sua melhor forma, a pós-pornografia pode ser entendida como um movimento não-utópico em direção a uma outra economia de corpos e prazeres” (2009:18) <sup>[6]</sup>

A partir da pesquisa de Eri Sarmet sobre pós-pornô na América Latina, é possível entender que, de modo diferente da cena europeia, o contexto latino-americano faz correlações históricas com uma cultura visual-performática maior de diálogos irônicos com o campo do pornográfico e outras expressões da sexualização dos corpos. Segundo Sarmet (2015), tal singularidade Latina deve ser entendida a partir das nossas tradições de “carnavalização” (no melhor sentido bakhtiniano do termo) e de uma arte e ativismo debochado, o que faz com que as estratégias empreendidas nas obras pós-pornográficas latinas sejam mais densamente intertextuais e alusivas.

Diante de um novo modelo de sociedade no qual a comunicação, sobretudo visual, acaba sendo o condutor mais efetivo em termos de exclusão ou inclusão de culturas e identidades, ao reconhecermos a pornografia enquanto um modo de comunicação popular legítimo, podemos entender de onde surge a necessidade de se disputar política e esteticamente esse campo e, daí, a importância da consolidação do pós-pornô na América Latina como uma rede de deboches e excessos que luta direito de se fazer reconhecer no vasto e diverso domínio da intersecção entre arte, política e pornografia. (Sarmet, 2015, 125)

A primeira mirada, o pós-pornô latino-americano continua apostando nas interações sexuais, nas zonas erógenas com penetrações e gozos, mas a maioria das obras busca descentralizar o papel da genitália como veículo do orgasmo focando, em muitos casos, no carinho partilhado, no papel dos risos e dos gestos cotidianos: “Explicitar a ternura e o cuidado torna-se um gesto político quando nos remete aos corpos afetados pelo encontro sexual” (Milano, 2022, 33).



FIGURA 2: Print de cena *AmorAmor*, Edgar de Santo (2014)

Em *AmorAmor*, beijar é a ação central. Em close-ups hápticos, dois homens performam intensas carícias sob a trilha musical da Terceira *Leçon de Tenebre*, peça musical extremamente religiosa de 1714, de François Couperin, que cita passagens do Livro das Lamentações, do Velho Testamento. A música faz um manto de sacralidade para as trocas afetivo-sexuais do casal (Saulo Salinas e Héctor Trombino) enquanto o *slowmotion* acentua o efeito espetacular atracional de captura dos nossos corpos nos convidar a experimentar uma duração dilatada do ritmo das carícias trocadas. Há uma ironia política óbvia da escolha da trilha musical, mas para além disso, cabe ressaltar o gesto político de enfatizar o pênis flácido e o corpo maduro dos homens em uma franca contraposição a ideias de virilidade como essência da masculinidade, muitas vezes presentes, inclusive, no contexto do pornô gay. O uso excessivo do *slowmotion* nesta obra ressalta o efeito disruptivo do uso simbólico dos signos de afetividade dos gestos e carinhos afirmando, em ressonância ao título da obra, a ideia de amor.

Afirmar como amor configurações gays e lésbicas pode parecer pouco do ponto de vista político, mas, conforme podemos observar nas obras do pós-pornô latino, não é trivial. A sinopse de *Boda Negra* (2015), um videoclipe criado pela performer mexicana La Bala Rodriguez, elaborada pela própria realizadora diz: “um experimento pornográfico sobre amor e ternura”<sup>[7]</sup>.

## AS NOVELAS, O AMOR ROMÂNTICO E A MATRIZ MELODRAMÁTICA DO EXCESSO

O par amoroso foi o centro de uma tradição narrativa tributária do melodrama familiar e do romance folhetim. O excesso, elemento estético característico desse tipo de tradição narrativa, capaz de catalisar engajamentos afetivos e passionais, costura a estratégia dramática central para estabelecer modelos de virtude. Isto porque o par amoroso consegue encarnar em seus dramas e comportamentos íntimos e cotidianos todo o leque de modelos morais para a vida societária, sendo, portanto, ferramentas fundamentais para catalisar projeções empáticas identificatórias.

É justamente no momento em que a dimensão política se torna altamente pessoal, que o excesso, como categoria estética central do modo melodramático (do qual as telenovelas são tributárias), torna-se mais presente, reafirmando o valor pedagógico dos sentimentos e a centralidade da esfera doméstica e cotidiana na regulação da vida social. “Bem e mal podem ser nomeados do mesmo modo que pessoas podem ser nomeadas – e o melodrama tende a, de fato, se mover de encontro a uma clara nomeação da moral universal” (Brooks, 1995:17)<sup>[8]</sup>. Em narrativas tradicionais de melodrama, como as que informam as telenovelas latino-americanas, tais aspectos são fortalecidos por um convite ao engajamento afetivo com o casal romântico, que presentifica em seus corpos todos os dilemas políticos.

As telenovelas são parte fundamental da cultura de massa latino-americana e arena onde os principais temas da sociedade são colocados em cena, conforme argumentam autoras como Esther Hamburger (2005), Maria Immacolatta Lopes (2003) ou Ana M. Lopez (2001). A estratégia de centralizar as tramas e o foco do engajamento afetivo da audiência no casal romântico coloca as telenovelas no contexto maior dos melodramas familiares e domésticos.

Quero argumentar que é a categoria estética do excesso a responsável pela eficácia afetiva e passional da telenovela. Com sua dinâmica reiterativa e saturativa (Baltar, 2012 e 2019), o excesso consegue canalizar um encontro carnal e sensorial entre os corpos em cena, o corpo fílmico e o corpo espectadorial.

É justamente pela força e presença pervasiva na cultura latino-americana, que os códigos e clichês associados à telenovela são apropriados alusiva e intertextualmente em algumas obras pornográficas, produzindo fissuras políticas ao consolidar, no interior das obras, casais pornô-românticos.

## FOREVER JUNTITOS

*Juntitos, 35 minutos de amor* é uma obra audiovisual em três partes criada por Diego Sticker junto ao coletivo Acento Frenético que estreou em Buenos Aires em 2010 durante a “Muestra de Arte Pospornográfico”, com uma performance ao vivo no hall do Teatro após a exibição do vídeo<sup>[9]</sup>. No ato da estreia, lia-se a afirmação de que a obra era a “primeira videoarte romântica pornô da Argentina”<sup>[10]</sup>

Ao longo das três partes, clichês do romance telenovelesco são apropriados para questionar a própria ordem patriarcal burguesa da ideia de par amoroso. Consonante com meu argumento aqui, o discurso em torno da obra enfatiza as ligações com as narrativas românticas populares ao mesmo tempo em que se apresenta como pós-pornografia, promovendo diálogos alusivos críticos e não oposições violentas com o pornográfico ou com a cultura de massa. No contexto cultural argentino e latino, incorporar a matriz melodramática é uma maneira poderosa de produzir uma peça pornográfica sobre desejos e sexualidades queer.

Os diálogos mais intensos com essa matriz cultural novelesca, de exaltação do amor romântico, se dão nas duas primeiras partes da obra. Na primeira, intitulada “Me Gustás”, planos ponto-de-vista (POV) enquadram dois pênis a se acariciar em pronunciado slowmotion, compartilhando seus gozos. A cena explícita é narrada por uma voz masculina que descreve fragmentos do cotidiano mais mundano: “Dormimos - mas lluvia - amanecemos - hablamos - nos desayunamos” (dormimos, ainda chovia, amanhecemos e tomamos café da manhã).

O café da manhã mencionado na primeira parte, é encenado na segunda parte, “Desayuno Para dos”. Com o mesmo tipo de quadro POV e câmera na mão, o vídeo nos mostra fragmentos de um café da manhã sendo preparado. Close-ups hápticos do leite fervendo e esborrando da leiteira são elementos de excesso que remetem a um campo semântico próprio da cena matinal idílica do romance novelesco e melodramático. Por outro lado, a sequência traz a tona o óbvio uso da cena do café da manhã como eufemismo para o sexo, eufemismo muito usado nas novelas, por outro, não deixa de remontar ao caráter doméstico e cotidiano. A cena também faz um gancho de excesso com a primeira parte da obra, transformando, afetivamente, o leite esborrado pelo gozo jorrado, pois ambas as cenas (do leite e do pênis) se repetem em termos de tipo de quadro e visualidade.

FIGURA 3: Print de *Juntitos*

Na parte final da obra, “Amor al cubo”, um terceiro corpo masculino se junta ao casal; afirmando que o romantismo pornográfico partilhado nas duas primeiras partes não precisa estar limitado ao pacto monogâmico do par amoroso. Em outros trabalhos visuais de Stickar alguns dos procedimentos de *Juntitos* se repetem, como na série fotográfica de 2015 *En Mi*. Em uma das imagens o foco está no gesto de carinho feito na orelha do companheiro, enquanto ao fundo do quadro, desfocado, vemos um ato de “blowjob” (sexo oral no pênis) sendo realizado. Ternura e pornografia se misturam em pé de igualdade, ao mesmo tempo em que a imagem literalmente abandona a centralidade da genitália para expressar encontros sexuais, colocando em primeiro plano gestos de afetividade entre pares, trios ou mais.

## ENFIM JUNTAS E A CONSAGRAÇÃO MATRIMONIAL NOVELESCA DA TRAVESTI

Em *Sexo dos Anormais* (Alfredo Sternheim, 1984), o regime narrativo e regime expressivo das atrações (que compreendem as coreografias sexuais que permeiam a obra)<sup>[11]</sup> coexistem nos moldes da tradição do longa-metragem pornô hardcore comercial.

Em sua pesquisa, Martins (2017) chama atenção para a significativa presença da personagem trans (travesti e transexual) ao longo da história do cinema brasileiro, desde a “transgeneridade

farsesca” - conforme coloca Lacerda Junior (2015) - característica das chanchadas dos anos 1930, passando pela personagem travesti nas pornochanchadas dos anos 1970, e culminando na participação travesti e trans no cinema pornô a partir dos anos 1980. A produção pornô brasileira com travestis e pessoas trans é intensa, de significativa exportação e muito mal mapeada. Ela sem dúvida remonta aos anos 1980, década em que a curiosidade popular e massiva pelo corpo da travesti tomou de assalto a cultura midiática<sup>[12]</sup>.

A indústria pornô como esfera de trabalho para as travestis e pessoas trans só cresceu dos anos 1980 para cá, contudo, tal associação não deixa de ser ambivalente do ponto de vista político, pois, como lembra Leite Jr, apesar de produção pornô abrir novas áreas de trabalho, isto também reforça o preconceito ao associar o corpo travesti ao universo da representação obscena: “Se o status de estrela pornô enfraquece a relação imaginária com a criminalidade de rua, reforça a estigmatização pelo viés da associação com a pornografia” (LEITE JR, 2006, p. 271)<sup>[13]</sup>.

Os filmes pornô produzidos nos anos 80 no Brasil viram nos nichos mais segmentados, compreendidos pelo que até então se caracterizava como pornografia bizarra (Diaz-Benitez, 2015), uma forma de competir com os produtos norte-americanos de *hardcore* que chegavam no país e que ocupavam o circuito de cinemas populares antes alimentado pelas produções da pornochanchada<sup>[14]</sup>.

*Sexo dos anormais* deve ser conectado com uma larga história de um cinema popular que se sustenta no sexo como vetor de apelo ao público. A pornochanchada produzida em São Paulo na região da Boca do Lixo nos anos 1970 (filmes muito diversos entre si, mas que em comum tinham o lastro da fórmula erotismo - produção de baixo custo - título sensacionalista) acabou criando um circuito cultural e técnico que foi, parte dele, transposto para a produção de sexo explícito nos anos 1980. Alfredo Stenheim é um desses realizadores que fazem a transposição, sendo um dos poucos que assina filmes pornô sem pseudônimo (Abreu, 2006). Sua carreira remonta às produções da Boca, mas também a outros nomes do cinema nacional, tendo sido assistente de direção de Walter Hugo Khouri e dirigido em 1973, *Anjo Loiro*. Na Boca, assinou, entre outros, o filme *Mulher Desejada* (1978), da produtora Kinoarte, de Alfredo Palácios, descrito por Abreu (2006) como um melodrama erótico.

Em pesquisa sobre a personagem travestis e trans no cinema brasileiro, Luis Henrique Martins afirma que apenas nas últimas décadas o protagonismo sobre as discussões relacionadas às questões travesti e das transgêneridades foi assumido por esses mesmos sujeitos. Numa reflexão também compartilhada por autores como Mário Carvalho e Sérgio Carrara (2013) e Juliana Jayme (2004), Martins (2017)<sup>[15]</sup> chama atenção para o fato de que a construção da categoria política e identitária da travesti se processa de modo lento desde o final dos anos 1970.

Apesar de ser uma produção *mainstream*, feita no contexto do final da pornochanchada, afirmo que *Sexo dos anormais* é politicamente ambíguo e o é justamente pelos diálogos

intertextuais com a matriz da telenovela. Um olhar mais focado nas relações entre narrativa e atrações performáticas das coreografias sexuais pode nos fazer pensar em fissuras na ordem política cishetero-patriarcal pela maneira como a sexualidade feminina é trazida (narrativa e afetivamente) à cena, especialmente a respeito da personagem Jéssica, travesti (nomeada deste modo pelo filme) vivida pela performer trans Claudia Wonder. Se acompanharmos a trajetória dessa personagem, é perceptível de modo significativo como este filme traz tensionamentos nas relações entre desejo e prazeres das personagens femininas.

O enredo do filme mostra as trajetórias de três mulheres (Miriam, Tônia e Jéssica) que são tratadas numa clínica pelo psiquiatra Daniel, auxiliado por sua mulher e o assistente Roberto. Miriam é levada a clínica por sugestão do seu namorado que percebe no apetite sexual da moça traços de ninfomania; Tônia tem uma conturbada relação com o marido, atravessada por fetichismos do repertório BDSM (em especial orgias que motivam conflitos no casal) e Jéssica aparece na clínica após encontro sexual violento que desencadeia uma insatisfação geral da personagem.

Se, de um lado, o lugar da clínica de reabilitação, comandada por um médico homem cis, hetero e branco, sugere uma incômoda reiteração heteronormativa e patriarcal; por outro, o tratamento audiovisual das coreografias sexuais das três personagens demarca o lugar de prazer para suas vivências que, num primeiro momento são apresentadas como dissonantes pela narrativa (motivando justamente a procura da clínica), mas que ao longo do filme vão se consolidando como esfera de libertação. O caráter de libertação aparece nos desfechos de enredo para cada uma das personagens e costura a seguinte tríade: *aceitação de seu prazer = libertação = felicidade individual*. Tal tríade aparece narrativamente no enredo e também, expressivamente, nas coreografias sexuais. O filme se esmera em dar um verniz de pedagogia moralizante através de cenas onde o psiquiatra Daniel faz longos discursos explicativos durante a “reabilitação” das personagens em sua clínica.

Ao cabo, em *Sexo dos Anormais*, a cura é livrar-se dos rótulos: “nada pode ser considerado anormal (...) a cura é a auto-aceitação”, explica dr. Daniel, na cena que antecede a apresentação do desfecho de cada personagem. Essa estrutura narrativa de desfecho final é em si algo típico de último capítulo de telenovela que, não raro, nos apresenta os desdobramentos futuros da vida das protagonistas que mobilizaram nosso engajamento afetivo e passional ao longo da trama. Nestas sequências, claro, vemos longas sequências de coreografias e performances sexuais onde cada uma delas reencontra seus prazeres.

É sintomático que todas as cenas sexuais em *Sexo dos anormais* são tratadas do mesmo modo estilístico: alternância entre um plano médio frontal e estático com closes em fragmentos dos corpos em suas interações, embalados por trilha musical do repertório erudito europeu. Uma única sequência sexual, em que Jéssica é violentada numa festa por um homem irritado por sua

condição travesti, não é encenada deste modo. Para demarcar a excepcionalidade violenta da cena, é significativa ausência da trilha musical e a interrupção do fluxo da coreografia sexual por falas violentas e closes nos rostos com expressão de dor. Nesta cena – o ponto de virada para o arco narrativo da personagem que a faz buscar a clínica de reabilitação – Jéssica se defende da violência impetrada mordendo o pênis de seu agressor, e é fundamental notar, do ponto de vista político, que a cena finaliza sem qualquer presença visível do gozo de Jéssica.

Como já mencionei, o desenvolvimento narrativo do filme coloca a sexualidade voraz das personagens femininas (e a personagem de Claudia é fortemente incluída nesse hall pelo discurso fílmico, o que fica patente desde a sequência dos créditos de abertura) como o grande signo de “anormalidade”, um desvio que, contudo, é constantemente celebrado pelas falas do psiquiatra Daniel.

As cenas das coreografias sexuais também exaltam essa voracidade, construindo para os encontros sexuais - a maioria deles cenas de sexo grupal - uma aura de espetáculo reforçada pela relação entre câmera e corpos (na alternância da visão do conjunto e dos closes) e no uso da trilha musical para embalar todas as cenas que culminam no prazer de todos os envolvidos. Essa demarcação da trilha musical, estabelecendo uma relação excessiva e simbólica entre prazer e música, é um modo de alusão à matriz da telenovela, pois nelas, com já dito, é fundamental a demarcação reiterativa da música do par amoroso. Nas novelas, a música do casal tem o papel reiterativo de exaltar o amor romântico, no pornô, especialmente nos pornôs narrativos dos anos 1980, a trilha musical tem o papel de expressar o gozo partilhado. Em *Sexo dos anormais* é especialmente significativo que este gozo seja o gozo do corpo travesti.

Mas se por um lado, as coreografias sexuais de *Sexo dos anormais* celebram a explosão sexual feminina, inclusive afirmando a inclusão da travesti nessas feminilidades; por outro há também uma certa domesticação do texto estelar de Claudia Wonder em um papel patriarcal tradicional de sonhos de amor romântico monogâmico<sup>[16]</sup>. Ao longo do filme, sua personagem Jéssica constantemente afirma seu desejo pelo casamento e a vida de dona de casa, e este será seu desfecho na narrativa.

Cada uma das personagens femininas no filme, acaba alcançando um lugar harmônico com seu apetite sexual: Miriam e sua ninfomania são abraçadas pelo namorado, Tônia e seu pendor grupal é canalizado para a produção de filmes pornô BDSM e Jéssica encontra em Roberto, assistente de Dr. Daniel, seu marido ideal.



FIGURA 4: Print do desfecho final da personagem Jéssica (Claudia Wonder) em *Sexo dos Anormais*

A cena final da personagem é a mais perfeita alusão à matriz do melodrama telenovelesco: Jéssica, vestida de noiva, celebra seu destino com a festa de casamento, jogando o buquê. É significativo que o único corpo travesti neste filme a represente do mesmo modo que o clichê da cultura massiva dos anos 1980 representava a mulher: como recatada, casada, amada e do lar.

Se de um lado, essa representação clichê pode indicar a domesticação patriarcal da travesti; de outro, e de modo ambivalente, justamente por ser um corpo travesti, o clichê pode convidar a uma leitura dissidente, ou desidentificada, nos termos de Muñoz (1999), que reconhece a legitimidade do seu desejar o amor romântico.

Em todas as suas cenas de coreografias sexuais, o corpo de Claudia é colocado em poses correlatas àquelas performadas pelas outras personagens femininas do filme, centrando o prazer visual de seu corpo em seu rosto, curva do quadril, bunda e seios. Esta equiparação aos femininos na obra é outro dos aspectos que nos convida a uma leitura desidentificada deste pornô comercial e *mainstream*, pois o filme Sternheim representa um fora da curva do ciclo de obras do pornô vídeo nacional que se dedicou à exploração dos corpos travestis, já mencionados aqui<sup>[17]</sup>. Nesse sentido, chama atenção que em *Sexo dos anormais*, há apenas dois closes na genitália de Jéssica. O primeiro aparece na já mencionada cena em que a personagem é violentada, o que nos leva ler tal close como simbolicamente equiparado à violência sofrida pela ela. Já o segundo close parece ser uma reparação dessa violência uma vez que ele acontece na primeira sequência em que se a visibilidade da expressão de gozo de Jéssica é centralmente expressa no corpo fílmico.

Meu argumento é que o grande gesto político de *Sexo dos anormais* está no modo como as coreografias sexuais de Jéssica a inserem no hall das feminilidades, e nesse sentido, inclusive o gesto de trazer para sua personagem o desfecho do amor romântico *telenovelesco* deve ser entendido como fissuras políticas em uma obra que, ambivalentemente, ao mesmo tempo corrobora o modo estereotipado e violento com que a cultura massiva e pornográfica dos anos 1980 tratou as pessoas trans e travestis; também faz um esforço de exaltar seu prazer, sua feminilidade e a satisfação de seus sonhos e desejos na mesma chave com que, essa mesma cultura massiva, representa os modelos de virtude feminina.

As coreografias sexuais do filme são passagens onde um regime expressivo de atrações faz encarnar nos corpos (tanto na cena, quanto o corpo fílmico e o corpo espectral) a celebração (visível nas performances e explicitadas no enredo) das esplendorosas “anormalidades” femininas.

O maravilhoso imaginário clichê das telenovelas aparece nas obras analisadas aqui como evocação do amor romântico e, deste, como símbolo de felicidade, com isso, estas obras, cada uma em sua singularidade estética e cultural, fazem o gesto político de afirmar que romance e prazer são direito e desejo para qualquer corpo e qualquer ser.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, N.C. **Boca do Lixo: Cinema e classes populares**. Campinas, ed. Unicamp, 2006.

AMARAL, Carolina. **O espaço-tempo da comédia romântica**. Tese de Doutorado. PPGCOM-UFF, Niterói, 2018.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**. Niterói, EdUFF, 2019.

\_\_\_\_\_. **Corpos, pornificações e prazeres partilhados**. In. *Imagofagia*, número 18, páginas 564–588, 2021.

\_\_\_\_\_. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012

BALTAR, Mariana.; SARMET, Eri. R. **Redes de deboche e excesso. Práticas performáticas no pós-pornô da América Latina**. *Revista Eco-Pós*, 24(1), 75–97. 2021

\_\_\_\_\_. **La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina**. In. *ArtCultura*, v.17, p.109 - 124, 2016.

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais**. 8 edição. SP, Hucitec, 2013.
- BOURCIER, Sam. **Post-pornographie**. In: DI FOLCO, Philippe. *Dictionnaire de la pornographie*, p. 378-380. Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- BRAGANÇA, Maurício de. **“Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada”**. In. *EcoPós*, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. Yale University Press, 1995.
- CASTILLO, Alejandra. **“Anestésias de lo visual”: hacia un cortocircuito de la representación de lo femenino**. Entrevista para *Arte y Crítica*, 2012.
- CARVALHO, Mario; CARRARA, Sérgio. **Em direção a um futuro trans? Contribuição para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil**. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 14, p. 319-351, 2013
- DELEYTO, Celestino. **The secret life of romantic comedy**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.
- DENNIS, Kelly. *Art/Porn. A history of seeing and touching*. Oxford/NY, Berg, 2009.
- DÍAZ BENÍTEZ, José Ramón. **Pornografia Bizarra no Brasil**. Dissertação e Mestrado PPGCOM – UFF, 2015.
- GERBASE, Carlos. **Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico**. In. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 31, p. 39-46, 2006
- GREEN, James. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo, Editora Unesp, 2000.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da telenovela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ILOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997
- JAYME, Juliana Gonzaga. **“Travestis, Transformistas, Drag-queens, transexuais: identidade, corpo e gênero”**. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. 2004
- JESUS, Jacqueline Gomes de. **Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio**. *Revista História Agora*, n 16, 2011.
- LACERDA JUNIOR, Luiz F. B. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. Tese (Doutorado em comunicação) – Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, 2015

LEITE JR, Jorge. **Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico.** São Paulo: Annablume, 2011

\_\_\_\_\_. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento.** São Paulo, Annablume/Fapesp, 2006.

LOPES, Maria. Immacolatta. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação.** Comunicação & Educação, (26), p.17-34, 2003.

LOPEZ, Ana M. **Our welcomed guest: telenovelas in Latin American.** In. ALLEN, Robert C. (org). *To be continued. Soap operas around the World.* Pags. 259 – 275. Taylor and Francis, 2001

LOURO, Guacira Lopes. **Currículo, gênero e sexualidade – O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico” in:** LOURO, G. L., FELIPE, J; GOELLNER, S.V. (org) *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação.* Petrópolis: Ed. Vozes, 2013

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: EdUFRJ. 2001.

MARTINS, Luis Henrique de J. **Entre a repulsa e o fascínio: O corpo trans no cinema brasileiro.** Dissertação de Mestrado. PPGCOM/UFF, 2017.

MILANO, Laura. **Afectos Explícitos: Examinando La Dimensión Afectiva de Las Experiencias Pospornográficas en Argentina (2011-2018).** In. Kamchatka. *Revista de Analisis Cultural*, n. 19, p. 25-46, 2022.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics.** Univ Of Minnesota Press, 1999.

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance - Affect and Online Pornography.** 1a. ed. MIT Press, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo, n-1 edições, 2014.**

RAMALHO, Fabio. **O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea.** *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 75–88, 2015.

RYBERG, Ingrid. **Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography.** Stockholm University Library/Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012

SANTOS, Dionys Melo dos. **O desejo pelas travestis brasileiras: do cinema da boca do lixo à pornografia digital.** Editora ApeKu; 1ª edição, 2021

SARLO, Beatriz. **El Imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina**

(1917-1927). Coleção Vitral. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000. (Edição original: 1985).

SARMET, Eri Ramos. **Sin porno no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina.** Dissertação (Mestrado) – PPGCOM/UFF, 2015.

SMIRAGLIA, Romina. **Sexualidades de(s)generadas: Algunos apuntes sobre el postporno.** In. Imagofagia - Revista Asaeca, número 6, 2012.

STÜTTGEN, Tim (ed). **Post/Porn/Politics. Queer\_feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Cultural Production.** B\_Books, Berlim, 2009.

WILLIAMS, L. **Hard Core - Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible.”** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

#### Websites

<https://diego-stickar.com/>

<http://edgardesanto.blogspot.com.br/>

- 
- [1] Sarlo observa que as “milonguitas” tinham uma estrutura narrativa que misturava realismo, erotismo e cenários melodramáticos para apresentar para uma classe urbana marginalizada, nos primórdios da modernização argentina, a utopia liberal do amor e dos finais felizes
- [2] Sobre estes fenômenos da literatura massiva romântica, vale conferir ANDRADE, Roberta Manuela Barros; SILVA, Erotilde Honório. Um século de romances de amor: a trajetória da literatura sentimental no Brasil (1920-2020). Columbia: Independently Published, 2020 ou SOUSA, Denise Dias de Carvalho. O Saber e o Sabor da Literatura Cor-de-Rosa: A Leitura dos Romances das Séries Sabrina, Julia e Bianca. Tese de doutorado, PUC-RS em Convênio com a Universidade Estadual da Bahia, 2014. A coleções dos chamados Romances do Coração eram livros baixo custo, vendidos em bancas de jornal que foram sucessos editorial entre 1977 até fins dos anos 1990. Mais sobre o assunto também pode ser conferido no blog do NEX: <https://nex.uff.br/?s=pregui%C3%A7a>.
- [3] “Amor sexy-romântico” não é um conceito ou termo que nenhuma das referências bibliográficas sobre o assunto jamais utilizou. Criei a expressão para enfatizar que a célebre promessa do amor romântico sempre englobou a dimensão da satisfação sexual e jamais excluiu os encontros sexuais de suas narrativas, embora na maioria das vezes tratou as cenas de sexo de modo implícito ou metaforizado. Apenas mais recentemente, após popularização e espetacularização das consequências das mudanças alcançadas pela chamada revolução sexual que tais cenas de encontros sexuais são mais e mais trazidas para a materialidade destas obras audiovisuais e literárias massivas.
- [4] Não cabe neste artigo entrar no debate entre os limites do erótico e do pornográfico, especialmente porque entendo ambos como parte do campo do pornográfico. Sobre o tema, remeto a Introdução do livro de Linda Williams (1999) e ao artigo de Carlos Gerbase (2006)
- [5] planos de detalhe das penetrações
- [6] Para maior aprofundamento no debate sobre o pós-pornô, inclusive as origens do termo, remeto ao artigo de Baltar e Sarmet (2021), bem como a dissertação de Sarmet (2015).
- [7] A obra da artista La Bala Rodríguez foi apresentada na Muestra Marrana de 2015 e depois ficou disponível no canal do Vimeo da artista. Contudo, hoje já não é possível encontrar a obra online, apenas as incompletas referências a ela nos sites <https://www.facebook.com/people/La-Bala-Rodr%C3%ADguez/100043117671679/> e na revista feminista mexicana *Hysteria.mx* <https://hysteria.mx/boda-negra-por-la-bala-rodriguez/>.
- [8] “Good and evil can be named as persons are named—and melodramas tend in fact to move toward a clear nomination of the moral universal” (Brooks, 1995:17). Embora esteja comentando o contexto das revoluções burguesas na Europa, e o papel desempenhado pela imaginação melodramática em tal cenário, a reflexão de Brooks não deixa de ser pertinente para a contemporaneidade e, nesse sentido, ela é ecoada na reflexão de autores como Jesus Martin-Barbero (2001), Baltar (2019) e Bragança (2007).
- [9] A obra circulou em festivais pornográficos e festivais queer na América Latina tais como Festival porNO porSI (Buenos Aires), Cine Underground Transterritorial (Buenos Aires), Bienal Arte Joven (La Plata), FestiFreak (La Plata), Llamale H (Montevideo, Uruguay), Libercine (Mendoza), Libercine (Buenos Aires), Festival SanFrik (Buenos Aires y Santiago de Chile)

- [10] “juntitos es EL PRIMER VIDEOARTE PORNO ROMANTICO ARGENTINO”
- [11] Para um entendimento desses termos (regime narrativo e regime expressivo das atrações) remeto ao artigo Baltar (2023).
- [12] Nesse sentido, cabe lembrar da figura icônica da modelo Roberta Close. Fenômeno nacional, foi considerada uma das mulheres mais bonitas da época, sendo a primeira mulher trans a posar nua para revista Playboy, em maio de 1984.
- [13] Vivemos o paradoxo de ser um país onde se consome intensamente pornografia com atores e atrizes trans e ao mesmo tempo ser um dos países de maior índice de crimes de transfobia. Segundo levantamento do projeto Transgender Europe’s Trans Murder Monitoring, e mencionado no artigo de Jacqueline Gomes de Jesus (2011), entre 2008 e 2011, foram registrados 816 homicídios de pessoas trans no mundo, destes, 325 são em território brasileiro. Por outro lado, de acordo com o anuário estatístico interno do portal Porn Hub de 2023, transgênero foi a terceira categoria mais buscada pelos brasileiros. <https://www.pornhub.com/insights/2023-year-in-review#brazil> (Acesso em 20 dezembro 2023).
- [14] É importante ressaltar como Sexo dos anormais é reflexo desse contexto, não apenas pela presença da personagem travesti Jéssica, mas pela relação com o próprio produtor do filme, Juan Bajon. Bajon será importante produtor do seguimento de zoofilia dos anos 1980 numa série de filmes conhecido como jegue movies, cuja marca era inserção de simulação de sexo com animais.
- [15] Sobre tal processo conferir especialmente as páginas 34 e 35 da dissertação de Martins (2017), quando o autor recupera o histórico das disputas.
- [16] A presença de Claudia Wonder, vivendo a personagem Jéssica, não é mero acaso e o filme capitaliza em torno do texto estelar dessa performer importante da cena underground paulista e do ativismo travesti. Na crônica “Meu amigo Claudia”, Caio Fernando Abreu se refere a ela como “travesti intelectual”. Entre outras performances importantes de Claudia, está uma realizada na boate Madame Satan, nos anos 1980, quando ela se despe numa banheira de suco de groselha enquanto canta músicas de Lou Reed. Em 1985, Claudia atuou na encenação da peça O Homem e o cavalo, de Oswald de Andrade, montada por Zé Celso. Em 2011, a edição do festival PopPorn fez uma homenagem a Claudia exibindo Sexo dos anormais e o documentário sobre ela, dirigido por Dácio Pinheiro, Meu amigo Claudia (2009).
- [17] Não cabe agora expandir essa importante questão sobre a presença das travestis no cinema pornográfico brasileiro, bem como na cultura audiovisual de uma maneira geral. Sobre o tema remeto ao excelente trabalho de Dionys de Melo Santos (2021) e a ótima dissertação de mestrado de Luis Henrique Martins (2017)



## Pela produção de um contra-arquivo do imaginário de freiras lésbicas no cinema e na TV

*For a counter-archive on the imaginary of lesbian nuns in cinema and TV*

### CAROL ALMEIDA

Pesquisadora e curadora de cinema. Faz parte da equipe do Olhar de Cinema, bem como da Mostra de Cinema Árabe Feminino, além de trabalhar como curadora independente em outras mostras. Sua tese de doutorado é centrada na produção de uma metodologia que atrai filmes brasileiros contemporâneos por intensidades/páthos em comum.

### RESUMO

No gesto de inventariar como o audiovisual projeta o imaginário de freiras lésbicas, o artigo usa o filme *Para sempre condenadas*, de Su Friedrich, como uma linha de força para criação de um contra-arquivo que deseja rever, a partir de um olhar queer/cuir, o imaginário produzido sobre freiras lésbicas tanto em filmes, quanto em uma série de TV. A proposta é cruzar as imagens do filme de Friedrich com a de outras obras audiovisuais, bem como entrelaçar essas visualidades com depoimentos reais publicados em um livro chamado *As freiras lésbicas: rompendo o silêncio*, de 1985, transformando a escrita do inventário em uma escrita contaminada por memórias desejantes.

**Palavras-chave:** Freiras lésbicas; contra-arquivo; inventário.

### ABSTRACT

*By exploring the portrayal of lesbian nuns in audiovisual media, this paper focuses on Su Friedrich's film "Damned if you don't" as a pivotal element in constructing a counter-archive that seeks to reassess the representation of lesbian nuns in films and TV series from a queer/cuir perspective. This paper aims to juxtapose imagery from Friedrich's film with images from other audiovisual works, weaving these representations together with real-life accounts documented in the 1985 book titled "Lesbian nuns: breaking silence". Through this process, this paper aims to blur the lines between written analysis and nostalgic recollections, creating a narrative of a type of inventory that is influenced by memories driven by desire.*

**Keywords:** *Lesbian nuns; counter-archives; inventory.*

As barras horizontais descem o monitor enquanto vemos rostos pixelados de *Narciso Negro*, de Michael Powell e Emeric Pressburger, filme de 1947 que evidencia a rivalidade entre duas freiras (uma “boa” e uma “má”). As “falhas” nas imagens produzem um registro que facilmente localiza essa história no tempo. Estamos nos anos 1980, assistindo a alguém assistir a um filme numa popular TV de tubo, ou, em termos técnicos, numa TV tipo CRT (cathode ray tube). A mulher que assiste à *Narciso Negro* na TV é uma das duas personagens de *Para sempre condenadas*<sup>[1]</sup> (*Damned if you don't*), de Su Friedrich, um média-metragem de 1987. Dentro desse roteiro, a vizinha dessa mulher diante da televisão é uma freira. O encontro entre elas é tão inevitável quanto desejado (por elas e por quem as assiste).

*Para sempre condenadas* funcionará neste artigo – porque foi dessa maneira que ele funcionou quando o assisti pela primeira vez – como um centro ativador para que se possa produzir um inventário queer/cuir das recorrentes aparições de freiras lésbicas no audiovisual, sobretudo no cinema. Um inventário elaborado com recodificações da presença dessas personagens em cena a partir de um gesto semelhante ao que Su Friedrich faz em seu filme. Ou seja, trata-se de exercitar a espectadorialidade de dentro de uma mirada lésbica que interfere e age sobre narrativas criadas majoritariamente por homens cisgêneros que, com frequência, se dedicam a produzir projeções heterossexuais como norma e teto da imaginação.

Um inventário desse tipo só pode ser concebido a partir, sobretudo, de uma pulsão contra-arquivista. Portanto, as noções mobilizadas na ideia de contra-arquivo são igualmente caras ao empreendimento das costuras aqui tecidas. *Para sempre condenadas*, além de funcionar como eixo para atrair outras imagens de freiras lésbicas, será também lido como um gesto de contra-arquivo queer/cuir da artista Su Friedrich. Faço aqui alianças com o modo como a pesquisa de Dri Azevedo busca em Ann Cvetkovich, particularmente num ensaio da autora sobre contra-arquivos queers, para também usar um filme, neste caso *The Watermelon Woman*, de Cheryl Dunye, como exemplo de produção contra-arquivista.

Ambos, arquivistas e artistas, podem usar as suas potências criativas para performarem intervenções que abrem o arquivo à crítica e à transformação. É particularmente importante a sua boa vontade para usar seus investimentos pessoais e afetivos para ‘queerizar’ (transtornar) o arquivo e para produzir novas e imprevisíveis formas de conhecimento, incluindo novos entendimentos do que conta como arquivo e, conseqüentemente, o que conta como conhecimento (...) esses artistas também reconfiguram o espaço do arquivo, abrindo-o a novos públicos para os quais ele não é policiado e protegido, e criando inovadores modos de ‘espaços seguros’ na forma de santuários íntimos onde novas socializações podem ser forjadas. (CVETKOVICH *apud* AZEVEDO, 2016, p. 80)

Partimos então do exercício central ao roteiro de Friedrich em seu filme, que é o de usar relatos do livro *Atos imodestos: a vida de uma freira lésbica na Itália renascentista*, de Judith

C. Brown, publicado em 1986, para atravessar as imagens que levarão ao encontro final entre a freira e sua vizinha. A exemplo do que se aciona no roteiro do filme, este texto pretende cruzar as imagens dos filmes e uma série aqui citados com relatos de um outro livro, publicado em 1985, um ano antes do livro de Brown: *As freiras lésbicas: Rompendo o silêncio*, organizado por Nancy Manahan e Rosemary Curb, duas ex-freiras que, além de darem seus próprios depoimentos no livro, coletaram cartas e entrevistaram dezenas de outras freiras e ex-freiras que se admitiam, todas, lésbicas. A publicação do livro é resultado direto de uma política mais “liberal” da Igreja Católica após o Concílio Vaticano II, em dezembro de 1961, como também reflete teologias e filosofias liberais dos anos 1960/70, que terminaram criando relações com movimentos feministas e ativistas antiguerra daquela época.

Para que se possa cruzar os relatos dessas reais freiras lésbicas com as freiras lésbicas imaginadas pelo audiovisual é importante fundamentar a ideia de produção de inventários dentro de um contexto contemporâneo, sem deixar de entendê-lo em suas raízes. O termo “inventário” que com muita frequência é imediatamente associado a uma relação de bens que precisa ser feita após a morte de alguém com posses, é também a possibilidade de pensar um outro tipo de levantamento que se dá numa partilha semântica que a palavra carrega com a ideia de inventar e, portanto, em um passo mais além, de imaginar.

(...) é inusitado o uso do termo inventário como referência a uma obra de arte. Sobretudo porque esta expressão adquiriu um lugar cativo no vocabulário jurídico, referindo-se a um levantamento de bens de um proprietário, por exemplo. A palavra deriva do latim clássico *inventum*, do infinitivo *invenire*, que significa achar, encontrar, adquirir. (...) A etimologia da palavra inventar, cuja origem latina é *in-venire*, indica um deslocamento do que estava disperso, separado, sem uma relação, e que passa a interagir. (ABREU, 2011, p. 28)

O fato de que inventariar e inventar compartilham de uma mesma árvore genealógica nos leva ao gesto que pesquisadores e curadores têm produzido ao tentar inventariar/inventar coleções de imagens que, juntas, estabelecem novos sentidos. É sempre um gesto que, sem negar a singularidade das construções e propostas estéticas de cada obra, sabe também pensar os substratos gerados nas interações entre essas obras, não apenas quando se relacionam entre si, mas no caso deste artigo e do filme de Su Friedrich, quando estabelecem atritos/relações entre aquilo que é externo à própria linguagem audiovisual: relatos documentais escritos em livros. Ou, nas palavras de Mariana Souto, “emancipadas de suas funcionalidades, as coisas são integradas em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim, estabelecendo relações de proximidade com seus semelhantes” (SOUTO, 2019, p. 32).

Tomo também emprestado o inventariar movido por Ramayana Lira de Sousa e Alessandra S. Brandão quando estas buscam em suas memórias de infância subsídios para inventarem suas

próprias coleções de imagens e sons que as fizeram recodificar, de um ponto de vista de uma infância queer, como essas referências as construíram como espectadoras. Músicas, bonecas Barbie, fotos pessoais, uma personagem de Hitchcock, tudo se entrelaça nesse inventariar, e no mesmo movimento, nos ajuda a rever a estabilização de conceitos como temporalidades da memória, *queeridades* e a própria infância.

Um “inventário”, pois, porque trataremos de reconstituir nossa relação com algumas imagens como bens preciosos, de intenso valor afetivo, há muito guardadas, secretamente, no armário da memória. Bens que constituem um baú repleto de referências queer que nos constituíram e ainda nos constituem sujeitos queer ou que fomos aprendendo a ler e ressignificar sob uma ótica queer com o tempo, dando sentido a sua permanência em nossa memória. Um “inventário”, por extensão e apropriação nossa, também porque se faz invenção e reinvenção das crianças que somos e fomos. Um “inventário”, ele mesmo, (re) inventado na escrita, através do espelho, na contramão do tempo mensurável e da crononormatividade (SOUSA; BRANDÃO, 2020, p. 123)

A intenção deste artigo é usar depoimentos que se encontram ao longo das 399 páginas de *As freiras lésbicas: rompendo o silêncio*, como uma forma de conduzir as imagens audiovisuais para dentro desses relatos, e vice-versa, guiar os relatos para dentro das imagens audiovisuais. Nas páginas do livro em questão, estão reunidos depoimentos de pouco mais de 50 pessoas, sendo a maioria delas mulheres brancas do Nordeste e Meio-Oeste estadunidense. Apenas quatro depoentes são negras e três latino-americanas. Esse recorte racial, aliás, é uma materialidade na representação quase que exclusivamente branca de freiras no audiovisual.

O livro apresenta todo um glossário rico de estratégias e, por que não, senso de humor, para nomear o que, dentro dos conventos, parecia tantas vezes não passível de nomeação. Por exemplo: “amizades particulares” eram como elas chamavam relações de flerte ou namoro, “ligações imoderadas” é um dos termos usados para dizer sexo. A publicação é um marco quando pensamos nos textos que rompem com o discurso de cisão imperativa entre o cristianismo católico e expressões de sexualidade, desejo e afeto. Expressões essas que tendem a criar as mais profundas rachaduras quanto mais espessas são as paredes e muros da disciplina dogmática. Que se comecem então o caminhar por esses conventos.

“As religiosas que são lésbicas vivem por trás de duas portas fechadas. Aquela que recebe o nome de vida religiosa nos mantém protegidas do mundo, entidade pecaminosa, no qual nos ensinam que devemos estar, embora a ele não devamos pertencer. A outra porta oculta nossa orientação sexual. Através de uma experiência amarga, aprendemos a manter aquela porta hermeticamente fechada, caso contrário ‘todas nos tornaremos suspeitas’. Vivi e ameí por trás dessas duas portas durante 29 anos. Não tive consciência da segunda porta até se passarem 22 anos. Percebi finalmente que o único modo de me mostrar verdadeira como a pessoa que Deus me designou para ser consistiria em abrir ambas as portas e sair, livre.” Charlotte A. Doclar (CURB; MANAHAM, 1987)

A agência que Charlotte<sup>[2]</sup> e outras pessoas têm no livro ao contarem suas próprias histórias não costuma se espelhar nas representações que o cinema produz quando essa combinação de palavras – freiras lésbicas – está em jogo. Quando lembramos que o cinema é uma gramática cujas regras historicamente foram e ainda são majoritariamente ditadas por homens cisheteronormativos, é de se esperar que a produção desse imaginário seja notadamente marcada por fetiches. Algo que, em determinado momento nos anos 1970, chegou mesmo a constituir um subgênero chamado *Nunsplotation*.

Trata-se de uma série de filmes majoritariamente italianos, dirigidos por homens que tinham como base de seu empreendimento imagético dois filmes ingleses, o já citado *Narciso Negro*, de Michael Powell e Emeric Pressburger, de 1947, e *Os Demônios*, de Ken Russel, filme de 1971. Em ambos, a presença de uma força naturalmente maligna que se manifesta em algumas freiras dá o tom para todo tipo de captura misógina. Em seu estudo sobre representações no cinema de grupos de mulheres que se aliam por algum motivo, seja porque são freiras encerradas em um convento, porque fazem parte de uma mesma gangue, ou ainda porque estudam numa mesma escola, Bev Zalcock entende que há algo em comum em todas essas estruturas de alianças:

Como portadoras de uma sexualidade latente e por vezes delinquente, essas irmãs estão constantemente à beira de uma revolta. E embora aparentemente a imagem das freiras sirva como uma medida de moralidade, a sua condição histórica de existência é também uma medida da misoginia que sustenta a sociedade patriarcal. (ZALCOCK, 2001, p. 156, tradução minha).

Entre a exploração da sexualidade das freiras e a elaboração de tramas recheadas de conspirações e dissimulações, há algo basilar na recepção dos filmes *nunsplotation*: eles sempre foram pouco levados a sério mesmo entre pesquisadores das várias ramificações do gênero *exploitation* no cinema europeu dos anos 1970, sendo o mais famoso deles o chamado “faroeste espaguete”. Muito disso se deve a uma imediata associação entre esses filmes e a pornografia comercial, mas há de se colocar em relevo a possibilidade de um afastamento do interesse da cinefilia canônica e essas obras uma vez entendendo que elas sempre têm como protagonistas mulheres reunidas em ambientes de mulheres – ainda que as figuras masculinas apareçam em várias ocasiões como disparadoras de desejos sexuais e motivo de tensionamento entre personagens.

Essa é a base, aliás, de *Narciso Negro*, um filme em que o arquétipo da freira má, em oposição ao da freira boa, se torna central para o desenvolvimento da história que se passa nos Himalaias, para onde um grupo de freiras anglicanas são levadas e abrigadas em um antigo palácio. O que a princípio seria mais uma missão de estabelecer numa região distante um serviço social ancorado nos pressupostos cristãos, que inclui aí a legitimação da colonização de territórios fora da Europa, logo se torna a trama de uma rivalidade entre a freira má e a freira boa pela atenção de um homem pela qual a primeira se apaixona. É com essa mirada que se lança o filme-motor deste texto.

Há uma tentativa aqui de se inspirar nos procedimentos fílmicos de Su Friedrich em *Para sempre condenadas* para criar outras costuras possíveis diante do imaginário produzido pelo audiovisual quando se pensa em freiras lésbicas. No seu filme, Friedrich vai atrás das imagens de *Narciso Negro* para, num palimpsesto lésbico, escrever por cima desse imaginário com uma personagem de uma freira lésbica que, tal como os seres que vivem dentro da gravidade zero da água, escapam deslizando de quem tenta segurá-las com os enquadramentos estáticos que, com muita frequência, estabelecem duelos binários entre a madre superiora carrasca e maligna e a madre superiora santificada, ou entre as freiras pervertidas e as noviças inocentes.

Nada contra madres superiores malignas ou freiras pervertidas, na verdade trata-se de personagens complexas e divertidas em várias ocasiões, mas o fato é que com muita frequência essas caracterizações partem de delírios desmobilizantes em que a ideia do sacrilégio é contaminada pela imaginação de uma masculinidade cisheteronormativa. Para uma audiência queer/cuir, na qual o sacrilégio desde cedo é tantas vezes o nosso próprio modo de vida desejante no mundo, o divino é sempre moralmente dúbio, ambíguo, e tem seu endereço em tudo que é mundano.

Que se faça então com que esse pequeno inventário se crie do atrito e relação entre as freiras lésbicas do cinema e as freiras lésbicas que, no livro organizado por Rosemary Curb e Nancy Manaham, falam com suas próprias palavras sobre o estatuto de fé de seus desejos.

“Durante o segundo mês, Kate, uma ‘querida amiga’ da madre superiora, apareceu bem tarde, certa noite. Ao verificar que a madre superiora não estava, ficou para conversar comigo. Nas altas horas da madrugada, eu me dei conta de que uma mulher estava flertando comigo. Kate levou-me para o ‘seu canto’, como dizemos. Tudo que me lembro daquela noite foram meus dois copos de uísques e meu primeiro orgasmo.” Jeanne Cordova. (CURB; MANAHAM, 1987)

O jogo entre quem pode olhar e quem é olhada. Todas as vezes em que essas três personagens surgem e *A Religiosa* (1966), Jacques Rivette decide apostar toda sua *mise en scène* na tensão e tesão que somos levadas a preencher e sentir nos espaços entre elas. Quem são? Anna Karina, a musa da Nouvelle Vague, aqui interpretando a freira Suzanne, que baixa os olhos porque funciona como o inocente e imaculado vórtice ao redor do qual operam vários pecados capitais: avareza, luxúria, ira, soberba, inveja. A segunda personagem é de uma atípica madre superiora jovem, vaidosa, ornada de joias e movida pela lascívia, a personificação da quebra dos três votos que toda freira precisa tomar antes de se tornar esposa de Jesus: castidade, pobreza e obediência. A jovem madre superiora sempre levanta os olhos para os corpos que deseja. A terceira personagem é, naturalmente, a enciumada freira ex-amante.

Quando Rivette decide usar o famoso romance de Denis Diderot, escrito e publicado no século 18, para transformá-lo numa peça e, depois, no filme que por muito tempo ficou mais conhecido por ter sido inicialmente censurado, em lugar de produzir visualidade das páginas

literárias em que a Madre Superiora beija e goza com o corpo da protagonista Suzanne, ele decide privilegiar a triangulação de tensões entre essas três figuras e deixar que a gente elabore nossas próprias imagens que faltam.

Mas algumas imagens não faltam em *A monja e o demônio*, de Domenico Paoella, de 1973. Dos vários filmes de *nunsplotation* da década de 1970, talvez esse seja aquele que chama atenção não somente pela frontalidade com que a instituição da igreja é chamada de corrupta e gananciosa, como pelo fato de Paoella ao mesmo tempo em que parece sentir-se à vontade ao mostrar violências gráficas contra corpos de mulheres, também não parece fazer distinção moral entre os relacionamentos heterossexuais e aqueles que acontecem entre as freiras do convento, sendo esses últimos quase sempre atravessados por relações de poder e, assim como no romance de Diderot e no filme de Rivette, de triangulações amorosas entre madres superiores, suas postulantes, noviças e freiras<sup>[3]</sup>.

Ou seja, na mesma medida em que o diretor parece interessado em criar estratégias formais que naturalizem a relação entre a madre superiora e uma das freiras do convento, ele também sabe maximizar um abuso sexual quando opta por planos fechados que intercalam o foco ora na mão dessa mesma madre superiora entrando pelo vestido de uma postulante para confirmar se ela é “virgem”, ora no close no rosto dessa jovem que oscila entre expressões de dor e prazer, projetando ali uma fantasia masculina. Nada disso, no entanto, pode ser mais provocador e, de fato, disruptivo que dois copos de uísque e um primeiro orgasmo.

“Quantas mulheres de minha geração tornaram-se freiras por já serem lésbicas? Queria encontrar minhas irmãs lésbicas que entraram para o convento, não somente como resposta ao chamado de Deus, mas como refúgio à heterossexualidade, ao casamento católico e à maternidade exaustiva”, Rosemary Curb. (CURB; MANAHAM, 1987)

“Pare, sombra do meu bem indescritível/ imagem do feitiço que mais amo,/ bela ilusão por quem morro feliz,/ doce ficção por quem vivo dolorosamente”. Todo peso dramático dos cenários escuros, das marcações de cena milimetricamente pensadas e da economia dos gestos não parece ser suficiente para o drama de uma freira lésbica abandonada por seu amor. O verso aqui escrito é o que escutamos na voz over de Sor Juana Ines de la Cruz logo após ela ser avisada que La Virreina, sua rainha, vai sair do México e voltar pra Espanha.

Mas ao contrário do que acontece no filme de Rivette, em *Yo, la peor de todas* (1990), a diretora María Luisa Bemberg vai atrás de um real ícone feminista do século XVII para criar algumas sequências concentradas de repressão sexual cuja *mise en scène* é montada para desestabilizar o ponto de vista do homem heterossexual. Todos os olhares se demoram aqui, e os planos e contraplanos entre as duas personagens principais são carregados de uma não muito velada curiosidade entre elas. Todos os cenários parecem também ser mais escuros que o hábito

das próprias freiras, todos os poucos objetos de cena dessa direção de arte minimalista pesam para contar a história dessa pessoa que, diga-se não de passagem, em algum momento nos seus escritos chegou a escrever que se reconhecia como um corpo andrógino, “abstrato”.

De modo que antes que o clímax romântico aconteça em cena, entre o momento em que a rainha fala “Quítate el velo” e o beijo que elas compartilham, Bemberg faz questão de deixar que os olhares entre elas guiem o movimento da cena. A câmera não se move, mas o desejo sim. Elas se consomem no olhar que deseja, e logo depois no olhar que se sabe desejada.

“Olhando pra trás, percebo agora que o convento foi uma das primeiras versões do movimento separatista das mulheres. Éramos mulheres que tinham deixado para trás um mundo no qual as mulheres eram dadas aos homens por outros homens. Éramos todas lésbicas, em graus variados, dependendo da percepção que tínhamos de nós enquanto mulheres. O convento, porém, permaneceu muito aquém de uma sociedade utópica, composta só de mulheres. O próprio contexto, que poderia impelir as mulheres a se amarem, proibia a afirmação daqueles vigorosos laços. Poderíamos ter o poder, enquanto mulheres que se juntavam, mas o erro do roteiro, o que impedia o convento de realizar integralmente seu potencial de sociedade separatista, era o sexo.” Ayyelete Hashachar (CURB; MANAHAM, 1987).

A utopia de um mundo em que as mulheres não são dadas aos homens por outros homens. Uma sociedade somente delas. O cinema certamente sempre soube brincar com esse espaço utópico com projeções que, com muita frequência, acontecem a partir de algo que irei chamar de imaginação de uma *cinéfilia viada*. Dois dos exemplos mais notórios: *Maus hábitos*, de Pedro Almodóvar, de 1983, e *Sol alegria*, de Tavinho Teixeira, de 2018. Na utopia delirante desses filmes, freiras viciadas em pó e lisérgicos mais poderosos tentam de alguma forma criar um roteiro sem os “erros” que inibem o potencial dessa sociedade.

Em *Maus Hábitos*, a *cinéfilia viada* está presente em diversos momentos, mas particularmente uma sequência chama atenção. A obsessão com as musas do cinema ganha um capítulo especial no filme. Em uma das cenas, a madre superiora convida para sua sala a nova hóspede do convento, uma cantora viciada em heroína que ali abrigada porque está fugindo da polícia. Atrás da mesa da freira, um mosaico de fotos com várias divas do cinema. “Quando olho para essas mulheres, sinto uma enorme gratidão, pois é graças a elas que Deus segue morrendo e ressuscitando cada dia”, diz a madre superiora enquanto organiza uma carreira de pó para cheirar. A naturalização do gesto – bem como a naturalização de sua fala que vincula sua fé em Deus à beleza das mulheres – produz a suspensão de um regime de moralidade que irá julgar essas personagens.

Enquanto isso, em *Sol Alegria*, filme com várias referências visuais a *Maus Hábitos*, incluindo aí a confecção dos hábitos das freiras, a *cinéfilia viada* age a partir de outro espaço utópico. Neste caso, a utopia do cu como revolução e da cannabis como um estado de encontro poliamoroso com o mundo.

Em *Maus Hábitos*, o esborramento dramático da madre superiora e seu amor não correspondido pela nova musa que vai morar no convento fugindo da polícia se materializa tanto no mundo concreto, como numa parede de concreto que separam as duas em determinado momento. Em *Sol Alegria*, o excesso se materializa na euforia e no êxtase, tanto do sexo, quanto da guerra, e no caminho termina também por prestar certo tributo ao imaginário alimentado pelos filmes de *nunsplotation* dos anos 1970, aqui recodificados em um discurso anárquico que tentava responder ao Brasil armamentista, moralista e miliciano.

“Durante um tempo procurei convencer-me de que aquilo que fazíamos significava apenas: ‘nos reconfortarmos’. Então certo dia, depois de estar com a irmã Bárbara no banheiro, fui para meu cubículo e me masturbei. Procurei a irmã Bárbara e disse-lhe que tínhamos de parar com aquilo, pois eu me masturbara depois de estar com ela. Perguntou-me como é que eu fizera! Justamente ela, que nunca mais queria me beijar, agora desejava saber como se masturbar!” Margaret (CURB; MANAHAM, 1987).

*Atos Impuros: A Vida de Uma Freira Lésbica na Itália da Renascença*, de Judith C. Brown. Publicado originalmente em 1986, um ano depois do livro com os depoimentos reais organizados por Rosemary Curb e Nancy Manaham, *Atos impuros* narra a história de Benedetta Carlini, freira que viveu no começo do século 17 e, segundo relatos documentados e arquivos pela igreja, teria tido uma intensa relação de muitos anos com a Irmã Bartolemea, depoente que nessa história serve de testemunha central para a condenação de Benedetta a uma clausura por mais de 30 anos até sua morte. O que fazer com a história de Benedetta?

No cinema, a mais famosa adaptação desses relatos se materializa no longa-metragem *Benedetta* (2021), de Paul Verhoeven, em um filme que, como boa parte da filmografia do diretor, é marcado pela ideia de que sexo e violência são manifestações que vibram na mesma frequência. Portanto, podem revelar, a partir de procedimentos audiovisuais bastante rigorosos em suas execuções, uma predisposição para associações entre essas intensidades – sexo e violência – a uma incontornável e irrefreável natureza humana.

Há uma herança muito direta aí de um outro filme que, tal como o livro de Diderot, ficou conhecido por ter passado anos como uma obra censurada: *Visions of Ecstasy* (1989), de Nigel Wingrove, um curta-metragem que explora, a partir de duas encenações marcadas por uma performatividade artificial (Fig. 6), os desejos sexuais entre uma freira e seu “esposo”, Jesus, assim como entre ela e uma figura feminina que seria sua própria psiquê, ainda que neste caso a interpretação seja bem mais aberta. A artificialidade performática de Wingrove e o realismo amoral de Verhoeven carregam algo em comum: a imaginação cisheteronormativa de que a manifestação da sexualidade de mulheres religiosas passa necessariamente por personagens que precisam ser libertas (geralmente pela intervenção de uma figura masculina) de uma repressão

sexual, ao mesmo tempo em que se cria um discurso de desvelamento de uma moralidade hipócrita de uma instituição/sistema.

“Lembro-me que descia as escadas, vinda da sala de estudo. Dobrei um canto e notei um hábito, mas, sendo uma iniciante muito conscienciosa, mantive os olhos modestamente abaixados, fitando o assoalho. O hábito parou ao meu lado e senti que tocavam de leve no meu braço (...) Ela levou o dedo aos lábios: ‘psiu...’ Ela tomou meu queixo entre suas mãos, sem dizer uma palavra, mas com uma expressão no olhar que me deixou literalmente pregada de encontro à parede. Beijou meus lábios com tamanha suavidade... Lembro-me especificamente desse sentimento: suavidade.”, Terry (CURB; MANAHAM, 1987).

Depois das primeiras imagens pixeladas de um *Narciso Negro* que se assiste pela TV, quando o filme tenta resumir a trama entre a Boa e a Má Freira, o que assistimos é alguém ler partes do livro com os depoimentos da irmã Bartolomea, descritos no livro de Judith C. Brown, enquanto acompanhamos uma outra camada narrativa se desenrolar diante de nós. Como já se sabe, a mulher que assiste a *Narciso Negro* na TV tem uma vizinha e essa a vizinha é uma jovem freira. A história de Benedetta sobreposta aos breves encontros que essas duas personagens do filme têm nas ruas perto do prédio onde moram termina por criar uma resposta ativa do cinema na produção de contra-arquivos que, ao mesmo tempo em que não negam a violência do arquivo original, conseguem restituir e transformar esse arquivo para além do trauma.

Neste caso, é preciso salientar que, mesmo diante de obras de ficção, cuja liberdade de criação não responde a nenhuma das premissas arquivistas, estamos lidando com a produção de um imaginário que, em si, acumula nos resíduos de imagens que ficam, um atestado de como (e por quem e para quem) se forjam as impressões quando falamos “freiras lésbicas”. A palavra impressão aqui vem da leitura que Derrida faz do arquivo, o entendendo também como resultado de impressões em todos os seus sentidos: como inscrição, ou seja, como algo que deixa um rastro após sua reprodução; como uma noção vaga e imprecisa, e também como algo que se imprime em nossa pele, arquivos sedimentados como tatuagens (DERRIDA, 2001).

Nos estudos de cinema, há uma constante associação entre o conceito de arquivo como a produção de uma memória coletiva e, portanto, da ideia de contra-arquivo como um gesto ativo de intervenção sobre essa memória, mas sobretudo como uma ação que chama atenção para uma estrutura de apagamento dos imaginários consensuais. O filme de Su Friedrich, ao misturar uma narrativa ficcional com uma estrutura ensaística de releitura sobre os arquivos oficiais de uma freira lésbica do século XVII, é contra-arquivista em sua base. Em sua tese sobre o figural no cinema contemporâneo e como esse cinema, particularmente em filmes-ensaio, usa a si próprio como uma forma de arquivagem, Susana Nascimento Duarte pontua:

É necessário o exercício de um corte preciso sobre o Arquivo, que apague o apagamento ou o desaparecimento a que, paradoxalmente, esta nova memória inumana vota o cinema e o seu arquivo. Ou seja, são necessários gestos

contra-arquivísticos, de que o cinema se pode tornar um veículo privilegiado, dado o seu potencial arqueológico de trabalho sobre o documento e a sua transformação em monumento (fazendo retornar o documento, não como traço de uma origem, mas sob a forma de ruína, aqui na acepção de fragmento, que é preciso reescrever, contrapondo ao Arquivo a forma inacabada do filme-ensaio) (DUARTE, 2015, p. 47-48).

Há quem faça isso no exercício de remontagem das imagens ou no gesto de fabular as brechas daquilo que o arquivo não consegue dar conta. No caso do filme de Su Friedrich, ela faz isso pelas vias de um desejo que não precisa mais se esconder em masturbações nos cubículos de conventos. O mais evidente dos recursos formais é a utilização de bichos marinhos ao longo de todo o filme, estejam eles em aquários menores ou maiores. O fato de que essas imagens estão a todo momento criando pontuações na montagem me faz acreditar que há nesse gesto um devir-mar em que a freira protagonista gradualmente começa a entender que ela é também potencialmente um animal líquido, incapaz de ser contido sem antes deslizar para fora da contenção.

Um pouco depois da sequência em que a freira passeia por um parque aquático, vemos dois equilibristas que se mantêm firmes e leves sob uma fina corda de circo. É só aí então que as duas vizinhas finalmente se encontram em um mesmo quarto. O que vemos é uma sequência carregada de desejo e contornos sensuais. Ousaria dizer, no meu inventariar subjetivo, que se trata de uma das mais sexys cenas da história do cinema. Ou pelo menos na história de um cinema que não costuma ser historicizado como cinema. É sexy porque há um estranho e atípico equilíbrio de forças na imagem.

“Após meses de hesitações, carícias desajeitadas e sofrimento emocional, demo-nos conta de que estávamos profundamente apaixonadas. Nosso relacionamento evoluiu de um jeito tão bom, tão certo, nos fez crescer tanto, individualmente e em conjunto, que jamais nos ocorreu que poderia ser algo errado ou pecaminoso. Em nossa ingenuidade sexual, ficamos confusas sobre a natureza exata da nova dimensão que explorávamos, mas não sentíamos culpa ou angústia”, Jessie (CURB; MANAHAM, 1987).

Ainda que toda a fotografia de *Bege Euforia*, de Anália Alencar, seja pensada para deixar as imagens enevoadas e imprecisas, existe um plano que, pela organização dos elementos em cena, se torna ainda mais etéreo. Nele, vemos a personagem de uma freira diante de algo que pode ser tanto rio, quanto mar, em que se torna impossível precisar as bordas na imagem. Essa personagem, ainda vestida com seu hábito, entra nessas águas – turvas pelas próprias decisões formais da fotografia do filme – e se encontra primeiro com uma mulher que, pelo que o filme sugere, ela teria deixado para trás. A princípio, o plano está fechado somente nessas duas, até que a outra personagem desse triângulo surge em cena, indicando que existe ali um pacto poliamoroso entre elas.

À medida em que acompanhamos as três personagens desse curta, as pistas de que estamos diante de um grupo de freiras e/ou ex-freiras lésbicas se torna mais evidente. Logo após a

sequência delas dentro d'água, vemos duas delas vestidas com seus hábitos lavando pedaços de pano que parecem estar sujo de sangue, em outro momento uma serve um líquido azul dentro de uma xícara em um espaço isolado que, pela cruz estendida na parede, pode ser (ou não) um local de reclusão e mais adiante há uma cena de duas delas diante de uma fogueira. Nunca se sabe, do primeiro ao último plano, o tempo em que as cenas se localizam, a lógica passado, presente e futuro não cabe na relação entre elas, a natureza líquida dessa relação lembra bastante os recursos usados por Su Friedrich em *Para sempre condenadas*, quando ela intercala a história da freira e sua vizinha com imagens de bichos aquáticos.

“Quando decidi sair do convento, contei para a mestra das juniores que era lésbica. Sua resposta foi: ‘Não acha que todas nós temos sentimentos como esse?’ Beijou-me em seguida na boca e disse: ‘O que lhe cabe fazer é permanecer aqui e tentar ser celibatária’. Tratava-se de um conflito inerente, isto é, o reconhecimento do desejo sexual, mas a negação de sua expressão. Recusei-me a negar meus sentimentos”, Jean O’Leary (CURB; MANAHAM, 1987)

Importante pontuar que a compulsão de ir atrás do imaginário audiovisual com freiras lésbicas aconteceu depois do trabalho de curadoria da mostra retrospectiva de Su Friedrich no 11º Olhar de Cinema, curadoria essa feita ao lado de Camila Macedo e Carla Italiano. Entre os filmes selecionados para compor essa retrospectiva, *Para sempre condenadas* parecia ser um trabalho que me ajudava a pensar nas formas como a perspectiva de uma diretora lésbica, que sabe como ninguém cruzar o documental e o ficcional de dentro de uma gramática feminista de que o pessoal é político, materializa nas imagens experiências que já nascem dentro da lógica do sacrilégio, e não precisam artificialmente produzir esse rompimento com o dogma dentro de uma imaginação cisheteronormativa cristã.

Foi depois da experiência de selecionar e comentar sobre o filme de Friedrich durante o Olhar de Cinema que entrei em contato com *Warrior Nun*, uma série da Netflix de ficção científica que, nas únicas duas temporadas que teve, trouxe um novo referencial de freira lésbica agente de sua própria história. A personagem em questão surge na figura de uma ninja à serviço da Igreja, mas também em conflito com essa mesma instituição quando se descobre apaixonada pela protagonista da trama, uma personagem bissexual que, mesmo sem ser freira, carrega em seu corpo uma aréola divina que a faz aquilo que dá título à série, ou seja, a Freira Guerreira.

Há uma curva mitológica na premissa da série. Beatrice, a freira que revela em algum momento ter seguido a carreira religiosa porque sua família não a aceitava por aquilo que ela era e quem ela amava, termina se apaixonando por Ava, a “warrior nun” protagonista. Dentro da lógica interna da narrativa, Ava é lida em vários momentos como um novo tipo de messias, uma “Jesus” (a cena da protagonista com a coroa de espinhos sobre a cabeça se tornou uma referência visual da série) que pode salvar a humanidade da chegada de um anjo vingador. O fato de que o

criador da série, Simon Barry, precisou alterar e mesmo apagar as referências originais na qual a obra é inspirada – uma história em quadrinhos onde essas freiras ninjas são hipersexualizadas em trajes minimalistas – diz bastante sobre o exercício de revisão e atualização do imaginário dessas personagens para uma audiência mais engajada em debates sobre o peso político de representações que fujam da heteronormatividade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que os filmes e a série em atrito aqui, com exceção do filme de Su Friedrich, não tenham como intenção pensar especificamente a produção de novas imagens de arquivo ou contra-arquivos, o gesto de inventariar essas obras e colocá-las em vizinhança não somente entre as suas semelhantes, no caso outras obras audiovisuais, mas também com trechos de depoimentos de freiras e ex-freiras lésbicas, me parece ser um movimento de reagrupamento das imagens não mais como uma catalogação ou taxonomização delas segundo uma métrica específica de análise fílmica. Mas certamente como uma forma de “intervenção no mundo tal qual nos foi dado a ver/viver, a partir de uma mobilização de desejos latentes que nos levou a um deslocamento de olhar, queerizando aquilo que supostamente estava na esfera das narrativas e das vivências heteronormativas” (SOUSA; BRANDÃO, 2020, p. 124).

Porque para muito além de despertar a pulsão obsessiva e também arquivista de repensar a figura das “freiras lésbicas” no audiovisual, o filme de Su Friedrich me fez, sobretudo, entender que minha obsessão infantil por Julie Andrews em *A noviça rebelde* (1965), para lembrar também o inventário de uma “infância sapatão” acionado por Ramayana Lira e Alessandra Brandão, definitivamente nada tinha a ver com o modelo de família que o filme de Robert Wise apresentava, ou com uma fuga vitoriosa de pessoas que escapam de um território ocupado pelos nazistas. Mas tinha tudo a ver com os cabelos curtos da atriz e com o fato de que o refrão da música em que as freiras cantavam “How do you solve a problem like Maria?” era, obviamente, uma pergunta que se endereçava a mim. How do you solve a problem like me? Como se soluciona esse desejo? Maria era então uma palavra polissêmica que, na minha cabeça, também dizia: lésbicas. Como solucionar esse problema? Su Friedrich, anos depois, me respondeu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Leandro Pimentel. O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.ateliedaimagem.com.br/wp-content/uploads/2016/08/61.pdf>. Acesso em: 20/10/2023.

ALMEIDA, Ana Caroline de. A desterritorialização lésbica na visibilidade submarina de filmes brasileiros contemporâneos. Revista Científica de Artes, Unespar. v. 29 n. 2, p. 433-453, 2023.

AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de. Reconstruções queers: Por uma utopia do lar. 2016. Tese (Doutorado em Literatura, cultura e contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=27938@1](https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=27938@1). Acesso em: 20/10/2023.

CURB, Rosemary; MANAHAM, Nancy. As freiras lésbicas: rompendo o silêncio. São Paulo: Best seller, 1987.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Susana Nascimento. O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível. 2015. 430 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2015).

NEWTON, James. Nunsplotation: The Forgotten Cycle. Off Screen, volume 18, issues 6-7, 2014. Disponível em: <https://offscreen.com/view/nunsplotation>. Acesso em: 20, abril, 2023.

SOUSA, R. L. de; BRANDÃO, A. S. Inventário de uma infância sapato em um mundo de imagens. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 02, n. 03, p. 121-137, 2020.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

ZALCOCK, Bev, Renegade Sisters: Girl Gangs on Film, New York, Creation Books, 2001.

- 
- [1] O título em português do filme foi uma decisão da curadoria da mostra retrospectiva Su Friedrich, que aconteceu na 11ª edição do festival Olhar de Cinema, curadoria esta da qual a autora deste texto fez parte. De forma que posso afirmar que, na impossibilidade de criar um trocadilho original que se produz entre a expressão “damned if you do or you don’t”, que significa ser culpada por uma situação à revelia do que você tenha feito, e a palavra “damned” como uma condenação religiosa, optamos por deixar o título com uma carga dramática que pudesse imprimir ao filme também uma camada de melodrama.
- [2] Importante frisar que já na introdução do livro *As freiras lésbicas*, as autoras e organizadoras deixam claro que todos os nomes ali citados podem ser, ou não, nomes fictícios, uma vez que boa parte das depoentes preferia não se identificar.
- [3] Aspirantado, postulado, noviciado, juniorato e profissão perpétua. Essas são as cinco fases na graduação de freiras católicas.



## Constelações de cumplicidades sinuosas entre mães e filhos gays<sup>[1]</sup>

*Constellations of sinuous complicity between mothers and gay sons*

### DIEISON MARCONI

Professor e pesquisador em regime de Pós-Doutorado no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Durante o curso de Doutorado, realizou um período sanduíche na Universidade Complutense de Madrid (UCM). Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM-UFSM) e bacharel em Comunicação Social pela UFSM. Possui, ainda, um pós-doutorado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Atua no campo do cinema e audiovisual, arte moderna e contemporânea, comunicação e artes visuais, comunicação e experiência estética -, sempre em conexão inter/transdisciplinar com os estudos queer, de gênero e de sexualidade.

### RESUMO:

O ensaio conecta a memória pessoal e cultural do próprio autor a uma constelação de artistas gays que abordaram de modo autobiográfico os vínculos afetivos entre filhos homossexuais e suas mães. Trata-se de uma associação transnacional e trans-histórica entre literatura, cinema e artes plásticas a partir da obra de Abdellah Taïa, Édouard Louis, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar, Caio Fernando Abreu, Xavier Dolan, Pedro Lemebel, Farnese de Andrade, Paulo Gustavo e Rainer Werner Fassbinder. Com isso, o ensaio passeia por cumplicidades sinuosas entre mães e filhos gays, esse vínculo em que tanto a designação de gênero da maternidade quanto a aparição da homossexualidade operam como corte e firmamento. Não se trata de extrair uma compreensão homogênea e psicologizante desses vínculos, mas de refletir, a partir da memória pessoal e cultural figurada nas artes, assim como a partir do gesto de narrar, a história social incorporada e subjetivada de ser mãe e de ser filho homossexual em processos de vinculação.

**Palavras-chave:** Maternidade; Homossexualidade; Cumplicidade sinuosa.

### ABSTRACT:

*The essay connects the author's own personal memory to a constellation of gay artists who have autobiographically addressed the affective bonds between homosexual sons and their mothers. It is a transnational and transhistorical association between literature, cinema and the visual arts, based on the work of Abdellah Taïa, Édouard Louis, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar, Caio Fernando Abreu, Xavier Dolan, Pedro Lemebel, Farnese de Andrade, Paulo Gustavo and Rainer Werner Fassbinder. With this, the essay goes through the sinuous complicities between mothers and gay sons, this bond in which both the gender designation of motherhood and the appearance of homosexuality operate as a trimming and firmament. It is not a question of extracting a homogeneous and psychologizing understanding of these bonds, but of reflecting, from the personal and cultural memory represented in the arts, as well as from the gesture of narrating, the incorporated and subjectivized social history of being a mother and being a homosexual son in the process of bonding*

**Keywords:** *Maternity; Homosexuality; Sinuous complicities.*

Há alguns anos, em uma das frequentes conversas por telefone com minha mãe, ela me confessou que seu sonho era conhecer o mar. Naquele momento, pensei na distância oceânica que havia se estabelecido entre nós. Não apenas a distância geográfica em si, pois, de fato, naquele momento eu estava vivendo em outro continente e isso significava, ao menos em minha incauta reflexão, uma mobilidade social e econômica que minha mãe não havia alcançado. Na época, também me perguntei em qual estado estaria o nosso vínculo afetivo depois de tantos anos de afastamento físico que também significou, pelo menos de minha parte, um afastamento emocional que eu insisti em cultivar para me dissociar o máximo possível do meu lugar de origem e me inventar como sujeito e como bicha.

Eu queria conquistar minha autonomia. E tal desejo parece ter uma longa espessura temporal, tendo em vista, como minha mãe mesmo costumava dizer durante minha pré-adolescência, que eu era um "mini adulto responsável": não dava trabalho aos meus pais, tirava boas notas nas atividades escolares, era uma criança responsável e autônoma. Mal sabia ela que, naquela época, um pensamento severo e pré-reflexivo era muito recorrente em minha mente: "preciso ser um bom filho e um bom aluno na escola porque eu já causei muita decepção sendo desse jeito [bicha]". Porém, nestes últimos meses tenho organizado uma visita da minha mãe ao Rio de Janeiro, onde atualmente moro. Ou seria mais preciso dizer onde moro interinamente? Abro a minha casa para minha mãe e é do seu sonho de conhecer o mar do qual lembro quase todos os dias. A imagino com os pés mergulhados na areia da Praia do Leme e me pergunto qual será sua reação diante da imensidão de tanta água, de tanto horizonte, de tanto porvir.

Durante a minha infância e adolescência vivida no interior do Rio Grande do Sul, minha família nunca tirou férias para viajar. Nunca visitamos o litoral do estado ou o litoral vizinho de Santa Catarina. Éramos muito pobres para essas atividades de lazer e nossas poucas viagens em família incluíam viagens até Ametista do Sul, um pequeno município próximo da nossa cidade, Vicente Dutra, em que moravam duas tias-avós de minha mãe. Hoje penso que não apenas não tínhamos dinheiro para passar as férias no litoral como também possuíamos uma consciência muito fixa e austera de que tirar férias no litoral simplesmente não era uma possibilidade.

Essa consciência austera me remete ao argumento do sociólogo Didier Eribon (2020), pois, para ele, muitos sujeitos pertencentes às classes populares e interioranas, inclusive a família do próprio Eribon, possuem determinada dificuldade de inventar outros roteiros de vida não apenas em função das óbvias contingências materiais e financeiras, mas muito em função da hereditariedade dessas contingências materiais que constroem um modo de pensar e um estado subjetivo austero e limitado.

Por exemplo, meu pai e minha mãe não se perguntavam se seria possível viajar ao litoral, apenas não era possível porque seus próprios pais nunca haviam os levado para passar as

férias à beira-mar. O pensamento era semelhante a respeito dos estudos: meu pai e minha mãe pouco se perguntavam a respeito da possibilidade de meu irmão, minha irmã e eu irmos para a universidade, apenas não era possível porque eles próprios não foram, seus pais não foram, seus avós também não foram e assim regressivamente e progressivamente. Talvez, em suas mentes, minha herança também fosse essa. Ou, pelo menos, foi essa até eu expressar o desejo de que eu queria continuar estudando e, desse modo, colocar um ponto de interrogação nessa hereditariedade de classe.

O fato é que eu mesmo só fui conhecer o mar em 2006, com 13 ou 14 anos de idade, quando viajei com minha turma do oitavo ano do ensino fundamental para a cidade de Cidreira. Não tivemos muita sorte, pois foram dias escuros, gelados e chuvosos em uma praia de areia escura, a mesma paisagem quase fúnebre de boa parte do litoral gaúcho e dos países vizinhos como Uruguai e Argentina durante o inverno. A maioria dos meus colegas e de suas famílias compartilhavam da mesma experiência que eu e minha família: nunca haviam visto o mar, nunca haviam colocado seus pés na areia quente.

Vivíamos todos incrustados dentro de uma pequena cidade no interior do RS e o fluido mais próximo de água corrente era o do Rio Uruguai. Depois, já na universidade, e com mais oportunidades, cheguei a conhecer o mar em Recife, em João Pessoa, em Florianópolis, no Rio de Janeiro, até atravessar o oceano Atlântico e conhecer as praias de Barcelona, Valência, Lisboa, etc. Uma distância quase oceânica passou a se estabelecer entre eu e minha mãe. Eu conheci alguns mares e experimentei, ainda que contingenciado pela vulnerabilidade e precariedade econômica, uma experiência cosmopolita, ao passo que ela ficou presa, incrustada naquela cidade verde e cinza do interior do Rio Grande do Sul.

Se há uma hereditariedade social e econômica que constituem a materialidade e a subjetividade das classes populares, minha mãe também efetivou seu roteiro de vida atrelado às expectativas de gênero: nascida na década 1970 em uma pequena cidade do Sul, casou bastante jovem, teve filhos ainda muito jovem, teve um único marido, quase nunca saiu de Vicente Dutra, enfrentou duplas jornadas de trabalho como faxineira, às vezes babá, às vezes cuidadora de idosos, além de cuidar dos filhos e do marido. Não estudou, na verdade, assim como meu pai, sequer terminou o ensino fundamental.

Certa vez, quando meu pai já trabalhava havia um longo período de anos em uma fábrica de tijolos, seu chefe tentou convencê-lo de que eu, então com 13 ou 14 anos, já poderia estar trabalhando ali, onde meu irmão, então com 18 anos, também já trabalhava. O chefe do meu pai conseguiu convencê-lo dessa necessidade, obviamente pela autoridade do cargo que exercia, mas também pelo fato de que meu pai, que nunca teve outra oportunidade na vida, acreditava ser bastante razoável que eu seguisse o curso “natural” das coisas e deixasse a escola para trabalhar.

Neste ponto, novamente me recorro do relato social e pessoal de Didier Eribon em *Retorno a Reims* (2020), onde o atual professor e pesquisador se reconecta com seu passado de um jovem gay, filho de operários, e reflete sobre como o seu desejo e as suas possibilidades de estudar não se encontravam dentro das disposições universalmente distribuídas, mas, ao contrário, elas estavam estreitamente correlacionadas com as condições sociais e ao meio qual pertencia. Assim, enquanto nas classes populares muitas vezes a proximidade com os estudos, a arte e a vida intelectual é ceifada por uma reprodução social da pobreza e o *habitus* de classe, para usar a preciosa expressão de Pierre Bourdieu (2007), o mesmo se pode dizer das camadas mais ricas, brancas e intelectualizadas, em que o *habitus* de classe algumas vezes incorpora o estudo e a vida intelectual como mais uma distinção constitutiva daqueles que pertencem às “classes inferiores”.

Só não deixei de estudar para trabalhar porque eu e minha mãe tínhamos uma cumplicidade e ela se opôs à situação: “não, ele vai continuar estudando e não vai trabalhar” -, disse ela ao meu pai. Nunca perguntei para minha mãe o porquê dela rapidamente se opor, mas, talvez, para ela fosse claro que aquele garoto introvertido, franzino e afeminado, motivo de chacota na escola e na rua, que vivia refugiado em livros, não teria a menor condição de “pegar no pesado”. A ideia de ter que trabalhar de fato me parecia horrível. Não apenas porque eu gostava de estudar e tinha medo que minha vida escolar fosse prejudicada, mas também porque eu tinha verdadeira aversão ao ambiente masculino, e possivelmente homofóbico, no qual eu sabia que meu pai trabalhava.

Havia apenas homens naquela fábrica de tijolos, isto é, tratava-se de um espaço social do qual eu buscava me afastar não apenas por inconscientemente recusar um destino ou um *habitus* de classe, mas também por uma distinção marcada pela sexualidade que se mostrava a todo momento em que eu era forçado a conviver com garotos da minha idade ou com homens adultos. Isso explica, também, o motivo pelo qual meu pai, embora hoje demonstre muita alegria pela trajetória de estudo que desenvolvi, naquela época expressava um discreto incomodo com meu gosto por tarefas que julgava femininas ou delicadas, incluindo meu interesse pelos estudos e a ajuda que prestava à minha mãe nos afazeres domésticos.

Enquanto meu pai, meu irmão e todos os jovens rapazes que trabalhavam na fábrica de tijolos reiteraram um roteiro de classe e de gênero ao sair da escola ainda na tenra idade para realizar trabalhos culturalmente prescritos como atividades laborais masculinas (trabalhos manuais que exigiam muita força física), foram muitas as colegas garotas que, também na adolescência, evadiram da escola para, nesse caso, cumprirem o roteiros de mães e donas de casa, ou enfrentar jornadas duplas de trabalho para equacionar a atividade materna com algum trabalho como faxineira ou babá.

Ao escrever isso, não estou relatando um espaço temporal longínquo, mas sim a realidade de uma pequena cidade do interior gaúcho entre os anos 2000 e 2010. Foi neste contexto de papéis

sociais estratificados que ao recusar um destino de classe também recusei um papel de gênero. E minha mãe me auxiliou nessa recusa, mesmo não tendo uma consciência exatamente nítida de tudo isso. Ao não permitir que eu fosse levado contra a minha vontade para trabalhar para o chefe do meu pai, minha mãe desejou algo diferente para mim. Sonhou outra coisa comigo.

Nessa mesma época, ela trabalhava como faxineira para a esposa do chefe do meu pai. Assim, durante aqueles dias em que os adultos negociavam o meu roteiro de vida sem que eu fosse consultado sobre o que eu queria para mim mesmo, minha mãe escutou sua patroa dizer em tom indignado: “onde já se viu um filho de pobre estudar!? Filho de pobre tem que trabalhar!” Tais palavras, tão presunçosas nos sentidos que codifica, me foram narradas pela minha mãe assim que ela chegou em casa. Todavia, como já expus, havia uma verdade nesta expressão.

A realidade é que a maior parte dos meus colegas da escola, todos oriundos de famílias tão pobres quanto a minha, ou ainda mais pobres que a minha, abandonaram a escola em algum ponto do ensino fundamental ou do ensino médio para trabalhar. Então, fazendo jus às palavras da chefe de minha mãe, pouco se via os pobres estudarem. Se o regime policial, para Jacques Rancière (2018), diz respeito a uma forma ou regra sob a qual determinados sujeitos podem “aparecer” no campo social, isto é, aquilo que faz a designação das condições de aparecibilidade, pessoas pobres são aquelas que ainda costumam aparecer e serem vistas apenas desenvolvendo especificidades laborais destinadas pela própria reprodução social da pobreza. Afinal, como habitar o sensível do tempo de outra maneira e aparecer de outro jeito que não aqueles já indexados pelos regimes policialescos das aparições e das ocupações?

Não esqueço desse dia em que minha mãe me narrou as palavras ditas pela sua chefe, até porque, anos depois, quando eu cursava o doutorado em Porto Alegre, minha mãe me contou que esta mesma mulher lhe perguntou: “você acredita mesmo que seu filho está estudando? Será que ele não está lá só para fazer outras coisas!?” Minha mãe havia ficado tão indignada com esta especulação que me pediu, por videochamada, que eu enviasse meus diplomas para que ela os publicasse nas redes sociais. Recusei, afinal, naquela época eu já havia entendido que eu não devia explicações a ninguém mais.

Porém, se por um lado deve-se reconhecer o pensamento ardiloso por trás da interpelação que minha mãe sofreu, afinal, o que esta mulher gostaria de dizer é simples (“seu filho não está fazendo um doutorado na capital, ele está lá para dar o cu longe de vocês”), também é importante reconhecer que foi a minha sexualidade que me arrastou para fora daquele ambiente interiorano, para fora daquele campo que fazia com que eu me envergonhasse de mim mesmo. Como expõe Eve Sedgwick em *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity* (2002), a vergonha é uma energia transformadora e ela de fato me impeliu para fora de Vicente Dutra. Eu queria sair de lá para me inventar como homossexual, ou com bicha, e foi isso que eu fiz.

Essas memórias me conectam a tantas outras: quando criança, minha mãe não me dizia não brinque com bonecas, coisa que eu amava fazer ainda na pré-adolescência. Num misto de receio e permissão, ela dizia: “pode brincar de boneca com sua irmã, mas brinque escondido porque as outras crianças e os vizinhos vão comentar”. Também foi ela que me deixou, entre os seis e oito anos de idade, cultivar um longo cabelo preto e liso. Isso porque eu dizia, e lembro muito bem de falar isso em voz alta para os adultos, que eu queria ter um “cabelo de menina”.

Alguns anos depois, recordo que a cada semana em que eu ia até a biblioteca pública retirar livros para ler, eu também retirava livros para ela, especialmente livros de literatura infantojuvenil, especialmente os livros da Série Vaga-lume, que ela lia antes de dormir. A Série Vaga-Lume foi uma coleção de livros brasileiros lançada na década de 1970, pela Editora Ática, mas que se atualizou por tantas décadas que eu, nos anos 2000, lia em conjunto com minha mãe. Naquela época, às vezes eu olhava minha mãe lendo pela porta entreaberta do seu quarto e era tomado por uma sensação incandescente de que havia alguma amizade, ou alguma cúmplice, entre nós. Alguns anos mais tarde, acho que esse sentimento se confirmou quando vi sua figura enfurecida dentro de um supermercado. Um rapaz olhou para mim, riu, fez piadas homofóbicas e eu ignorei de tão habituado que estava. Mas foi aí, então, que a vi segurar com força um cesto de compras e ir em direção ao rapaz, com o braço em riste, para acertá-lo com o cesto. O garoto tratou rapidamente de correr para fora do supermercado.

A memória que tenho da fúria da minha mãe naquele momento me remete à uma série de crônicas de Pedro Lemebel. Não apenas aquelas em que ele descreve as mulheres das classes populares que exercem a função da maternidade como figuras que possuem as “mãos rachadas de cloro, envelhecidas de limpeza” (2023, p. 43), mas, também, a iconografia de uma “mamãe pistola”, forte e ligeira diante dos desafios que se colocam no caminho, inclusive diante da homofobia que a interpela vetorizada pela presença do filho ou filha homossexual.

Como foi habitual em sua escrita, ao falar de sua própria mãe, as palavras de Lemebel também são carregadas de barroquismo. Não aquele barroco suntuoso de metáforas e de toda a sorte de figuras retóricas da alta cultura. O barroquismo de Lemebel é uma tendência inata da expressão popular, como argumenta Ignacio Echevarría (2023), assim, ao falar da sua mãe, o artista e cronista boliviano constrói uma imagem vigorosa porque se engaja, por meio da literatura, no projeto de atribuição de dignidade à essa mulher e mãe e menos interessado em romantizar ou mitificar o exercício da maternagem feito por mulheres empobrecidas.

Um exercício semelhante também é feito pelo escritor francês Édouard Louis em seu livro *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023). Aqui, Louis não apenas reconstrói as lutas de sua mãe para escapar da violência da pobreza e do marido agressivo circunscritas em um conservador vilarejo francês, como também descreve a recuperação do vínculo afetivo de um filho gay e sua

mãe, iluminando escombros de memórias de duas histórias sociais conectadas e marcadas por conflitos e cumplicidade amorosa. Não tão distante destas propostas autobiográficas, também está a contundente literatura do marroquino Abdellah Taïa, especialmente em duas obras. Primeiro, em *Aquele que é digno de ser amado* (2018). Neste, Taïa escreve uma carta à sua mãe morta, onde diz:

“Sou homossexual. Você me pôs no mundo homossexual, e renunciou a mim. A culpa é toda sua. É inteiramente sua. Essa infelicidade é interminável. Esses mal-entendidos permanentes. Esse sentimento de que não posso existir de verdade em lugar nenhum. No entanto, aqui estou, quarenta anos, entre dois países, França e Marrocos, sem referência fixa, sem amor seguro, sem história legítima que seja minha e de mais ninguém. Estou perdido, desde a partida, no seu ventre, na França mais do que em qualquer outro lugar (TAÏA, 2018, p. 25)

Exilado e sozinho, emancipado para poder viver sua sexualidade longe do Marrocos e ao mesmo tempo convivendo com diferentes formas de submissão cultural na França, as palavras de Abdellah Taïa são duras, talvez cruéis, mas também é por meio da literatura que o filho gay reinventa a relação com sua mãe sem, inclusive, impedir que esta lhe escreva uma carta resposta. Em *Viver à sua luz* (2023), Malika, a mãe, escreve uma carta ao seu filho. Malika fala através da literatura do filho homossexual e nos dá, então, um panorama da difícil vida de uma mulher marroquina empobrecida, envolta em suas batalhas de gênero e de classe que lhe fizeram não enxergar o próprio filho, deixando-o totalmente à deriva. Abdellah Taïa concede, por meio da literatura, um perdão póstumo à sua mãe.

Ao ler os livros de Taïa pela primeira vez, me ocorreu de perguntar a mim mesmo se eu deveria perdoar minha mãe ainda em vida e por qual motivo. Se a conexão e cumplicidade com minha mãe foi verdadeira, como acredito que tenha sido, também são verdadeiras as várias formas de censura que ela me impôs durante a adolescência, desde censurar meus trejeitos “*porque o filho quebra a munheca*”, como diz Lemebel (2023), até minha voz e meu jeito de caminhar: “*por que você é assim?*”, interpela a mãe de Edouard Louis (2018) antes dele sair para a escola, em mais um dia em que ele levaria uma surra dos garotos homofóbicos que o assediavam. As formas de censura impostas pela minha mãe ainda estão presentes em mim e eu estaria mentindo se hoje, vez em quando, eu não fosse tomado de assalto por alguma mágoa. E se digo isso é porque naqueles momentos em que fui agredido ou censurado, a cumplicidade que por várias vezes eu acreditei que tivéssemos se esfacelava no chão em vários pedacinhos.

Se cabe ao adulto que sou entender que pais e mães de filhos homossexuais e transexuais também são enredados pela homofobia e pela transfobia e nem sempre estarão aptos a responder com letramento a esses constrangimentos e violências, seria inverossímil exigir da criança que fui uma compreensão mais complexa da situação como um todo. Na verdade, a compreensão mais nítida que eu tinha naquela época era a de que eu queria me afastar daquela cidade e daquelas

pessoas. Eu queria ir embora. Foi o que eu fiz aos 17 anos de idade. Não apenas em função da entrada na universidade, mas para encontrar a sensação de pertencimento que eu não tinha e para criar famílias de substituição, um processo longo e doloroso que, como expõe Didier Eribon (2008), nunca está terminado.

Uma mãe e um filho gay são duas histórias sociais incorporadas e subjetivadas que se conectam e se desconectam na medida em que cada um tenta lidar com suas faltas. Quando saí da minha cidade natal e cultivei meu projeto de me dissociar daquele espaço social e mental, minha mãe se deparou com sua própria falta a ponto de não resistir. Com o passar dos anos entendi, já que meu irmão e irmã também haviam saído de casa, que o seu ninho materno havia ficado vazio. A partir daí, passei a me perguntar: o que acontece com uma mulher que passou a maior parte de sua vida exercendo, e colocando como função principal de sua vida, a maternidade? O sentido da vida para minha mãe parecia ter se instalado unicamente nesta função e quando se viu sozinha com meu pai, destituída da função de cuidar, algo quebrou dentro dela.

Já destituída da função que “escolheu” para si, certa vez ela me disse: “nunca imaginei que vocês iriam embora. Para mim, vocês ficariam sempre aqui, morando perto de mim”. Minha vontade de procurar por um lugar, minha necessidade de me inventar longe da minha família de berço, significou, ao menos em parte, o adoecimento de minha mãe? O horizonte estreito de sua vida me assusta até hoje, pois eu, como aquele personagem de Caio Fernando Abreu no livro *Ovelhas Negras* (2018), não queria mais sentir medo, culpa, vergonha. Eu queria muito, eu queria mais, eu queria tudo. Por isso fui embora e por isso me pergunto se um dia minha mãe também desejou algo diferente antes do casamento e dos filhos.

Será que teria havido a chama de algum impulso forte o suficiente que poderia colocá-la em movimento como foi, para mim, o impulso incontornável do estigma da homossexualidade? Desde quando ela sonha em viajar e conhecer o mar? Por mais que eu tenha escutado minha mãe dizer, por várias vezes, que criava seus filhos para o mundo, esta frase em sua boca soava como uma frase de efeito escutada em alguma telenovela ou lida em algum livro de autoajuda. Nunca foi uma expressão condizente com seu estado de espírito. Ela se sentia abandonada.

Em 2015, quando suas três crianças já traçavam seus caminhos por outras vias da vida adulta, sua mãe, minha avó, faleceu de maneira abrupta. Numa perspectiva que só o tempo pôde oferecer, entendo que naquele momento uma mãe que estava com seu ninho vazio, agora era a filha que perdia sua própria mãe. Depois que eu, minha irmã e meu irmão saímos de casa, a função de cuidar havia se transferido toda para minha vó. Com a morte desta, era mais uma rachadura que se formava em uma estrutura já cambaleante.

Porém, cambaleante talvez estivesse ela desde criança, quando perdeu seu pai aos 13 anos para um infarto fulminante. Do pai que ela sempre me contou histórias e do qual cresci ouvindo que

ela sentia muita saudade, aparentemente restou um luto que não foi devidamente elaborado em função, dentre outros fatores, das contingências de classe e de falta de conhecimento de minha avó, que ao perder seu marido, talvez não tenha conseguido ajudar a filha à deriva do luto.

Sozinha. Sem pai, nem mãe, sem filhos. Deposta dos elos que mais deram sentido à sua vida. O que acontece, pergunto quase assombrado, com uma mulher que se vê sem seus filhos, sua mãe e seu pai, destituída das principais posições que ocupou durante a maior parte da sua vida? Talvez, se naquela época, minha mãe já estivesse sentada em uma poltrona de qualquer consultório, o discurso psicanalítico lhe diria que ela não estava conseguindo realizar um enfrentamento positivo da fase pós-parental e que essa dificuldade estava lhe acarretando sérios agravos psicopatológicos.

Em 2019, no dia em que minha mãe tentou suicídio, caía uma chuva fina em Porto Alegre. Sob a pressão leve da chuva fina, mas de percepção pesada sobre o corpo, peguei meu guarda-chuva e fui até a casa de um amigo por não querer ficar sozinho depois de receber a notícia. Isso antecipou minha viagem anual para Vicente Dutra e trouxe a difícil experiência de acompanhar sua recuperação, por cerca de quinze dias, dentro de um hospital público no interior do Rio Grande do Sul. Dias terrivelmente difíceis não apenas por conta da situação extremamente delicada da saúde mental de minha mãe, mas também pela minha própria saúde mental e o reencontro com um espaço social e mental que haviam me causado intenso sofrimento.

Quando a encontrei na cama do hospital, havia mais morte do que vida. Mentalmente e fisicamente debilitada, me espantava olhar para seu rosto e notar que seus olhos pareciam duas frestas escuras através das quais seria possível encontrar apenas um ínfimo detrito de vida. Na verdade, eu não sei se a reconhecia. Por vezes me perguntava se aquela era, de fato, a mulher cheia de aparente vitalidade com a qual eu tinha convivido diariamente até os meus 17 anos de idade. Tal como Simone de Beauvoir em *Uma morte muito suave* (1884), livro em que a escritora narra as últimas semanas de vida de sua mãe acamada em um hospital por conta de um câncer, me dei conta que a tentativa de suicídio de minha mãe a havia arrancado de vez de uma moldura, de um papel, de uma imagem fixa na qual estava instalada. "Reconhecia minha mãe nessa mulher acamada", diz Beauvoir, "mas não reconhecia a piedade nem a espécie de confusão mental que ela me suscitava (Beauvoir, 1989, p.21).

A confusão mental que minha mãe me suscitou naqueles dias em que acompanhei de perto sua recuperação persistiu por muitos meses após o ocorrido. Porém, foi exatamente naquela interminável quinzena de agosto que nossos papéis se confundiram, ou se inverteram. Se um dia foi ela quem me deu banho e segurou minhas mãos enquanto eu dava os primeiros passos infantis, naquele agosto era eu que a ajudava a se banhar, a trocar de roupa, a ganhar força nas pernas e nos braços, a ganhar vigor e mobilidade para voltar a caminhar.

Roland Barthes, em *Diário de luto* (2011), descreve uma experiência semelhante. No que chama de uma “confusão de estatuto”, após cuidar de sua mãe (Henriette Barthes), acamada aos 84 anos de idade, o autor escreve: “durante meses, eu fui sua mãe” (2011, p. 54). Barthes cuidou de Henriette até os últimos dias de vida desta e durante seu processo de luto, do qual nasceu seu diário póstumo, ele também diz: “é como se eu tivesse perdido a minha filha” (2011, p.54). É curioso que Barthes prefira dizer que tornou-se mãe de sua mãe, e não pai de sua mãe, colocando em “desacordo” a função maternal que acreditou exercer naquele momento com o gênero que lhe foi atribuído.

Durante toda a sua vida, Barthes corporificou o arquétipo do homem gay solteiro que nunca afastou-se de sua mãe, visto que desde a morte do pai e do marido durante a Segunda Guerra Mundial, Roland e Henriette Barthes uniram-se em uma relação amorosa que *Diário de luto* deseja expor na forma de um direito público. Um direito público à relação amorosa que o próprio luto implica. Já em outra publicação póstuma, intitulada *Incidentes* (2004), Barthes é o homossexual que narra seus encontros furtivos com jovens rapazes na França e no Marrocos. Se em *Incidentes* temos acesso unicamente aos encontros sexuais e afetivos do homossexual, em *Diário de Luto* nos deparamos com a imagem do filho dilacerado pela morte da mãe ocorrida em 1977. Desse modo, os textos parecem manter separados, o máximo possível, os termos do homossexual e os termos do filho.

Produzido entre outubro de 1977 e setembro de 1979, *Diário de Luto* foi escrito em fichas de folhas de papel A4 cortadas em quatro pedaços. Nas 330 fichas que tornaram-se livro após a morte de Barthes, dia a dia, o ensaísta francês registrou as suas impressões, emoções e sentimentos de forma fragmentada, face à morte de sua mãe. Durante aqueles dias em que minha mãe estava acamada, além do acompanhamento psicológico que o próprio hospital me ofereceu, eu também costumava escrever nos momentos em que ela pegava no sono. Exceto pela presença do meu pai que nos visitava, e que sempre chegava com os olhos assustados, como quem não se habitua ao revés, eu não tinha com quem conversar. Por isso, escrevia. Escrevia frases, estrofes, fragmentos esparsos que não precisavam ser lidos por ninguém, mas que me confortaram. Escrevia porque foi preciso narrar, porque foi preciso representar a mim mesmo aquilo que estava nos sucedendo, para seguir em frente com alguma certeza, mesmo que débil, de que haveria vida.

Reverendo algumas dessas anotações feitas em meu celular, recordei que em certa noite, minha mãe acordou de um sono profundo me perguntando quem era a criança que estava chorando. Eu não havia escutado nada. Respondi que não havia criança alguma naquele pequeno hospital público do interior. Talvez tenha sido só um sonho, onde a criança talvez fosse ela mesma, uma criança carente de mãe e de pai, uma mãe carente de filhos, ela que naquele mesmo dia havia me dito que seu maior

medo era ser abandonada. Durante aqueles dias, para cuidá-la, acho que coloquei um tampão na minha raiva e na minha própria desolação e sensação de abandono. Afinal, foi ela que havia tentado tirar a própria vida e, caso o ato tivesse obtido êxito, ela teria me deixado sem mãe. Mas não fui eu o primeiro a abandoná-la? Não era exatamente isso que ela estava me dizendo quase todos os dias naquela cama de hospital: “você também me abandonou”?

Em *Eu matei minha mãe* (2009), Xavier Dolan inaugura uma filmografia quase obcecada pela figuração das relações entre mães e filhos gays. Porém, é neste seu primeiro longa-metragem que o diretor canadense, na pele autobiográfica do personagem Hubert, imagina sua mãe morta em um caixão. No filme de estreia de Dolan, a imagem da mãe morta trata-se mais de uma metáfora para o adolescente que quer se dissociar da figura materna, tendo em vista, entre outros fatores, que sua orientação sexual não colabora para a harmonia da relação de mãe e filho. Porém, se um dia eu mesmo insisti em uma dissociação semelhante ao do personagem Hubert, e cultivei certo afastamento, tal como uma metáfora matricida, foi o momento de me deparar com a possibilidade da morte literal de minha mãe que me colocou em um circuito de retorno. Não por culpa, talvez nem tanto por piedade. Mas por uma ética amorosa do cuidado, porque naquele momento não achei justo que aquela mulher fosse levada pela violência precoce e indevida da morte.

Em *Linda*, uma história horrível, conto de Caio Fernando Abreu (2018), o filho homossexual retorna à casa da mãe para buscar alguma forma de reconciliação antes que ele mesmo parta em função de sua infecção por HIV, uma infecção fatal na época em que o livro foi publicado pela primeira vez. Porém, terminamos a leitura do conto sem saber de fato o que aconteceu. A conversa parece ter ficado para o dia seguinte, o qual não foi narrado. O gesto de narrar a relação de mães e filhos, ou mesmo narrar uma forma de reconciliação e reconhecimento de cumplicidade, mesmo quando não teleológica, é um aspecto comum em uma série de obras de artistas gays que exploraram, de maneira autobiográfica, as relações complexas, doloridas, amorosas, que têm ou tiveram com suas mães.

Alguns meses antes desses fatos que narro, por exemplo, assisti ao recém lançado *Dolor Y Gloria*, de Pedro Almodóvar. Se em *Tudo sobre mi madre* (1999) é a mãe que perde seu filho em um acidente e que depois viaja para resgatar a função da maternidade por meio de um orfão, em *Dolor Y Gloria* é o filho homossexual, Salvador, que narra o evento traumático da morte de sua mãe como algo que ele ainda não se sentia capaz de superar. Assim como minha mãe, Jacinta, a mãe de Salvador, lutou para que o filho estudasse e encontrasse uma saída para o destino empobrecido que a vida havia lhe designado. Porém, depois de adulto, a relação entre Salvador e Jacinta é conflituosa, quase fraturada pela incompreensão mútua: “*Eu te ofendo ao ser quem eu sou?*”, pergunta o filho para a mãe. Ao final do longa-metragem, entre outros escombros do

passado agora iluminados, Salvador reconcilia-se com a perda da mãe e com a ideia de que, por ser quem é, nunca poderia ter agradado a ela completamente.

A formação católica de Jacinta e de seu filho Salvador é um dos fios que tensiona e conecta a vida de ambas as personagens, mas é no trabalho de Pier Paolo Pasolini, no seu também expressivo interesse pela figura materna, em que a complexa relação entre filhos gays e suas mães é emaranhada pela presença da religião. No poema *Súplica à minha mãe*, presente no livro *Poesia in Forma di Rosa*, lançado pela primeira vez em 1964, década em que Susanna Pasolini já se encontrava com cerca de 70 anos de idade, o cineasta e escritor italiano explora uma atormentada angústia ao dirigir-se à sua genitora que ficou conhecida por sua benevolência e altruísmo. Logo na primeira estrofe, quando diz *“É tão difícil me dirigir com palavras de filho a quem bem pouco me assemelho no coração”*, Pasolini, por um lado, recorre à mitificação da pureza e da bondade de sua mãe devota do catolicismo, ao passo que ele, em oposição à sua mãe, parece nutrir uma atormentada consciência de sua “promiscuidade homossexual”.

Nos trechos seguintes, o poeta acrescenta: *“Por isso devo dizer-te o que é horrendo saber: é dentro de tua graça que nasce a minha angústia. És insubstituível. Por isso está condenada à solidão a vida que me concedeste. E não quero estar sozinho. Tenho uma infinita fome de amor, de amor a corpos sem alma.”* É das entranhas de uma genitora virtuosa que nasceu um filho homossexual. Desse modo, Pasolini sente-se intrinsecamente conectado, e ao mesmo tempo apartado, de sua mãe. Quando diz que Susanna é insubstituível, e possivelmente insubstituível dentro de uma prescrição heterossexual da qual emergiria a esposa que Pasolini jamais teve, o autor também acredita que é a sua homossexualidade que o condena à solidão. Ela o condena ao *“amor por corpos sem alma”*, isto é, aos homens, ao contrário de sua mãe, que seria um corpo feminino e incorrupto de alma abundante.

Quando lançava este livro, Pasolini já era reconhecido como cineasta. Ainda morava com sua mãe e mantinha encontros eróticos escusos com outros rapazes. Desse modo, todas essas bifurcações, ou dicotomias, emocionais, ideológicas, morais e religiosas persistiam. Ainda assim, sabemos que Susanna Pasolini era uma paragem de perdão e uma zona de indulgência e misericórdia para a qual o filho errante poderia sempre retornar. Não por acaso, em seu filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, também de 1964, Pasolini escolheu sua própria mãe para interpretar o papel de Maria. Uma intérprete natural de si mesma, na perspectiva do filho/diretor.

Susanna Pasolini ainda teve aparições menores em *Comícios de Amor* (1963) e *Teorema* (1968), porém, a visão majestosa da figura materna retorna em outros filmes do diretor italiano. Para *Édipo Rei*, de 1967, a famosa atriz italiana Silvana Mangano incorporou o papel de Jocasta, filme em que utilizou algumas roupas e acessórios da mãe de Pasolini para interpretar a mãe que envolve-se sexualmente, sem saber, com seu próprio filho. Já para o longa-metragem *Medeia*,

lançado em 1969 (cerca de seis anos antes da morte de Pasolini), o diretor recorreu à grande cantora de ópera Maria Callas para interpretar o famoso filicídio escrito por Eurípidés.

O gesto de Pasolini de colocar sua própria mãe como personagens de seus filmes encontra eco no trabalho do diretor alemão e bissexual Rainer Werner Fassbinder, o qual concedeu a Liselotte Pempeit, sua mãe, pequenos papéis em sua ampla filmografia. Exercício semelhante fez o brasileiro Jorge Fernando, que na função de diretor de novelas também dava personagens à sua mãe (Hilda Rabello). Porém, em ambos os casos, tratam-se de papéis realmente menores. Desse modo, se Pasolini é um exemplo paradigmático e alegórico no campo do cinema para explicitar os complexos elos entre artistas/filhos gays e suas mães, inclusive recorrendo à vários arquétipos femininos e/ou maternos como o da santa e o da musa, o da mulher indulgente e o da mulher vigorosa, um artista menor, quase esquecido, a exemplo do brasileiro Farnese de Andrade, permite que encontremos nas artes plásticas, especialmente em suas esculturas, toda uma carga autobiográfica marcada muito mais pelo peso nocivo da figura materna.

Nascido em uma família católica do interior de Minas Gerais, segundo seu amigo Charles Cosac (2005), Farnese de Andrade não escondia sua homossexualidade, assim como nunca escondeu a relação atávica que havia entre ele e sua mãe. Exceto por poucos e curtos períodos de separação, sendo homossexual e único filho solteiro, assim como Barthes, Farnese viveu com a mãe até os últimos momentos de sua vida. Porém, diferente da relação de Barthes e de Pasolini com suas respectivas genitoras, a relação de Farnese com sua mãe era muito mais marcada pela hostilidade.

Ele lhe era grato, especialmente pelo intenso cuidado que a mesma lhe dedicou quando criança tuberculosa, mas aquilo que teria sido, segundo Farnese, durante nove meses, o hotel mais caro do mundo, resultou tanto em uma relação turbulenta de apego e controle do qual o mesmo só conseguiu “escapar” após a morte de sua genitora, como também resultou em uma criação compulsiva de centenas de peças artísticas em que não somente a mãe, mas também o pai, figuraram com uma carga autobiográfica marcada pelo conflito com a sexualidade, com a família e a religião.

Em sua obra *Mater*, de 1990, uma fotografia resinada de sua mãe já em idade avançada é enxertada em um cubo de maneira torta, com lascas pintadas de vermelho, assemelhando-se a um pedaço de carne crua, cortada, sangrando. Na mesma fotografia, ao fundo de um espelho, vemos a imagem refletida do próprio Farnese. O cubo de maneira no qual as figuras da mãe e do filho estão inseridas é atravessado por dois pinos de ferro enferrujados que atravessam o corpo mutilado, ou decepado, de onde jorra o sangue vermelho. “Estaria Farnese crucificando sua mãe ou preparando-a para ele mesmo devorá-la”? É o que pergunta Charles Cosac no livro *Objetos* (2015, p. 29). Porém, acredito que a pergunta mais adequada seria questionar se, na verdade, não são os próprios corpos de Farnese e de sua mãe que estão atravessados pela lâmina enferrujada,

figurando assim, por meio de uma arte simbolista, uma relação sempre carregada de amor e ódio, ao mesmo tempo em que a fotografia resinada congela, paralisa ou eterniza essa relação que só teve “fim” com a morte da mãe.

Farnese acostumou-se a trabalhar com materiais pouco ortodoxos como cabeças de bonecas deformadas, ossadas de animais, pequenos santuários antigos, gamelas de madeira, estátuas religiosas desfiguradas e muitos outros objetos descartados ou encontrados no lixo ou nas praias do Rio de Janeiro, dos quais, boa parte eram resinados e ganhavam uma textura sombria. Não obstante, vários desses objetos incorporaram o interesse obsessivo pelas figuras maternas, a exemplo de Anunciação (1983-1995), Carga genética (1981-1985), Medéia (1994) e Oratório da mulher (1880-1982). Além disso, Farnese não afastava os polos tensivos da sexualidade e da religião figurada pela família católica, a exemplo da escultura Andrógino de 1976, onde “duas cabeças de menino” são bifurcadas em polos opostos, mas unidas apenas por seios que emergem de um pequeno caixão de madeira.

Uma imagem menos dramática desse “androgenismo de corpo e mente”, termo tantas vezes utilizado na primeira metade do século XX para se referir a homossexualidade enquanto patologia (Green, 2022), está impresso no trabalho do ator brasileiro Paulo Gustavo quando se apropriou dos trejeitos e maneirismos da sua própria mãe, Déa Garcia, para criar a personagem Dona Hermínia em filmes de amplo sucesso comercial. São filmes que resgatam uma extensa iconografia da arte transformista no cinema brasileiro através do filho que “se transforma na própria mãe” e, diante da morte do ator por Covid-19 em 2021, o pesquisador Jocimar Dias publicou em suas redes sociais que haveria no trabalho de Paulo Gustavo *“uma aliança com a mãe contra o patriarcado. É um amor pelo ‘feminino’ como recusa àquela outra opção dada a nós, a ‘masculinidade’ insossa, tediosa e insuportável”* -, diz ele.

De fato, é uma imagem quase apolínea dessas relações. E que não deixa de ser verdadeira se inserirmos o caso individual do comediante brasileiro dentro de um espectro mais amplo das culturas queer, e mais especificamente dentro da cultura de homens gays e mulheres transexuais, que nutrem certa admiração, ou devoção, aos arquétipos do feminino cisgênero, da mulheridade vigorosa, da musa virtuosa da música ou do cinema, da hiperfeminilidade atrelada ao gosto pelo *camp* e pelo artifício. A figuração da imagem materna imbuída pela relação e conexão de artistas/filhos gays e suas mães pode, de fato, compartilhar de todos esses signos, vide o trabalho do próprio Paulo Gustavo.

Porém, neste ensaio eu manifesto maior interesse por outra horda de sensibilidades, isto é, aquelas mais conectadas pelo intrincamento dramático, o qual, se não elimina o dado fático da intimidade de alguns desses vínculos, também complexifica essas relações marcadas por uma cumplicidade sinuosa que é tonalizada pela história social subjetivada e corporificada de ser/

estar mãe e pela história social e individual do filho gay ou, ainda, tonalizadas pela designação de gênero da maternidade e pela homossexualidade enquanto corte e o firmamento da própria relação. Quando falo em cumplicidade sinuosa para me referir a relação que tive e tenho com minha mãe, mas também para me referir aos vínculos entre os artistas e suas próprias mães que reúno neste ensaio, não se trata tanto de um conceito descritivo que tentaria afirmar que essas relações são todas iguais.

Trata-se mais, acredito, de um termo operativo e agregador que ascende para ilustrar uma sensação que tenho no vislumbre de minha própria experiência e da experiências de mães e filhos gays reconfiguradas pelo campo das artes. Se o argumento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) é o de que a arte é um bloco de afetos e perceptos, ou de que a arte inventa mundos de sensações, a percepção que tenho frente aos trabalhos aqui reunidos é a de que estou diante, de fato, de vínculos de amor e cumplicidade, porém, esses vínculos não são retilíneos. São curvos, às vezes flexuosos e tortos, às vezes tortuosos em suas semelhanças e diferenças. E quando digo que dentro desses vínculos tortos é a designação de gênero da maternidade e a aparição da homossexualidade dois aspectos que tensionam e confluem, é porque talvez este seja o único ponto em comum, o único ponto em que essas experiências menores, o de ser mãe e o de ser filho gay, descortinam a maquinaria de sexo/gênero.

“Onde foi que eu errei”, por exemplo, é uma pergunta comum que algumas mães fazem a si mesmas diante de um filho ou filha homossexual, como demonstram Mariene Hauer e Rafael Guimarães (2015) em uma série de longas entrevistas com mães de crianças e adultos queer. Esse autoquestionamento corriqueiro, de aparência quase melodramática, justifica-se quando se tem em vista um roteiro de vida no qual é o papel da mãe ser a cuidadora na estrutura interna da família e, nesse caso, com alguma frequência, algumas delas tornam-se infligidas pela culpa quando buscam explicações de ordem biológica, social ou psicológica para a homossexualidade do seu filho, isto é, quando buscam uma explicação para o próprio “erro” que teriam cometido no processo de educação da criança.

Logo, não é apenas Pedro Almodóvar que frustra a expectativa de Francisca Caballero, ou Salvador que frustra a expectativa de Jacinta. São as próprias Jacintas, ou Franciscas, que veem seus papéis de mãe frustrados quando se deparam com o filho gay, como se não tivessem exercido sua função corretamente. Quando, na verdade, trata-se apenas da frustração da heterossexualidade compulsória (Rich, 2012) intrinsecamente conectada com a quebra da expectativa social reservada à maternidade. O desvio do filho, também é o desvio da mãe.

Quais relações podem ser firmadas, inventadas, desdobradas, moduladas através do ponto de encontro desses dois desvios? Essa é uma pergunta para o presente, pois quase sempre é mais importante perguntar se não seria mais fecundo *tornar-se bicha e/ou tornar-se mãe de*

*bicha* em vez de apenas afincar-se no reconhecimento cego do que se é ou do que já esperou que fêsseamos.

\*\*\*

Finalizo esse ensaio em um contexto de espera para olhar o mar com minha mãe. Enquanto isso, lembro de uma entrevista no qual Elis Regina lança um desejo ao futuro de sua própria filha. Ela diz: “*Eu não sei, eu não sei o que eu queria pra ela. Mas eu queria tanta coisa legal, sabe. Eu quero que ela ria muito, eu quero que ela não fique pesada nunca*”. Se o desejo de Elis foi feito em um momento em que sua filha havia nascido a pouquíssimo tempo, lançando assim seu desejo expressivamente ao futuro da criança, me pergunto se não cheguei muito tarde, muitas décadas depois do nascimento da minha própria mãe, para desejar a mesma coisa a ela. Ainda assim, a contrapelo do tempo, a contrapelo de toda a dor e por causa de toda a dor já instalada, repito para a menina que minha mãe foi e para a mulher que hoje ela é: *ainda quero que você ria muito, mãe; que você não fique pesada nunca*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu - Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AUER, Mariane; GUIMARAES, Rafael Siqueira de. Mães, filh@s e homossexualidade: narrativas de aceitação. *Temas psicol.*, Ribeirão Preto, v. 23, n. 3, p. 649-662, set. 2015. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-389X2015000300010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2015000300010). Acesso em 16 nov. 2023.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- \_\_\_\_\_. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese – Objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ERIBON, Didier. *Retorno a Reims*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- GREEN, James. *Além do Carnaval – A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

LOUIS, Édouard. *Lutas e metamorfoses de uma mulher*. São Paulo: Todavia, 2021

\_\_\_\_\_. *O fim de Eddy*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018

LEMEBEL, Pedro. *Poco Hombre*. São Paulo: Zahar, 2023.

PIERRE, Bourdieu. *A distinção - Crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milão: Garzanti, 2014.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 16 nov. 2023.

SEDGWICK, Eve. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TAIA, Abdellah. *Viver à sua luz*. São Paulo: Nós, 2023.

\_\_\_\_\_. *Aquele que é digno de ser amado*. São Paulo: Nós, 2018.

---

[1] A palavra constelação, que integra o título deste ensaio, não é meramente figurativa. Trata-se de um trabalho metodológico inspirado nos estudos de Walter Benjamin, mais detidamente a partir do seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925), onde aparece de forma expandida e fragmentada a noção de construção de conhecimento por meio de uma constelação. Isto é, o estudo da dimensão relacional entre diferentes objetos de estudo (estrelas) e o seu conjunto (constelação). Desse modo, desenvolve-se um estudo comparado das relações entre proximidades e afastamentos, vínculos e separações dos mais diversos componentes desta constelação, no caso deste ensaio, textos literários, fílmicos e visuais. Cria-se, desse modo, conjunções interpretativas que dão atenção tanto aos valores individuais dos componentes quanto ao sentido amplo da constelação. Tal estratégia também se aproxima, em minhas publicações, dos meus estudos inspirados da obra de Aby Warburg (especialmente sobre seu *Atlas Mnemosyne*) que pode ser compreendida enquanto uma constelação de imagens nos termos benjaminianos.



# O estatuto do heteropessimismo na cultura pop contemporânea: uma análise de *Fleabag*<sup>[1]</sup>

*The status of heteropessimism in contemporary pop culture: an analysis of Fleabag*

## BRUNO REIS/JURU

Cineasta, dramaturgista em dança e doutore em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Faz parte do grupo de pesquisa LabCrítica da UFRJ e do grupo de estudos Héteras Trágicas. Diretor de longa-metragem *Salão de Baile* (2024), com Vitã.

## THALITA BASTOS

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e professora na Universidade Veiga de Almeida e no Centro Universitário Augusto Motta. Faz parte do NEX - Núcleo de Estudos de Excesso nas Narrativas Audiovisuais (PPGCINE/UFF), do Núcleo Subversa - Núcleo de Pesquisa em Gênero, Mídia e Potências Subversivas (ECO-UFRJ) e do grupo de estudos Héteras Trágicas.

## RESUMO

Pode a mulher hétero sofrer? A relação entre a tragédia da heterossexualidade, o paradoxo da misoginia e o heteropessimismo feminino são a chave de análise para obras audiovisuais da cultura pop contemporânea. Este trabalho propõe refletir sobre como o heteropessimismo não necessariamente produz uma solução para a crise da heterossexualidade, mas aponta seus pontos conflituosos e ensaia alternativas de existências dissidentes, fora da heterossexualidade. Para tal, serão desenvolvidas noções de heteropessimismo ou heterofatalismo, heteronormatividade, performances da masculinidade e da feminilidade, a partir de um recorte dos Estudos Críticos da Heterossexualidade. Para pensar esses elementos, será analisada a série britânica *Fleabag* tanto em seus modos de endereçamento, como também na recepção dela, tornando-se uma das principais referências contemporâneas na cultura pop da tragédia feminina nas relações afetivo-sexuais.

**Palavras-chave:** heteropessimismo, heterossexualidade, estudos queer, *Fleabag*.

## ABSTRACT

Can a straight woman suffer? The relationship between the tragedy of heterosexuality, the paradox of misogyny and female heteropessimism are the key to analysis for audiovisual works of contemporary pop culture. This work proposes to reflect on how heteropessimism does not necessarily produce a solution to the crisis of heterosexuality but points out its conflicting points and rehearses alternative dissident existences, outside of heterosexuality. To this end, the notions of heteropessimism or heterofatalism, heteronormativity, performances of masculinity and femininity will be developed, from a perspective of Critical Studies of Heterosexuality. The British series *Fleabag* will be analyzed to think about these elements both in its ways of addressing the subject within the narrative, as well as in its reception, becoming one of the main contemporary references in pop culture of the female tragedy in affective-sexual relationships.

**Keywords:** *heteropessimism, heterosexuality, queer studies, Fleabag.*

## INTRODUÇÃO

Praticamente Toda mulher hetero cis já passou por situações de descontentamento com a heterossexualidade e se viu atravessada pelo questionamento: por que permanecer vinculada a heterossexualidade se ela claramente é uma das suas principais fontes de sofrimento? Dentro do contexto dos estudos de gênero e queer existem subdivisões que buscam endereçar não apenas as dissidências, mas aquilo que a sociedade ocidental tradicionalmente lê como norma. Olhar para a heterossexualidade de forma crítica é reproduzir o movimento dos estudos da branquitude e das masculinidades, ou seja, colocar sob a lente analítica um conjunto de comportamentos e práticas socioculturais.

A reflexão proposta por esse artigo se localiza na interseção entre os campos de Estudos Críticos da Heterossexualidade, os Estudos Queer e os Estudos de Cinema e Audiovisual. É um exercício de olhar, a partir da cultura pop audiovisual, para as respostas produzidas sobre a crise da heterossexualidade e aos arroubos de sobrevivência de uma masculinidade hegemônica, tóxica, sexista e patriarcal. A heteronormatividade regula não apenas as identidades queer, como também as identidades heterossexuais. Nas performances do feminino, há uma “feminilidade enfatizada” (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013), ou seja, um feminino que será o par dualista da masculinidade hegemônica. A masculinidade hegemônica, por sua vez, irá dizer da forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas e não-discursivas.

A cultura pop audiovisual é o principal palco em que esses valores - patriarcais, racistas e colonialistas - se encontram para performar comportamentos, visões de mundo, angústias, viradas epistemológicas, normas e as próprias alternativas a essas normas. Relutâncias e resistências. Obras da cultura pop como a série britânica *Fleabag* (2016-2019), *I May Destroy You* (2020) a aclamada série *The White Lotus* (2021-2022), e filmes como *Promising Young Woman* (2021), *Como sobreviver a um fora* (2018) e *A Pior pessoa do mundo* (2021) trazem para o centro do debate não apenas as relações heterossexuais, mas os meandros dessas relações, os conflitos no contexto contemporâneo a partir das mudanças produzidas pela disseminação dos estudos queer e das terceira e quarta ondas do feminismo. Estou falando do paradoxo da misoginia, da tragédia da heterossexualidade (Jane Ward, 2020), da masculinidade hegemônica (Connell e Messerschmidt, 2013) e do *heteropessimismo* ou *heterofatalismo* (Seresin, 2019). Neste trabalho iremos focar na série *Fleabag* (2019).

A partir do aprofundamento na análise da série britânica, busca-se apontar as ambiguidades do discurso heteropessimista. Este seria um processo de desidentificação com a heterossexualidade vivenciado majoritariamente por mulheres, que expressam para seus amigos *cuir* sua insatisfação e seu desejo de abandonar a heterossexualidade. Entretanto,

a acomodação com o lugar seguro proporcionado pela heterossexualidade na sociedade patriarcal capitalista contemporânea é maior que o incômodo provocado por essa existência hétero. O heteropessimismo feminino oculta a saída possível, de se abrir para fora do universo heterossexual, algo que não é considerado pela maioria das mulheres afligidas por esse mal contemporâneo, pois o desejo de pertencimento e o desejo pela própria heterossexualidade é maior que o descontentamento causado por ela.

Tais configurações sinalizam para um questionamento constante e cada vez mais frequente sobre as diferentes performances da heterossexualidade e seus padrões. Como eles precisam ser pensados, problematizados não apenas por pessoas cuir, mas pelos próprios heterossexuais. Essa reflexão, dentro do contexto dos estudos queer, é importante não apenas para desmistificar a aura de normalidade que historicamente ronda a heterossexualidade, mas também para pensar outras formas de existências hétero, não normativas, não hegemônicas. Arranjos que crescem em meio às fissuras da sociedade heteropatriarcal.

## HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E A CIS-HETERONORMATIVIDADE

Dois conceitos que ajudaram sobremaneira no estabelecimento das bases teóricas da análise crítica sobre a heterossexualidade são os conceitos de heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) e de heteronormatividade (WARNER, 1993). Ambos os conceitos tentam articular de que maneira a heterossexualidade é produzida enquanto norma e de que forma ela está imbricada em inúmeras instituições e campos do saber que permitem a sua perpetuação e estabilidade.

Em *Heterossexualidade Compulsória e a Existência Lésbica* (1980), a poeta e ensaísta estadunidense Adrienne Rich argumenta que a heterossexualidade é uma instituição política imposta às mulheres por meio de pressão e coerção. Rich critica o modelo construcionista-social freudiano, que sugere, segundo ela, que a heterossexualidade é uma espécie de escolha. A autora argumenta que a teoria psicanalítica oblitera o fato de que as mulheres são submetidas a uma pressão social generalizada para se tornarem e/ou se entenderem como heterossexuais.

Rich afirma ainda que a ideia de que a heterossexualidade é uma inclinação natural de todas as mulheres dificulta a aliança política entre essas mesmas mulheres, além de produzir um apagamento dos relacionamentos íntimos e de apoio feminino que existem apesar da heterossexualidade compulsória, os quais a linguista nomeia como “continuum lésbico”(2010, p. 35). Esse “continuum” não significa exatamente uma prática ou tensão sexual, mas um laço de

afeto entre mulheres que existe apesar de todo o machismo estrutural. Rich afirma que para o rompimento com essa forma de opressão é necessário justamente fortalecer essa ligação entre mulheres que é obliterada pelo patriarcado e a heterossexualidade compulsória.

Uma observação interessante, porém, é a do historiador queer americano Jonathan Ned Katz (1996), que afirma que o termo heterossexualidade compulsória é problemático porque tal expressão parece sugerir a possibilidade de uma "heterossexualidade liberada". O historiador elabora tal crítica argumentando que "sempre que heterossexual e homossexual operam como uma distinção social dominante impõem às pessoas um ou outro desses dois erotismos relativos aos sexos - ou uma combinação bissexual. Qualquer separação que a sociedade faça de heterossexual e homossexual é compulsória" (1996, p. 166). A expressão heterossexualidade compulsória, afirma Katz, é redundante.

O sociólogo Steven Seidman (2020), por sua vez, afirma que o conceito de heterossexualidade compulsória supõe pouco espaço para agência dos indivíduos e que ele não dá conta de como a norma social é negociada na vida cotidiana. Citando Butler (2013, 2019), Seidman afirma que as identificações psicológicas dos indivíduos frequentemente se movem fluidamente entre idealizações dos gêneros masculino e feminino. Apesar das normas binárias de gênero terem força reguladora na vida social, as práticas individuais exibem padrões incongruentes e performances potencialmente subversivas das normas de gênero.

Ao contrário da heterossexualidade compulsória, o conceito de heteronormatividade, desenvolvido nos anos 1990 a partir do trabalho de Michael Warner (1993), apostava menos na hipótese repressiva como formulada por Adrienne Rich e mais na idéia de que a regulação da sexualidade era promovida através das representações culturais. Esse posicionamento, apesar de no limite parecer despolitizante, ajuda a trazer algumas nuances sobre o modo como a identidade heterossexual e suas dissidências são reguladas. Segundo Warner, heteronormatividade é uma ideologia que estabelece a heterossexualidade como o padrão aceitável, o que faz com que as identidades *cuir* sejam subalternizadas. Essa ideologia também leva à limitação do reconhecimento de diferentes formas de heterossexualidade e as hierarquias existentes entre elas.

Segundo o sociólogo americano Steven Seidman (2020), por sua vez, o modelo de identidade heteronormativo está ligado ainda a questões como a monogamia e a procriação, além de considerar a sexualidade como um assunto privado. Esse modelo ocupa uma posição de poder sobre práticas sexuais não-monogâmicas, não-casadas, não-procriativas, não-brancas e não-privadas na vida de homens e mulheres heterossexuais e também de pessoas queer, uma vez que não atende ao ideal normativo de heterossexualidade. Nesse sentido, é importante investigar de que forma diferentes sujeitos e sujeitas lidam com outros atravessamentos de identidade além da sua sexualidade.

Dessa mesma forma, é importante ressaltar como o conceito de cisgeneridade e heterossexualidade se relacionam de forma extremamente intrincada. A antropóloga americana Gayle Rubin (2017), já havia chamado atenção para o fato de que não é possível pensar gênero e sexualidade de forma apartada. Segundo ela, o sistema de sexo/gênero do patriarcado é alicerçado na produção de duas categorias de sujeitos. Pessoas do sexo feminino são consideradas “mulheres” e aquelas do sexo masculino são “homens”. Esse sistema, porém, não funda apenas essas duas categorias de sujeito, mas afirma que ambos têm como destino a formação de um casal heterossexual, o qual deverá procriar e funcionar como “célula base” da sociedade, ou aquilo que chamamos de família nuclear.

A produção da inteligibilidade cultural dos sujeitos homem e mulher, afirma a antropóloga, se dá ao mesmo tempo em que se assinala a heterossexualidade enquanto destino inevitável desses dois tipos ideais de sujeito. Se a pesquisadora não utilizava o termo cisgeneridade, cunhado mais recentemente por pesquisadoras e pesquisadores trans para descrever “a conformidade às expectativas hegemônicas de identificação do sujeito com o gênero com o qual foi designado ao nascer” (MOIRA, 2017; KAAS, 2016), esta noção parece complementar a seu raciocínio. A sociedade patriarcal deseja sempre produzir homens e mulheres cisgêneros e necessariamente heterossexuais. As duas operações se dão ao mesmo tempo. E, como afirma Butler (2013), essa produção é contínua, não simplesmente se nasce homem ou mulher, mas o gênero está o tempo todo sendo re-encenado, re-ativado, pois se trata de uma regulação do corpo que está em constante processo de atualização e demanda um engajamento tanto discursivo quanto corpóreo contínuo. Voltaremos um pouco mais à frente a essa questão.

## HETEROPESSIMISMO OU HETEROFATALISMO

Ao discorrer sobre a noção de heterossexualidade compulsória, Adrienne Rich direciona suas colocações para como essa premissa de uma normalidade heterossexual atinge mulheres em suas vivências e expressões de afeto na relação com outras mulheres ao longo de suas vidas. As diferenças estabelecidas historicamente entre heterossexualidade e homossexualidade foram pensadas majoritariamente olhando apenas para os atores masculinos dessa identidade, visto que as mulheres não eram percebidas como seres sexuais, e inclusive rapidamente enquadradas como perversas ou doentes caso expressassem abertamente desejos sexuais de forma geral.

Esse resgate rápido nos ajuda a perceber que, ao pensarmos a heterossexualidade, estamos endereçando suas manifestações femininas e masculinas. Os Estudos das Masculinidades surgem para dar conta não apenas da existência de masculinidades hegemônicas, como também masculinidades dissidentes, de acordo com o contexto socioeconômico e cultural daqueles que se identificam como homens. O feminismo se projeta para questões políticas, sociais, culturais e raciais envolvendo aquelas que se identificam como mulheres, abarcando ainda pessoas não-binárias, e as variações das existências transgêneras. Entretanto, são as mulheres cis heterossexuais quem se relacionam mais frequentemente afetiva e sexualmente com os homens cis heterossexuais, e portanto são as principais invocadas a falar ou a serem questionadas em suas escolhas quando o assunto é a tragédia da heterossexualidade sinalizada por Jane Ward (2020) em seu livro de mesmo título.

Segundo a pesquisadora, a heterossexualidade configura-se enquanto um investimento em uma sexualidade normativa organizada em torno da ideia da atração por gêneros opostos. Ela não é, porém, um desejo surgido como desdobramento de diferenças binárias de gênero preexistentes, mas uma força que requer e produz a diferença binária de gênero. A heterossexualidade promove, ao mesmo tempo, o controle dos homens sobre as mulheres e a atração compartilhada por uma binariedade de gênero desigual. A cultura heterossexual, afirma a socióloga, erotiza o poder dos homens sobre as mulheres, o que proporciona a manutenção do patriarcado e frequentemente a naturalização da violência sexual e da opressão de gênero. Segundo Ward,

a tragédia da heterossexualidade não se resume ao tratamento ruim que os homens dedicam às mulheres, porque as pessoas queer às vezes também se tratam muito mal. A tragédia da heterossexualidade é a forma como ela é manipulada desde o início. A categoria em si foi definida por autoridades masculinas que acreditavam que o patriarcado era a ordem natural das coisas, e que continua sendo ancorada em uma cultura heterossexual que trata o egoísmo, a pretensão e a fragilidade dos homens como inevitáveis, e de alguma forma atraentes. A cultura heterossexual também gosta de tratar o antagonismo, o desgosto mútuo e a desconfiança como elementos excitantes e atraentes do desejo heterossexual. Todas essas coisas são vistas como parte do mistério da atração pelo sexo oposto.  
<sup>[2]</sup>(BOIANOVSKY et al., 2023, p.134)

O conceito de paradoxo da misoginia cunhado pela autora nos traz um vislumbre do conflito enfrentado por homens e mulheres heterossexuais na medida em que a sociedade patriarcal capitalista estabelece que ambos precisam se relacionar sexualmente para fins de procriação, mas não apenas isso, precisam se amar e se respeitar. Enquanto para mulheres heterossexuais isso faz parte da pedagogia e socialização vivida desde a infância, para os homens heterossexuais tal demanda é conflitiva visto que seu aprendizado é voltado para odiar mulheres, tratá-las como subalternas e objetos, tendo apenas apreço e respeito para seu pares, homens cis heterossexuais, aquilo que Eve Sedgwick denominou de homosociabilidade. Os desentendimentos, insatisfações

e conflitos produzidos pela cultura hétero são inúmeros e acabam pesando com frequência para o lado feminino, pois é seu a obrigação de acatar, obedecer, aceitar e silenciar violências.

Em comparação com o passado, as mulheres heterossexuais podem verbalizar com muito mais liberdade seus descontentamentos. Talvez por isso é que só recentemente foi popularizado o termo *heteropessimismo* para descrever um certo comportamento, predominantemente feminino, perante às adversidades da vida heterossexual no século XXI. Em 2019 Asa Seresin, especialista em estudos de gênero dos Estados Unidos, publicou na revista virtual *The New Inquiry* um artigo intitulado *On Heteropessimism*, no qual apresenta uma definição do termo já amplamente aceita para aqueles que se debruçam sobre o tema. Segundo Seresin,

Heteropessimismo consiste em desfiliações performativas com a heterossexualidade, geralmente expressas na forma de arrependimento, constrangimento ou desesperança em relação à experiência heterossexual. O heteropessimismo geralmente tem um forte foco nos homens como a raiz do problema. O fato dessas desfiliações serem “performativas” não significa que sejam insinceras, mas sim que raramente são acompanhadas pelo abandono real da heterossexualidade. <sup>[3]</sup>(SERESIN, 2019).

Em outras palavras, seria um processo de desidentificação com a heterossexualidade vivenciado majoritariamente por mulheres cis, que expressam para seus amigos *queer* sua insatisfação e seu desejo de sentir desejo pelo mesmo sexo, de serem lésbicas. Entretanto, a acomodação com o lugar seguro da heterossexualidade na sociedade patriarcal capitalista contemporânea é maior que o incômodo provocado por essa existência hétero.

A própria autora, recentemente, substituiu o termo heteropessimismo por heterofatalismo, exatamente para enfatizar o caráter de uma negatividade associada à percepção da heterossexualidade. Esse heterofatalismo seria consequência de um heteroformalismo, ou seja, estruturas e objetos normativos que são voltados para a manutenção da heterossexualidade como norma, como algo inescapável.

Muitas autoras e autores do norte global desdobraram análises sobre o tema nos cenários estadunidenses e mesmo britânicos, invocando inclusive produtos da cultura pop que reforçam esses valores simultâneos de descontentamento e permanência. Ou como Ward (2020) ressalta ao falar da tragédia da heterossexualidade, a manutenção da cultura feminina de se reunir para falar mal do comportamento de homens, tendo na reclamação um *commodity* que ao mesmo tempo alimenta uma ideologia normativa, um tipo de feminilidade única e genérica, e a busca por reconhecimento de outros membros do coletivo. No contexto brasileiro, apenas em 2023 revistas femininas e colunas de jornais começaram a endereçar o tema com todas as letras. Entretanto, tal troca não funciona quando as interlocutoras são mulheres lésbicas, pessoas não-binárias, transsexuais, pois fica claro, pelo menos para um dos lados, a inexistência de um real desejo de

mudança. O heteropessimismo feminino se revela como um caminho cuja saída é se abrir para fora do universo heterossexual, algo que não é considerado pela maioria das mulheres afligidas por esse “mal”, pois o desejo de pertencimento e o desejo pela própria heterossexualidade é maior que o descontentamento.

## OS PROBLEMAS DA HETERONORMATIVIDADE

Como afirmamos anteriormente, as identidades de gênero são performativas. Se, como afirmam Connel e Messerschmidt, a performance do feminino se dá através de uma “feminilidade enfatizada”, a masculinidade hegemônica, por sua vez, irá dizer da forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas. Para Dean e Fischer (2020, p.4), “heteronormatividade produz diferenças, conflitos e hierarquias entre heterossexualidades no nível de identidade, cultura e política”<sup>[4]</sup>. Isso significa que casais heterossexuais brancos, de classes mais altas, estão em condições mais privilegiadas de representação política, econômica e cultural do que aqueles heterossexuais que são atravessados por questões de raça, identidade de gênero, classe social e até mesmo status marital. As heterossexualidades normativas são, conforme já é possível imaginar, brancas, ricas, detêm o poder e emulam um ideal de sucesso pessoal e profissional neoliberal.

Uma masculinidade, por exemplo, só se torna hegemônica “enquanto fornece uma solução a essas tensões (existentes nas relações de gênero)<sup>[5]</sup>, tendendo a estabilizar o poder patriarcal ou reconstruí-lo em novas condições” (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p.272). Segundo os autores,

Masculinidades hegemônicas existentes empiricamente podem ser analisadas em três níveis: 1. Local: construídas nas arenas de interação face a face das famílias, organizações e comunidades imediatas, conforme acontece comumente nas pesquisas etnográficas e de histórias de vida; 2. Regional: construídas no nível da cultura ou do estado-nação, como ocorre com as pesquisas discursivas, políticas e demográficas; e 3. Global: construídas nas arenas transnacionais das políticas mundiais, da mídia e do comércio transnacionais, como ocorre com os estudos emergentes sobre masculinidades e globalização. (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 267).

Nesse leque de possibilidades, pensando no contexto brasileiro, nos deparamos com expressões como “esquerdo-machos”, como variações de masculinidades que buscam se distanciar de uma performance hegemônica do masculino, que é coloquialmente nomeada “masculinidade tóxica”, através de uma aderência a valores feministas, seja um feminismo neoliberal individualista - que produz homens e mulheres “hetero tops” -, seja um feminismo

progressista, que cria a ilusão de distanciamento ou insatisfação com o patriarcado, mas que na verdade segue vinculado a ele.

Tais configurações sinalizam para um questionamento constante e cada vez mais frequente sobre as diferentes performances da heterossexualidade e seus padrões. Como eles precisam ser pensados, problematizados não apenas por pessoas queer, mas pelos próprios heterossexuais. Uma perspectiva de reparação da heterossexualidade, tal qual imagina Ward (2020) através de uma heterossexualidade profunda, nos parece algo distante, ou mesmo um projeto fadado ao fracasso caso não desafie a própria estabilidade da heterossexualidade. Essas mudanças dependem da evolução nos processos de aceitação das diferenças dentro do próprio espectro hétero, da desconstrução das heterossexualidades, sejam elas masculinas ou femininas.

Os termos criados pelos indivíduos para fins de sociabilidade são estratégias de coexistência com essas diferenças, de abraçar outras formas de configuração de relacionamento entre homens e mulheres que estejam em consonância com a lógica progressista que atravessa as lutas por representatividade de diversas minorias sociais. A desfiliação com a prática da heterossexualidade não parece ser uma solução. Estratégias reparativas mais interessantes estão acontecendo a nível microssocial, nas relações entre os indivíduos, através de processos de desidentificação. Diferente da desfiliação, a desidentificação não nega suas origens, mas cria soluções e modos de existências nas fissuras da hegemonia da heterossexualidade. Comumente associado a vivências *queer*, é possível identificar processos de desidentificação também em vivências hétero.

José Esteban Muñoz publicou em 1999 o livro *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics* apresentando o conceito de desidentificação para descrever as estratégias de resistência e sobrevivência utilizadas pelas pessoas queer em diversos lugares do mundo. Segundo o autor, “desidentificação permite o sujeito foco de uma ideologia a contestar as interpelações de uma ideologia dominante” (1999, p.168), ou seja, envolve práticas de reciclagem e reorganização de ideias contidas nos sentidos já culturalmente codificados, construindo novas possibilidades de existência para além da norma.

Obras audiovisuais contemporâneas, por estarem inclusive inseridas no contexto de um feminismo neoliberal, vão individualizar os problemas, com alguns insights em relação a questão macro deste contexto, mas sempre focando em personagens femininas, que por não conseguirem se encaixar nos padrões de performances do feminino estabelecidas pela heterossexualidade, sofrem. Sofrem solitárias, sofrem dentro de relações, numa lógica em que a única possibilidade de um “Final Feliz” é a solidão consciente. Neste artigo, vamos nos concentrar na análise da série britânica *Fleabag*, criada por Phoebe Waller-Bridge que atua como roteirista e interpreta a personagem principal, especialmente o arco narrativo da primeira temporada (2016).

## FLEABAG – UMA MÁ FEMINISTA

Em *Fleabag*, a personagem título é acompanhada ao longo de 2 temporadas de 6 episódios cada uma, em suas aventuras sexuais na Londres do século XXI. Relações sexuais superficiais, angústias e quebra da quarta parede como forma “terapêutica” da personagem em lidar com os conflitos da própria existência são a principal tônica da primeira temporada, mais sombria e dramática. O cotidiano de uma mulher cis, presumidamente heterossexual, é acompanhado em todos os desencontros e descontentamentos afetivos que são claramente consequência da sua forma de exercer sua sexualidade. Tudo com uma pitada forte de humor, o espectador é convidado não apenas a rir das desventuras em série da personagem, mas, em última instância, a rir de si mesmo. O potencial de engajamento emocional é palpável e está disponível para quem quiser se associar a ele.

O primeiro episódio de *Fleabag* começa dando o tom tragicômico da personagem e apresentando a marca narrativa da série, a quebra da quarta parede. Esse formato, que já foi bastante utilizado em outras *sitcoms* norte-americanas, não propõe uma mera repetição de formato narrativo, mas sim um convite para o engajamento com uma personagem que transita numa zona moral cinza o tempo inteiro, seja em relação às suas relações familiares, afetivas, sociais. A *Fleabag* sempre escorrega, sempre falha, e se expõe em toda sua ambiguidade para o espectador, ao propor uma interação ativa com ele. Durante a primeira temporada, acompanhamos o processo de luto e os desequilíbrios dessa personagem, uma mulher adulta cis, solteira que vai ser relacionar com diferentes tipos de homens, e algumas mulheres, na Londres do final da década de 2010s.

Ela vai performar os conflitos contemporâneos dessa mulher cis solteira que escolhe se relacionar com homens, a partir de uma postura de deboche perante a realidade, a personagem tem um humor ácido e trata as situações pelas quais atravessa dessa forma, ao mesmo tempo que descortina a impossibilidade de ser uma feminista ideal, pelo menos pelos padrões neoliberais, se identificando como uma “má feminista”, ou seja, uma feminista que defende os direitos das mulheres, mas também deseja homens, deseja ter o corpo perfeito, a juventude eterna, dinheiro, sexo. E nesse turbilhão, trai a confiança da melhor amiga, fazendo sexo casual com o namorado dela, e provocando indiretamente a morte dessa amiga. É uma personagem que está lidando com uma culpa terrível pela morte da amiga e decide lidar com isso pela via da ironia, convidando o espectador a ocupar esse lugar de confidente. Então, é com ele que *Fleabag* reclama dos homens com quem sai, comenta da relação esquisita com a irmã, insere a dificuldade de se relacionar com outras pessoas a nível muito íntimo.

## FLEABAG

Ok fuck it. I have a horrible feeling I am a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, mannish looking woman who can't even call herself a feminist.<sup>[6]</sup> (WALLER-BRIDGE, 2015, p. 24).

As diversas situações pelas quais a personagem passa são como estímulos de dupla afetação, visto que ao mesmo tempo que os espectadores são convocados a se identificar com ela, ocupando o lugar de confidentes, as situações, ações e escolhas da personagem produzem um estranhamento ou mesmo um incômodo. Essa ambiguidade desdobra num tipo de engajamento e identificação no público, que repercutiu não apenas no alcance internacional que a série teve, como também numa resposta positiva da crítica. Culminando nas premiações da segunda temporada de *Fleabag*, com 3 Emmys em 2019, incluindo melhor série de comédia, melhor atriz protagonista de série comédia e melhor roteiro de série de comédia. Esses elementos nos dão pistas de uma “espectatorialidade heteronegativa” e talvez uma reconfiguração da comédia romântica no contexto neoliberal contemporâneo.

A construção do arco narrativo da personagem, de ambiguidade e inconsequência para um certo confronto com o luto e com a culpa em diversas camadas, fragilizam todos os últimos laços que sustentavam essa personagem. A primeira temporada termina com a personagem em frangalhos, destruída, estranhada da família, finalmente assumindo para o espectador o motivo do luto com a perda da amiga, e se expondo para julgamento. Não é à toa que essa série é associada a um heteropessimismo<sup>[7]</sup>, visto que a trajetória de *Fleabag* é construída a partir de episódios-chave que produzem reconhecimento em diferentes mulheres hétero cis solteiras ocidentais. Na série, é encenada uma impossibilidade de se relacionar a partir do feminino com figuras de masculinidade, sejam homens desconhecidos para sexo casual, o ex-namorado que performa uma masculinidade dissidente, o gerente do banco em recuperação do seu ódio pelas mulheres, o cunhado pervertido e sexista, e mesmo o pai na sua fragilidade perante a força sexual da companheira.

Toda essa constelação de relações frustradas com figuras do masculino alimentam a sensação da personagem, partilhada verbalmente com o espectador de que é muito difícil ser uma mulher desejante na sociedade patriarcal contemporânea. Sempre haverá uma perda, uma falta. E a permanência de um desejo que precisa ser suprido, mas nunca será. Ser heterofatalista, na contemporaneidade, implica pensar que o único final feliz possível ou mesmo realista para uma mulher hétero cis é ficar sozinha, e feliz com isso. É sobreviver temporariamente às demandas da heteronormatividade. Enquanto a heteronorma deseja a perpetuação das relações monogâmicas, com traições permitidas apenas para homens, da procriação e da manutenção dos padrões de relacionamento, a realidade do século XXI é negativa e fatalista. É povoada por um desencantamento com a fábula heterossexual de soluções prontas para os “problemas” das pessoas, independente da sua identidade de gênero.

As regras pré-estabelecidas, construídas e impostas socialmente sobre o que é ser uma mulher hétero cis estão se desfazendo. Sendo incendiadas. Uma das alternativas possíveis para escapar dessa “prisão” emocional e metafórica estaria em abandonar a lógica de individualização de um problema coletivo, ou seja, ao invés de nos limitarmos a pensar que a heterossexualidade é um problema dos indivíduos, a solução possível seria expandir e pensar a partir de uma visão crítica da heterossexualidade como ela influencia diretamente outras formas de relação para além de si. É dar ênfase ao problema estrutural ao invés de destacar a escolha individual.

## OUTRAS SEXUALIDADES POSSÍVEIS

Há uma sensação de que os heterossexuais precisam recomeçar do zero. E não há caminho ou resposta certa, apenas experiências de vida e traumas partilhados. Uma perspectiva de reparação da heterossexualidade, tal qual imagina Ward (2020) através de uma heterossexualidade profunda, ou seja, os homens hétero precisam amar as mulheres tal qual as lésbicas amam, nos parece algo distante, ou mesmo um projeto fadado ao fracasso caso não desafie a própria estabilidade da heterossexualidade. Essas mudanças dependem da evolução nos processos de aceitação das diferenças dentro do próprio espectro hétero, e da desmontagem das heterossexualidades, sejam elas masculinas ou femininas.

Sobre a dificuldade de identificar de que maneira a heterossexualidade está à espreita em nossas crenças sobre os nossos corpos, nas nossas relações familiares, no modo como nos relacionamos sexualmente, Hanne Blank faz um comentário curioso. Ela afirma que “como resultado de sua omnipresença, a heterossexualidade é como o ar, sempre à nossa volta e ainda invisível. Mas, como todos sabemos, o facto de podermos ver através do ar não significa que este não possa exercer força, empurrar as coisas e criar fricção”<sup>[8]</sup> (BLANK, 2012, p. 12). A pesquisadora afirma que, aos poucos, teve que aprender na heterossexualidade “como um piloto de avião pensa no ar: como algo com uma presença real e tangível, algo que não só é capaz de, mas que está constantemente em processo de influenciar, se não de ditar, pensamentos, acções e reacções” (2012, p. 12)<sup>[9]</sup>.

Esse movimento implica também em compreender que a sexualidade não é algo estanque, ela é fluída e pode passar por mudanças ao longo da vida dos indivíduos. Nesse sentido, é fazer o exercício de interrogar o próprio desejo, como mulheres e homens cis que se identificam inicialmente como heterossexuais, e pensar em como este é endereçado no cotidiano. Através

da produção de desejo, de partilha e de troca com o desejo do outro, ou num lugar de falta. O desejo como prática não precisa se limitar a construções de gênero heteronormativas, ele pode ser livre para desejar e tem potencial de subverter expectativas de gênero. De dar uma resposta positiva para as angústias da heterossexualidade entendida como norma.

Ser uma mulher hétero é uma condenação, um destino inevitável? Talvez o “sofrimento” da mulher hétero cis seja um estado permanente, constante, cuja única saída é não ficar parada. É lutar contra a estrutura hetero patriarcal da sociedade, que repetidas vezes a coloca num lugar de subalternidade. É ativamente optar por não perpetuar esses lugares de poder, buscar alternativas, sair do lugar presumido que da heterossexualidade e explorar outras formas afetivas, construir outros laços. É se mover em direção a cuiridade possível, sabendo que não existe uma fórmula ou uma solução única. É uma angústia, uma exploração, uma descoberta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRY, Annabel; GODARD, Caroline; WARD, Jane. *Heteropessimism*. Post 45. Contemporaries Essays. 2023. Disponível em <https://post45.org/sections/contemporaries-essays/heteropessimism/> Acessado em 14 janeiro de 2024.

BLANK, Hanne. *Straight: The surprisingly short history of heterosexuality*. Beacon Press, 2012.

BOIANOVSKY KVELLER, Daniel; CRUZ BASTOS, Thalita; DIAS JR., Jocimar; MATSUURA, Junia; DAS NEVES, Diana; ODORISI, Matheus; PINHEIRO NEVES, Pedro; RAMOS, Mariana; REIS, Bruno. *A Tragédia da Heterossexualidade: Uma conversa com Jane Ward*. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, [S. l.], v. 6, n. 19, p. 120–139, 2023. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/14991>. Acesso em: 14 jan. 2024.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DEAN, James; FISCHER, Nancy. *Thinking straightness. An introduction to Critical Heterossexualities Studies*. In: The Routledge International Handbook of Heterossexualities Studies, (pp.1 - 17), 2020.

HOLZBERG, Billy; LEHTONEN, Aura. *The affective life of heterosexuality: heteropessimism and post feminism in Fleabag*. Feminist Media Studies, 2021.

- KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro Publicações, 1996.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, p. 17-44, jan./jun. 2010.
- RUBIN, Gayle, *Polítias do Sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Univ of California Press, 2008.
- SEIDMAN, Steven. *Critique of compulsory heterossexuality*. In: The Routledge International Handbook of Heterosexualities Studies, p.75 – 88 , 2020.
- SERESIN, Asa. *On Heteropessimism*. The New Inquiry. October 9, 2019. Acessado 13 fevereiro 2023. Disponível em <https://thenewinquiry.com/on-heteropessimism/>
- WALLER-BRIGDE, Phoebe. *Fleabag. Episode 1*. 2015. Acessado em 13 de janeiro de 2024. Disponível em [https://thetelevisionpilot.com/wp-content/uploads/2018/07/Fleabag\\_1x01.pdf](https://thetelevisionpilot.com/wp-content/uploads/2018/07/Fleabag_1x01.pdf)
- WARD, Jane. *The Tragedy of Heterosexuality*. New York: NYU Press, 2020.
- WARNER, Micheal (Org.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.
- WITTIG, Monique. *O Pensamento Hetero*. Trad. La pensée straight. Paris: Balland. 1980.

- 
- [1] Versão de trabalho apresentado no ST Tenda Cuir do XXVI Encontro Socine, em Foz do Iguaçu. Novembro de 2023.
  - [2] Entrevista com Jane Ward, professora de Estudos Feministas na Universidade da Califórnia Santa Bárbara, realizada em 2021 pelo coletivo de estudos transdisciplinares Héteras Trágicas, e publicada na Revista REBEH em 2023.
  - [3] No original: “Heteropessimism consists of performative disaffiliations with heterosexuality, usually expressed in the form of regret, embarrassment, or hopelessness about straight experience. Heteropessimism generally has a heavy focus on men as the root of the problem. That these disaffiliations are “performative” does not mean that they are insincere but rather that they are rarely accompanied by the actual abandonment of heterosexuality.”
  - [4] No original: “heteronormativity produces differences, conflicts, and hierarchies among heterosexualities at the level of identity, culture, and politics”.
  - [5] Comentário e grifo nosso.
  - [6] Tradução: “Ok, foda-se. Tenho uma sensação horrível de que sou uma mulher gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada e de aparência masculina, que nem consegue se chamar de feminista.”
  - [7] Um dos poucos artigos existentes sobre a relação entre heteropessimismo e cultura pop vai falar diretamente da série britânica como um produto audiovisual em que veria-se uma confluência do heteropessimismo e de um pós-feminismo. O texto é *The affective life of heterosexuality: heteropessimism and post feminism in Fleabag*, de Billy Holzeberg e Aura Lehtonen e foi publicado em 2021 no *Journal Feminist Media Studies*, 2021.
  - [8] No original: “As a result of this pervasiveness, heterosexuality is like air, all around us and yet invisible. But as we all know, the fact that we can see through air doesn’t mean it can’t exert force, push things around, and create friction.”
  - [9] No original: “I have had to learn to think about heterosexuality like an aircraft pilot thinks about the air: as something with a real, tangible presence, something that is not only capable of but is constantly in the process of influencing if not dictating thoughts, actions, and reactions.



#### CAROLINA AMARAL

Professora da PUC-Rio de Roteiro e Dramaturgia para Cinema e TV. Formada em Cinema pela UFF, já foi selecionada com roteiros e projetos de sua autoria em diversas oficinas, laboratórios ou rodadas de negócios. Autora de vários textos sobre roteiro, narrativa e gêneros audiovisuais, incluindo sua tese de doutorado “O espaço-tempo da comédia romântica” e sua dissertação de mestrado “O extramusical”. Coordenadora do ST Estudos de Roteiro da Socine.

#### ISADORA SPOHR KRUMMENAUER

é formada em Cinema pela PUC-Rio e mestre pelo PPGCINE-UFF. Roteirista, pesquisadora e produtora, atualmente trabalha na Formata Produções e como roteirista para o Grupo Sal, Raccord Produções e agências de publicidade. Em 2018, estreou sua primeira dramaturgia, «PARTO», na Segunda Semana de Dramaturgia SESI-Firjan, Oi Futuro. Em 2021, adaptou a peça para uma temporada virtual, com apoio da Lei Aldir Blanc. No mesmo ano, trabalhou como roteirista de desenvolvimento na Formata Produções. Em 2022, integrou a equipe criativa da Raccord Produções. Em 2023, teve um artigo publicado pelo OCA.UFF, concluiu seu mestrado em Cinema e estágio docente na UFF. No mesmo ano, atuou como assistente de roteiro em uma animação para o canal Gloob e Raccord Produções. Em 2023, integrou a equipe criativa e de produção executiva da Miolo.lab. Recentemente, compartilhou sua pesquisa de mestrado em palestras no Rota Festival e PUC-Rio.

## Espaço Íntimo: amor, atmosfera e sensorialidade

*Intimate Space: love, atmosphere and sensoriality*

#### RESUMO

Este artigo pretende aprofundar e apresentar o conceito de *espaço íntimo*, um espaço de alteridade, onde a utopia romântica estabelece uma relação distinta em determinadas cenas ou sequências fílmicas, nas quais o amor é uma atmosfera, um cenário e uma *mise-en-scene* que aglutinam formas de sentir na nossa sociedade. A partir da necessidade de pensar o que em comum as tramas de romance acabam por exercer, vamos observar o espaço que surge em cenas de vulnerabilidade e desejo. Nossa abordagem será centrada em dois aspectos: a conceitualização da utopia romântica (Ilouz, 1997), espaço (Gaudin, 2015; Zan, 2022) e atmosfera (Gumbrecht, 2014; Gil, 2005), para então percebermos como o espaço íntimo se manifesta enquanto “ilhas de intimidade” - que podem nos ajudar a construir momentos sensíveis em narrativas de amor. Tais conceitos serão aplicados em análises de obras como *Guerra Fria* (2018), *Felizes Juntos* (1997), *A pior pessoa do mundo* (2021) e *Carol* (2015).

**Palavras-chave:** espaço íntimo; atmosfera; utopia romântica.

#### ABSTRACT

*This paper aims to deepen and present the concept of intimate space, a space where romantic utopia establishes a distinct relationship in certain scenes or filmic sequence, in which love is an atmosphere, a setting and a mise-en-scene that brings together forms of feeling in our society. Based on the need to think about what romance plots end up having in common, we will observe the space that emerges in scenes of vulnerability and desire. Our approach will focus on two aspects: the conceptualization of romantic utopia (Ilouz, 1997), space (Gaudin, 2015; Zan, 2022) and atmosphere (Gumbrecht, 2014; Gil, 2005), so that we can understand how intimate space manifests itself as “islands of intimacy” - which can help us build sensitive moments in narratives of love. Such concepts will be applied in the analysis of works such as Cold War (2018), Happy Together (1997), The Worst Person in the World (2021) and Carol (2015).*

**Keywords:** *intimate space; atmosphere; romantic utopia.*

## INTRODUÇÃO

Essa proposta surgiu a partir de inquietações ao longo de um curso sobre amor, comédia romântica e melodrama. O propósito do curso era observar o amor romântico em estruturas audiovisuais notadamente conhecidas usando os gêneros populares para nortear as discussões e análises, mas buscando também outros exemplos que fariam intercessão com esses gêneros. O que se percebeu ao longo do curso foi que vários exemplos mantinham uma semelhança em relação à ideia utópica de amor, seja no melodrama, na comédia romântica ou em outros filmes e séries que tangenciassem o tema. Afinal, como diz Richard Dyer, existe uma sensibilidade utópica do entretenimento que nos ajuda a entender como a utopia - nas palavras do autor "*algo melhor para o qual se escapa*" (2002, p.20) - deve ser sentida. Trabalhamos com a ideia de Eva Illouz (1997) de utopia romântica pontuando que o amor é uma atmosfera, um cenário e uma mise-en-scene que aglutina formas de sentir e de se comportar na nossa sociedade. Para Illouz, sua força e duração no mundo atual se explica porque o amor é um espaço privilegiado para experimentar utopia (ibidem, p. 7).

Dessa forma, surgiu a necessidade de pensar o que em comum as tramas de romance acabavam por exercer em filmes ou séries tão diferentes. A primeira característica foi entender que a trama de romance criava uma espécie de alteridade espacial na história. Algo acontece em determinados *momentos* do filme nos quais sentimos mais fortemente a utopia romântica não só em termos narrativos, mas dramatúrgicos, cênicos e sensoriais. Filmes como *Felizes Juntos* (1997) e *Algo a romper* (2014), analisados ao longo do curso, mostraram que mesmo em histórias tristes ou ambíguas, um clarão de esperança se abre, uma maneira diferente de sentir a história surge.

Nossa aposta foi entender que a ideia de intimidade era central nessa construção. É a partir de uma intimidade partilhada entre personagens que as tramas de romance abrem novos espaços e atmosferas nos filmes. Algo que já se chamou anteriormente de espaço íntimo (Amaral, 2021) mas que neste artigo será desenvolvido com mais detalhes.

## A UTOPIA ROMÂNTICA E INTIMIDADE

Jurandir Freire (1998) nos fala que o amor romântico é um ideal, um pressuposto cultural e contém um grande poder de narratividade, afinal o amor está muito atrelado às histórias que contamos sobre esse afeto. Sejam histórias felizes ou não. E o mito fundador do amor romântico

é o obstáculo, ou seja, o casal impedido de ficar junto seja por constrictões externas ou mesmo internas devido à própria criação das personagens. O obstáculo gera intenções, objetivos, conflitos e valoriza determinados momentos feitos exclusivamente para o casal aproveitar que estão juntos. É mais ou menos desses momentos que queremos falar. Como esses momentos são construídos, como eles acabam abrindo outros espaços, outra realidade, dentro da realidade do filme. Como já mencionado antes, para falar de amor, iremos trabalhar com o que Eva Illouz (1997) chama de utopia romântica, ou seja, a ideia de que o amor é uma utopia coletiva que usa símbolos e metáforas de forte apelo na nossa sociedade ainda hoje, criando fantasias ou falsas expectativas de romance.

Rougemont (1988) fala do amor como uma promessa de ascese, estabelecendo uma relação entre amor romântico e “paraíso cristão”, ou melhor, entre amor romântico e uma série de recompensas estéticas e espirituais. Fonseca (2022) também remete ao éden ao analisar o filme “Me chame pelo seu nome” e revisitar o conceito de Wheeler W. Dixon de *espaço edênico*. Para Fonseca, o encontro entre o casal principal representa um “espaço de liberdade, fruição em que o contato com o mundo e as coisas desse mundo pelo corpo é possível” (idem, p.13). O autor aprofunda sua análise nas ideias de espaço e atmosfera, como faremos mais adiante, mas sem enquadrá-las nas questões de romance, o que para nós é algo importantíssimo e o elemento-chave na construção do espaço íntimo, um éden particular, do qual compartilhamos enquanto ideal romântico.

Pearce (2007) vê a alteridade espacial romântica não em termos de utopia, mas de uma heterotopia, um conceito de Foucault que exalta a capacidade de um espaço real sobrepor vários espaços incompatíveis. Segundo a autora, o amor romântico hoje tem mais a ver com universos paralelos, ou versões distintas da terra que de um paraíso. De qualquer maneira, há uma ideia persistente de que a utopia romântica rompe com a continuidade espaço-temporal da vida cotidiana, construindo um outro espaço, mais feliz, que se deseja alcançar.

Em outras ocasiões (Amaral, 2018 e 2021) já escreveu-se sobre como em comédias românticas o espaço narrativo é alterado pelo gênero, a partir da atmosfera cômica que faz a história aderir a um otimismo próprio da comicidade criando um espaço protegido e benevolente que acolhe o romance no reino da comédia, o espaço cômico (Deleyto, 2009). No espaço cômico, tudo é melhor e mais fácil. Construído narrativamente, este espaço aceita o romance e é também alimentado por uma transformação das personagens que amadurecem para viver essa aventura. Deleyto, o criador do conceito, costuma chamá-lo de “o espaço mágico da comédia romântica”. Por anos a tese nos pareceu bem convincente. O erotismo é trágico, como disse Octavio Paz (1993), e a origem do amor romântico remonta à tragédia, ou no mínimo, ao amor recíproco infeliz de Tristão e Isolda. Era a comédia a responsável pelo otimismo necessário desse espaço

em formação na história capaz de transformar inclusive os protagonistas e todo ambiente ao redor. É um conceito que ainda tem aplicação e relevância, porém, apresenta duas limitações: refere-se apenas às comédias românticas e é pensado somente no nível narrativo.

Por mais que a comédia dê o tom do espaço cômico não podemos ignorar que é o romance que dá o tema. E há sempre nos romances audiovisuais elementos cênicos e sensoriais além de suas complicações narrativas. A emergência de um espaço íntimo está ligada à criação da cena, à construção de clímax na trama e a modos de sentir. Tem relação com a trama de romance, mas ignora a necessidade de um final feliz. Para falar a verdade, se afasta até de uma ideia de resolução narrativa. O espaço íntimo acontece no "agora", emerge de súbito a partir de momentos de uma intimidade compartilhada.

E mesmo usando termos temporais como "momentos", "agora", a ideia de espaço parece ainda relevante porque tais momentos ou cenas se constroem enquanto espaço no interior da diegese e por isso insistimos na alteridade espacial a partir do espaço íntimo. A alteridade espacial criada pelo número musical, por exemplo, transforma qualquer lugar em palco, e convoca olhares de maneira a transformar em performer e público quem é olhado e quem olha. A alteridade do espaço íntimo é distinta. Compreende um espaço partilhado de intimidade entre os personagens, que nós percebemos como algo inviolável e bonito. Se na performance musical, o espaço é transformado porque os personagens cantam e dançam e tudo ao redor acompanha, no espaço íntimo os personagens também agem diferente e transformam o cenário. Em determinadas histórias, são clímaxes daquelas tristes ou tensas tramas de romance que acabam logo em seguida. O tango dançado na cozinha da pensão em Buenos Aires em *Felizes Juntos* (1997). O quarto partilhado em *Retrato de uma jovem em chamas* (2019). As primeiras horas do reencontro em Paris em *Guerra Fria* (2018). O limite do que é ou não é traição em *A pior pessoa do mundo* (2021). Muitas são as formas de criar um espaço outro na trama para que os personagens possam fruir narrativa e cenicamente.

O espaço íntimo tem a ver com uma clareza de emoções que em roteiro, muitas vezes, ficamos buscando de maneira intuitiva nas nossas escritas. Quando o espaço íntimo se forma, não há dúvida do surgimento de um espaço melhor e mais acolhedor, em que os sentimentos são transparentes e desfrutados pelos amantes. Mesmo em filmes mais dramáticos como *Moonlight* (2016), podemos ver o surgimento desse espaço ainda que seja logo quebrado e destruído na cena seguinte.

A principal característica do conceito é se tratar de uma cena ou sequência de cenas em que personagens partilham sua intimidade, de maneira que o próprio espaço físico em que se encontram pareça contaminado pela intimidade exposta. E isso não vem acompanhado de nenhuma ameaça ou risco. Trata-se de um momento de cumplicidade em que objetivos determinados pela

trama de romance são alcançados e aproveitados. É uma espécie de vitória momentânea. Um platô sentimental no qual, muitas vezes, o filme não volta a alcançar. Lembrando o que disse Illouz sobre a utopia romântica, trata-se de uma atmosfera, um cenário e uma mise-en-scene organizados de maneira única por cada filme.

Mas apesar de, normalmente, ser fruto de desenvolvimento da trama, o espaço íntimo não necessariamente está ligado a uma lógica de causalidade, ou seja, ele não é o objetivo central da trama que muitas vezes segue outro caminho. É um espaço que surge e se desfaz. Em *Dor e Gloria (2019)*, a emoção dos amantes do passado que se reencontram não chega a resultar num encontro amoroso, mas é suficiente para o surgimento do espaço íntimo, no qual vivem com sinceridade as escolhas do passado e os rumos tomados até então. Trata-se de uma cena basicamente de exposição que, no entanto, é responsável por trazer à tona, emoções claras e uma intimidade há muito perdida que é recuperada. Os dois personagens não voltam a se encontrar no filme. Não se trata de uma resolução narrativa, apesar de sua importância, temos ainda pouco mais de meia hora de história e novos objetivos a serem desejados. A intimidade é um elemento fundamental para entender toda essa transformação do espaço como comenta, Mernit (2020, p.294) sobre comédias românticas:

O que inspira os encontros eróticos mais memoráveis é a intimidade. A pele nua é uma coisa, mas a vulnerabilidade nua – a assustadora/excitante e transcendente conexão que acontece quando dois amantes realmente se expõem – significa muito mais. Explorar e curtir este tipo de intimidade é o maior trunfo da comédia romântica.

Mernit, portanto, aproxima a ideia de intimidade a uma vulnerabilidade das personagens, que o gênero explora através de situações cômicas, sendo a mais comum quando assuntos privados se metem em situações públicas. O que percebemos ao refletir sobre o espaço íntimo foi que tramas de amor quase sempre exploram a vulnerabilidade das personagens que partilham intimidade e desejos. E essa é uma intimidade cênica desvelada de diversas formas: um toque, uma dança, um lugar especial, uma ação. Os manuais de roteiro costumam sugerir que roteiristas explorem vulnerabilidades dos personagens a partir de antagonistas, obstáculos e conflitos. Mas as tramas de amor costumam deixar os personagens vulneráveis porque estão emocionalmente expostos. E isso também apela para o caráter interativo da narrativa, uma vez que o público é capaz não só de reconhecer como de sentir isso.

Logo, o espaço íntimo combina essa vulnerabilidade - emocional, sensorial e narrativa - com um lugar seguro e protegido: assim, personagens podem explorar seus desejos e fraquezas em segurança. E por isso o espaço íntimo nos parece tão sedutor e sensual: nós enquanto espectadores também temos um gostinho do que é isso. Nossa aposta é que a formação e emergência do espaço íntimo acaba por instaurar uma relação outra que pode ser distinta de

outros momentos no filme ou na série. Neste artigo, apresentamos o conceito e suas possibilidades analíticas e de escrita. Na escrita de cenas, tramas e personagens, a existência de um *espaço íntimo* como premissa, pode nos ajudar a construir momentos de vulnerabilidade imbatível e desejo. Momentos capazes de criar “ilhas de intimidade” - como fala Eva Illouz (1997) sobre a utopia romântica no nosso cotidiano - que chamam atenção para si. E podem ser uma ferramenta útil na hora de lidar com narrativas de amor e desejo.

Apesar de o corpus escolhido para esta análise ser formado sobretudo por obras recentes, o espaço íntimo não é necessariamente algo fruto da contemporaneidade. Em filmes como *Solidão* (*Lonesome*, Paul Fejos, 1928), *Desencanto* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945) e *Tudo que o céu permite* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) percebemos a mesma construção de um espaço íntimo, sensível e protegido para as tramas de romance, mas, no escopo deste artigo, iremos estrategicamente privilegiar obras dos anos 1990 em diante. Ao refletir sobre sensorialidade no cinema, Erly Vieira Jr argumenta em favor de um recorte temporal a partir dos anos 90, por se tratar de filmes marcados por momentos de “afetos que emanam de dentro do plano e que não estão mais necessariamente submetidos ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo, criando um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador” (2014, p. 1221).

## ■ ESPAÇO E ATMOSFERA

Refletindo sobre o espaço no cinema, Antoine Gaudin (2015) destaca alguns elementos do espaço cinematográfico como a composição visual (quadro, luz, profundidade), a *mise-en-scène* e movimentos de câmera, decupagem e montagem (*raccords*), relações entre imagem e som, os mecanismos narrativos e a participação do espectador (construção participativa do universo diegético), o gênero, a técnica dos formatos de imagem e projeção, assim como o cinema e seu prolongamento em outros suportes. Com exceção dos dois últimos que se referem a questões mais técnicas do momento da projeção e do cinema como um formato apartado dos demais suportes audiovisuais, basicamente segundo Gaudin toda criação da imagem audiovisual é uma construção de espaço.

Em artigo recente que tenta delinear as noções de espaço, lugar e território no audiovisual, Vitor Zan (2022) afirma que se o lugar é a unidade básica da relação dos seres humanos com o

espaço - por exemplo, uma cidade, uma cozinha, uma aldeia - o espaço é a condição de existência da imagem; para existir uma imagem necessariamente implica uma espacialidade. Por ser tão vasto, o autor recomenda o uso do termo apenas para construções abstratas, em que não se pode usar a noção de lugar ou território - este seria o espaço "ocupado, transformado, possuído, representado ou controlado por indivíduos" (ibidem, p.12). Porém, insistimos no termo espaço para conceituar o espaço íntimo, uma vez que este não se refere aos lugares reais ou construídos pelo audiovisual, mas a uma sensação que pode ser criada de diversas maneiras por cada obra em particular. Outra característica do espaço íntimo é que em muitos casos, o mesmo lugar se encontra transformado em outro espaço a partir de como a utopia romântica é apresentada e potencialmente sentida pelo público.

Num filme como *Amor à flor da pele* (2000), o amor entre os personagens principais vai surgindo e nunca é totalmente disfrutado abertamente por eles, mas determinadas cenas mostram a intimidade que esses personagens partilham e a reciprocidade dos sentimentos, ainda que nada seja verbalizado ou encenado. O espaço íntimo surge na história a partir de vários elementos construídos em termos espaciais: a câmera lenta imprime um ritmo e influencia na movimentação das personagens, os olhares intensos, as linhas de ações que se cruzam, a música reverbera em nossos ouvidos. Além disso, detalhes da mise en scene, como o gesto simples de descansar a cabeça no ombro do outro ajudam na composição do que anteriormente mostramos surgir na alteridade topográfica do espaço íntimo. Ele se faz presente e se faz sentido pelo público.

Segundo Gaudin (2015), a questão de uma noção plástica de espaço específica para o cinema permanece em grande parte aberta, especialmente quando se trata de ir além das noções básicas da gramática espacial, típica de narrativas e montagens clássicas. Apesar de eficaz, essas condições parecem esconder uma dimensão da experiência cinematográfica, especialmente uma que afeta nosso corpo. Então, o autor propõe pensar o espaço através de uma concepção fenomenológica: não enquanto um objeto em frente a nós, não como um espaço para se estar, mas como uma sensação cinestésica primária que nos liga permanentemente ao mundo.

Se por um lado, dentro de uma trama clássica, o espaço é capaz de nos mover através de identificação com o protagonista e seu universo comprometido a representar algo real, por outro, há um espaço mais abstrato e menos preocupado com essa revelação do mundo enquanto algo real. Há um espaço manipulado e moldado pela natureza da imagem fílmica, que está sempre submetida ao movimento, ao tempo e à montagem.

A atmosfera é um sistema de forças que está ligado a um espaço determinado. Na linguagem corrente, e na meteorologia, a atmosfera está associada ao ar. Uma atmosfera leve subentende moléculas de ar dispersas. Pelo contrário, uma atmosfera carregada sugere uma forte pressão que pode levar à criação de uma forte densidade do ar. No fundo, a atmosfera é um envelope essencialmente gasoso que envolve o globo terrestre; a atmosfera é fluida e movimento. (Gil, 2005, p. 22)

A atmosfera fílmica (Gil, 2005) corresponde ao efeito gerado pela relação entre os próprios elementos da linguagem cinematográfica, visuais e sonoros, que manipulam, em cena, ritmo, condições estéticas e dramáticas, a fim de entregar uma representação fílmica, um sentimento, acerca da obra: é um sistema de forças que nos permite conhecer a essência do estado daquilo que observamos, uma expressão das variações de uma paisagem ou da cena que assistimos. O filme pode até emanar uma atmosfera predominante, no entanto, uma cena ou sequência pode instaurar uma sensação destoante da estabelecida inicialmente, é um fenômeno que parte da dimensão física, pertence à esfera da experiência estética e se relaciona com a presença (Gumbrecht, 2014). A atmosfera envolve a cena e quem a percebe, dessa forma, afetando a experiência e o corpo de quem experimenta.

A partir disso, podemos pensar que a atmosfera se insere em uma concepção fenomenológica do espaço e atua em uma condição mais abstrata, visto que ela depende de ser percebida para ser sentida. É um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos, mesmo sendo uma camada invisível, é sensível e capaz de influenciar os meios, possibilitando ao indivíduo, que é afetado, se emocionar e entregar significados à experiência - que, uma vez constatada, também reflete os aspectos íntimos de quem está presente, o espectador. A atmosfera é por natureza subjetiva, porque nasce a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço (Gil, 2005, p. 19), por isso, parece necessário entender a atmosfera como uma ferramenta narrativa (Krummenauer, 2023, p. 33) que se manifesta na forma, no drama e na recepção do espectador. Ou seja, a noção de atmosfera é fundamental para o conceito de espaço íntimo, elencando elementos externos e internos, físicos e emocionais que se traduzem em escolhas dramáticas, cênicas e sensoriais. A seguir, trazemos análises mais detalhadas sobre a emergência do espaço íntimo em filmes diferentes como *Guerra Fria*, *Felizes Juntos*, *A pior pessoa do mundo* e *Carol* para esmiuçar melhor o conceito.

## O ESPAÇO ÍNTIMO

Em *Guerra Fria*, o *espaço íntimo* surge quando os personagens Zula e Wictor se reencontram em Paris. Trata-se de uma cena clara, à luz do dia, enquanto eles caminham e conversam sobre o relacionamento. Essa primeira cena da sequência é breve e termina com um beijo de reencontro. O beijo marca o início de uma nova atmosfera que se criará a partir da relação de proximidade entre os dois amantes.

No momento seguinte, a luz e o som são alterados. É noite, Zula e Wictor transam na penumbra de um quarto, onde a única fonte de luz é a janela, a luz que vem da rua, o mundo externo que invade, apenas um pouco, mas sem interferir nas ações que se sucedem. O som é formado por uma música abafada e barulhos que vem da rua, no entanto, a câmera corta para um ângulo próximo aos rostos do casal, enfatizando um momento de carinho e intimidade entre os dois - transformando o quarto onde se encontram, em um espaço muito distante do mundo externo, onde só restam resquícios de luz e barulho desse outro mundo, que se afasta cada vez mais, à medida que os amantes se aproximam. Seguimos ouvindo os ruídos que vêm da janela, o casal se olha em silêncio. A intimidade explícita faz emanar uma nova atmosfera da cena. A sensação de isolamento e paixão também nos envolve através da proximidade da fotografia, com pouca iluminação e através das carícias trocadas entre os personagens.

As cenas seguintes também se passam à noite. Zula e Wictor passeiam de barco pelo Sena. Eles estão abraçados. Ouvimos o motor do barco, o som das pessoas ao redor, o ruído do vento nas árvores. Eles se abraçam mais fortes e seguem em silêncio contemplando a paisagem: as margens do Sena, a Notre Dame de Paris. O som baixo e de ruídos contemplativos é bruscamente interrompido por um jazz alto. Os dois estão em um night club: eles dançam juntos e sozinhos no espaço, trocam carinhos, ao som da música extra-diegética que o casal parece escutar e dançar, mais uma vez, nos aproximando de sua intimidade explícita. Através da atmosfera temporal e sonora também nos distanciamos da realidade que o filme representa: o amor impossível entre esses dois personagens no contexto de perseguição política na União Soviética dos anos 1960/70. Apenas nesse conjunto de cenas o espaço íntimo torna essa utopia romântica não apenas possível, mas soberana, exploramos e sentimos apenas essa intimidade compartilhada entre os personagens. Corresponde a um momento de felicidade, cobrindo matizes distintas como o êxtase e a tranquilidade. Não importa se a história terá um final feliz. O que importa é o agora.

Mesmo nos espaços públicos, o casal constrói uma atmosfera, um espaço só deles a partir do que olham, como agem, e a forma como parecem existir apenas um para o outro. Todos os elementos cênicos também foram escolhidos para ressaltar essa alteridade espacial, esse pedaço de mundo que os dois carregam sozinhos. Esse é o espaço íntimo. Paris não é um elemento neutro para uma história de amor, como são, talvez, outras cidades em que o filme se passa. Mas neste momento, Paris é apenas um fundo. A sequência termina em uma cena, onde Zula canta sobre amantes que não podem ficar juntos, recuperando a atmosfera melancólica predominante no filme.

Melancolia também presente em *Felizes Juntos*, no qual o amor é impossível não por obstáculos políticos e sociais, mas principalmente, por questões internas dos personagens e

sua convivência destrutiva. No entanto, uma cena do casal se sobressai quando lembramos do filme. É um tango que os personagens dançam juntos na cozinha da pensão em que vivem em Buenos Aires. Adentramos um espaço de intimidade, onde os movimentos de dança se encaixam e a proximidade dos personagens não é mais tão constrangedora. A cena corta para um céu nebuloso, acima de ruas periféricas. A paisagem se movimenta rapidamente, as nuvens, o vento que balança uma fita de sinalização, possuem uma determinada velocidade, um tempo abstrato, mais rápido que o da natureza representada, criando uma atmosfera irreal, onde somos retirados da brutalidade daquele relacionamento para uma cozinha, onde os amantes dançam tango, próximos, até se beijarem intensamente.

A música carrega a atmosfera, distanciando os amantes de suas vidas cotidianas e isolando esses corpos em uma situação íntima, compartilhada apenas com o espectador que é envolvido e carregado para o mesmo espaço: a cozinha, onde os amantes se encontram entre a união e a separação - entre a ficção, de uma expectativa criada por uma utopia romântica e a realidade, de um relacionamento que acaba por se tornar tórrido e melancólico. Observamos de perto, envolvidos por uma atmosfera irreal e ambígua, o espaço íntimo de um relacionamento instável.

Gil (2005, p. 141) afirma que a atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado para definir uma impressão específica que foi expressa durante uma cena, ou sequência fílmica sobre a qual nossa subjetividade pode interpretar um significado, mas é uma sensação, um vestígio do filme que registra algo em nós, sem muita clareza. Gumbrecht (2014, p. 12) assemelha a atmosfera a um estado de espírito que é experimentado em continuum, como escalas de música. Ambos autores identificam que as emoções que nos atravessam partem de experiências estéticas que produzem atmosferas, que de fato se apresentam a nós, mesmo quando desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder de linguagem para as captar.

Tanto *Guerra Fria* quanto *Felizes Juntos* criam um *espaço íntimo* que sugere uma atmosfera que oscila entre paixão e melancolia. Esses sentimentos parecem representar as impossibilidades dos relacionamentos retratados nos filmes, assim como camadas não exploradas de forma didática pela narrativa. São sentimentos racionalizados a partir das emoções transmitidas pelo espaço e atmosfera, que primeiramente afetam nosso corpo, com efeitos de desejo e medo. A criação de um espaço íntimo gera uma atmosfera, que envolve e afeta quem assiste, permitindo novas camadas de significado. Um sentido, muitas vezes corporal e sensório. Ao analisar diversos modos de engajamento sensório, Erly Vieira Jr. (2021) enfatiza as articulações entre o corpo fílmico, o corpo do espectador e os corpos filmados mergulhados numa fisicalidade experimentado “à flor da pele o que irradia das performances cênicas abrindo-se aos mais diversos estados corporais” (p.46). No artigo, Vieira Jr. ressalta a nossa capacidade de conhecer a partir do contato com filmes, não no nível psicológico da identificação, como tradicionalmente nos estudos fílmicos

foram conduzidas as teorias de espetatorialidade, mas num nível mais direto e sensorial e conclui que:

podemos empreender toda uma chave de leitura do cinema contemporâneo a partir de uma partilha da intimidade, uma “pedagogia dos desejos” (SARMET e BALTAR, 2016) baseada num compartilhamento de saber corporal, que engendra novas imagens e situações junto às audiências. (ibidem, p.47)

O espaço íntimo amálgama composição espacial, elementos cênicos, narrativos e formação de atmosfera e se encontra em relação com essas teorias sensoriais que o autor apresenta e que também estão ligadas a uma partilha da intimidade. No espaço íntimo, o resultado é uma maneira distinta de sentir o filme, numa relação direta com a utopia romântica.

Se nos últimos exemplos utilizamos cenas em que a fisicalidade primordialmente propõe um entendimento sensório e emocional, no exemplo seguinte a combinação entre narrativa e mise en scene é o principal elemento na formação do espaço íntimo. Em *A Pior Pessoa do Mundo*, Julie e Eivind se conhecem em uma festa, onde ela entrou de penetra. Eles trocam um olhar de interesse e se aproximam. Sentados em um sofá, eles iniciam um diálogo que vai se estender por diferentes momentos, onde vão trocar segredos e fazer confissões nada superficiais. Depois, observamos o casal com uma certa distância, através de uma janela. Eles parecem se divertir e a trilha altera, brevemente, para uma música não-diegética que parece remeter aos estados internos deles dois: efeitos reverb que por vezes parecem distantes e se mesclam criando uma sensação de nuvem, de espaço, com uma certa repetição. A trilha por si só já cria uma atmosfera. Como se uma nuvem passasse pelos personagens e por nós, uma neblina de sons.

A cena seguinte sustenta um diálogo explícito em que ambos falam sobre relacionamento e traição, é onde nos aprofundamos em seus desejos e intenções, onde ambos testam os limites do que seria uma traição para cada um. Julie então pega a garrafa de cerveja que Eivind está tomando e bebe do gargalo. Ela pergunta a ele se isso é traição. Não, ele responde. Eles então se tocam, se mordem, se cheiram. Nada é traição, mas a intimidade entre os dois vai se tornando tão iminente que quase sentimos o que os personagens sentem a partir desses toques, olhares e sensações. A mesma trilha incidental volta a tocar brevemente.

A seguir, eles conversam acomodados numa cama sobre sexo e segredos, Eivind chega a engatinhar na cama para sussurrar um segredo no ouvido de Julie. Pessoas entram no quarto em vários momentos para pegar bolsas que estão na cama. É a festa tentando emergir naquilo que já é um espaço de intimidade compartilhada. Eles ainda estão lá, mas o lugar foi completamente transformado num espaço íntimo entre os personagens. Os dois vão ao banheiro juntos e decidem fazer xixi um na frente do outro. Afinal, não é traição, apesar de eles já estarem irremediavelmente íntimos. Na cena seguinte, num quase-abraço, ela fuma e ele suga a fumaça

que ela solta. Em câmera lenta, com a música incidental que pontuou toda essa sequência, a câmera se aproxima e ao final da cena, Eivind joga de volta a fumaça no rosto de Julie. Não é um beijo, é algo mais intenso, uma imagem sensória e bonita. A atmosfera cria certa cumplicidade entre os personagens e entre nós num espaço seguro. Não é traição, é algo ainda mais sério, eles formaram um espaço íntimo pleno a partir dessa interação entre narrativa - e nessa cena é importante especialmente o papel dos diálogos -, mise en scene e estratégias sensoriais como a cena do cigarro. A utopia romântica foi explorada a partir da intimidade e da proximidade de eles a noite toda quase cruzarem o limite e, ao mesmo tempo, buscarem estabelecer qual seria esse limite.

Por último, gostaríamos de trazer uma cena de arrebatamento romântico, ou seja, quando duas pessoas se olham pela primeira vez. Mas diferente das estratégias já bem conhecidas de plano, contraplano, câmera lenta e olhares perdidamente apaixonados à primeira vista, em *Carol* essa cena é construída de maneira particular. Em uma loja movimentada pelo fluxo de clientes, típico da época de Natal, Therese percebe Carol do outro lado do estabelecimento. Ela observa um trem e Therese a observa. Carol levanta seu olhar e busca por alguém, até que encontra o olhar de Therese: uma breve conexão se estabelece entre as duas rapidamente interrompida por um cliente que Therese precisa atender.

Therese parece ter perdido Carol, mas ela surge em sua bancada, pedindo ajuda para encontrar uma boneca específica para sua filha. Em um diálogo descontraído, elas trocam afinidades, a loja e o ato de comprar deixam ambas personagens nervosas. Carol mais uma vez abre um espaço para compartilhar intimidades, quando mostra a foto de sua filha. Elas fazem breves desabaços e confissões, trajados de amenidades, mas na realidade estão se conhecendo. Trata-se de uma loja cheia para as compras de natal, enquanto as duas conversam. É o primeiro contato dessa duas personagens e algo parece protegê-las daquele consumismo frenético, mantendo-as imersas no diálogo. Da mesma forma, nós, espectadores, vamos pouco a pouco ignorando também a situação externa às duas, o movimento da loja, e começamos a ser atravessados por uma intimidade que se sobressai desse primeiro encontro.

Carol compra o brinquedo que Therese recomenda e se despede. Interrompe sua saída para elogiar o chapéu de Therese, sussurrando como se fosse um segredo. Carol se afasta e desaparece entre os outros clientes da loja e Therese foi impactada pela sua presença. Ela deixou um par de luvas no balcão. Esse acessório que remete ao toque, às mãos e à sensorialidade. A voz de Carol tem uma textura sedutora, calma, grave que faz com que o diálogo em si seja uma maneira de tocar o corpo de Therese. As ações de Carol e os planos detalhe em suas mãos reforçam essa sensação de toque: Carol assinando um cheque, quase acendendo um cigarro, mostrando a foto da filha, abrindo e fechando a bolsa. Sem contar os olhares de profundo

interesse que Carol lança a Therese. Uma promessa foi lançada. Se o espaço íntimo ainda não foi completamente criado nessa sequência ele é intuído pelos espectadores. Nós também estamos impactados pela presença de Carol e sabemos que Therese irá atrás dela para devolver o par de luvas e sentir novamente seu toque.

O espaço íntimo se abre na sequência de pequenos momentos e rompe com a normalidade do universo presente na cena, pois ele acontece publicamente e cria esse espaço seguro, onde os personagens trocam intimidades, mesmo numa situação pública. Uma nova dimensão se cria, negociando relações entre o público e o privado. O espaço que se forma a partir da interação das duas, não altera a atmosfera visualmente, como acontece nos exemplos anteriores, aqui, a atmosfera trabalha para sustentar a realidade da loja. No entanto, a intimidade espontânea que surge a partir do encontro entre as duas cria uma expectativa, despontando um sutil estado de espírito intrigante, em nós e nas personagens, já apontando para a possibilidade de um futuro romance.

Gumbrecht (2014, p. 16) explica que as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos, dessa forma, vemos atmosfera e espaço íntimo trabalhando para promover a experiência de presença, novamente convocando o espectador a se relacionar com uma ideia de amor e expectativa. É a partir da atmosfera que o espaço íntimo pode ser separado do universo imposto pelo cotidiano do filme, pois o novo espaço se propõe à exposição de uma intimidade, marcando um momento distinto dos outros. Em outras palavras, a atmosfera suspende o espectador para um outro espaço de existência, com suas próprias características e efeitos, o espaço íntimo.

Podemos pensar sobre a capacidade expressiva de espaço íntimo e da atmosfera para a construção da utopia romântica. Ao apelar à sensorialidade, questões dramáticas e estéticas que são partilhadas pelos personagens e sentidas pelo público, o amor entre os personagens se expressa de uma maneira distinta, ao mesmo tempo física e emocional que concilia muito bem a maneira como costumamos ver amores no audiovisual. A construção de uma atmosfera e o uso de elementos sensoriais são ferramentas narrativas que, mesmo de maneira sutil, contam a história e se endereçam ao corpo de quem observa a cena. A atmosfera pode também antecipar a formação de um espaço íntimo e criar expectativas em relação à história.

Como já falamos, o espaço íntimo é cênico, sensual e narrativo e combina com a forma como o amor é construído na nossa sociedade: “diferente de outras práticas sociais, o amor romântico implica uma experiência imediata do corpo” (Illouz, 1997, p. 4). Faz parte da utopia romântica “projetar e demandar um mundo melhor” (ibidem, p. 9). E a nossa experiência com o espaço íntimo não apenas mostra isso, como nos faz sentir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Carolina. O espaço-tempo da comédia romântica. Tese (Doutorado em Comunicação). Orientador: Maurício de Bragança e Coorientador: Celestino Deleyto. UFF, Niterói, 2018.

\_\_\_\_\_. Confluências entre a cena e o gênero audiovisual. Revista Esferas, ano 11, vol. 2, nº21, 2021.

DELEYTO, Celestino. The secret life of romantic comedy. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009

DYER, Richard, **Entertainment and Utopia**. In: COHAN, Steven (ed). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2002.

FREIRE, Jurandir. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FONSECA, Rodrigo Corrêa da. *A construção de um Espaço edênico no longa-metragem “Me chame pelo seu nome”* – Dissertação de Mestrado – Orientadora: India Mara Martins. Niterói, 2022.

GAUDIN, Antoine. *L’espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2012). Atmosphere, mood, Stimmung: on a hidden potential of literature. Stanford: Stanford University Press.

Gil, Inês. A Atmosfera no Cinema, o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e Realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

ILOUZ, Eva. Consuming the romantic utopia. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

KRUMMENAUER, Isadora Spohr. Expandindo a Cena: o trabalho da atmosfera cinematográfica nos roteiros de Boi *Neon, Madalena e Temporada*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Orientadora: Lucia Ramos Monteiro. UFF, Niterói, 2023.

MERNIT, Billy. Writting the romantic comedy: from “cute meet” to “joyous defeat” how to write a screenplay that sell. New York: Harper, 2020.

PAZ, Octavio. La llama doble: Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PEARCE, Lynne. Romance Writing. Cambridge: Polity, 2007

ROUGEMONT, Dennis de. O amor e o ocidente. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

VIEIRA Jr, Erly. *Estéticas da corporeidade e espetatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo*. Revista Visuais: n. 13, v. 7 (2021): 32-50.

\_\_\_\_\_. *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo*. Revista Famecos, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, 2014.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema Galáxia (São Paulo, online). v. 47, 2022, pp.1-22

## Filmografia

“A pior pessoa do mundo”. Direção: Joachim Trier, 2021.

“Algo a romper”. Direção: Ester Martin Bergsmark, 2014.

“Amor à flor da pele”. Direção: Wong Kar-Wai, 2000.

“Carol”. Direção: Todd Haynes, 2015.

“Dor e Glória”. Direção: Pedro Almodóvar, 2019.

“Felizes Juntos”. Direção: Wong Kar-Wai, 1997.

“Guerra Fria”. Direção: Pawel Pawlikowski, 2018.

“Moonlight”. Direção: Barry Jenkins, 2017.

“Retrato de uma jovem em chamas”. Direção: Céline Sciamma, 2019.



## O recorte de gênero, afetos e possibilidades para Economia Política da Comunicação

*The gender perspective, affects and possibilities for the Political Economy of Communication*

---

### CHALINI TORQUATO

Professora adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e permanente no Programa Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF). Doutora em Comunicação pelo PósCom/UFBA. [chalini.torquato@eco.ufrj.br](mailto:chalini.torquato@eco.ufrj.br)

### RESUMO

Na esteira de processos pós-modernos, é possível perceber o efeito cumulativo do tensionamento que tem sido colocado sobre temas como gênero, raça e colonialidade. Tais debates são o foco de discussão do presente artigo, especialmente no que toca temas relacionados a estruturas patriarcais modeladas ao sistema de acumulação, e as subjetividades mobilizadas no campo dos afetos para a negociação do trabalho na esfera privada e familiar. O objetivo aqui é avançar em pontes de debates entre a EPC e tais fenômenos, contribuindo para interlocuções teóricas e da práxis acadêmica. Para isso, é realizado levantamento bibliográfico focado essencialmente nas contribuições de pesquisadoras feministas, negras e decoloniais.

**Palavras-chave:** gênero, EPC, decolonialidade, afetos

### ABSTRACT

*As part of postmodern processes, it is possible to perceive the cumulative effect of the tension that has been placed on topics such as gender, race and coloniality. Such debates are the focus of discussion in this article, especially regarding themes related to patriarchal structures modelled on the accumulation system, and the subjectivities mobilized in the field of affections for the negotiation of work in the private and family sphere. The objective here is to advance bridges of debate between EPC and such phenomena, contributing to theoretical dialogues and academic praxis. To this end, a bibliographical survey was carried out focusing essentially on the contributions of feminist, black and decolonial researchers.*

**Keywords:** gender, EPC, decoloniality, affects

## INTRODUÇÃO

Na última década foi possível observar um crescimento exponencial de produções culturais abordando temas da diversidade e identidades não-normativas. Na esteira de processos pós-modernos, que não são exatamente novidade (HALL, 2019; HARVEY, 2012), é possível perceber, portanto, o efeito cumulativo do tensionamento que tem sido colocado sobre as diversas esferas sociais, políticas e institucionais, e também nas produções da indústria midiática para cada vez mais ser sensível a temas como gênero, raça e colonialidade. Na área acadêmica brasileira, esse movimento tem ocorrido também paralelo ao crescimento da população estudantil negra, favorecido pelos anos de cota de acesso, refletindo no aumento de demanda por bibliografias mais adequadas a fenômenos concernentes à sua realidade.

Em diversas áreas acadêmicas, contudo, assiste-se ainda uma resistência em complexificar a percepção de fenômenos sociais relativos à grupos marginalizados específicos, especialmente nos âmbitos teóricos mais adeptos à priorização da categoria "classe". No caso da Economia Política da Comunicação (EPC), vertente acadêmica dedicada ao estudo da distribuição de produtos culturais e da comunicação, relações de poder e desigualdades estruturais envolvidas em seus processos (WASKO, 2006), esse diálogo não chega a ser recente, mas vem se alargando nos últimos anos, como se pode exemplificar pela publicação de pesquisas focadas em gênero (BAHIA et. al, 2020; TORQUATO, 2021) e raça (LOPES; MELO, 2021), por exemplo, e pela criação do GT 8 Estudos críticos sobre identidade, gênero e raça na União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (Ulepic) em 2020.

Os debates de gênero, e sua interlocução com fenômenos de raça e decolonialidade, são o foco de discussão do presente artigo, especialmente no que toca temas relacionados a estruturas patriarcais modeladas ao sistema de acumulação, e as subjetividades mobilizadas no campo dos afetos para a negociação do trabalho na esfera privada e familiar. O objetivo aqui é avançar em pontes entre a área e tais fenômenos, ainda pouco debatidos no âmbito da EPC, contribuindo para interlocuções teóricas e da *práxis* acadêmica. Para isso, é realizado levantamento bibliográfico focado essencialmente nas contribuições de pesquisadoras feministas, negras e decoloniais e sua percepção de fenômenos de gênero dentro do sistema capitalista.

Num primeiro momento, parte-se de uma perspectiva histórica para entender a importância da categoria gênero na complexificação dos debates de classe para avançar na compreensão das opressões específicas operadas sobre a mão-de-obra feminina, oferecida gratuitamente aos homens, em troca de sustentação econômica e como isso ainda perdura em valores que atravessam existências femininas. Em seguida, discorre-se sobre o controle e a posse sobre o corpo, a reprodução e a sexualidade feminina, e seu condicionamento a estrutura matrimonial,

gradativamente associada ao amor romântico e ao casamento idealizado. A discussão é ainda alargada na interseccionalidade com raça e decolonialidade, questionando a instrumentalização de afetos de corpos marginalizados para a comodidade de sujeitos brancos masculinos, e lançando luz sobre o caráter emancipador que o amor e a raiva podem ter no combate ao ódio às diferenças. Por fim, são argumentadas as pontes possíveis entre a EPC e os fenômenos de gênero e afetos, juntamente na produção cultural e reprodução cotidiana de subjetividades.

## **PATRIARCADO, CAPITALISMO E A INSTRUMENTALIZAÇÃO DO AFETO**

Diversas autoras feministas que buscam, ao longo de décadas, defender a importância da pauta de gênero dentro da crítica capitalista, têm encontrado resistência. Em meios progressistas, a priorização da categoria “classe” costuma ser usada para abarcar, de forma conjunta, as opressões específicas de diversos grupos marginalizados, como resultado de uma mesma estrutura, e que discussões mais direcionadas a essas vivências dispersariam o debate, pulverizando as ações de resistência (ZETKIN, 1925, BENTO, DEPLHY, 2015). Já nos espaços em que os debates de outros grupos subalternizados têm sido admitidos, frequentemente eles assumem um caráter marginal, subordinado ao debate marxista. No caso específico das mulheres, esse debate foi muito relegado ao polo da esfera privada, logo, assumindo uma percepção reduzida, ao que pesquisadoras e ativistas reagiram defendendo a máxima do caráter político da esfera pessoal, e do quanto é necessário equilibrar mais as análises de classe e sexo (RIORDAN, 2002).

Visões clássicas que haviam orientado essa perspectiva unificadora do debate têm se provado insuficientes, como a de que a opressão das mulheres seria naturalmente dissolvida com o estabelecimento do Comunismo (ZETKIN, 1925). Segundo perspectivas de Lênin e Engels, por exemplo, a participação de mulheres na força de trabalho seria a chave para a sua emancipação, mas a sua libertação viria realmente através da revolução proletária, quando a propriedade privada fosse abolida e as mulheres se emancipariam do capital, assim como os homens (HARTMANN, 1979). Essa perspectiva desconsidera, no entanto, que capital e propriedade privada, embora se sustentem na exploração feminina, assim como de outros grupos marginalizados, não são os causadores dessa opressão e, portanto, o fim dessas categorias não a eliminaria, pois não daria conta de suprimir as relações de poder entre homens e mulheres.

Heidi Hartmann (1979) já chamava atenção para o quanto ideologia sexista assumiu uma forma particularmente capitalista, especialmente quando se conforma a estrutura da família

burguesa, em que o trabalho da mulher serve diretamente ao homem, o chefe de família. De tal modo, quem se beneficia com o trabalho não remunerado das mulheres nas esferas privadas não são apenas os capitalistas, mas também os homens que, como maridos e pais, recebem serviços personalizados em casa. O casamento monogâmico heterossexual, portanto, se configura como uma forma bastante eficiente de controle dos homens sobre as mulheres tanto no trabalho e como na sexualidade. Controlar o acesso das mulheres a recursos as coloca numa posição de subserviência, liberando-os de atividades desagradáveis, como de limpeza e cuidados, criação de filhos (HARTMANN, 1979).

Katrine Marçal (2017) reflete sobre o quanto o trabalho executado pelas mulheres, notadamente o trabalho doméstico foi ao longo dos anos ignorado no desenvolvimento de paradigmas teóricos econômicos. Há toda uma economia associada a serviços fundamentais para a liberação dos homens para as atividades ditas produtivas por estarem mais diretamente associadas ao lucro, ou simplesmente, por serem executadas por homens.

Sintomática dessa invisibilização é a afirmação histórica de que as mulheres começaram a trabalhar nos anos 1960, referindo-se às operárias que passaram a assumir posições no mercado e, então, serem pagas por sua mão de obra. A verdade, diz a autora, é que as mulheres não começaram a trabalhar nesta data, apenas o trabalho que sempre foi executado por elas, ainda que considerados fundamentais para a manutenção da engrenagem econômica, não esteve sendo contabilizado no cálculo dessa produtividade. Quando essas trabalhadoras domésticas passam a compor também o mercado formal de trabalho, há uma mudança social e econômica notável, afinal, trata-se de metade da população ativa. Apenas nesse momento o trabalho da mulher passa a ser de fato considerado como tal, muito embora sofra com brutal diferenciação salarial e ocupação de cargos aquém de suas expertises (SAFFIOTI, 1976). Mulheres têm relegadas a si, de forma sistemática e cultural, a tarefa de *cuidar dos outros* e jamais de maximizar o seu próprio ganho. Justificativas associadas à biologia, hormônios ou menstruação identificam seu corpo como sendo oposto à racionalidade, sendo seu trabalho gratuito associado a sua "boa vontade", "dom para o cuidado", "*amor à família*" (MARÇAL, 2017).

Atividades domésticas raramente podem ser acumuladas ou gerar lucro direto. Ao contrário, são cíclicas por natureza e, por serem intermináveis, precisavam ter dedicação constante, algo que por uma pressuposta natureza amável e bondosa, deveria ser executada pelas mulheres. Justamente por estarem encarregadas dessas atividades maçantes, elas costumavam ter o seu desempenho prejudicado no trabalho formal:

Os salários mais baixos das mulheres eram resultado de elas serem menos produtivas, concluíram os economistas. Elas não eram preguiçosas nem menos talentosas, mas simplesmente não eram racionam que uma mulher fizesse o mesmo esforço no trabalho que um homem. Afinal, ela tiraria uma licença por alguns

anos para dar a luz. Não havia motivo para estudar mais ou tentar tanto. Assim, as mulheres investiam menos em suas carreiras e, portanto, ganhavam menos (MARÇAL, 2017, p. 41).

Se conforma, então, um efeito cíclico em que, na medida que as mulheres ganhavam menos, a elas ficava delegado o trabalho doméstico e por estarem sobrecarregadas com este trabalho, acabavam sujeitas a ganharem salários menores ou executarem funções menores no mercado formal.

À exploração das mulheres no trabalho doméstico, Christine Dephy (2015) vai dar o nome de “modo de produção familiar” de forma complementar ao “modo de produção industrial”, pois, para ela, se este dá lugar à exploração capitalista, o outro é o lugar da exploração patriarcal. A mulher, ela própria, não possui os meios de produção. Seu nível de vida não depende das relações de produção de classe com os proletários, mas das relações de produção de servidão com seu marido. Se, em tese, ela se casa com um mais rico, poderá ter acesso a uma estrutura de vida melhor e talvez possa contratar ajuda, o que, segundo a autora, leva a corrida para se fazer um *bom casamento*.

Nessa estrutura, ainda, é importante mencionarmos o papel indispensável da indústria cultural na reprodução de valores simbólicos que sustentam o sonho do casamento ideal. O condicionamento dos sujeitos aos desejos de consumo dialoga diretamente com seus desejos e sonhos pessoais (HARVEY, 2012), pressupostos por toda sorte de espetáculo, seus padrões de beleza, amor romântico entre mocinhos nas tramas ficcionais, que após muitos obstáculos, coroam seu “final feliz” com casamento e filhos. Este condicionamento de sujeitos desejosos é colocado por Harvey (2012) como a força motriz da construção de um exército de consumidores e, especificamente, no caso das mulheres, esse condicionamento foi sistematicamente atrelado a busca de um grande amor para casar-se. Na prática, a desvalorização de sua mão de obra e a consolidação de uma estrutura que lhe impunha dependência econômica, o casamento se consolidava como uma espécie de carreira (FEDERICI, 2017).

Historicamente condicionadas às chamadas virtudes femininas, segundo Kolontai (2007), de doçura, submissão e passividade, as mulheres que antes buscavam a aprovação masculina para o casamento, passam a precisar dela para se inserirem no mercado de trabalho, precisando desenvolver características mais fortes e racionais. Alexandra Kolontai (2007) fala do tensionamento vivido pela mulher moderna que, precisando adaptar-se a este cenário, passa a forjar um caráter celibatário, e assim mesmo será socialmente julgada. Isso ocorre por que todos os aspectos que definem o sujeito econômico universal desejável são tradicionalmente atribuídos ao homem, como afirma Katrine Marçal: “a principal característica do homem econômico é que ele não é uma mulher. A economia só tem um sexo. A mulher pode escolher entre tentar ser ele ou ser o seu oposto” (MARÇAL, 2017, p. 173).

## SEXUALIDADE REGULADA, GÊNERO E CUIDADOS

A relação entre patriarcado e capitalismo é também apresentada longamente por Silvia Federici (2017), quando localiza a fase de acumulação primitiva e seu impacto na degradação e empobrecimento das mulheres com a privatização das terras, expansão colonial, guerras e crises populacionais do século XV. Nesse contexto, as mulheres proletárias acabaram se tornando tão despossuídas quanto os homens, mas sem acesso a possibilidades de salários, com a sua desvalorização como trabalhadoras, acabaram sendo condicionadas, já naquele momento à pobreza crônica e dependência econômica.

Para além disso, as mulheres tiveram sua sexualidade fortemente regulada por, entre outros motivos, a crise populacional dos séculos XVI e XVII. Isso fez com que o controle aos corpos das mulheres e suas práticas rudimentares contraceptivas, fossem perseguidas por agentes dos governos engajados no aumento populacional (FEDERICI, 2017). Tais regulamentações de comportamentos sexuais se espalharam através de processos de colonização e da perpetuação de modelos de Estado e da cultura cristã, encontrando ecos conservadores e institucionais na atualidade. Entretanto, alguns corpos usufruem de maior exercício de liberdade, enquanto outros sofrem maiores restrições, justamente a partir de seus marcadores de gênero. Para isso, é importante entender que o gênero atribui a um sujeito social uma certa posição dentro das relações com outros sujeitos. "Assim, gênero representa não um indivíduo, e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe" (LAURETIS, 2019, p. 125).

Nas mais diversas sociedades, portanto, em que existe a estrutura de diferenciação sexo-gênero, essas relações estão sistematicamente ligadas a profundas assimetrias e desigualdades. Teresa de Lauretis (2019) nos informa que esse sistema sexo-gênero é tanto sociocultural quanto simbólico, atribuindo a indivíduos inseridos na sociedade toda uma gama *status*, prestígios e valor. Desse modo, a construção do gênero é tanto produto quanto processo de sua representação, pois a representação social do gênero afeta sua construção subjetiva e vice-versa, a sua representação subjetiva afeta sua construção social.

Lauretis (2019) fala em "ideologia de gênero", como uma tecnologia, similarmente ao que Connel e Pearse (2015) vão chamar de "ordem de gênero". Quando se busca colocar gênero como uma categoria de análise válida, considera-se, portanto, que tais pensamentos coletivos, reconhecimentos e reproduções sociais não são aleatórios, uma vez que respondem e formam padrões que fazem sentido quando lidos dentro de arranjos sociais contemporâneos.

O gênero é a estrutura de relações sociais que se centra sobre a arena reprodutiva e o conjunto de práticas que trazem as distinções reprodutivas sobre os corpos para o seio dos processos sociais. De maneira informal, gênero diz respeito

ao jeito com que as sociedades humanas lidam com os corpos humanos e sua continuidade e com as características desse ‘lidar’ para nossas vidas pessoais e nosso destino coletivo. [...] o gênero, como outras estruturas sociais, é multidimensional. Não diz respeito apenas à identidade, nem apenas ao trabalho, nem apenas ao poder, nem apenas à sexualidade, mas a tudo isso ao mesmo tempo. (CONNEL; PEARSE, 2015, p. 48-49).

De tal maneira, é possível compreender dentro dos termos de uma tecnologia de gênero o contrato social-sexual que historicamente fica estabelecido para as mulheres, desvalorizando os serviços oferecidos por elas, assim como todo o complexo de trabalhos associados a reprodução das novas gerações. É, portanto, parte de uma relação estruturalmente capitalista e patriarcal que o trabalho feminino passou historicamente a ser assimilado como disponível gratuitamente, associado a valores simbólicos de amor: “uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com um recurso natural, disponível para todos, assim como o ar que respiramos e a água que bebemos” (FEDERICI, 2017, p. 191).

Connel e Pearse (2015) discorrem sobre o quanto os trabalhos de cuidados foi associado a uma natureza gentil e dócil “essencialmente” feminina. “Esses tipos de trabalho são frequentemente associados a uma definição cultural das mulheres como pessoas cuidadosas, gentis, diligentes, estando sempre prontas para se sacrificarem pelos outros [...]” (CONNEL; PEARSE, 2015, p. 33). São valores simbólicos compartilhados socialmente, em meios midiáticos, políticos e institucionais, que corroboram para a perpetuação dessas opressões de gênero.

Não sendo uma preocupação masculina, o trabalho dos cuidados, assim como a problemática de sua não-remuneração, pouco é considerado como uma questão válida e mal se destaca em estatísticas econômicas. Françoise Vergès (2020) discorre sobre como o capitalismo neoliberal, embora seja completamente dependente de trabalhos de limpeza e cuidados, o desvaloriza, invisibiliza e torna insalubre para os corpos superexplorados que os executam que, não por acaso, apresentam fortes marcadores de gênero e raça. A tarefa de “limpar o mundo” é fundamental para o funcionamento de todas as agências do capital, do Estado, das instituições financeiras, culturais, artísticas científicas, pois, sem ela, não seria possível ter asseados pisos, banheiros, restaurantes, lojas, supermercados, etc. (VERGÈS, 2020, p. 20). A autora identifica uma economia de esgotamento dos corpos racializados, fortemente marcado também pelo gênero, que sustenta e faz um contraponto ao corpo produtivo e valorizado do sujeito do hetero-patriarcado. Para que este corpo possa prosperar e triunfar nesse sistema há uma engrenagem que se alimenta de vidas supérfluas, a “classe cuidadora”. O trabalho do cuidado seria aquele “cuja finalidade é manter ou aumentar a liberdade de outra pessoa” (GRAEBER, 2018 apud VERGÈS, 2020, p.125).

O sujeito produtivo modelo para o sistema capitalista neoliberal, portanto, é livre para a produtividade à medida que explora corpos de grupos marginalizados, sendo totalmente dependente

das funções de cuidado para poder praticar essa liberdade, seja no lazer ou trabalho remunerado. Esse cuidado, que é exercido essencialmente por mulheres, cujos serviços lhe são muitas vezes oferecidos de forma gratuita, é conformado como uma rede de configurações institucionais e simbólicas, cuja base para negociação, especialmente no âmbito familiar, se sustenta na base dos afetos e do amor. Enquanto aos corpos masculinos são dedicados cuidados e liberdade, sobre a forma de afeto, aos corpos dissidentes desse modelo, muitas vezes é direcionada um forte julgamento e rejeição social, sendo colocados à margem, tratados como objetos dos desejos do primeiro grupo, algo que se agrava quanto mais distante das normatividades de gênero esses corpos são lidos socialmente (CONNEL; PEARSE, 2015).

## RAÇA, DECOLONIALIDADE E AFETOS EM REBELDIA

É com na chave do cuidado também que bell hooks (2010) nos lembra o quanto mulheres negras foram socializadas para cuidar dos outros, ignorando suas próprias necessidades. É, conforme já colocado por Vergés (2020), a raça um marcador fundamental para interseccionalizar o debate sobre as opressões de gênero no que se refere a amor, cuidados e afetos. De tal maneira, se discorremos sobre como os processos patriarcais são essenciais para entender a estrutura de opressões capitalistas sobre as mulheres, instrumentalizando seus cuidados como forma de demonstração de amor pela família, é indispensável compreender o agravamento desse debate quando se considera marcadores de raça e colonialidades (hooks, 2010; VERGÉS, 2020; NUÑEZ, 2023). bell hooks (2010) discorre sobre os impactos do histórico escravocrata em grupos racializados, profundamente feridos quando assistem séculos a fio seus filhos, companheiros e amigos sendo vendidos e violentados. Em realidades impostas de extrema pobreza, informa a autora, a sobrevivência passa a ser a regra que exige dureza, confrontação social, fazendo parecer positiva a capacidade de reprimir emoções.

A inferiorização imposta pela colonização, que objetifica e desumaniza, tem seus impactos subjetivos apontados também por Fanon (2008), ao discorrer sobre a tentativa dos colonizados se assemelharem ou serem aprovados dentro do mundo branco. O sujeito desumanizado é forjado como resultado de uma cultura secular de aversão às diferenças, perpetuada pelo pensamento branco, em que diversos grupos são marginalizados, mas que encontram seu lugar na engrenagem do lucro, pois sempre há serviços desagradáveis para serem executados (LORDE, 2019a; VERGÉS, 2020; BENTO, 2002).

Para esses grupos sociais, nos ensina Audre Lorde (2019), outra sorte de afetos é mobilizada, baseada no ódio à diferença causado pelo medo que sujeita o outro à condição de subordinação.

A rejeição institucionalizada da diferença é uma necessidade absoluta em uma economia baseada no lucro que precisa de forasteiros como *superávit*. Como membros dessa economia, *todos* nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas (LORDE, 2019a, p. 240).

A autora segue sua reflexão, discorrendo sobre a necessidade de se dedicar uma vida para dissolver a internalização de valores distorcidos que pessoas dissidentes carregam quando são cronicamente sujeitadas a estruturas sustentadas no racismo, sexismo, heterossexismo e elitismo. Por conta disso, entende-se que aquele/as que não correspondem à norma conseguem identificar com facilidade as práticas de opressão que os atingem, no entanto, dificilmente conseguem identificar quando ele/as mesmos também oprimem. Ela usa o exemplo das mulheres feministas brancas e coloca como o efeito de classe pode causar distorções opressoras. Quando as mulheres brancas ignoram as diferenças, ignoram sua branquitude, considerando sua experiência como universal. O privilégio branco, portanto, acaba sendo escora para mulheres que se veem seduzidas a usufruir de privilégios ao casar-se com homens brancos.

[...] é mais fácil para mulheres brancas acreditar na perigosa fantasia de que se você for suficientemente boa, bonita, doce, calada, se você ensinar seus filhos a se comportar, se você odiar as pessoas certas e se casar com os homens certos, então você terá a permissão para coexistir com o patriarcado em relativa paz, pelo menos até que um homem precise de seu emprego ou apareça um estuprador nas vizinhanças (LORDE, 2019a, p. 244).

Ainda no que se refere a afetos, Audre Lorde (2019b) também vai se dedicar a falar dos usos da raiva como elemento potente de transformação, algo que mulheres foram socializadas a ignorar, mas que ressoa como sentimento legítimo diante da percepção de injustiças sociais e políticas. Não é possível permitir que o medo feminino da raiva, enraizado por nossa educação, nos desvie de identificar e combater seriamente suas causas, pois “nossos oponentes levam muito a sério o ódio que sentem de nós” (LORDE, 2019b, p. 161). No entanto, “Esse ódio e a nossa raiva são muito diferentes. O ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança” (LORDE, 2019b, p. 161).

Na esteira do uso legítimo da raiva e da necessidade de o povo negro reivindicar o seu direito a amar e viver em uma vida plena (hooks, 2010), é possível identificar também os movimentos decoloniais em torno do questionamento das formas de amar estabelecidas pela cultura cristã

burguesa. Geni Nuñez (2023), por exemplo, mobiliza o conceito de “monocultura dos afetos” para referir-se a valores profundamente assimilados por processo de colonização a partir do qual valores indígenas relacionais foram demonizados em nome da salvação de almas impostas por juízos civilizatórios. A autora faz parte de um movimento decolonial, ou contracolonial, que questiona os próprios valores de posse sobre o corpo que a monogamia burguesa estabeleceu como regra, e institucionalizou como leis, repensando padrões de relacionamento mais livres, baseados na autonomia dos desejos individuais, mas sempre considerando também os coletivos, diferentemente de modelos liberais, por exemplo, como o poliamor (NUÑEZ, 2023). Essas reflexões têm oferecido grande contribuição para se pensar nas violências geradas e nos valores de posse de corpos dissidentes como reflexos da propriedade privada e do padrão familiar capitalista, amparados pelo amor romântico, ainda tão reproduzido pela indústria cultural.

De tal maneira, a autora entende que para além de perspectivas individualistas ou propensas ao egoísmo, há aqui uma proposta de comprometimento solidário, uma vez que a monogamia acaba por alimentar valores de competição e solidão, especialmente para corpos marginalizados.

Essas formações psicossociais historicamente foram construindo dinâmicas relacionais não saudáveis, fortalecidas pela monogamia, misoginia, racismo, transfobia. Nos chantageiam e lucram de muitas formas com nossas crenças nesses sistemas, com o desejo de inclusão que nos impõem (NUÑEZ, 2023, p. 147).

Valores de amor romântico, baseado num tipo de competitividade, portanto, também se retroalimentam de estruturas simbólicas racistas, transfóbicas, gordofóbicas e capacitista, como nuances presentes em processo de aceitação e de rejeição bastante recorrentes para determinados grupos sociais e interferem na forma dos sujeitos se perceberem no mundo. Muitas vezes, diz a autora, a monogamia é vendida no imaginário simbólico coletivo como uma garantia do afeto, o lugar onde as feridas existenciais serão sanadas, haverá descanso e confiança para as nossas ansiedades, uma expectativa que pode ser muito prejudicial do ponto de vista das subjetividades e mesmo da saúde mental. É justamente esse questionamento que os debates da não monogamia política se propõem a fazer dentro da perspectiva decolonial (NUÑEZ, 2023).

## EPC, GÊNERO E AFETOS

No âmbito das pesquisas em Comunicação, as reflexões sobre os impactos subjetivos do capitalismo, e de sua orientação ideológica estrutural nas subjetividades de indivíduos, têm sido

desenvolvidas mais nos Estudos Culturais. Essas contribuições, muitas vezes são observadas com críticas pelos autores da Economia Política da Comunicação, por considerá-las pouco consistentes, excessivamente focadas em aspectos substanciais do contexto institucional e estrutural do consumo cultural, identidade e recepção (WASKO, 2006). Por outro lado, Ellen Riordan (2002) explica o quanto pesquisadoras da área de EPC têm há muito tempo falado sobre a necessidade de se complexificar o estudo de aspectos econômicos da mídia e do entretenimento, dentro da lógica das indústrias globais de comunicação, e ficam reticentes por entenderem que esta abordagem que examina a relação entre capitalismo, trabalho e classe raramente dão conta da experiência das mulheres nesse sistema.

Enquanto feministas da sociologia fazem contribuições teorizando como estruturas econômicas afetam as mulheres, as feministas da comunicação tendem a gravitar em temas sobre representação e identidade. Isso pode ocorrer pelo fato de as mulheres não se sentirem confortáveis teorizando questões políticas econômicas, dado sua dificuldade mesmo de se sentirem legitimadas como seres políticos, capazes de participar mais ativamente dessas discussões. Entretanto, a contribuição feminina foi fundamental para identificar a importância do cotidiano das mulheres na esfera privada como político e econômico, consolidando o pessoal como político.

Ellen Riordan (2002) entende que a análise da economia política deve reconhecer a amplitude e o aspecto econômico de objetos de estudo que incluam experiências individuais, ao invés de sempre priorizar análises de nível macro, institucional e estrutural. Se grupos marginalizados não têm contemplados nas pesquisas de comunicação suas opressões cotidianas, exercidas pelo capitalismo e pelo patriarcado sendo, é possível dizer que estas contribuem para sua reprodução. De tal maneira, torna-se cada vez mais inadmissível restringir a Economia Política da Comunicação ao debate de classe, sem repensá-lo numa elasticidade integradora de outras opressões. Por conta disso, o viés oferecido por uma perspectiva feminista da área se propõe a estabelecer uma ponte entre as perspectivas *macro* e *meso*, tal qual as feministas socialistas, e também abrangem o viés mais individual, tal como as estudiosas de estudos culturais, entretanto privilegiando a ligação entre essas camadas e preocupando-se mais com a *práxis* (RIORDAN, 2002). A perspectiva de pesquisadoras da EPC enfoca questões como identidade, subjetividade, desejos, consumo, assim como trabalho e capitalismo através de uma crítica ao gênero, ao viés androcêntrico, denunciando a naturalização do seu uso universal como única forma legítima de conhecimento.

Janet Wasko (2006), defende também a integração da epistemologia feminista para a ampliação do caráter holístico da EPC, integrando também vertentes dedicadas a questões de raça e etnia nos sistemas evolutivos e de informação midiática. Para fazer mais sentido aos fenômenos experimentados por esses grupos sociais, a pesquisa precisa abrir diálogo do macroestrutural

com as afetações do cotidiano, do prático, do que atravessa vivências e subjetividades, individuais e coletivas, de forma sistemática.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propor-se a novos objetos em diálogo com a dura ciência da Economia Política da Comunicação, especialmente quando seus aspectos ortodoxos parecem criar barreiras intransponíveis para oxigenação de novos vieses, precisa ser mencionado como o maior desafio a se colocar nesse exercício teórico. A pesquisa acadêmica tradicional é pensada para não ser afetada, com o rigor dos métodos institucionalizados, para evitar exposição, abertura. Ler bem teorias, interpretar dentro de avaliações anteriormente feitas, é seguir instruções pré-estabelecidas, pensadas para não ser tão modificadas, pois há um conservadorismo ali.

A reflexão aqui proposta trouxe como mote reflexivo a natureza cíclica do capitalismo, sua dinâmica histórica e sua capacidade de incorporar ideologias opressoras do patriarcado ao criar estruturas familiares baseadas na opressão de gênero. Com sua profunda sensibilidade adaptativa, a lógica acumuladora estabeleceu institucionalmente a propriedade sobre os corpos das mulheres e a exploração gratuita de suas capacidades produtora e reprodutora. Negligenciado como objeto de estudo, o afeto é artifício fundamental para condicionamento subjetivo desses corpos, quando se estabelece como motivador simbólico das relações de opressão, sendo elemento desejável, utilizado como negociador e sedutor, devidamente assimilado e alimentado pelas mensagens midiáticas. Num mercado monogâmico, a disputa pelo amor e a aprovação masculina, torna-se essencial para a conformação do bom casamento, a saída para pessoas dependentes não só economicamente, mas também emocionalmente, já que tem forte marcador de gênero e raça.

No sistema de acumulação, em que a competitividade e mercadorização invade as diversas camadas simbólicas da existência humana, o amor parece se tornar produto de luxo, uma conquista a ser merecida e coroada pelo casamento ideal. Mas o afeto mesmo, na forma de cuidados, tem função mais bem definida. O amor acaba se tornando privilégio dedicado aos sujeitos masculinos produtores de recursos, que usufruem de toda sorte de cuidados e comodidades, reforçando padrões subjetivos de superioridade para escolherem suas parceiras, em disputa por sua atenção, além da liberdade para existirem, produzirem economicamente e academicamente, enquanto exploram seus serviços. É desse lugar que sujeitos cis-hétero-masculinos se sentem confortáveis para inferirem que afetos são objetos menos legítimos de análise acadêmica, que a experiência

não configura conhecimento válido, que a identificação das diversas opressões pulveriza a luta de classes.

Se afeto não fosse relevante, o ódio não seria um dos principais instrumentos discursivos mobilizados para a opressão de minorias e manutenção de estruturas dependentes de sua exploração. Se Audre Lorde (2019 b) nos ensina o poder emancipador dos usos da raiva pelos grupos oprimidos, bell hooks (2010) nos ensina o poder revolucionário do amor, validando-o sim, como fenômeno passível de relevância acadêmica, assim como os pesquisadores decoloniais, que nos denunciam a instrumentalização dos cuidados, a existência de uma economia de corpos exauridos e a necessidade de reivindicar direitos para amar livremente, independente de posse e competitividade (NUÑEZ, 2023; VERGÉS, 2020).

Assim como as pesquisas de gênero e decolonialidades, fenômenos sociais relativos a afetos podem contribuir para ampliação do caráter holístico dos objetos da EPC, consolidando o político na esfera pessoal, em diálogo com o coletivo e estrutural, considerando sua filosofia moral e orientando-se para a transformação social. Exemplos de objetos podem partir do diálogo com estudos de representação, construção de subjetividades para orientação de consumo de produtos culturais, mapeamento e análise das produções independentes, bem como seus discursos, monetização de conteúdos e iniciativas potencialmente subversivas e libertadoras, o viés do trabalho no mercado da comunicação, bem como o da própria pesquisa acadêmica em si.

Cabe, portanto, ao sujeito pesquisador aceitar ou não ser ampliar seus objetos e oxigenar seus referenciais teóricos, escolhas individuais que impactam no coletivo. Tal reflexividade ética implica uma atitude política e sensível de pessoas dedicadas a engajar-se em perceber que experiências narradas por sujeitos participantes das comunidades oprimidas por capitalismo e patriarcado muito dificilmente estarão afastadas de sua afetação cotidiana. Evitar esse debate é continuar a reproduzir análises limitadas, cada vez mais inadequadas à produção de conhecimento coletivo da contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIA, Sil; GONÇALVES, Marcia M. S.; AIRES, Janaine Aires; SANTOS, Suzy dos; SCHRAMM, Luanda, TORQUATO, Chalini. Nós, as economistas políticas da comunicação: um conto de sub-representações e apagamentos em busca de um final feliz no reino encantado da EPC brasileira. *Revista Eptic*. Vol 22. N 3 set -dez 2020. <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/13922>>

BENTO, Cida. Branqueamento e braquitude no Brasil. In: *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil* / Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras) Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58)

CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: InVersos, 2015.

DELPHY, Christine. O inimigo principal: a economia política do patriarcado. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº17. Brasília, maio - agosto de 2015, pp. 99-119.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres. In \_\_\_\_\_. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Lamparina, 2019.60p.

HARTMANN, Heidi L, 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards A More Progressive Union, 3 (1979) *Capital and Class*, pp. 1–33. Disponível em <[https://cominsitu.files.wordpress.com/2018/10/women-and-revolution\\_-a-discussion-of-the-unhappy-marriage-of-marxism-and-feminism-black-rose-books-1981.pdf](https://cominsitu.files.wordpress.com/2018/10/women-and-revolution_-a-discussion-of-the-unhappy-marriage-of-marxism-and-feminism-black-rose-books-1981.pdf)> acesso em 18 jul 2022.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2012

HOOKS, bell. *Vivendo de Amor*. Portal Geledés, São Paulo, 9 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 08 jan. 2024.

KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2007

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In HOLLANDA, H. B (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. Pp. 397-409.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de janeiro: Bazar do tempo, 2019a

\_\_\_\_\_. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In \_\_\_\_\_. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

LOPES, Ivonete Silva; MELO, Paulo Victor. Raça e racismo nos estudos de economia política da Comunicação: da resistência à construção de uma agenda de pesquisa. In LOPES, Ivonete Silva; ALMEIDA, Verbena Córdula. *Subversão Epistêmica: gênero e raça na economia política da comunicação*. Natal: XeroCa!, 2021.

MARÇAL, Katrine. *O lado invisível da economia: uma visão feminista*. São Paulo: Editora Alaúde, 2017. 215 p.

NUÑEZ, Geni. *Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023. 187p.

RIORDAN, Ellen. Intersections and New Directions: On Feminism and Political Economy. in: MEEHAN, Eileen R.; RIORDAN, Ellen. (ed.). *Sex and Money: Feminism and Political Economia in the media*. Commerce and Mass Culture Series. University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2002. pp.03-15.

SAFFOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976. 384 p.

TORQUATO, Chalini. Gênero, mídia, subversões normativas e Economia Política da Comunicação: reflexões para uma aproximação teórica decolonial in LOPES, Ivonete Silva; ALMEIDA, Verbena Córdula. *Subversão Epistêmica: gênero e raça na economia política da comunicação*. Natal: Xerocal, 2021.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WASKO, Janet. Estudando a Economia Política dos Media e da Informação. In SOUSA, Helena (org). *Comunicação, economia e poder*. Coleção Comunicação 9. Porto: Porto Editora, 2006. Pp. 29-60.

ZETKIN, Clara. *Lénine e o movimento das mulheres*. Para a História do Socialismo. Documentos. 1925. Disponível em: <[www.hist-socialismo.net](http://www.hist-socialismo.net)>. Acesso em 20 ago de 2020.



## Minha vó branca: amor, violência, amor<sup>[1]</sup>

*My white granny: love, violence, love*

---

### FERNANDA CARRERA

Professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq - Nível 2 e Líder do LIDD - Laboratório de Identidades Digitais e Diversidade (UFRJ).

### RESUMO

Este texto é uma tentativa de pensar sobre o amor e suas complexidades raciais a partir da minha avó branca, matriarca de uma família interracial. Em uma tentativa de pensar o amor como habilidade social, construo aqui um caminho teórico para a compreensão dos impactos do racismo e dos sentidos sobre raça para as dimensões afetivo-sociais que enlaçam as famílias e as interações, em uma tentativa de entender que o amor nunca é um dado concreto, mas é sempre um processo de aprendizado atravessado por mecanismos socioculturais fundamentais e complexos. Ao entender que o amor pode ser uma rede intrigante de conexão entre afeto e violência, tento nesse texto realizar uma homenagem à sua profundidade, apontando com fascínio para a natureza labiríntica de seu funcionamento.

**Palavras-chave:** amor; racismo; violência racial; famílias interraciais

### ABSTRACT

*This text is an attempt to think about love and its racial complexities based on my white grandmother, the matriarch of an interracial family. In an attempt to think of love as a social skill, I build a theoretical path to understanding the impacts of racism and the meanings of race on the affective-social dimensions that bind families and interactions, in an attempt to understand that love is never a concrete fact, but is always a learning process crossed by fundamental and complex sociocultural mechanisms. By understanding that love can be an intriguing network connecting affection and violence, I try in this text to pay homage to its depth, pointing with fascination to the labyrinthine nature of its functioning.*

**Keywords:** *love; racism; racial violence; interracial families*

Fui com minha prima à Itaparica. Nunca tive hábito de ir à ilha, mas agora, com tanto tempo longe de Salvador, preciso ainda mais da ajuda dessa prima, que é minha guia sempre por lá. *Aproveito e também vejo minha tia*. Minha prima se referia a minha vó, que mora em Itaparica com meu tio há alguns anos e é irmã da mãe dela. Minha vó. Olga. A gente estava indo visitá-la.

Aos 94 anos, minha vó está completamente lúcida, com uma memória implacável, acho que para combinar com seu jeito de ser. Mas não enxerga mais e tem muita dificuldade de ouvir, embora nenhuma dificuldade de falar. O apelido dela, desde criança, é Calada. A ironia nasceu na Bahia. Até hoje, minha vó tem muito a dizer. Naquele dia, enquanto acariciava a minha mão, contava sobre a sua madrasta, que ela tem como uma pessoa muito má. No relato sobre a crueldade da mulher que casou com seu pai, entoou alto, forte e decidido: *aquela preta suja*.

Enquanto problema de pesquisa, as famílias interracialis podem ser muito interessantes para a compreensão do domínio mais profundo da raça. Os trabalhos de Schucman (2018) e Sansone (1996) já apontaram para a complexificação da percepção racial quando afetividades, laços familiares e relações pessoais estão envolvidas. Embora o debate sobre raça e racismo possa ser fundamentado por questões macrossociais e políticas, é na dimensão cotidiana que reside a potência escondida, isto é, aquilo que alicerça e estrutura a construção das subjetividades, a produção da discriminação e, por conseguinte, oferece os caminhos para a criação de práticas de resistência, mas não é nem um pouco óbvio e facilmente identificável. A família, como grupo social primário, é fonte relevante para compreender estas relações ordinárias e complexas, mostrando que, quando raça está envolvida, a violência pode vir como uma declaração de amor.

Em *The Color of Love: Racial Features, Stigma, and Socialization in Black Brazilian Families* (2015), Hordge-Freeman aponta para a importância da família para a compreensão das relações raciais no Brasil, sobretudo as famílias inter-raciais. Em uma instituição construída com base na ideia de amor e afeto incondicionais, "*what love looks like often depends on what you look like*" (Hordge-Freeman, 2015, p. 71)<sup>[2]</sup>. Nesse sentido, embora muitos estudos estejam interessados em compreender os casamentos interracialis com foco nas motivações de sujeitos racializados e suas práticas de miscigenação com vistas ao embranquecimento (Barros, 2003), poucos trabalhos se interessaram pelo entendimento das práticas dos sujeitos brancos nestas relações e seus impactos para a subjetividade, sobretudo, negra (Schucman, 2018, Pacheco, 2006).

Em uma família interracial, o amor é entrecortado e complexificado pela cor da pele e pelos traços de racialização que impregnam nos corpos e nos comportamentos. O amor, nestes casos, é contaminado pelas narrativas de discriminação e afeta tanto os sujeitos brancos, nas tentativas de atenuação da raça daqueles que amam, quanto os sujeitos racializados, que ora acreditam que aumentarão suas chances de serem amados caso minimizem seus traços raciais, ora reconhecem

que o tipo ou o tamanho do amor que receberão terá, sempre, um sabor amargo de violência. É o amor que o branco pode dar.

O casamento de minha vó com meu avô negro é um clichê racial: ele, muito pobre, ela não. Um namoro proibido pelo pai dela, um casamento atravessado pelas lógicas complexas de gênero, classe e raça. Minha vó casa com meu avô negro e conhece, de perto, a pobreza que seu pai apontava como inevitável. Ela se ressentia a vida inteira e, sempre que possível, usa a sua branquitude como arma tanto para agredir o marido e garantir o alívio do ressentimento, quanto para sobreviver à relação de gênero que (ainda mais na sua época) a colocava em desvantagem. No entanto, a complexidade das relações que se constroem a partir deste casamento talvez seja impossível de se compreender por completo, sobretudo porque trago interpretações e percepções a partir das minhas experiências e das experiências relatadas por minha mãe.

Nessa visita que fiz a minha vó na ilha, pedi pra ela repetir algumas histórias que sempre contou durante as reuniões familiares. Uma delas é quando minha mãe, com pouco mais de três anos, ouviu a história do amor proibido dos dois, em virtude da pobreza do meu avô (para ela, somente a questão de classe era o problema), e disse: *tadinho de painho*. Essa frase, dita por minha mãe ainda muito jovem, parece que acompanhou a sua vida até hoje, porque as violências raciais e de classe que minha vó cometia eram, para ela, mais perceptíveis que as violências de gênero que meu avô praticava com a esposa (mais reservadas ao quarto e ao seu comportamento sexual fora de casa). Claro, minha mãe tinha a cor do pai e conheceu a pobreza de perto desde criança; ela se identificava muito mais com ele. Nas violências raciais de minha vó, quando chamava a filha de “nigrinha”, minha mãe corria para o colo do seu pai, que a protegia e afagava. Meu avô dizia: *Não se preocupe, minha filha. O que faz a cor é o cabelo*. Os dois, com cabelo liso, achavam que estariam protegidos da cor pelo traço mais branco de seus corpos. Apegados a essa tentativa de sobrevivência, construíram amor e identificação a partir dos impactos do racismo.

Eu não fiz essa pergunta a minha vó, mas possivelmente ela não classificaria seu marido e sua filha como negros, até porque sempre evitou o assunto. Apesar das suas práticas raciais violentas ao longo da vida, aqui no relato parecem mais explícitas do que eram, na verdade. A violência racial no contexto do amor familiar é sutil e se manifesta como uma tentativa de cuidado e afeto, muitas vezes. Foi ela a primeira pessoa a me dizer *fica apertando o nariz que quando você crescer ele vai afinando*, e essa dica foi corroborada por minha mãe, como um aprendizado que ela passava, agora, para a outra geração. No beabá da raça, minha vó iniciou a alfabetização racial da família sem que quase ninguém se desse conta.

Acompanhando a perspectiva de Sansone (1996), minha vó pode tentar negar a racialização da filha e do marido utilizando atenuações discursivas como “moreno” e “escurinha”, como forma também de justificar a potência do seu afeto pelos dois. No amor inquestionável que ela sentia

pelo meu avô e por minha mãe, não haveria espaço para racialização, a não ser aquela que, por vezes, escapava da sua boca. O racismo em pessoas brancas que nutrem afeto por pessoas negras é, para elas, quase uma prova de amor: é acionado como uma exposição da força de um sentimento que sobreviveu ao *defeito* do outro. Nesse sentido, muitas vezes o argumento pelo daltonismo racial (não vejo cor) é a forma mais comum de o sujeito autorizar a si mesmo a amar pessoas racializadas. Já para pessoas negras, o racismo nas relações afetivas com brancos pode soar como um gosto amargo inevitável em um amor que, pelo menos, apareceu.

Nesse sentido, parece fundamental perceber o amor como habilidade social, sobretudo quando são compreendidas as experiências interseccionais de subordinação. O amor é um aprendizado, um processo de treinamento, desde a infância, que nem é fácil nem é dado gratuitamente. Enquanto habilidade social, é construído culturalmente e pressupõe códigos e posturas que são ensinados, passados adiante e praticados diariamente para o alcance da memória e da repetição. Em contextos racialmente marcados, de que forma é possível amar senão pela impregnação dos códigos hierarquizantes de raça?

A perspectiva cultural circulante sobre o amor, sobretudo aquela que é explorada midiaticamente, atribui às pessoas que amam uma inevitabilidade natural, como se o amor fosse algo impossível de escapar; o amor cairia sobre as nossas cabeças e, imediatamente, todos aqueles que sentissem o peso da sua importância saberiam o que fazer. Perceber o amor como habilidade social é compreender que ninguém sabe o que fazer com o amor, assim como ninguém sabe o que fazer com uma fórmula de Bhaskara, a não ser que alguém ensine. E se fórmulas matemáticas podem ser problematizadas fora das Ciências Exatas, há que se entender que os sentidos sobre o amor são diversos na medida em que são diversas as pessoas que ensinam e aprendem sobre ele. O aprendizado, portanto, fundamental, não se dá somente pelas aulas assistidas, mas pela prática diária do conhecimento. A quem é permitido essa prática? Enquanto habilidade social, que se adquire e se pratica em contexto sociocultural marcado, o amor é inscrito racialmente.

Em famílias interracialis, considerando apenas as diferenças em torno da raça (que são, claro, atravessadas por outros marcadores identitários), como pensar o amor em uma dimensão monolítica e homogênea? Há diferenças fundamentais que impregnam nas relações e direcionam os significados do que aqui resumimos em uma palavra. O amor oferecido por pessoas brancas, sobretudo quando estão inseridas no topo das hierarquias familiares – como mães, pais, avós –, muitas vezes é uma mistura complexa de afeto e agressão, mesmo que a violência racial esteja materializada na negação da diferença. Qual o impacto, portanto, que este aprendizado sobre o amor pode causar em pessoas negras? Se o amor deixa de ser incondicional e apresenta desvios que podem enfraquecê-lo, o que o sujeito faria para continuar sendo amado? De que forma a

expectativa da violência não fundamenta as relações amorosas de pessoas que foram educadas nesse ambiente complexo, com códigos de dor e afeto em constante embaralhamento?

Ao pensar o amor sob os pressupostos das habilidades sociais, é possível reconhecer o seu caráter interacional e simbólico, imbricado às tecnologias socioculturais das relações. O modelo das habilidades sociais de Michael Argyle (1976), que propõe um mapeamento dos processos fundantes das interações, pode ser interessante para a problematização do amor, aqui iniciada a partir do contexto racial e complexificada por marcadores interseccionais. Argyle (1976, p. 214) sugere que as habilidades sociais exigem “cadeia de mecanismos sensoriais, centrais e motores”, isto é, necessitam de certas competências para o alcance do objetivo interacional, que nunca deixa de estar em jogo. Embora pareça pragmático demais pensar no amor a partir de seu caráter funcionalista, é interessante notar que, de fato, a dimensão objetiva do amor muitas vezes é mobilizada tanto para justificar as uniões quanto para explicar as dissoluções do contrato amoroso. O que se faz, de fato, com o amor?

No modelo das habilidades sociais, Argyle (1976) aponta, como pressuposto fundamental, a perspectiva funcional das interações, isto é, os objetivos, as motivações para o contato social. Todos os tipos de interação social pressupõem objetivos, finalidades, tanto para o percurso da relação quanto para a imagem dos sujeitos. É interessante notar, como já apontou Schucman (2018), que na dimensão do amor, muitos estudos tentaram compreender as motivações de pessoas negras para o casamento com brancos, reconhecendo o embranquecimento familiar como uma tentativa de adequação à miscigenação compulsória em um contexto histórico racista, como a ideia de “limpar o sangue” no Brasil (Gonzalez, 1988, p.73); mostrando a estratégia de ascensão social, com vistas à participação no mundo confortável da branquitude (Carneiro, 1995); e até mesmo apontando para a questão da falta de escolha, em um contexto racial de preterimento, como no caso das mulheres negras (Pacheco, 2008). Embora haja validade nestas discussões, há pouca problematização a respeito do outro lado da moeda: as motivações de pessoas brancas para o casamento interracial. Na dimensão do poder, existe tanto aquele que deseja alcançá-lo quanto aquele que deseja exercê-lo.

“Todos ansiamos por amor – todos o buscamos -, mesmo quando não temos esperança de que ele possa ser encontrado” (hooks, 2021). O amor é, por si só, a sua própria motivação. Vivemos na sua expectativa e construímos sentido sobre a sua existência mesmo sem nunca termos sentido o seu impacto diretamente. A expectativa do amor já é impactante o suficiente. No entanto, no domínio da raça, esta busca pelo amor, embora aconteça de modo simultâneo para brancos e negros, percorre caminhos completamente diferenciados. Lia Vainer Schucman, em “Estudo Psicossocial da Branquitude” (2014), mostra como mulheres brancas heterossexuais que divergem do padrão estético vigente – como mulheres gordas, por

exemplo - acreditam que podem conhecer o amor mais com homens negros do que homens brancos. Ao reconhecerem a hierarquia racial que as coloca em vantagem em relação a homens negros, entendem que mesmo homens negros “muito bonitos” olham para elas como uma possibilidade afetivo-sexual, o que não acontece com homens brancos do mesmo nível de “beleza”. Nesse sentido, é interessante notar que a motivação de pessoas brancas pelo amor interracial também pode obedecer a um certo domínio de “ascensão social”, mesmo que não necessariamente na dimensão de classe.

Nesse sentido, é interessante atribuir ao pensamento interseccional um papel chave na compreensão das relações raciais, entendendo que a raça está entrecruzada a outros marcadores sociais que podem complexificar as motivações tanto de pessoas brancas quanto de pessoas negras nas suas relações. Homens brancos fora do padrão, atravessados por opressões de classe, peso, território, idade ou geolocalização, portanto, podem perceber o casamento interracial também como uma forma de acesso a um privilégio branco e masculino que, na sua totalidade, não tinham ainda conseguido usufruir. É nesse contexto que as violências de gênero e raça podem ser utilizadas por eles como a performance de poder primordial; aquela que os colocará como pares e semelhantes daqueles que sempre almejaram ser. Não é à toa que, de fora, podem parecer possuir autoestima exagerada, como se não fossem tocados também pela força da pressão social nos seus atravessamentos. Na verdade, estão munidos do aprendizado performativo de gênero e raça e, no contexto do casamento interracial, aproveitarão cada minuto para colocarem em prática.

Nesta perspectiva interseccional, portanto, mulheres brancas seguem na mesma direção, como apontou Schucman (2014). O trabalho da pesquisadora deixou evidente que, no âmbito das relações interpessoais, não é prudente pensar em categorias identitárias fixas, sem entendê-las dentro dos seus contextos de interação e construção subjetiva. Mulheres brancas gordas, com deficiência, atravessadas por marcadores de idade, classe ou território, também podem apresentar motivações diferenciadas para o casamento interracial, e, muitas vezes, também podem expor, a partir das suas escolhas, uma tentativa de acesso ao amor e, claro, a dinâmicas de poder. Aliás, se pensarmos apenas na hierarquia racial e de gênero, mulheres brancas olham na direção dos homens brancos que estão a sua frente, portanto, seu espelhamento performativo de poder é aquele exercido por eles. Nesse sentido, o casamento interracial com homens negros pode ser uma tentativa de equiparação de poder e atenuação da desigualdade de gênero, que – elas sabem – pode ser extremamente violenta. Seu privilégio racial, então, convém tanto para adentrar na experiência do amor romântico, culturalmente colocada como indispensável às existências humanas, como para ser uma carta na manga que, caso necessário, será acionada para devolver – ou antecipar – qualquer ataque.

Além da motivação, o modelo de Argyle (1976) prevê o que chama de “percepção de pistas”, fundamental para o percurso bem-sucedido das relações. Conseguir identificar e interpretar os efeitos de sentido dos seus próprios comportamentos sociais seria, então, um dos atributos mais importantes da habilidade social. Isto é, reconhecer os rastros comportamentais do outro, que deixam pistas de suas interpretações e construções de sentido, é um dos processos essenciais para antecipar e evitar mal-entendidos, decepções e imprecisões nas interações. Na conjuntura do amor e das relações interracialis, é muito interessante perceber que, na dimensão da raça, pessoas negras estão mais propensas a entender as entrelinhas.

O amor enquanto habilidade social pressupõe, portanto, uma certa competência sensível para a interpretação dos efeitos sobre o outro. Se o amor, portanto, está atravessado por raça, é compreensível que aqueles que convivem mais com os efeitos do racismo possam reconhecer quando a violência racial chegou. Mas é interessante perceber que, em famílias interracialis, muitas vezes o efeito de sentido sobre racismo em pessoas negras pode ser minimizado por pessoas brancas, que atribuem a qualquer violência racial percebida pelo integrante negro, outra causalidade aleatória. Pessoas racializadas, ao contrário, estão acostumadas a perceber as pistas, porque sabem que o racismo não se apresenta somente a partir de ataques explícitos, mas é no cotidiano das sutilezas que mostra sua potência mais radical.

Lembro de um amigo contar sobre como não se sentia confortável na casa da sua avó branca, uma vez que se sentia excluído e preterido em relação aos primos. Sendo o único de pele escura, cresceu ouvindo racismo recreativo naquele ambiente, assim como os enaltecimentos às características brancas dos primos preferidos (o primo loiro que “parece um anjinho”, por exemplo). Nunca havia sofrido violência racial explícita, mas somente *sentia* que não pertencia àquele lugar. Sem saber direito como explicar a vontade de não frequentar a casa da avó, percebeu rapidamente que sua mãe branca não percebia os olhares diferentes que ele recebia, assim como nunca entenderia seus motivos. Embora ele não questionasse o amor da sua avó, que para ele parecia genuíno, sentia que aquele amor poderia ser um pouco maior se não fosse pelo tom da sua pele.

Pessoas brancas, portanto, na dimensão racial do amor, estão mais no polo da oferta de pistas que na percepção dos seus efeitos sobre o outro. Estão constantemente entregando pistas da sua racialização privilegiada e do seu poder racial em relação às pessoas negras do relacionamento, mas não estão tão determinadas a reconhecer quando são expostas. Para uma menina negra, é extremamente potente ouvir de sua mãe ou de suas tias, por exemplo, que a sua prima branca tem *cara de princesa* e ela não, mesmo que esta mãe e estas tias sejam figuras extremamente amorosas e acolhedoras em outros contextos. Se a criança negra aponta para o racismo nesta fala, possivelmente será lembrada deste contexto acolhedor, desacreditada da sua percepção de racismo, e sentirá que, inclusive, seu apontamento é deveras infantil.

No aprendizado sobre o amor, pessoas negras, então, entendem que possuem poucos recursos de poder nas relações, e podem sentir que estão correndo o risco de perder o afeto do outro a qualquer momento. Se aprenderam que o seu deslize está registrado na sua pele, de que forma poderão ultrapassar a si mesmos para serem merecedores daquele amor? Nesse sentido, podem se agarrar a qualquer oportunidade de acesso a poder e autoestima, mesmo se for através dos seus outros marcadores interseccionais. Homens negros, portanto, podem apelar para a violência do seu poder de gênero na tentativa de demonstrar que não são inferiores a suas parceiras brancas; mulheres brancas apelam para violência racial para responder à desigualdade de gênero; assim como mulheres negras, no domínio da sua vulnerabilidade de gênero e raça, precisam se agarrar a qualquer atravessamento possível de poder que perpassa seus corpos e subjetividades, como idade, geolocalização e colorismo, por exemplo.

De acordo com Argyle (1976, p. 218), as habilidades sociais também preveem “processos de tradução centrais”, isto é, um certo reconhecimento das performances sociais adequadas e determinadas culturalmente para cada sujeito, motivação, contexto e lugar. Esta compreensão “do que fazer” é apreendida com as interações, nas tentativas e nos erros, observando os comportamentos e seus efeitos. Nesse sentido, são atribuídos alguns sentidos comuns para a ideia de um todo social mais ou menos homogêneo, capaz de ser acionado para se antecipar a melhor forma de interação. É de certa forma uma generalização necessária à construção das relações, no sentido que é a partir dela que se constroem as repetições, as performances adequadas e os desvios. Mais uma vez, é preciso falar sobre o amor.

No amor interracial entre pessoas privilegiadas racialmente e outras oprimidas na mesma dimensão, há pelo menos dois processos de tradução a respeito destes sentidos comuns e generalizantes das tradições socioculturais. Um do polo do poder e outro do polo da sobrevivência. O amor, por si só, é uma experiência aprendida por meio da socialização, e, cada um destes sujeitos aprendeu e construiu camadas sobre o amor a partir de lugares próprios. O amor midiaticizado e circulado culturalmente parece destituído de particularidades e é apresentado em seu estado uniforme, impecável, justo e exemplar. Mas só alguns o acessam de verdade para conseguirem perceber que o amor, assim, é uma falácia. Alguns amam quem quiserem amar e são amados sem esforço; outros amam a quem é possível amar, a quem lhe oferece esta oportunidade.

Como reconhecer os sentidos generalizantes do amor se você não entrou em contato com este todo unificado? Como aprender sobre os limites tênues entre o amor, o controle e a manipulação? Como reconhecer quando não é amor, especificamente, mas sim a eterna busca por ser amado? No polo do privilégio, o amor pode se apresentar em diversas camadas, com diversos rostos, diferentes personalidades, atitudes e motivações. Pode se mostrar frágil, forte, complexo e profundo. Pode ser, portanto, compreendido, problematizado e, inclusive, recusado.

Não há privilégio maior que sentir-se apto a recusar o amor. No polo da sobrevivência, muitas vezes sobrevive-se, exatamente, ao amor. Porque o amor se mostra, quase sempre, envolvido em camadas de violência. Saberíamos reconhecer quando o amor vem sem este véu onipresente? Neste contexto, não há oportunidade para conhecer toda a complexidade do amor, todos os seus códigos, seus desvios significantes, não há chance para apropriações e construções de sentido únicas. Para quem não teve a oportunidade de experimentar as diversas modulações do amor, seria possível reconhecer suas nuances?

Como não paramos aqui de falar de raça, é preciso apontar para a importância do colorismo para esta compreensão do amor como habilidade social. No polo da sobrevivência, parece que todas as pessoas racializadas experimentam o amor a partir do mesmo lugar e isso não é verdade. Embora seja possível reconhecer que pessoas negras de pele clara muitas vezes acessam a hiperssexualização e não o amor, ou um amor sempre com ressalvas, é inegável que quanto mais carregado de códigos raciais negros é o corpo, mas distante ele se vê do afeto e do amor, sobretudo aquele que a cultura impõe idealizar. Acessar o amor, mesmo na sua forma mais superficial, em alguma medida garante um certo aprendizado; acessar as diversas intensidades e manifestações do toque, do desejo sexual, do processo de desenvolvimento afetivo permite alcançar um grau a mais na escola exclusivista do amor. Esse pequeno aprendizado, muitas vezes, pode ser a chave para o reconhecimento e a fuga de algumas crueldades brancas.

Os dois últimos processos fundamentais do modelo de habilidade social de Argyle (1976) são “respostas motoras” e “ação corretiva”, que também podem ser acionados aqui para a compreensão do amor interracial e seus impactos subjetivos. O primeiro diz respeito ao processo de automatização das respostas sociais a partir do aprendizado adquirido durante as interações, que pode levar à perda de controle sobre os efeitos de sentido dentro das especificidades dos contextos; e o segundo é a capacidade de apresentar ferramentas de ajuste e reparação, caso haja algum desvio indesejado. No contexto racial do amor para pessoas negras (sobretudo mulheres), as respostas motoras podem dificultar a sua entrega ao amor tranquilo, uma vez que o repertório apreendido sobre ele envolve camadas de conflito que não estão ali reconhecidas; assim como as ações corretivas são dependentes de processos profundos de autoconhecimento que nem sempre são acessíveis.

As respostas automatizadas são resultados interacionais rápidos e irrefletidos porque já pressupõem um estímulo, que no aprendizado social foi frequente, e um retorno, que por muitas vezes foi eficaz. No contexto das mulheres negras, por exemplo, quando são socializadas em contextos de pouco afeto e muita violência, ou até mesmo quando demoram a conhecer e experimentar relacionamentos afetivo-sexuais em virtude do racismo, podem desconfiar de amores muito tranquilos, porque não parecem reais. Como resposta automatizada, podem

responder com rispidez ao amor que chegou, imaginando que por detrás daquela capa enganosa, esconde o amor que já conhecem: aquele que as faz sofrer. Podem, inclusive, emendar testes atrás de testes para esse amor estranho que se apresenta, em uma tentativa de tirarem dele o véu imaginário que seu aprendizado social violento as fez acreditar ser inevitável. A rejeição é seu sentimento familiar, assim como é o abandono o seu amigo mais íntimo. Como, agora, podem aprender a responder a este afeto doce, presente e seguro? Se só aprenderam amor, violência, amor, como saberão lidar com esta monotonia de amor, amor, amor?

Embora apresente aqui mais a dimensão do amor romântico, acredito que a problematização racial do amor passa por relações de amizade, de maternidade, paternidade e tantos outros arranjos possíveis para as interações que envolvem afeto e proximidade. Lembrei de uma amiga que, ao recuperar na memória suas relações de amizade atuais, percebeu que havia se afastado de todas as suas amigas negras e preservado seus amigos brancos do tempo de escola, apesar de todas as violências que reconhecia ainda existir naqueles vínculos. Como resposta automatizada, percebeu que não somente já tinha naquele amor branco e violento, inevitavelmente, a familiaridade e o conforto que desejava, como provavelmente tinha idealizado tanto as suas amigas negras como válvulas de escape daquele contexto que acabou as desumanizando. No final, terminou se percebendo mais compreensiva e tolerante com os amigos brancos que os negros, acompanhando o aprendizado racial de toda a sua vida.

Escolho, portanto, o gancho das relações interracialias para falar de amor porque estas relações me parecem representativas da complexidade desta palavra. Embora tenhamos o apreço por atribuir sentidos maniqueístas às pessoas, dificilmente é possível reduzi-las tão facilmente, sobretudo no impacto subjetivo das nossas vidas pessoais. Minha vó é uma das pessoas mais importantes da minha vida, justamente porque participou ativamente dela em toda a sua profundidade, desde sempre. Esteve presente cotidianamente na minha formação e construiu, junto com minha mãe e meu pai, os sentidos de amor que eu e meu irmão carregamos até hoje. Me chama ainda de *gata amarela*, em referência a minha cor, assim como meu irmão de *macaco-prego*, acredito que na mesma direção de pensamento. Nesse emaranhado de amor, violência, amor, eu alimento muita saudade por estar longe, coletando nas memórias todos os sentidos de presença que me forem possíveis à distância. Ontem lembrei do bolo de milho que ela me fazia. Hoje escrevo um texto em sua homenagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGYLE, M. A interação social: relações interpessoais e comportamento social. Rio de Janeiro: Zahar, 1976
- BARROS, Z. dos S. Casais inter-raciais e suas representações acerca de raça. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003
- CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. *Estudos feministas*, v. 3, n. 2, p. 544, 1995.
- GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988
- hooks, b. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- HORDGE-FREEMAN, Elizabeth. The color of love: Racial features, stigma, and socialization in black Brazilian families. University of Texas Press, 2015.
- PACHECO, Ana Cláudia Lemos. Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar?: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Tese de Doutorado em Ciências Sociais: IFCH, Campinas, 2008.
- PACHECO, Ana Cláudia Lemos. Raça, gênero e relações sexual-afetivas na produção bibliográfica das ciências sociais brasileiras: um diálogo sobre o tema. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 34, p.153-188, 2006
- SANSONE, Livio. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. *Afro-Ásia*, n. 18, 1996.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor / Lia Vainer Schucman. - Salvador: EDUFBA, 2018, 146 p.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia & Sociedade*, v. 26, p. 83-94, 2014.

---

[1] Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e do apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq por meio da bolsa produtividade em pesquisa – Nível 2.

[2] O que o amor se parece pode depender, frequentemente, do que você se parece (tradução nossa)



## Caixa de ferramentas afetivas

*Affective Toolbox*

### DANIEL MEIRINHO

Fotógrafo, pesquisador, artista visual e curador independente. É professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia - (PPgEM). Bolsista Produtividade PQ2 CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa VISU - Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais - CNPq. Doutor em Comunicação e Artes pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Atua como pesquisador na área da fotografia negra contemporânea brasileira e coordena o projeto Olhos Negros, que realiza um mapeamento de fotógrafos negros em todo o território nacional. Desenvolve pesquisas na área das políticas da imagem com enfoque em abordagens artísticas e contemporâneas, sobretudo, ligadas aos estudos sobre raça, representação, arte afro-brasileira contemporânea, fotografia e performance.

### RESUMO

Ensaio visual produzido a partir de uma série de fotografias através de um inventário catalográfico amoroso da caixa de ferramentas do meu pai e das relações afetivas que estabeleci com ele através destas peças.

**Palavras-chaves:** fotografia; afeto; paternidade

### ABSTRACT

*Visual essay produced from a series of photographs through a loving catalog inventory of my father's toolbox and the emotional relationships I established with him through these pieces.*

**Keywords:** *photography; affection; paternity*

“Quando terminar coloque depois tudo de volta na caixa”. Essa sempre foi a condição definida pelo meu pai para usar suas ferramentas, que guardava devidamente organizadas em sua caixa. Ele nunca foi um construtor ou mestre de obras, mas dedicou muitos anos, energia e zelo à esta coleção de ferramentas. Em suas mãos serviam para pequenos reparos domésticos. No entanto, simbolicamente esses objetos sempre exerceram uma grande influência na mediação das relações de afetividade, masculinidade e parentalidade comigo. Para ele são como uma caixa de brinquedos, minuciosamente organizada e abarrotada. Para mim se constituem de objetos vivos e afetivos de como sempre me conectava emocionalmente com ele. Cada ferramenta tem sua história que cabe na mão. Era também uma forma dele demonstrar para uma nova geração que algumas tecnologias não podem ser superadas e que os saberes manuais possuem uma energia conectiva e criativa.

O seu Robério é um organizador. Um catalogador de coisas, um exímio produtor de processos, designador de ordens, arquivador de materiais, documentos e listas que o continuem. Um homem de zelos, rotinas e apegos. Que nunca teve muita paciência em repassar conhecimentos, mas exigia com rigor que todos ao seu redor compreendessem a ordem sequencial dos seus métodos. Sua paternidade foi exercida com o empenho de prover condições de vida, segurança, educação e condutas éticas para mim, mas muito emocionalmente distante, assim como muitos pais da minha geração e suas formas implacáveis e inflexíveis de afeto. Nossas aproximações afetivas passavam por momentos em que concertávamos juntos algo, sempre mediado pelo uso destas ferramentas.

Desde quando era seu ajudante de pintura, e de reparo domésticos de carpintaria e eletrônicos, até os constantes concertos do ventilador que trabalhava ininterruptamente no calor recifense, ele me explicava a diluição da tinta, os tipos de pincéis e rolos, o tempo de secagem da tinta e a utilidade de cada ferramenta daquela caixa. As aulas continuavam na loja de ferramentas e ferragens do meu padrinho que ficava rua da Praia, no centro do Recife. As memórias de infância passam por percorrer e buscar para ele brocas, parafusos e dobradiças, como num jogo educativo de habilidades manuais que eu necessitava aprender.

Sei bem que o conceito de criar homens que concertam são estereótipos patriarcais que atribuo a estas ferramentas em todos seus significados simbólicos e imaginários. Afetos mediados com um forte demarcador de gênero. Essa é a “a caixa de ferramentas do meu pai” que tornava evidente um domínio masculino de aquisição, manutenção e uso daquelas ferramentas. Um legado que eu entendia como um espólio que necessitava encapsular pela necessidade heteronormativa de uma habilidade manual que consistia de um ser hábil, de forma instintiva. Uma inteligência de uso das mãos estendida pelo artefato ferramenta, que segregava a minha irmã destes conhecimentos repassados e dos vínculos afetivos mediados por estes objetos.

O ensaio visual *Caixa de ferramentas afetivas* (2021) é um inventário fotográfico e catalográfico amoroso da caixa de ferramentas do meu pai e das relações afetivas que estabeleci com ele através destas peças. As imagens estão dispostas em um conjunto organizado e isolado, assim como ele faz com sua caixa de ferramentas. O ordenamento rígido das imagens e a precisão técnica da produção das imagens expõem uma sequência milimétrica e articulada de como esses objetos mediadores representam e expandem uma experiência metódica e sistemática de afetos com meu pai. Me instiga pensar sobre a relação entre as imagens e as coisas, em um exercício de construção/desconstrução das representações das memórias entre um pai e um filho.

Os registros fotográficos das ferramentas se constroem a partir das metáforas de como esses saberes e habilidades passadas, ainda guardadas em uma caixa lacrada, partem de um procedimento artístico meu, metódico e programado – inventariante – de recolhimento, catalogação e apresentação de cada peça. São registros isolados de uma coleção disposta de forma taxonômica, que cria uma variação alternativa de ordenação, às vezes por cor, tipologia, função ou mesmo materialidade, e só ganha sentido quando se desvenda a estreita correspondência entre a ferramenta, o afeto e a paternidade.

















#### MILENE MIGLIANO

Professora, pesquisadora e jornalista, possui estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia com estágio sanduíche (PDSE-CAPES) na École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette, França. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, é graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo com formação complementar em Cinema, também pela UFMG. É pesquisadora do Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero em comunicação e consumo da ESPM-SP e do Grupo de Trabalho Infâncias e Juventudes do Conselho Latino Americano de Ciências Sociais. Integra o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes no Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Membro da Associação Filmes de Quintal, em Minas Gerais, no qual participa da curadoria e programação anual do [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh), festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Publicou «Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação», pela Editora UFRB, em 2020. É membro do Intercom, da Socine e da Rede Historicidades. Vive em Salvador, Bahia.

## Dança envolvente e ficção visionária: fabulação crítica de cidades amorosas para elas

*Immersive dance and visionary fiction: critical fabulation of loving cities for them*

#### RESUMO

Proponho um texto para colocar em contato dois filmes que têm como protagonistas corpos vibrantes - que enfrentam e confrontam violências e opressões. Corpos de mulheres cis, trans, negras, indígenas, não-binárias que em suas trajetórias reinventam os usos de/e seus corpos periféricos. Afeita a uma submetodologia indisciplinada (MOMBAÇA, 2016; BRANDÃO; LIRA, 2020), parto de cenas dos filmes em direção à uma cartografia dos afetos em trânsito entre os corpos audiovisuais em dança e o meu corpo encarnado de pesquisadora implicada, interessada na dimensão do fazer sentir, mais do que fazer sentido. A ética amorosa (hooks, 2020) em busca de reparação e encontro com outras epistemes fazem emergir corpos "delinquirs" em enfrentamento contíguo.

**Palavras chave:** Fabulação crítica; ética amorosa; cinema de ficção visionária

#### ABSTRACT

*I propose a text to introduce two films whose protagonists are vibrant bodies - bodies that face and confront violence and oppression. Bodies of cis, trans, black, indigenous and non-binary women who, in their trajectories, reinvent the uses of their peripheral bodies. Fond of an undisciplined sub-modology (MOMBAÇA, 2016; BRANDÃO; LIRA, 2020), I depart from scenes in the films towards a cartography of affections in transit between the audiovisual bodies in dance and my embodied body as an involved researcher, interested in the dimension of making people feel, rather than making sense. The love ethic (hooks, 2020) in search of reparation and encounter with other epistemes makes "delinquirs" bodies emerge in contiguous confrontation.*

**Keywords:** Critical fabulation; love ethic; visionary fiction cinema

“E flutua, e flutua...  
Ninguém vai querer nos dizer como amar”  
Johnny Hooker

Escrevo este texto desde minha afetação e fruição estética cinéfila - enquanto mulher cis, branca e bissexual – ao assistir a dois filmes que têm como protagonistas mulheres negras, indígenas, cis, trans e não-binárias, que em suas trajetórias enquanto personagens-vida (MEDRADO et al, 2023), reinventam os usos de/e seus corpos considerados periféricos e marginais, por meio de uma prática amorosa comunitária (hooks, 2019). Tal prática possibilita a criação, nas narrativas fílmicas em que os filmes estão inscritos, dos usos das cidades com seus corpos que existem e resistem às estigmatizações, subjugações e violências patriarcais, coloniais, históricas. Ou melhor, historicizadas oficialmente; aqui, a busca é por narrativas à contrapelo. (BENJAMIN, 1996)

O imaginário opressor é produzido desde os epistemicídios fundantes da modernidade: a reconquista da Península Ibérica, o genocídio dos povos originários desde as conquistas das grandes navegações, a inquisição e queima das bruxas e corpos dissidentes pela Igreja Católica e seus fiéis seguidores durante mais de quatro séculos, e a escravização e diáspora negra imposta aos povos africanos que configura até hoje racismo e genocídio (GROSGOUEL, 2016). Epistemicídios porque intentaram de variadas maneiras eliminar as diversas epistemes, modos de sentir, fazer e pensar o mundo diferentes da universalidade ocidental racionalista.

A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais têm gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo. (GROSGOUEL, 2016, p.25)

Silvia Federici, em *O Calibã e a Bruxa* (2017), ressalta que o capitalismo implementou uma nova fase do patriarcado que trouxe outra divisão sexual nas relações trabalhistas, determinando as mulheres como reprodutoras da força de trabalho. Seus conhecimentos, que se relacionavam com as tradições das curas das ervas, dos ciclos lunares, astrológicos e sazonais, das danças e dos cantos, bem como de muitas outras relações entre e com seus corpos e a natureza, conhecimentos a respeito do cuidado consigo e com outras formas de vida, foram proibidos de serem transmitidos e experienciados. Eram tidos como pecados e deveriam ser extirpados da terra. Essas pessoas foram silenciadas pelas torturas, julgamentos e execuções nas fogueiras em praça pública. Sua potência de vida e de transformação de mundo sofreu tentativas de aniquilação. A atualização de tal poder capitalístico é debatido com

Preciado (2014) (que) propõe que as redes insidiosas e tentaculares do capitalismo ocidental internacionalizado são sustentadas por lógicas farmacopornográficas, na produção e disseminação em larga escala tanto de medicamentos como de

audiovisualidades cujo objetivo não é por exato alienar, mas, de modo intenso e ostensivo, controlar, designando modos *corretos* e compulsórios de *gozar*. (ROCHA, 2018, p.81)

No século XXI, o controle dos corpos foi ampliado diante de desenvolvimentos tecnológicos e tem atuado na dimensão de conquista e domínio de imaginários narrativos e consequentemente dos desejos. Em enfrentamento aos tentáculos, a dança envolvente das personagens-vida protagonistas nos filmes “Abjetas, 288” e “Mato seco em chamas” estabelecem uma retomada de imaginário invocando libertação, alegria, amor e cuidado. Personagens-vida porque são mulheres que precisam ser conhecidas consonantes e estimulantes de uma transformação social. A dança envolvente afirma a corporeidade de enfrentamento a determinação, ao controle de suas vidas, circulando e misturando os espaços públicos e privados, cometendo delitos em relação às normas e leis vigentes e/ou silenciosas. Nos filmes, as protagonistas realizam gestos de acolhimento entre mulheres no espaço público enquanto compromisso, afeto e prática. Cenas que valorizam existências experimentadas sob uma ética amorosa, seguindo bell hooks (2021) se atualizam resistindo, reivindicando e reinventando seus corpos em espacialidades especulativas desde duas cidades brasileiras: Aracaju, cidade litorânea e capital de Sergipe, fabulada como “Aqui”, em “Abjetas, 288” de Júlia da Costa e Renata Mourão (2019), e Brasília, especificamente o bairro Sol Nascente, no distrito de Ceilândia, expansão da capital federal, em “Mato seco em chamas”, de Adirley Queiroz e Joana Pimenta (2022). Com as entonações de submetodologias indisciplinadas, desenharei um mapa dos afetos que os corpos destas mulheres dançam.

## CINEMAS DE CIDADES PARA ELAS

As cidades e seus bairros e distritos que situam as narrativas das vidas das protagonistas dos filmes escolhidos, se encontram, de partida, em situação periférica em relação aos imaginários e grandes centros urbanos. Sergipe, estado do nordeste brasileiro, está longe de fazer parte do cotidiano simbólico enquanto conjunto de cidades relevantes; sua capital sequer figura enquanto destino turístico. Já a Ceilândia tem se constituído enquanto ambiência conhecida em tramas do imaginário cinematográfico que acompanha figuras da resistência ao poder e controle urbano. A implementação do Centro de Erradicação de Invasões (CEI), em Brasília, situa a Ceilândia como resistência desde o planejamento da intervenção urbana, que me foi apresentada em “Branco sai, preto fica”, de Adirley Queiroz (2018). No filme eleito, “Mato seco em chamas” a espacialidade é mais periférica: Sol Nascente, afastada do centro da Ceilândia e dos holofotes do espetáculo,

próxima das páginas policiais. Nos dois filmes, as mulheres dominam as urbanidades em uma ética concatenada com seus sonhos, comunidades, corpos e desejos.

A tomada da territorialidade do espaço urbano e coletivo pelas mulheres, principalmente racializadas, é uma consequência da resistência e persistência no existir. Elas se inventam prioritariamente nas margens da “cidade e da cidadania, submetida a condições indignas de sobrevivência, diante de um modelo colonial, capitalista e patriarcal de urbanização desigual, em que seu direito a ter direito é sistematicamente negado.” (MANZI, 2021, p.18). Para Grada Kilomba, retomada por Manzi, “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (2020, p.68). Foi nestes espaços que as mulheres constituíram suas comunidades de apoio, entre mulheres, que configuram a resistência dos aquilombamentos no tempo presente. Um modo de existir que como as cosmovisões dos povos originários, enfrenta o poder capitalístico, patriarcal e controlador. A margem, nestes filmes, caracteriza e potencializa a invenção de cidades amorosas para elas.

“Abjetas 288”, de Julia da Costa e Renata Mourão (2019) é um curta-metragem ficção científica musical no qual duas personagens amigas, Joana e Valenza estão em busca de um espaço de vivenda onírico propagandeado pela televisão onipresente – *Aracaju gardens*; o filme se realiza durante um dia em que as amigas derivam pela cidade em sua busca. Realizado como projeto de fim de curso das duas graduadas em cinema na Universidade Federal do Sergipe, tem como espacialidade especulativa (ASANTE, 2022) a cidade “Aqui”, fabulada no território da capital do estado<sup>[1]</sup>.

Na primeira cena em que as protagonistas compartilham a tela, estão à espera no que reconhecemos como um ponto de ônibus. Ambas levam pertences em bolsas: a de Valenza é feita de plástico e a de Joana é um galão adaptado com alças, ambas presas como mochilas, indicando que estão preparadas para deambular. No equipamento urbano há diversos graffitis nas paredes e estruturas, um pixo da palavra “coragem”, lambe-lambes com o texto “procuro emprego”, um desenho de um rosto de perfil com uma marcação de ênfase nos olhos, como que sinalizando, olho aberto.



FIGURA 1: Imagem 1 de "Abjetas 288", amigas no ponto de ônibus.

Valenza pergunta para Joana porque ela não avisou quando chegou em casa, depois de sair da festa na qual ambas estavam, na noite anterior. Joana diz que não faria diferença, já que estava acompanhada. Joana então se levanta, diz que "vai mijar" e pede para a amiga ficar de olho. No breve diálogo, o cuidado de uma com a outra é evidenciado. "Amizades amorosas nos dão espaço para experimentarmos a alegria da comunidade num relacionamento em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados" (hooks, 2021, p.165 ).

Em um corte, o ponto de vista da câmera se coloca atrás dela, enquadrando por entre as coxas de Joana, Valenza e um pequeno cartaz colado com os dizeres "eles sabem". Ao final do xixi, percebemos que o pequeno cartaz tem uma alteração na imagem, como se fosse uma tela fora do ar, com riscos/ruídos. Joana, depois de cometer a infração, volta a se sentar ao lado da amiga. No código de lei brasileiro, dependendo da conduta e território, o delito urinar em público pode ser considerado penal ou administrativo. No texto "Queer decolonial: quando as teorias viajam", Pedro Paulo Gomes Pereira enfatiza o banheiro público como um lugar do controle dos corpos, disseminado pela burguesia, no século XIX e evidencia a relação que Cilene, uma mulher trans, estabelece ao ser contratada para realizar os serviços gerais dos banheiros da rodoviária de sua cidade, Santa Maria: "esse corpo, considerado ambíguo, cuida do dispositivo que elide a ambiguidade" (GOMES, 2005, p.425). Em "Abjetas 288" Joana extingue a possibilidade de dominação do banheiro em seu corpo na sequência da afirmação do amor comunal que rege sua

relação com Valenza ela institui a rua como espaço para se aliviar, reivindicando a liberdade de uso velada que homens têm de urinar em espaços públicos.

Na sequência, o carro que elas esperavam, chega. Na narrativa fílmica, o transporte é feito em carros que atravessam a cidade vazia. No percurso, Joana conta que o companheiro da noitada queria lhe tatuar no braço a frase “A rua é noix”, mas acabou tatuando o que ela pediu, “Eu amo mamãe”, afirmando mais uma vez o amor entre mulheres, comunal, mais valoroso do que a vinculação a outros grupos de afinidades

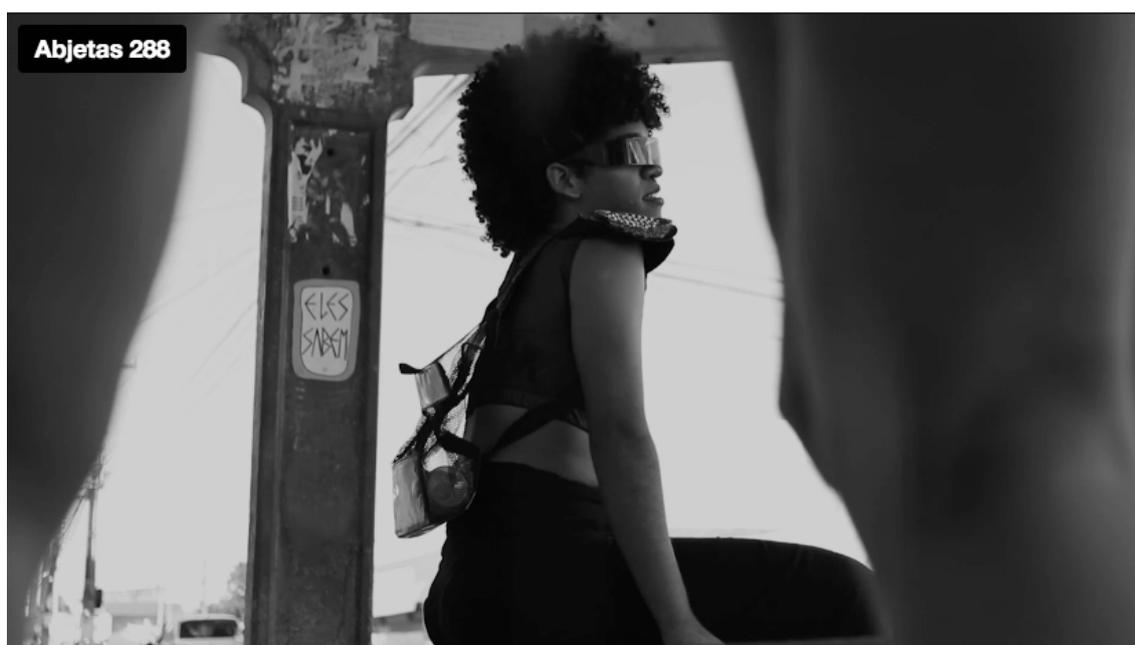


FIGURA 2: Imagem 2 de “Abjetas 288”, cena “eles sabem”.

Em “Mato Seco em Chamas”, de Adirley Queiroz e Joana Pimenta (2022) as narrativas fílmicas giram em torno de Léa, Chitara, Andréia e outras mulheres que se organizam em atividades de invenção, manutenção e suporte do desvio e refinamento clandestino de petróleo a partir da perfuração de um duto condutor que atravessa o subterrâneo do setor habitacional Sol Nascente. “A maior favela do Distrito Federal. O investimento cênico é pesado: no lote das *gasolineiras* há uma torre de observação e um ‘cavalo-de-pau’ (artefato para bombeio mecânico do petróleo), entre outras traquitanas, maquinário presente em várias cenas, signo por excelência da invenção ficcional (com suas particularidades, decerto)” (MESQUITA, 2022, p. 105).

Entre as atividades que enfrentam o poder na cidade que habitam está a candidatura de Andréia Vieira na concorrência do cargo de deputada distrital, como representante do PPP, Partido do Povo Preso. Com seu corpo a distribuir panfletos em conversa com os garis ou com os motoristas e passageiros de ônibus, Andréia tem como medidas propostas se eleita, o fim do toque de recolher, a liberação da pista para os eventos de realização de No grau (performance

de empinar as motocicletas em movimento) e o reconhecimento e autorização do trabalho dos moto-taxistas. Na cena seguinte a documentada nas imagens, Andréia está na garupa de Chicão gravando um vídeo de campanha no celular, onde tematiza também as regras e práticas do sistema prisional, já que seus corpos a conhecem. Na narrativa do filme, Andréia e Léa se conhecem na prisão, em uma das temporadas de cumprimento de pena de ambas. Léa fica sabendo na prisão que Chitara, sua meia irmã, está com a refinaria clandestina e ao sair do cárcere a encontra e passa a integrar a rede das gasolineheiras.



FIGURA 3 E 4: Imagens 1 e 2 de “Mato seco em chamas”, a campanha de Andréia.

#### MILENE MIGLIANO |

Dança envolvente e ficção visionária: fabulação crítica de cidades amorosas para elas |  
*Immersive dance and visionary fiction: critical fabulation of loving cities for them*

Entre os frames capturados nas cenas de “Mato Seco em Chamas”, a força do enfrentamento do corpo de Andréia é poderosa diante da poeira da avenida. Sua imagem publicada no folheto de campanha enfrenta a caveira plotada na caminhonete que acompanha o trio elétrico de outra pessoa candidata à distrital, alguém com mais recursos do que o seu partido, o PPP. A disputa política das ruas, das eleições, da realidade e ficção produzem uma tensão, afeto que é indesejável pela fadiga, irritação e indiscernibilidade da situação presente na zona de liminaridade criativa.

Ambas as narrativas fílmicas exploram as liminaridades criativas (MIGLIANO, 2021) entre ficção e documentário, compreendendo a potência da zona de contato entre ao menos estes dois gêneros audiovisuais, experimentando perspectivas outras para suas histórias. Embasadas em um passado vivenciado, os filmes reinventam futuros que compõem ficções visionárias (IMARISHA, 2016).

A ficção visionária oferece aos movimentos por justiça social um processo por meio do qual explorar a criação de novos mundos (embora não seja em si uma solução – e é aí que entra o trabalho prolongado de organização comunitária). (...) Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo como o fizermos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização. (IMARISHA, 2016, p.4)

Walidah Imarisha compreendeu um modo de escritura criativa que imagina outros mundos, para além da ficção científica, como um modo de vislumbrar o que pode vir a ser e que a criatividade que inventa é potência narrativa e combativa. Fabulam tempos nos quais outras espacialidades podem vir a ser vivência cotidiana para as protagonistas; instauram o gesto e prática amorosa em comunidade enquanto uma escolha que enfrenta e contesta o *modus operandis*, ainda em territórios dominados por perspectivas patriarcais e colonialistas. bell hooks já havia enfatizado a importância da mudança ética na transformação dos padrões: “O privilégio do poder está no coração do pensamento patriarcal.” (hooks, 2021, p. 184 )

Compreendo que tais fabulações fílmicas em liminaridades criativas se realizam e enfrentam desde o que venho chamando de uma ética da reparação (KILOMBA, 2019), reinscrevendo o lugar das personagens em um protagonismo que atualiza as suas potências de vida, há tanto violentadas, silenciadas e invisibilizadas. Enquanto personagens-vida, as protagonistas reinscrevem mundos oportunos aos seus desejos e demandas desde o processo de transformação.

na “Carta da Autora à Edição Brasileira” de seu livro “Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano”, (quando) a autora situa o caminho da “responsabilidade coletiva de criar novas configurações de poder e de conhecimento” e são negação-culpa-vergonha-reconhecimento-reparação. Para a artista, autora, filósofa e psicóloga, tal percurso de “conscientização coletiva (...) não é de forma alguma um percurso moral” (KILOMBA, 2019, p.11) mas

uma trilha possível na superação da contenção do imaginário político racista, colonial, xenófobo, sexista... (AUTOR, 2022, p.2)

Para Grada Kilomba a reparação é o primeiro passo no enfrentamento ao racismo estrutural, que se constitui desde a tomada de consciência de que todos temos memórias relacionadas com as plantações, ou seja, as monoculturas coloniais que enriqueceram as metrópoles e os senhores às custas do trabalho escravo e servil e usurpação dos territórios das colônias. Nesse sentido, destaco que uma ética da reparação produz práticas que desejam transformar tal legado, modificando os modos de produzir mundo, e vidas, estruturados na modernidade colonial; a ética amorosa em comunidades de mulheres é uma destas práticas.

Nos filmes, a espacialidade especulativa é criada no trajeto pelas ruas em busca, e encontro, de/com *Aracaju Gardens*, em "Abjetas 288" bem como nos espaços de luta e intimidade das protagonistas de "Mato Seco em Chamas", sejam eles espaços públicos, como o ônibus dançante, ou privados, como o quintal refinaria de petróleo. As protagonistas inventam nas narrativas territorialidades que diferem dos modelos de cidades modernas e contemporâneas, nas quais o fluxo e o lucro são os elementos mais importantes; elas inventam territórios nos quais a comunhão é fulcral, nas relações e associações que criam para si.

## FABULAÇÃO CRÍTICA E "CORPOS DELINQUIRS"

O protagonismo colonial estruturou práticas e pensamentos que reforçam violências até a contemporaneidade, como a misoginia, o machismo, o racismo, o racismo ambiental, a xenofobia, a lgbtfobia, os capacitismos entre outros comportamentos opressores e genocidas nas espacialidades cotidianas e institucionais. No campo da criação artística estas resistências são muito vivas no tempo contemporâneo, conscientes e atentando para a dificuldade de tal agência. Saidiya Hartman ao problematizar a inexistência de narrativas de mulheres negras durante o período do tráfico negreiro e das escravaturas enfrenta a existência dos arquivos que as assassinam e silenciam mais uma vez.

É uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia da cativa e da escravizada. (HARTMAN, 2020, p. 15)

Em “Vênus em dois atos”, a partir da denúncia da brutalidade, silenciamento e perpetuação da violência que os fragmentos dos arquivos são capazes de agenciar na invisibilidade destas vidas no tempo contemporâneo, Hartman propõem um modo de escrita literária com e contra o arquivo. Tal modo é a fabulação crítica, que reconhece a fabulação como “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados e experimentados por atores. Um evento é uma transição de um estado a outro. Atores são agentes que realizam ações. (Não são necessariamente humanos.) Agir é causar ou experimentar um evento.” (Idem, p. 29). A autora realiza assim uma pesquisa extensa em busca de fragmentos destas narrativas de mulheres negras, para entrelaçá-los e por meio de uma narrativa recombinante, fabular criticamente histórias que tem como ponto de partida um verbo no subjuntivo: e se fosse de outro jeito?

Reconhecidamente, a minha própria escrita é incapaz de ultrapassar os limites do dizível ditados pelo arquivo. Ela depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros de contabilidade, dos manifestos de carga dos navios e dos diários de bordo, e nesse aspecto ela vacila diante do silêncio do arquivo e reproduz as suas omissões. A violência irreparável do tráfico atlântico de escravos reside precisamente em todas as histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas. Esse obstáculo formidável ou impossibilidade constitutiva define os parâmetros do meu trabalho. (Idem, p. 30)

A fabulação crítica com Saidiya Hartman imbrica fragmentos únicos à historicidade da realidade e inventa uma possibilidade para a irreparabilidade da ausência e impossibilidade de histórias das mulheres negras existirem. Suas vidas são imaginadas como as que poderiam ter sido, em consonância com a perspectiva de que conhecer, e imaginar, o passado pode fomentar futuros outros, como sequenciabilidade narrativa desde outros percursos para os fragmentos. Ao imaginar uma segunda jovem mulher da qual se tem apenas um registro que a denomina Vênus, e que teria vivido ao mesmo tempo que uma outra jovem negra também assassinada pelo capitão e tripulação do navio negreiro, Saidiya lhes atribui uma amizade confortante naquele espaço de dor, sofrimento e aflição: uma espacialidade especulativa capaz de mudar a história ancestral.

Em “Abjetas 288”, o filme se inspira em fatos e vivências da cidade que é personagem importante no filme também. Uma destas estórias é que em Aracaju, próximo a um shopping local, vivia uma mulher que passava o dia a carregar alguns pertences pessoais em um carrinho de supermercado pelo estacionamento; essa mulher, na vida real, entrou em uma cadeia do vício em comprar, no mercado, em lojas, pelas ruas, que fez com que ela perdesse tudo. Enlouquecida, acabou assim, vivendo na rua só e em sofrimento mental. Depois de alguns anos vivendo assim, foi encontrada um dia morta. Ao roteirizarem “Abjetas 288”, na cidade “Aqui”, as realizadoras criaram um duplo da personagem que performa esta senhora do carrinho de compras. Esta personagem se compõe com duas figuras femininas, cada uma com seu carrinho, com uma

roupa branca celofanada e algumas grossas fitas a se movimentarem com o seu caminhar. A experimentação com a imagem destas senhoras, cada vez que aparecem no filme, qualificam talvez a liminaridade entre documentário e ficção, trazendo para a baila o cinema experimental, como de Vertov: a montagem aguça e recria os quadros, um ruído é assinalado nos corpos da dupla. As diretoras inventaram em seu filme uma personagem parceira para a senhora do carrinho, alguém que a acompanha, que conversa, interage com ela. Uma possibilidade de parceria, uma colega, uma amiga, cuidado criado para a personagem real que vivia em sofrimento mental na capital sergipana. Uma fabulação crítica para a vida dessa mulher que morreu só; invenção que transforma a vida como com Saidiya Hartman.



**FIGURA 5:** Imagem 4 do filme *Abjetas 288*, de Júlia da Costa e Renata Mourão. Duas mulheres e carrinhos em Aqui.

Uma escrita fílmica que transita entre a realidade vivida e um passado imaginado compõem a narrativa com fragmentos de ambas materialidades simbólicas, liminaridade criativa. Um espaço entre vivência e criação, um espaço contaminado e embebido das possibilidades de se sentir. Outra potência de tal fabulação crítica está em quando em “Aqui” mais de três pessoas aglomeradas pelas ruas, antes ou depois do toque e recolher de 15h, podem ser abordadas desde o artigo 288 do Código penal Brasileiro e que qualifica a realização de crimes em grupo como associação criminosa. O entrelaçamento da liminaridade criativa entre documentário, ficção e experimentação na montagem vai marcando o filme enquanto fabulação crítica e criando uma espacialidade especulativa desde a vida experimentada.

Intrigadas com as senhoras dos carrinhos de compras, com quem já se entrecruzaram anteriormente, as amigas perguntam para elas se conhecem o caminho até Aracaju Gardens. Neste momento, um policial vê a reunião das quatro mulheres e as aborda diante da infração do artigo 288 do código penal. Juana e Valenza ficam para trás e tem suas bolsas revistas pelo policial. Em uma sequência de muita agonia, na qual as violências aos corpos das protagonistas são decupadas e repetidas, o policial leva a bolsa de Juana que chora. Para Le Guin (2021), em A teoria da bolsa ficção, a bolsa enfrenta a jornada do herói na poética/estética/ética do texto. Diferente de um clímax e uma resolução na base da violência, pois “ainda há sementes para serem coletadas, e espaço na bolsa das estrelas” (p.24). Joana tenta alcançar o policial, mas Valenza alcança Joana, detendo sua revolta. As amigas começam uma dança de contato na qual os gestos são de cuidado e de acolhimento, muito mais vida do que a conquista/roubo de seu pertence.



FIGURA 6: Imagem 05 do filme “Abjetas, 288”, dança envolvente para curar traumas.

Seus gestos inventam um “pas de deux” que enaltece a parceria das duas, como amigas em busca do sonho pelo lugar melhor para viverem. A fabulação crítica do curta sergipano mais uma vez se aproxima da de Saidyia Hartman, e realiza o cuidado e acolhimento entre mulheres. Os filmes e suas personagens realizadoras, em um tempo presente, atualizam a memória de violência da cidade, mas também apontam para um futuro; instaura-se no processo de sonho e projeto para este tempo porvir. Os corpos de Joana e Valenza, na dança, se expressam, afirmando a sua legitimidade e presença na cidade. Corpos que enfrentam em infrações as duras regras para existir na cidade, com coragem em suas dissidências: corpos delinquentes das

normas e do gênero, corpos que se movimentam e que se rebelam, corpos latino-americanos, corpos “delinquirs”.

No texto “A beleza do Coro”, no livro “Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais”, ao apresentar e discutir a vida e resistência de mulheres negras em Nova York no começo do século passado, Saidiya (2022, p. 312) afirma, desde a experiência de muitas delas que “dançar e cantar alimentaram a esperança radical de viver de outra forma, e, nesse sentido, a coreografia era apenas outro tipo de movimento pela liberdade, outra oportunidade de fugir ao serviço, outra elaboração de greve geral” (HARTMAN, 2022, p. 315). As personagens de “Abjetas 288”, um século depois, atualizam a dança como espacialidade criativa, no cinema independente nacional. Mabel, a protagonista da narrativa do texto de Hartman, buscava em sua juventude, a liberdade de ser.

Participar do coro envolvia muito mais que a sequência de passos ou o arranjo de danças no palco de um salão ou na pista de um cabaré. Como a fuga da plantation, o escape à escravidão, a migração do Sul, a debandada para a cidade ou as perambulações pela Lenox Avenue, a coreografia era uma arte, uma prática de se movimentar mesmo quando não havia outro lugar para ir, nenhum lugar para onde fugir. Era um arranjo do corpo que escapava à captura, um esforço para tornar o inabitável habitável, para escapar ao confinamento de um mundo cercado por quatro paredes, um cômodo apertado e abafado. Tumulto, levante, fuga - eram as formas de articulação para se viver livre, ou ao menos tentar, eram formas de insistir: eu não estou aqui para servir. Eu me recuso. (Idem, p. 315)

Mabel está de mãos dadas com Valenza, com Joana, com Andréia, com Chitara e com Léa. Todas estas mulheres, no século XX e no XXI, encontram na criação com seus corpos um lugar legítimo de existência que é capaz de afetar o público e contagiar com desejo de mudança, o mundo. Ao sair da sala de cinema de “Mato seco em Chamas”, na Praça Castro Alves em Salvador, vislumbrei a poesia urbana pixada no prédio defronte ao estacionamento no qual minha amiga havia deixado o carro. Uma brisa fresca me fez vivenciar a cena do ônibus, de modo emancipador: o desejo do texto, em relação com “Abjetas 288” nascia ali.



FIGURA 7: Imagem 3, "Mato Seco em Chamas", Léa vigia quintal.

Superar a contenção do imaginário político (RIBEIRO, 2011, s/p) e fabular outros mundos proporciona o questionamento da realidade em que vivemos e que não desejamos mais; portanto realizamos planos e ações para modificá-lo. É essa a força também de Chitara e Léa, as irmãs protagonistas do filme situado no planalto central. Chitara intercepta um gasoduto e passa a refinar gasolina em casa. Em meio à uma manufatura industrial no quintal, ela distribui gasolina a um preço mais barato para os motoboys, que se consolidam como parceiros do negócio paralelo. Léa chega depois de iniciada a trama, pois ela estava cumprindo pena, encarcerada. Ao longo das filmagens, ela se interessa pela narrativa e integra a equipe do longa-metragem como mais uma personagem-vida. A personagem de Léa é uma das quatro mulheres que cumprem a vigilância do quintal petrolífero. Em uma das noites, um veículo roda pelas vielas do bairro acompanhado de dois drones.



FIGURA 8: Foto 4, "Mato Seco em Chamas", Léa fuma no ônibus.

Na sequência das imagens ouvimos alguns tiros disparados por ela de seu posto de vigilância. Vemos o disparo da arma que ela empunha, na tela. A próxima imagem enquadra Léa bebendo e fumando dentro de um ônibus em um contexto singular, de infração, mais um delito. Logo o filme revela uma festa de mulheres que acontece enquanto o ônibus está em movimento pela cidade. As mulheres dançam, paqueram, se beijam, se divertem. É evidente que para as mulheres em cena "ser lésbica afeta a relação com o mundo" (BRANDÃO, LIRA, p. 298) pois vivem outra dimensão do que há na dura realidade do dia a dia. A música que toca no ônibus é um funk pancadão com uma batida que instiga o dançar. Mas a letra é violenta. A letra tem como refrão, "vai dar ou vai descer?". Diz para a mulher que é o momento da vida dela, ela vai fuder em um helicóptero, que vai ter que transar com o piloto e com o co-piloto, e se não quiser, vai dar ou vai descer? Em meio a tanta violência, as mulheres dançam e se curtem, como se aquela letra não pudesse lhes causar nenhum mal; ali, naquela festa, só as mulheres é que existem. A voz da música é como um passado distante, que não as atinge mais. Amor comunal aqui, corpos "delinquirs" que infracionam a música que não as violenta mais, mas sim, as anima em suas dissidências de gênero e desejo sexual.

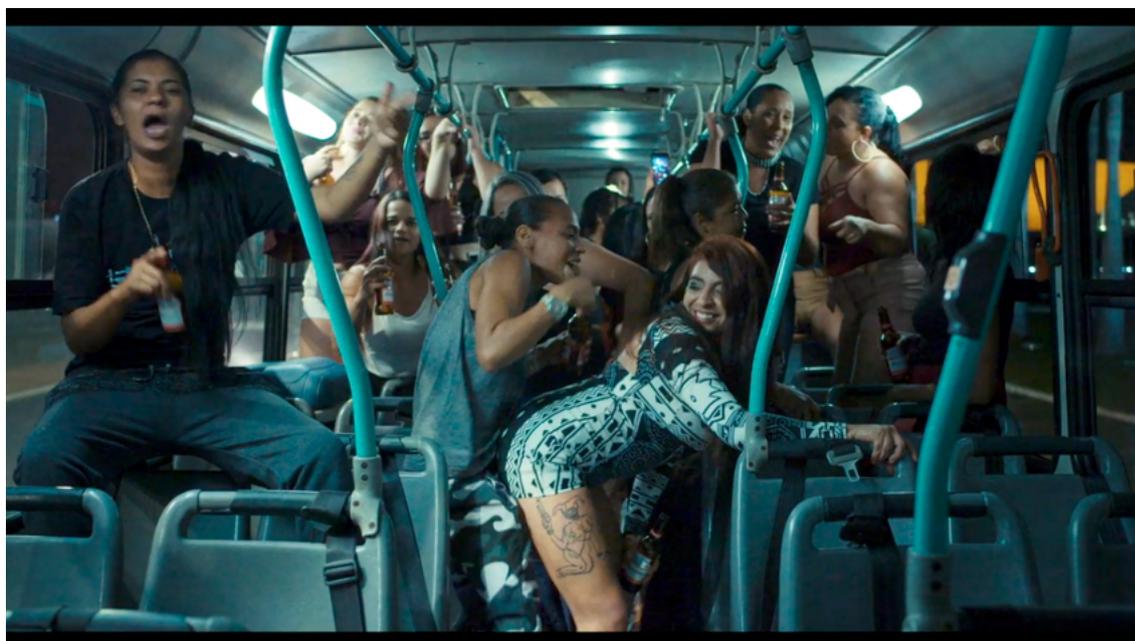


FIGURA 9: Imagem 5 – “Mato Seco em Chamas”, dança no ônibus.

A ficção visionária sonha uma condução no transporte público livre de injúria, importunação sexual, registro não autorizado da intimidade sexual, estupro, entre outros crimes contra as mulheres. Crimes cometidos por homens que ceifam suas existências e invenções, traumatizando-as. Na realidade social brasileira, segundo o Fórum Nacional de Segurança Pública, em 2022 houve aumento em todos os índices de violência contra a mulher<sup>[2]</sup>.

A ficção visionária em “Mato Seco em Chamas” sonha com liberdade em seu direito de ir e vir, mas também no sentido de libertação e emancipação sexual e de gênero. Visibilidade lésbica e amor comunal em uma mesma tela, liberdade de existência que existia em um tempo diferente ao da modernidade. Espacialidade especulativa para futuros outros.

A especulação é diferente da esperança, mas também não é profecia; é uma tentativa focada de qualificar e quantificar o futuro com base no que sabemos hoje. A fonte da especulação é nossa atual contemplação do passado, aumentada por nosso conhecimento de mitologia, ética, tecnologia e estética. (ASANTE, 2023, s/p)

Sonhar com futuro que também é presente/passado, faz parte da narrativa de “Abjetas, 288”. O início do filme é uma deriva pelo mercado municipal fechado, no qual há pedaços de carne de boi e de aves dispostos nas mesas de corte, provocando um desconforto com o avanço vertiginoso da câmera e incidental da trilha. Logo a narrativa passa para a casa de Valenza, acompanhando seu trajeto do quarto até a saída de casa, em linguagem experimental. Ao passar pela sala, a televisão ligada veiculada uma propaganda que anuncia com uma atriz uma branca, de sotaque paulista, ou seja, da região mais rica do país, esnobando sua condição de moradora de Aracaju Gardens.

A fabulação crítica enfatiza os arquétipos do poder que subjagam cotidianamente nas cidades mulheres que sofrem violências em dimensão interseccional: de classe, de gênero, de raça, de territorialidade, religiosa. Ao sair de casa para encontrar com a sua amiga Joana, a câmera altera os movimentos da sequenciabilidade provocando uma dança com o caminho que a personagem trilha. A montagem dos fragmentos que documentam o encontro de seu corpo com a calçada, o muro chapiscado, a queda e o levante, experimentam uma linguagem cinematográfica que arrisca entre a arte, o videoclipe e o novo, da criação das diretoras. Logo, Valenza começa uma dança em contato com as paredes e muros que permeiam a calçada que percorre. Entre pixações e uma música incidental, o musical começa traçando também o percurso em busca do condomínio anunciado pela televisão. No beco de seu caminho está grafada a frase “O futuro não existe”.



FIGURA 10: Imagem 05 Abjetas 288, Valenza dança no beco.

Depois de alguns trajetos e encontros pela cidade, as protagonistas Joana e Valenza chegam ao espaço onde seria Aracaju Gardens e começam a gargalhar diante do absurdo que vêem: Bettina toma vinho em uma mesa disposta em um terreno baldio, em meio ao lixo; vestida com sacos rasgados. Joana e Valenza rolam de rir no chão e mais uma vez, e dançam, revelando seus corpos cheios de vida e livres do enquadramento das câmeras que constroem Bettina. Um texto é lido aos seus pais, recobrando a sua demanda de revolta e liberdade. A afirmação da revolução é certa, e o filme, mais uma vez, nos implica em uma experiência estética disruptiva.

## BREVES CONSIDERAÇÕES

“Abjetas 288” e “Mato Seco em Chamas”, se aproximam nesta cartografia enquanto produções que fabulam criticamente corpos “delinquirs” que especulam espacialidades em ficções visionárias. Mas se no curta a história termina com as protagonistas em uma contagiante alegria com a ousadia de haverem desmascarado Aracaju Gardens, no longa, a produção das gasolneiras foi desmontada. “Delinquirs” que são, elas e os motoboys se unem e atacam um carro blindado que passa, uma viatura do controle, a vigilância que as destituiu. E as protagonistas terminam o filme com uma revolta contagiante em seus rostos e em nossos imaginários despertados com a ira do fogo enquanto fagulha da libertação.

Valenza e Joana em “Aqui” e Léa, Chitara e Andréia no Sol Nascente colocam seu corpo para jogo e provocam aberturas inspiradoras para quem as acompanha nestes territórios urbanos fabulados com os ritmos dançados por elas, inventando espaços e futuros. Cinemas, cidades e as “delinquirs” me convidam a experienciar com seus corpos que amam, mas violam as leis e normas que as constroem. A resistência dos corpos delinquirs das personagens-vida, produzida desde uma ética da reparação, está em um percurso de transformação da manutenção do status quo. Tal espacialidade especulativa também fabula criticamente desde outras epistememas, em liminaridades criativas, o desenvolvimento narrativo no cinema. Narrativas que enfrentam a história, recriando-a preparam terreno para imaginar futuros. Na tela a dança me encanta e faz sentir tantos jeitos de existir. A sublevação “delinquir” é cinematograficamente compartilhada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade e Afrofuturismo: Contagem Regressiva para o futuro*. Tradução de Zaika dos Santos, 2022.

BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. Inventário de uma infância sapato em um mundo de imagens. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 03, n. 09, 2020, p. 121-137.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a Bruxa*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

GROSGOUEL, Ramón. *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI*. *Revista Estado e Sociedade*, v. 31, n.1, p. 25-49, jan./abr. 2016.

- HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. Revista Eco-Pós, 23(3), 12–33. Rio de Janeiro: 2020.
- \_\_\_\_\_. *Vidas Rebeldes, belos experimentos*. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.
- hooks, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2020.
- IMARISHA, Walidah. *Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*. Tradução de Jota Mombaça, Issuu, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GUIN, Ursula k. *A teoria da bolsa ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- MANZI, M., & ANJOS, M. E. dos S. C. dos . (2021). *O corpo, a casa e a cidade: territorialidades de mulheres negras no Brasil*. Revista Brasileira De Estudos Urbanos E Regionais, 23.
- MEDRADO, Arthur et al. *Ainda sobre urgências e gestos propositivos – Mostra contemporânea brasileira*. In: Catálogo do [forumdoc.bh.2023](http://forumdoc.bh.2023) – Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte, Fórum de Antropologia e Cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2023.
- MESQUITA, Claudia. *As lendas das gasoleiras: entre o vivido e o imaginado*. In: Catálogo do [forumdoc.bh.2022](http://forumdoc.bh.2022) – Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte, Fórum de Antropologia e Cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2022.
- MIGLIANO, Milene. Disputas de sentidos nos stories: uma análise crítica do perfil DanzaMedicina. In: 30º Encontro Anual da Compós, 2021, Campinas. “Anais eletrônicos” [...]. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/disputas-de-sentidos-nos-stories--uma-analise-critica-do-perfil-danzamedicina>. Acesso em 21 maio de 2024.
- \_\_\_\_\_. Reparação como ética da produção audiovisual contemporânea: corpos, gestos e composições para enfrentamento ao pensamento colonial. In: INTERCOM - 45o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2022, João Pessoa. “Anais do 45o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação”. São Paulo: INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação, 2022. v. 1. p. 1-12.
- MOMBAÇA, Jota. “Rastros de uma submetodologia indisciplinada”. Concinnitas, v. 1, n. 28, 2016, p. 341-354.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “Queer decolonial: quando as teorias viajam”. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 5, n. 2, 2015, p. 411-437.
- PRECIADO, P. B. Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROCHA, Rose de Melo. *Paradoxos da Desposseção: capitalismo, ambivalências e dimensões mágicas no consumo na contemporaneidade*. In Revista Matrizes, v.12 n. 02 mai/ago 2018.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político*. Entrevista in Revista Marimbondo, v.01, 2011.

- 
- [1] Importante salientar que o Nordeste brasileiro foi um território marcado por intensa ocupação dos territórios por fazendas coloniais a partir da expulsão e aniquilamento dos povos originários que aqui viviam. No século XIX foi determinado que era preciso extinguir os aldeamentos indígenas e ao final do mesmo, que os indígenas estavam confundidos na população.
- [2] Além disso, registros de assédio sexual cresceram 49,7% e totalizaram 6.114 casos em 2022 e importunação sexual teve crescimento de 37%, chegando ao patamar de 27.530 casos no último ano. Ou seja, estamos falando de um crescimento muito significativo e que perpassa todas as modalidades criminais, desde o assédio, até o estupro e os feminicídios. Disponível em <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/08/anuario-2023-texto-07-o-crescimento-de-todas-as-formas-de-violencia-contra-a-mulher-em-2022.pdf>, acessado em 14 de janeiro de 2024.