

WILL DOMINGOS

ENTRE SUTILEZAS E VOOS
corpos sensíveis e encenações íntimas
das vivências homoafetivas no cinema contemporâneo

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C268 Cardoso, Wiliam Domingos.
Entre sutilezas e voos: corpos sensíveis e encenações íntimas das vivências homoafetivas no cinema contemporâneo / Wiliam Domingos Cardoso. – 2016.
120 f. ; il.
Orientadora: Mariana Baltar Freire.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 108-112.
1. Intimidade. 2. Homoafetividade. 3. Afeto. 4. Realismo contemporâneo. 5. Antecampo. 6. Voz off. I. Freire, Mariana Baltar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

WILL DOMINGOS

ENTRE SUTILEZAS E VOOS:

corpos sensíveis e encenações íntimas das vivências homoafetivas
no cinema contemporâneo

Niterói
2016

WILL DOMINGOS

ENTRE SUTILEZAS E VOOS:

corpos sensíveis e encenações íntimas das vivências homoafetivas
no cinema contemporâneo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Comunicação Social da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial a obtenção do
Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do
Cinema e do Audiovisual.

Orientadora Prof^ª. Dra. Mariana Baltar Freire

Niterói
2016

WILL DOMINGOS

ENTRE SUTILEZAS E VOOS:

corpos sensíveis e encenações íntimas das vivências homoafetivas
no cinema contemporâneo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Comunicação Social da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial a obtenção do
Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do
Cinema e do Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Mariana Baltar Freire (orientadora)
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

Prof. Dr. Denilson Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ)

Niterói
2016

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, Fora Temer.

Depois, ainda em primeiro lugar, agradeço à orientadora Mariana Baltar. Obrigado pela amizade, confiança, disponibilidade, incentivo e parceria na orientação e em sala de aula.

Em segundo lugar, agradeço a CAPES, pela concessão da bolsa que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao Leandro, com quem vivi por 5 anos. Pela compreensão e também pela falta de compreensão, nas vezes em que eu não soube o que fazer com a falta de tempo e com o todo resto ao redor.

Por tantas coisas inlistáveis, agradeço aos amigos. Principalmente, às manas. Sem essas pessoas, sinto que teria envelhecido rápido demais nesses dois anos intensos de pesquisa acadêmica.

Ao João, que é quem eu sinto e penso enquanto escrevo esses agradecimentos.

À minha mãe e ao meu pai.

“A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” - a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados”.

Jacques Rancière

RESUMO

Nessa dissertação, nos interessa agir no imaginário em torno da intimidade, a fim de alcançar outras perspectivas e aberturas diante de um repertório de gestos e encenações das homoafetividades no cotidiano, que prescindem ou reapropriam-se cinematograficamente por outros vieses das subjetividades introdirigidas e das sexualidades identitárias. Serão trabalhados modos de encenação da vida ordinária das vivências homoafetivas nas experiências do pós-armário, e como se colocam estratégias de engajamento, a partir da aproximação atualizada dos modos de excesso. E, ainda, como a criação de um repertório de gestos performáticos acaba por deslocar as perspectivas em torno do cotidiano, do banal e das noções de intimidade. Nosso objetivo aqui é identificar um cenário cinematográfico de onde partem desejos e estratégias comuns, em torno da construção formal e sensível do imaginário das relações amorosas e intersubjetivas das homoafetividades. Como pensar e se relacionar com os afetos, os modos de convivência e o confessional nas encenações diante da câmera, no antecampo e entre quem filma e é filmado? Pensaremos a respeito de uma escrita confessional do desejo, que se desenvolve à partir de modalidades específicas de utilização da voz *off* e do antecampo, onde se torna expressiva uma forma particular de inscrição do eu e do outro no corpo filmico, assim como parece emergir uma necessidade evidente de ressignificar o imaginário romântico heteronormativo, o realismo das representações, o obsceno, a experiência estética, o banal, entre outras esferas de produção de sentidos e sensibilidades.

Palavras-chave: Intimidade; Homoafetividade; Afeto; Realismos Contemporâneos; Antecampo; Voz *off*.

ABSTRACT

In this work, what interests us is acting upon the imaginary surrounding intimacy, aiming other perspectives and openings towards a repertoire of gestures and acts of homoaffectivity in daily life, which prescind or reappropriate themselves cinematographically by other biases of self-driven subjectivity and sexual identities. It will work around methods of staging the ordinary life of homoaffective experience after coming out and put themselves as strategies of engagement, through an up-to-date approach of modes of exaggeration, and how the creation of a repertoire of performative gestures ends up shifting the perspectives around daily life, the commonplace and the notions of intimacy. Our goal here is identifying part of a cinematographic scenario that create desires and common strategies, around the formal construction and the sensible imaginary of amorous relationships and intersubjective of homoaffectivity. How to think and relate with affection, the modes of intimacy and the confessional enactment before the cameras, behind the camera and the relationship between who films and gets filmed? We will think about a confessional writing of desire, which develops through specific uses of voice-over and the “antecampo” (the space behind the camera), where it becomes expressive, a particular form of inscription of the I and the other in the filmic body, as it seems to emerge an evident need to resignify the heteronormative romantic imaginary, the realism of representation, the obscene, the aesthetic experience, the banal, and other aspects of producing meanings and sensorial experiences.

Key Words: Intimacy; homoaffectivity; Affect; Contemporaries Realism; Antecampo; Voice-Over.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Estéticas e políticas da intimidade e do cotidiano na modernidade e no cinema <i>queer</i>.....	12
1.2 – A constituição do sujeito moderno e as experiências homoafetivas.....	12
1.2 – Experiências cinematográficas estético-narrativas e as promessas de um novo cinema <i>queer</i>	24
1.3 – Realismos contemporâneos: atmosferas de gestos entre afetos e rarefações.....	33
Capítulo 2 – A voz <i>off</i>, o outro e as escritas confessionais.....	45
2.1 – A escrita confessional nas subjetividades contemporâneas.....	45
2.2 – As escritas confessionais do desejo homoafetivo.....	50
Capítulo 3 – O antecampo, o outro e a câmera háptico-subjetiva.....	66
3.1 - O regime performativo da imagem.....	66
3.2 - Encenações e sensorialidades compartilhadas da vida ordinária homoafetiva.....	73
Considerações Finais.....	104
Referências Bibliográficas.....	108

Introdução

O que há para além das representações de gênero e das sexualidades? Desvendados os segredos e as aparências de certas identidades, como lapidá-las em outras formas? A questão não é exclusivamente o que há para além da representação, mas o que há a mais na inevitabilidade da representação nas experiências audiovisuais. Que sonoridades? Que paisagens? Quais futilidades e desejos?

Nessa dissertação, interessa agir no imaginário em torno da intimidade, a fim de alcançar outras perspectivas e aberturas diante de um repertório de gestos e encenações das homoafetividades no cotidiano, que prescindem ou se reapropriam cinematograficamente por outros vieses das subjetividades introduzidas e das sexualidades identitárias. Serão trabalhados modos de encenação da vida ordinária das vivências homoafetivas nas experiências do *pós-armário* e como se colocam estratégias de engajamento, a partir da aproximação atualizada dos modos de excesso. Ao lado disso, pensaremos como a criação de um repertório de gestos performáticos acaba influenciando nas perspectivas em torno do cotidiano, do banal e das noções de intimidade.

No decorrer das análises fílmicas, nosso objetivo aqui é lançar percepções sobre um cenário cinematográfico de onde partem desejos e estratégias comuns, em torno da construção formal e sensível do imaginário das relações amorosas e intersubjetivas das homoafetividades. Como pensar e se relacionar com os afetos, os modos de convivência e o confessional nas encenações diante da câmera, no antecampo e entre quem filma e é filmado? Não só importa observar como se comportam os corpos e a câmera – e que tipo de câmera é essa –, mas os agenciamentos entre as expressões de vida num devir ficcional e os regimes de representação das *mise en scènes* fílmicas. Pensaremos a respeito de uma escrita confessional do desejo, que se desenvolve à partir de modalidades específicas de utilização da *voz off* e do antecampo, onde se torna expressiva uma forma particular de inscrição do eu e do outro no corpo fílmico, assim como parece emergir uma necessidade de ressignificar o imaginário romântico heteronormativo, o realismo das representações, o obsceno, a experiência estética, o banal, entre outras esferas de produção de sentidos e sensibilidades.

Como veremos a partir das discussões e das análises fílmicas, não estamos diante de um compromisso com a representação e de um engajamento que se dá exclusivamente pela

identificação dos padrões das dissidências sexuais, mas pela produção de um engajamento afetivo capaz de sensibilizar o corpo do espectador, a partir de um agenciamento sensorial que se dá na imagem e na circunscrição de elementos da vida ordinária, e por vias que expressam a autonomia dos sujeitos e uma forma sensível particular.

No primeiro capítulo, a reflexão em torno da constituição do sujeito moderno se desenvolverá a fim de compreender como se modificam os conceitos e as estéticas da intimidade e do cotidiano, e de que modo isso pode ser observado nas imagens cinematográficas diante das experiências homoafetivas em determinados contextos políticos e sociais.

O tensionamento entre a razão e a emoção, o público e o privado, abarcava ao mesmo tempo a valorização da materialidade da experiência do real e da imaterialidade simbólica dessacralizada, no contexto da constituição das sociedades modernas. Ao mesmo tempo em que podemos identificar nessa conjuntura uma força discursiva científico-racionalista, também localizamos uma percepção de mundo que se distancia desse racionalismo em narrativas que se utilizam do mais sentimental – dos romances, dos diários secretos, etc -, estabelecendo um paradigma por evidenciar um discurso também sensório-sentimental, segundo Baltar (2007). Numa releitura crítica de Habermas, Baltar (2007) localiza essa dupla incidência discursiva – aparentemente dicotômica – como concomitantes e acredita que essas narrativas (de excesso) "tratavam, justamente de popularizar, ou pelo menos de fazer circular, uma síntese entre os dois paradigmas" (BALTAR, 2007, p. 201).

A modernização das sociedades apresentou-se através de dissociações e deslocamentos dos valores e da moral, a partir da segregação e ressignificação dos espaços da vida social e íntima. O que faz "parecer evidente ao indivíduo que ele é algo distinto 'internamente', enquanto a 'sociedade' e as outras pessoas são 'externas' e 'alheias' (ELIAS, 1994, p. 32 apud BALTAR, 2007, p. 196). Há um movimento de esvaziamento e estigmatização da vida pública ao lado do surgimento das "tirantias da intimidade", como analisado pelo sociólogo norte-americano Richard Sennet, no livro "O declínio do homem público", como expressão de uma hipertrofia do privado (SIBILIA, 2013).

Nesse primeiro capítulo, será importante entender como a intimidade do sujeito tornou-se algo interligado à sexualidade e como a revolução sexual significou também uma

transformação no conceito de intimidade, pois participa do processo de trazer à tona ao olhar público, novas formas de subjetivação menos interiorizadas, constituídas cada vez mais como um corpo-imagem visível e reativo à alteridade, o que em parte caracteriza a cultura somática e as novas formas do capitalismo contemporâneo de investimento do poder sobre o corpo e sobre o cotidiano.

No contexto da cultura somática, assiste-se a um esvaziamento do regime da interioridade psicológica, vinculado ao modo moderno de se constituir e identificar-se como sujeito (...) O que ocorre é, antes, uma mutação mais ou menos perceptível nas inflexões e rearranjos do regime (e do vocabulário) das práticas subjetivantes, ou, mais precisamente, uma subordinação de antigos mecanismos por outros emergentes, que se vão consolidando. (FERRAZ, 2013, p. 17)

Também nesse primeiro capítulo, refletiremos sobre as representações da homoafetividade no cinema e os modos contemporâneos de realismos, atmosferas e gestos entre afetos e rarefações, tendo em vista a vanguarda underground norte-americana, o New Queer Cinema e o cenário contemporâneo cinematográfico das décadas dos anos 2000.

No segundo capítulo, faremos uma reflexão sobre os modos confessionais na contemporaneidade em negociação com uma espécie de reescrita “íntima” e “romântica” às sombras das heranças do imaginário das subjetividades introdirigidas. Focaremos em experiências cinematográficas recentes que configuram o que vamos chamar de escritas confessionais do desejo. Assim, começaremos a investigar as práticas de convivência e parceria de casais homoafetivos, em encenações que articulam no tecido fílmico um certo convite às sensações e à experiência estética, ao mesmo tempo que reinvocando a dimensão performativa de um real menor e banal e, ainda, aproximando-se da estética documental íntima e autoetnográfica.

No terceiro capítulo, em torno do que vamos chamar de encenação da vida reinventada, a partir da identificação de um novo e paradoxal tipo de ficção do real no contexto criativo do regime performativo da imagem (BRASIL, 2010; BRUNO, 2004; SIBILIA, 2008; FELDMAN, 2012), a reflexão investigará a ideia de intimidade como fruto de um aparato possibilitador e o comportamento de uma câmera que chamaremos aqui de háptico-subjetiva,¹ a partir de releituras e empréstimos da concepção de visualidade háptica da

1 A utilização do termo “câmera háptico-subjetiva” surgiu por uma estimulação da minha orientadora Mariana Baltar, a partir de discussões teóricas e análises fílmicas do *corpus* de pesquisa durante as aulas do meu estágio docência na disciplina Cinema, Estética e Política, disciplina realizada em parceria. O termo surgiu no calor das

pesquisadora Laura Marks (2000).

No capítulo 3, analisaremos obras audiovisuais que também se inserem num movimento subjetivo confessional, como os exemplos analisados no capítulo 2. Porém, destacam-se pelo aspecto de compartilhamento de intimidades nas relações entre campo e antecampo, onde se torna importante o aparato como possibilitador de um engajamento afetivo e de uma sensorialidade íntima e cotidiana da experiência homoafetiva. Nos exemplos trabalhados no capítulo 2, a criação está voltada para o lugar da voz, do texto, do material de arquivo e do outro na imagem, onde campo e antecampo não se misturam da mesma forma que os exemplos do capítulo 3, ainda que façam parte de uma mesma potência discursiva e estética de uma expressão sensível e política comum em torno das vivências na imagem.

Tomo a liberdade de me inserir rapidamente para relatar um pouco do processo de criação do meu curta-metragem *Amado* (15'57", Brasil, 2013, Will Domingos)², um filme que se coloca diante dos mesmos impasses, desejos e confissões em torno do eu e do outro, que é algo central no *corpus* de análise. Quando me deparei com a vontade de fazer esse filme, tratava-se na verdade de um desejo idealizado de me aproximar ainda mais da história de Leandro, meu namorado na época. Leandro me contava com entusiasmo algumas histórias de seu avô paterno. Com o decorrer do tempo, comecei a acreditar na possibilidade de um reencontro com Leandro através de uma reconstrução da memória do avô já falecido, uma vez que ambos pareciam ter personalidades muito parecidas.

Combinei então com Leandro que eu o filmaria procurando um dos livros do seu avô, o *Dr. Satã*, que segundo ele estava guardado na estante de livros. Aconteceu que o livro não estava lá e não conseguimos acessar o que em “tese” poderia fornecer ideias e posicionamentos parecidos com o de Leandro, que seria um ponto de partida para o encontro de um possível filme, ainda bastante incerto. Enquanto seguia Leandro em sua busca, uma forma de olhar se fazia presente, repleta de desejo e fascínio por detalhes do corpo, do rosto e da presença de Leandro no espaço, configurando uma espécie de paisagem afetiva, ao que me parece quando olho pra essas imagens ainda hoje. A verdade é que eu sempre desejei expressar meus sentimentos em relação ao Leandro em uma narrativa fílmica, uma vez que já desempenhava isso nas centenas de fotografias que tirei dele. E esse desejo já estava

discussões com os discentes, ou seja, sem uma construção teórica previamente definida e uma definição acabada, algo que só veio acontecer em conversas posteriores e após leituras, quando resolvi adotá-lo na dissertação.

2 Amado (2013, Will Domingos) - <https://vimeo.com/110668440>

impregnado na minha forma de filmar, independente dos obstáculos que o filme que eu pensava buscar me apresentava.

Diante disso, desisti de conhecer melhor o avô de Leandro, uma vez que ele mesmo pareceu aos poucos descobrir que não se parecia tanto assim com o avô. Assim, sentei diante de álbuns de fotografias da família de Leandro e me filmei enquanto separava algumas fotos dele ao longo de seus 27 anos. Nesse momento, o filme se abriu para o registro da nossa convivência, da minha forma de olhar esse outro e da minha tentativa através do gesto cinematográfico de provocar afetos que pudessem ocupar o lugar da dimensão das minhas emoções. Assim, trata-se de um convite às sensações, acima de tudo, entre decolagens musicais e passagens banais do tempo e de uma rotina à dois, que por um lado pouco diz sobre nós dois em termos de uma confissão mais tradicional, isolada e introspectiva.

A intenção por detrás desse parêntese aberto é provocar uma reflexão em torno desses novos desejos de exposição de si e do outro, atravessados por uma necessidade de falar de sentimentos e relações que não partem mais de um eu isolado e íntimo, mas de um eu autônomo e repleto de vivências, práticas e liberdades. Quando nesses casos é pouco relevante falar de si a partir da perspectiva e do conflito em relação à orientação sexual, restam as reescritas do desejo responsáveis por redescobrir e readaptar antigas formas românticas de expressão das convivências à dois, como a carta de amor, o diário íntimo, etc. Sobre isso, vale lembrar que trata-se de um imaginário e de uma produção literária e artística majoritariamente e reconhecidamente heteronormativa. Afinal, o amor e a amizade homoafetiva são historicamente relações veladas, proibidas e desviantes, o que acaba refletindo numa espécie de juventude da homoafetividade na literatura, na televisão e no cinema, por exemplo. Daí o impulso criativo dessas autoetnografias e demais formas de relatar e expressar sensorialmente o âmbito sensível das relações sentimentais e íntimas entre os sujeitos homoafetivos, como veremos ao longo dos capítulos.

Feita essa breve intervenção pessoal, com a finalidade de me colocar não só como acadêmico, mas também como realizador que se expressa entre as questões trabalhadas aqui, logo, estimulado e mobilizado também pelas potencialidades que busco identificar, retornamos ao desenvolvimento dessa introdução, contextualizando e apontando algumas bases teóricas que serão utilizadas, diretamente ou indiretamente.

Entendemos o cinema contemporâneo como um estado de auto-reflexão e de

atravessamentos estético-discursivos, em que as possibilidades de criação e do despertar das mudanças se alimentam de cartografias anacrônicas do sensível, do material e do simbólico. Entre inumeráveis e inacabados horizontes da atualidade, podemos perceber em parte desse cinema uma busca por novas visualidades do visível e do invisível, que requerem das experimentações de linguagem e do comportamento dos corpos produzir afetos e entorpecer o discurso em sensações, constituir corpos sensíveis, superar as formas de olhar uma imagem, entre demais anseios e projetos cinematográficos.

Diante da imagem, o olhar que nos retorna espera que percebamos as múltiplas temporalidades que ela – a imagem – comporta simultaneamente, e isso só é possível quando nos distanciamos de uma iconologia e passamos a ver como sujeitos portadores de uma memória (PUGLIESE, 2005). Esse é o pensamento de Georges Didi-Huberman, o qual vê na imagem algo que sempre escapa à historicidade, por sua atemporalidade e, ao mesmo tempo, eternidade. O autor em suas proposições incorpora o conceito de anacronismo e de abertura dialética, atingindo diretamente “qualquer certeza histórica ou interpretativa” (PUGLIESE, 2005, p. 208).

A associação processual, disruptiva e variante dos elementos de uma imagem aponta para uma linguagem de colagem, entre distanciamentos e aproximações anacrônicas, evidenciando-se assim a importância da ideia de montagem para esse historiador. O autor enfatiza que

a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212)

Por isso a importância de trazer para a pesquisa a perspectiva anacrônica da imagem, para investigarmos a constituição das representações identitárias e a performática dos gestos num jogo de atualizações e presentes³, conscientes de que a recuperação da estética na atualidade passa “menos pelo elogio monumentalizador das (neo)vanguardas do que pela

³ Para Foucault, segundo Cardoso (1995, p. 56), “há uma distinção entre o presente e o atual, entre o hoje e o agora. O atual é construído a partir de um 'certo elemento do presente que se trata de reconhecer', como 'diferença histórica'. Este reconhecimento, que é o da crítica, da problematização, desatualiza o presente, desatualiza o hoje, no movimento de uma interpelação. Nesse sentido, o presente não é dado, nem enquadrado numa linearidade entre o passado e o futuro. Mas enquanto atualidade, no movimento de uma temporalização, o que somos é simultaneamente a expressão de uma força que já se instalou e que continua atuante, na expressão heideggeriana, do 'vigor de ter sido presente' e o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, enquanto abertura para um campo de possibilidades (cf. Heidegger, 1990, p. 186 – 192)”.

aproximação da arte a uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas” (LOPES, 2006, p. 166).

Assim, evitaremos recorrer ao cinema contemporâneo analisado como uma inauguração do que na verdade seria uma variação múltipla da evidência performática do gênero, da matriz cultural do excesso e dos realismos dramáticos de rarefação. Cinematografias que possuem as reminiscências de outras temporalidades em suas materialidades fílmicas e atravessamentos políticos que se agenciam na memória da imagem e do corpo espectador.

Denilson Lopes (2012) pensa o homem comum em cinematografias baseadas na ideia de contenção e rarefação que propõem uma "encenação minimalista inserida num contexto pós-dramático" (LOPES, 2012, p. 113), como se a estética do mínimo fosse um caminho possível para fugir do cinema de gênero – baseado na retórica do excesso e da identificação do melodrama -, "no seu desejo de uma imitação da realidade" (ibidem, p. 114). Assim, Lopes investiga os valores da contenção dos gestos, dos diálogos sem intensidade e/ou banais, das atuações contidas, da ausência de closes, etc. De maneira breve, é como se estes personagens comuns encenassem "uma particularidade, uma singularidade entre o herói individual e a multidão homogênea e massificada" (idem), sendo ao mesmo tempo "figuras mais da invisibilidade e da discrição do que da recusa e do confronto" (idem).

Por outro lado, a cinematografia eleita por Lopes é a do distanciamento, dos planos gerais, do silêncio, ainda que, segundo ele, "não menos afetiva" (idem), mas certamente pouco associada com um estilo de representação que acione um imaginário de elementos de identificação mais próprio de uma matriz cultural popular. Rarefação, contenção, o homem comum e a falta de espontaneidade como abordados pelo autor tem dosagens e formas distintas do que se presentifica nos objetos fílmicos dessa dissertação, pois estes estão mais próximos de uma busca pela reorganização da dinâmica dos processos de engajamento em torno dos modos de excesso, mesmo que em contextos de rarefação dramática e de distanciamentos subjetivos identificatórios.

Ainda que sejam filmes que se aproximam com maior intensidade de uma estética realista contemporânea do fluxo, identificamos em suas narrativas a recuperação de elementos clássico-narrativos ao lado de experimentações na imagem e no discurso fílmico, o que levanta questões novamente no campo das afetações e do corpo enquanto arena performativa

das subjetividades homoafetivas e íntimas.

O cotidiano parece cada vez mais epistemologicamente associado à esfera do conhecimento assimilado sobre a ordem do comum. Propõe-se aqui pensar o sujeito homoafetivo às margens do regime de visibilidade do indivíduo comum, principalmente em relação à perspectiva das grandes mídias, ainda dominantes de um discurso generalizado que estimula, configura e limita as concepções e estéticas do cotidiano nas sociedades ocidentais, a partir da repetição massificada de gestos que se banalizam e, assim, conquistam um efeito de naturalidade na ordem da representação e do discurso. Afinal, quem é o homem comum? Quem há no cotidiano?

A partir do percurso das análises de Blanchot (2007), o cotidiano deixa de ser um acúmulo de banalidades, tarefas, um somatório de eventos e aproxima-se de um jogo de forças invisíveis e amorfas, onde podemos começar a pensar o cotidiano em suas sensorialidades e em seus processos de acumulação e dissipação de sentido, pois ele flui mesmo que aparenta sedimentar uma regularidade de banalidades; o espontâneo flui, mas é carregado de movimentos cíclicos. “Não se passa nada, eis o cotidiano, mas qual o sentido desse movimento imóvel? E, ao mesmo tempo, porque, nesse 'não se passa nada', há a afirmação de que seria admitido que se passasse algo de essencial?” (BLANCHOT, 2007, p. 240).

Quando o cotidiano é tido como o despercebido, coloca-se uma noção de valor em torno da ordem da percepção e do social. Percebê-lo invoca ou sugere um imaginário de ações, gestos e atividades naturalizadas no contexto de um fluxo normal de um modo de vida, sendo quase sempre sinônimo de experiências velozes, desatentas e enfadonhas. Percebê-lo esteticamente é recorrentemente associado à algo de não familiar que se instaura e, assim, notamos que na verdade não o conhecemos em sua potencialidade. Mas seja na concepção discursiva ou a partir da experiência estética, nota-se uma falta da experiência ordinária das homoafetividades e das dissidências sexuais nos regimes de visibilidade em torno das expressões e definições do cotidiano. Se o cotidiano é onde não se passa nada, por que então os filmes do *corpus* analisado estão articulando encenações e gestos em que intimidades se compartilham na esfera do cotidiano e a partir da constituição sensorial de experiências do real, de modo insistente?

O pensamento de Blanchot parece compor um mosaico de ideias que vai ao encontro

de noções em torno da “poética do cotidiano”. Essa poética requer uma série de materializações ou de presentificações dessa corrente de intensidades em que é preciso que algo do efêmero e invisível dê as caras ou “encharque” atmosféricamente a vivência dos corpos nas imagens, o que não significa uma recusa da dramatização e das experiências dos modos de excesso, como veremos à frente.

Ao lado de uma poética do cotidiano em que a intimidade e a banalidade são gestos que interessam enquanto recuperação de uma vida e um real menor (LOPES, 2014), pensaremos as subjetivações e intimidades no contemporâneo como parte de um regime da máxima visibilidade e da virada afetiva, que recusa o realismo traumático e integra o indivíduo e o social, num contexto midiático, expositivo e de busca pelo real experienciado e encenado.

A virada afetiva, segundo Melissa Gregg e Gregory Seigworth (2010) se configura num contexto de mudanças linguísticas e culturais dos anos 1960 até 1990, referindo-se às tensões entre o estruturalismo e pós-estruturalismo – atentando-se às questões de semiologia e semiótica – e ao surgimento expressivo dos estudos culturais, pós-coloniais, étnicos e de gênero, num viés de repolitização de textos e práticas (LOPES, 2012). A trajetória dos estudos de gênero vai eclodir direcionamentos teóricos pós-identitários e desconstrutivistas, correspondendo às inquietações do corpo diante de amarras sociais, das sexualidades, das identidades de gênero e as quebras do projeto científico-racionalista da sociedade pós-moderna.

A noção de *performatividade de gênero* que surge nesse contexto é essencial para as argumentações e reflexões em torno do *corpus* filmico analisado aqui. Para Judith Butler (2003), seu conceito de performatividade de gênero é entendido quando ela afirma que "não há identidade de gênero por trás do gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias 'expressões' tidas como resultados" (ibidem, p. 48). Ou seja, a ideia de performance relacionada ao corpo, à sexualidade e ao gênero, revela que esta se dá por repetições da estilização do corpo enquanto um conjunto de atos, gestos e movimentos que caminham em direção a uma produção aparente de substância, na ordem do natural (BUTLER, 2003).

O conceito de performance traz a possibilidade da paródia e o discurso do

gênero enquanto fantasístico, o que vai ressignificar a presença de construtos⁴ heterossexuais no interior das sexualidades não-heteronormativas, questionando o lugar de poder e a originalidade. Além da heterossexualidade compulsória, todos os discursos normativos, identitários e biológicos serão recolocados em xeque pela teoria *queer*, assim como o próprio "regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais - (...) a constituição do self e da sociedade" (SEIDMAN, 1996, p. 128 apud BARRETO, 2011, p. 34). É nesse processo que se insere a noção *queer* dos corpos performativos, a qual afasta e questiona qualquer tipo de essencialismo e normalização das identidades sexuais heteronormativas, propondo então a desidentificação ou as identificações estratégicas, como forma de resistência política das multidões *queer*, pensadas por Paul Beatriz Preciado (2011).

Uma das propostas trabalhadas por Preciado é ressignificar as experiências sexuais como forma de entender o gênero não só como performativo, mas também protésico, como modo de buscar e articular a materialidade e as tecnologias do corpo na discussão (COELHO, 2009). Ao trazer o pensamento em torno das multidões *queer*, Preciado evoca minorias subalternas marcadas por suas "existências monstruosas", que perturbam a noção de gênero e corpo natural, distanciando-se de grupos assimilacionistas gays e lésbicos, apontados como portadores de identidades normalizadas.

O processo de imersão nas micropolíticas da intimidade das multidões homoafetivas - distanciando-se estrategicamente do termo "multidões *queer*" – possibilita apreender em personagens que não necessariamente carregam em si as visualidades subversivas das identificações estratégicas, os efeitos de desterritorialização dos aparelhos binários, do amor, das noções de conjugalidade e amizades. Ou seja, mesmo esses personagens podem expressar dissidências no campo da sexualidade e da experiência do cotidiano, que reivindicam uma contrariedade à conformidade de um modo de vida assimilacionista.

Queer não designa uma classe de patologias ou perversidades já

4 Sobre esses construtos heterossexuais entendemos como "fantasias ou 'fetiches' socialmente instituídos e socialmente regulados, e não categorias naturais, mas políticas" (BUTLER, 2003, p. 182). Logo, não devemos acolher esses construtos heterossexuais nas projeções performativas dos corpos queer enquanto miméticas caricatas e hierarquizadas, mas sim como destituídos de originalidade e de uma verdade inscrita nos corpos biológicos.

objectivadas (...) pelo contrário, denota um horizonte de possibilidade cuja extensão exata e âmbito heterogêneo não podem, em princípio, ser delimitados antecipadamente (...) A *queeridade* constitui não só uma resistência às normas sociais ou uma negação dos valores vigentes, mas antes uma construção positiva e criativa de modos de vida diferentes. (HALPERIN, 1995, p. 62 apud ROURKE, 2006, p.134)

Segundo Paul Beatriz Preciado (2010, p. 66), de acordo com uma perspectiva deleuziana, trata-se mais "(...) de abrir pontos de fuga, de multiplicar os espaços de ação micropolítica". "O *queerar* – designação tosca e provisória – é um modo vadio de ler, uma perversão crítica profético-messiânica, uma 'alteridade imparável" (PATTON, 2002, p. 210 apud ROURKE, 2006, p. 134).

Segundo Paiva (2006), a partir de Foucault e Deleuze, a ideia é "não insistir tanto nos agenciamentos coletivos da individualidade, mas engendrar devires, singularizações, para além das representações e dos modelos identitários (mesmo do 'homossexual') . Criação de novos modos de vida, novas modalidades de enlaçamento amoroso, novas formas de cuidado de si e do outro" (ibidem, p. 73). Para cada ato expressivo num regime de visibilidades construídas, uma escrita se reescreve e algo se revela, mas não necessariamente é uma peça essencial de uma narrativa maior.

Não cessamos de nos representar e propor representações, mas mudamos incessantemente nas nossas imagens as tonalidades, os níveis de fala, as sombras, as invenções, os realismos, as fragilidades, os códigos de leitura. Abandonamos a nossa necessidade de se representar para um descanso embriagado de tédio e distração e num sobressalto voltamos a acionar versões do que somos, mudamos a linguística, reorganizamos os gestos, falas e as formas de sociabilidade. Exercemos o cotidiano, assumimos identidades, vozes e perspectivas diante de movimentos instáveis e lógicas de efeitos.

Capítulo 1 – Estéticas e políticas da intimidade e do cotidiano na modernidade e no cinema *queer*

1.1 – *A constituição do sujeito moderno e as experiências homoafetivas*

Imaginemos um filme. Uma mulher e um homem, ambos de meia-idade, que vivem uma relação de harmonia entre si e com a rotina do casamento tradicional, do trabalho e da família. Não há paixão, mas percebe-se na relação entre ambos que se amam, se conhecem e confiam um no outro. Essa percepção é acentuada pela encenação da conjugalidade no espaço privado da casa e do quarto. Não é qualquer tipo de conjugalidade, mas uma em que as hierarquias de poder entre os papéis de gênero são praticamente invisíveis e as liberdades individuais mais igualitárias. Diria-se, comumente, que há entre eles uma relação de intimidade já construída, mesmo que nessa altura da vida eles já tenham deixado de lado um compartilhamento de confissões, estados de espírito e subjetividades.

Certo dia, o homem sente atração por uma outra mulher e eles começam a se relacionar sexualmente. Antes de conhecerem a história de vida um do outro, vemos os amantes transando várias vezes e de modo bastante "explícito". Novamente, temos a sensação de compartilhar uma relação íntima pela expressividade do ato sexual na performance dos corpos - ora escondidos em espaços privados secretos, ora em espaços públicos de passagem.

Os modos de narrar e de filmar histórias análogas foram diversos e distintos ao longo da história não só do cinema, mas também do teatro e da literatura, dialogando sempre com os regimes estéticos e morais de cada época e dando coesão à construção dos ditames da regulação social ou perturbando a ordem dos mesmos. Poderíamos citar inúmeros filmes que possuem premissas parecidas, como por exemplo *Perdas e Danos* (111', Inglaterra, 1992), de Louis Malle, com Juliette Binoche, Jeremy Irons e Miranda Richardson.

O modo de leitura e as associações entre imagem, sensação e significação como descritos acima pode se aplicar ao filme de Louis Malle, uma vez que se trata de uma obra já inserida no contexto de borramento das fronteiras epistemológicas do projeto de modernidade, onde se dissolvem as bases conceituais de determinados termos como intimidade, cotidiano, público e privado. Não que esses termos tenham que ser extintos, mas certamente precisam vincular-se à condição da complexidade da constituição do sujeito, das subjetividades e das

sexualidades nas sociedades industriais e pós-industriais ocidentais.

A atmosfera íntima não se estabelece somente pelo modo de filmar a interação sexual entre os corpos no filme de Malle, mas por um pré-conhecimento sensorial do espectador cinematográfico, no qual se encontra naturalizado o imbricamento entre as noções de intimidade, prática sexual e sexualidade. Ou seja, trata-se aqui da intimidade compreendida como algo menos psicológico, individual e secreto e mais superficial, compartilhado e exposto. Entre essas duas modalidades conceituais marcadas por cerca de três séculos de entraves e mudanças na constituição subjetiva e material do sujeito, na vida social e no modo de produção capitalista, alteraram-se conseqüentemente as significações e as políticas do cotidiano e da intimidade.

Atravessado pelo racionalismo universalista dos iluministas e o expressivismo singularizante dos românticos, o processo de constituição do individualismo na modernidade fez emergir "uma forma subjetiva particular, caracterizada pela interioridade psicológica, pela construção de identidades fundadas em atributos e sentimentos privados e pela problematização e exploração do repertório afetivo íntimo" (BEZERRA JR, 2002, p. 231). Assim, a concepção de intimidade dizia respeito às subjetividades identitárias e emocionais do eu, produzidas pelo sujeito e para ele, ou seja, de dentro pra dentro, caracterizando-se como *subjetividades introdirigidas*, termo este utilizado por Paula Sibilia (2008) para caracterizar esse contexto do homem moderno.⁵ O desenvolvimento do capitalismo industrial e do modo de vida urbano e secularista tornou o espaço público lugar de rituais hostis, que ameaçavam a integridade moral dos indivíduos, resultando entre outras coisas na separação entre o espaço-tempo do trabalho e da vida cotidiana, e em práticas comportamentais que diferenciavam o espaço público e privado (SIBILIA, 2008).

As casas tornam-se lugares privados como uma espécie de refúgio para o indivíduo e a família, onde era possível garantir a integridade psicológica dos sujeitos e desabrochar uma vida interior. Esse mundo interno era sinônimo de verdade e o conhecimento de si era possível

⁵ Esse termo é utilizado pela pesquisadora a partir de uma apropriação de inspiração deleuziana e foucaultiana da reflexão de David Riesman (1971), que propunha uma análise do caráter social e do comportamento dos indivíduos em determinadas sociedades. Essa constituição do caráter social advinha de relações mais permanentes, construídas historicamente e socialmente através da experiência e não de uma relação direta entre caráter e a noção de personalidade, num campo mais psicológico e hereditário, digamos assim. Ao trabalhar com a noção de caráter social introdirigido, Riesman acaba sugerindo a existência de indivíduos com "personalidades" internalizadas em função do social e do público, por mais que não se aprofunde nessa dimensão subjetiva, mas abrindo espaço para essas releituras de outros autores, como Paula Sibilia.

através do aperfeiçoamento de uma identidade íntima, ou seja, a partir de um mergulho introspectivo e solitário na obscuridade criativa da própria subjetividade, onde se transcreviam narrativas confessionais secretas, alimentadas por emoções, prazeres, angústias e medos. Logo, uma das marcas definidoras do sujeito moderno era a interioridade psicológica e a solidão como objeto de desejo, onde o quarto desempenhava um papel fundamental na construção da noção de privacidade e individualidade.

O confessional velado era desempenhado apenas em função de um autoconhecimento e só era exposto quando se patologizava ou transgredia as leis e os valores. Os diários íntimos dialogavam com uma forte tradição literária romântica e traziam conflitos de ordem psicológica, traduzidos em sofrimento e desejos reprimidos diante dessas sociedades científico-racionalistas.

O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual, (...) inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos (...) Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história –, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a autoidentidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro. (GIDDENS, 1993, p. 50 e p. 56)

As relações amorosas e sexuais eram conseqüências de um determinado nível de intimidade atingido entre duas pessoas, mesmo que esse compartilhamento fossem mais expressões de um erotismo do que confissões demasiadamente profundas e verbalizadas. O próprio sexo já era uma revelação do eu e "tornou-se de fato o ponto principal de um confessional moderno" (GIDDENS, 1993, p. 29).⁶

Tendo o saber da sexualidade sido agenciado com função reguladora dos poderes normativos como parte das práticas de controle moral do sujeito, a concepção de identidade psicológica e as emoções que se desenvolvem no âmbito privado e no exercício da intimidade passam a se vincular cada vez mais com uma essência que é definida pela

6 Como parte desse confessional moderno, a Igreja Católica desempenhava um papel fundamental no controle da vida sexual dos fiéis. Mas como observa Foucault (1980, p. 215-216 apud GIDDENS, 1993, p. 30), a confissão em seu sentido moderno “envolve todos aqueles procedimentos através dos quais o sujeito é estimulado a produzir um discurso da verdade a respeito da sexualidade capaz de produzir efeitos sobre o próprio sujeito”.

sexualidade, onde estaria a máxima verdade do sujeito, o âmago da carne e da alma. "No choque com as exigências da vida social burguesa, desejos e pulsões reprimidos produzem respostas sintomáticas que apresentam o sofrimento psíquico como expressão de uma interioridade dilacerada" (BEZERRA JR., 2002, p. 232). O desenvolvimento da psicologia moderna e da psicanálise gerou uma transformação gradativa do conhecimento em torno do *pathos*, configurando um discurso patológico onde o "doente, e não a doença, ocupa o foco central" (ibidem, p. 231), sendo o mesmo responsável pelo desenvolvimento impróprio de uma interioridade problemática e desvirtuada por vícios imorais.

O propósito não era terminar com as perversões, mas atribuir-lhes "uma realidade analítica, visível e permanente"; elas foram "implantadas nos corpos, furtivamente introduzidas em modos de conduta indignos". Por isso, na legislação pré-moderna, a sodomia era definida como um ato proibido, mas não era uma qualidade ou um padrão de comportamento de um indivíduo. No entanto, o homossexual do século XIX tornou-se um "personagem, um superado, um registro de caso", assim como "um tipo de vida, uma forma de vida, uma morfologia". (GIDDENS, 1993, p. 29)

Na série de televisão *Brideshead Revisited* (1981)⁷ e em filmes como *Another Country* (90', Inglaterra, 1984, Marek Kaniévski) e *Maurice* (140', Inglaterra, 1987, James Ivory), a experiência da homossexualidade nos princípios do século XX é tratada menos por um viés da culpa e da patologia e mais em torno de um tipo de vida marcado por segredos, prazeres, disfarces, riscos, traições e jogos de poder.

Ainda assim, no filme de James Ivory – ambientado entre 1909 e 1913 na Inglaterra -, o sofrimento culposo e a aceitação da homossexualidade como doença é vivenciado após Clive (Hugh Grant) desistir da secreta vida amorosa que levava com Maurice (James Wilby). Clive resolve abandoná-lo depois de ver um amigo sendo condenado por atentado ao pudor, após um flagrante armado por um trabalhador de classe inferior, que fingia ser homossexual num encontro às escondidas. Com medo de também ser descoberto e denunciado publicamente, Clive resolve se casar com uma mulher, assegurando assim o nome da família e a carreira política. Maurice se vê sozinho e perturbado pelos desejos e emoções que sentia e se rende à psicanálise em busca de uma cura, mas desiste depois que se apaixona por um empregado e o sentimento é correspondido.

7 Produzida por Derek Granger e Martin Thompson, a série de 11 episódios foi ao ar em 1981 (nos canais ITV britânico, CBC Television canadense e PBS, nos Estados Unidos) e é uma adaptação do romance de Evelyn Waugh, publicado em 1945.

Em *Brideshead Revisited*, não é segredo a homossexualidade de Sebastian (Anthony Andrews), mas o personagem goza do poder de uma procedência aristocrática que de alguma forma garante condições para uma vida de liberdades e prazeres, mesmo que conhecida publicamente como desviante e imoral. Além disso, Sebastian era conhecido como um alcoólatra e ateu, sem ambições políticas, um caso perdido, um exemplo de personalidade e sexualidade que mais servia para legitimar e definir pela diferença o seu oposto.

O espaço público moderno é destinado aos ritos sociais e ao trabalho e suas configurações arquitetônicas estão de acordo com a vigilância do poder disciplinar. Por essa e outras razões que é um espaço de passagem e não de permanência, onde importa mais os espaços interiores. O restante torna-se desprovido de sentido a não ser a própria condição de passagem para o interior. A vida nos espaços interiores e a vida na rua se misturam e se separam, a partir de barreiras visíveis e herméticas, sendo possível a construção de sociabilidades numa lógica de eficiência burocrática e capitalista, onde rege um paradoxo da visibilidade e do isolamento. É a partir dessa dinâmica que a vida íntima e privada configura-se como um refúgio diante da exposição pública e da vigilância disciplinar.

Ao mesmo tempo em que a valorização da vida privada torna o espaço público moderno esvaziado e exterior ao sujeito, também transformam-se as sociabilidades, assim como o controle social e científico sobre o íntimo. "As pessoas tratam em termos de sentimentos pessoais os assuntos públicos, que somente poderiam ser adequadamente tratados por meio de códigos de significação impessoal" (SENNET, 1988, p. 18), caracterizando o que Sennet entendeu como imaginação psicológica da vida, referindo-se à importância da personalidade no que se configurava como um "regime de autenticidade"⁸ (SIBILIA, 2008), e conduzindo assim à privatização da vida pública.

O resultado dessa confusão entre vida pública e vida íntima é a valorização desta última como esfera da autenticidade, gerando assim uma lógica de troca de intimidades como mecanismo e símbolo mais autêntico de interação. O autor [Richard Sennet] define esse panorama como um sistema de troca mercantil de intimidades e afirma que este mesmo sistema de

8 Segundo Sennet (1988), "o desejo de autenticar a si mesmo, suas motivações, seus sentimentos é, em segundo lugar, uma forma de puritanismo. Não obstante a liberação de nossa sexualidade, estamos dentro da órbita de autojustificação, que definia o mundo do puritano. Isto acontece por uma razão específica: os sentimentos narcisistas não raro se concentram em questões obsessivas, se sou bom o bastante, se sou adequado, e assim por diante. Quando uma sociedade mobiliza tais sentimentos, quando esvazia o caráter objetivo da ação e dilata a importância dos estados emocionais subjetivos dos agentes, estas questões de autojustificação, através de um "ato simbólico", vêm sistematicamente à tona" (SENNET, 1988, p. 25).

valorização será aplicado ao domínio público, num regime narcísico, acarretando o esfacelamento da vida pública, a corrosão do caráter, e um regime de tirania da intimidade. (BALTAR, 2007, p. 17)

Dessa forma, "o sistema de expressão pública se tornou um sistema de representação pessoal; uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente, e é essa representação de seu sentimento que suscita a crença" (SENNET, 1988, p. 42). Nesse sentido, o comportamento em público altera-se em função da própria preservação da personalidade, em que para se manter certo grau de invulnerabilidade era preciso retrain os sentimentos, já que uma vez despertados, estes "eram exibidos além do poder da vontade de ocultá-los" (idem). Na esteira disso, "o silêncio em público se tornou o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado" (ibidem, p. 43).

Se é na vida pública – que se configura enquanto sinônimo de vida cotidiana - que se colocava em prática a função e o cargo social do sujeito em termos de uma credibilidade política – atravessada por um espelhamento da vida privada – e onde também se fortalecia ideologicamente a diferenciação das classes sociais; de outro lado é na vida pública que também "ocorria a violação moral e onde ela era tolerada" (ibidem, p. 39), o único cenário onde determinadas sensações e relações humanas poderiam ser experimentadas, de acordo com o gênero, classe social e posição política. Para as mulheres, "o público e a idéia de desgraça estavam intimamente ligados" (idem), enquanto para os homens ainda era "possível" perder-se no público e viver níveis de imoralidade (idem).

Segundo Maurice Blanchot (2007), num primeiro momento o cotidiano é considerado sem verdade própria, pois torna-se sinônimo e participação de diversas figuras do que é verdadeiro, estando sujeito à história dos eventos maiores sobre um enfraquecimento da vida privada, ou seja, vinculado à vida política e pública, numa relação de poder com o universal que regula e coloca em suspeita a vontade particular e as existências oblíquias. De acordo com essa percepção, no cotidiano nada se passa senão o próprio fluxo natural do aspecto repetitivo da vida comum.

Para a burguesia (e sua consciência privada) o cotidiano é irrelevante. Para os que se inquietam com os bloqueios das promessas da História, da redenção do Homem, da constituição da universalidade do homem, o cotidiano é relevante, pois é fonte desse bloqueio e lugar da busca das

possibilidades da História. Não por acaso, o possível, isto é, o propriamente histórico, aparece como não residual, como não capturado pelo repetitivo. A cotidianidade não é, nem pode ser, vaga substantivação de uma adjetivo da moda (...) Ela é o momento da história que parece dominado pelo repetitivo e pelo o que não tem sentido (...) Neste novo momento, a vida cotidiana se torna um modo de viver sem estilo. É o tempo do homem sem qualidade, mergulhado numa historicidade nova, tempo do homem desconhecido consigo mesmo, que se torna produto de seu produto, transfigurado de sujeito em objeto, em contradição com as características próprias da vida privada, que é determinada pelo tempo do sujeito. Momento em que aquilo que faz não é necessariamente aquilo que pensa estar fazendo. (MARTINS, 2008, p. 90)

Numa segunda aproximação crítica, o cotidiano se torna uma categoria, uma utopia e uma ideia, o que o torna mais complexo, ambíguo e incerto em relação ao desenvolvimento das sociedades, ainda que o autor perceba o cotidiano muito vinculado ao homem moderno e aos grandes centros urbanos, e a rua como um possível local do cotidiano. A visão do autor - a partir de uma aproximação das ideias de Henri Lefebvre - leva para análises em que o cotidiano deixa de ser um acúmulo de banalidades, tarefas, um somatório de eventos – aproxima-se de um jogo de forças invisíveis e amorfas – onde podemos começar a pensar o cotidiano em suas sensorialidades e em seus processos de acumulação e dissipação de sentido, pois ele flui mesmo que aparenta sedimentar uma regularidade de banalidades; o espontâneo flui, mas é carregado de movimentos cíclicos.

A partir da apropriação de Meaghan Morris em relação à noção de cotidiano para Blanchot, Seigworth (2000 apud VIEIRA JR, 2012) ressalta que mais que escapar, o cotidiano seria “puro processo em excesso”.

Essa inesperada ligação (praticamente um oxímoro) entre banalidade e produção de uma intensidade, seria mediada por uma acessibilidade tão intensa, a ponto de se configurar como algo 'sem uma entrada definida', existindo em termos de uma plenitude quase absoluta: “*it exists at the level of 'there is'*”(SEIGWORTH, 2000). Daí um excesso, intimamente ligado ao sujeito que vivencia essa dimensão do corriqueiro (...) e que, no entanto, não deriva nem de um corpo ou de um mundo em isolamento. (VIEIRA JR, 2012, p. 57)

Se o cotidiano escapa, estamos nele mergulhados e dele privados (BLANCHOT, 2007). Assim, o cotidiano seria incessante e inacessível, pois se dá enquanto um processo intensivo e não se escolhe entrar nele ou não. “Viver a cotidianidade é submeter-se a uma experiência inaparente, mas ao mesmo tempo não-escondida, por cujo silêncio deslizamos

desapercebidamente, talvez murmurantes, tanto na posição de sujeitos quanto de espectadores da ação” (ibidem, p. 60). Ao lado disso, a banalidade seria como o tempo sem as suas dobradiças, pois não passa através do presente uma linearidade que coloca o passado atrás e o futuro sempre na frente, pois é um plano imanente em movimento que abre caminho para a simultaneidade e subjacência das espacialidades que perpassa a todos e em tudo (SEIGWORTH, 2000, p. 234).

Ao mesmo tempo, o cotidiano parece sugerir um movimento de estagnação e uma estagnação em movimento, em que está em jogo o movimento da vida e também da sociedade. Se o cotidiano enfada, ele é também uma expressão de movimento espontâneo da vida. Não conseguimos recusar ou estabelecer movimento sem estar imerso nele, e toda a sua dimensão é subtraída no momento que é vivida, pois ele escapa de uma racionalidade, por isso também escapa às formas e às estruturas.

O herói, não obstante homem de coragem, é aquele que tem medo do cotidiano, e não porque teme viver aí excessivamente à vontade, mas porque teme encontrar aí o mais temível: um poder de dissolução. O cotidiano recusa os valores heróicos, mas isso porque recusa ainda mais: todos os valores e a própria idéia de valor, arruinando sempre novamente a diferença abusiva entre autenticidade e inautenticidade. A indiferença diária se situa num nível em que a questão de valor não se coloca: há cotidiano (sem sujeito, sem objeto), e enquanto o há, o "ele" cotidiano não tem por que valer e, se o valor pretende entretanto intervir, então "ele" não vale "nada" e "nada" não vale o seu contato. (BLANCHOT, 2007, p. 244-245)

Nas entrelinhas dessa citação de Blanchot está uma visão que parte do princípio de que o cotidiano é o mesmo para todos. Esse saber em torno da noção de cotidiano na prática da experiência de mundo ocidental acaba se caracterizando como uma projeção utópica do que seria uma relação harmônica entre as instâncias de poder e as condições sociais, econômicas, raciais e de gênero. O que os meios de comunicação e os discursos das práticas normativas historicamente condicionaram - paralelamente ao desenvolvimento de novas práticas de subjetivação que por sua vez borravam as fronteiras entre a vida íntima e a vida cotidiana – foram códigos semânticos responsáveis pela banalização do sentido da vida e de um tipo ideal de sujeito – o homem comum. A partir disso, constituiu-se a experiência do cotidiano enquanto estéticas e efeitos de realidade, ao lado da eficácia de um senso comum já pré-estabelecido.

As existências oblíquas, as vivências abjetas e as sexualidades desviantes raramente

fizeram parte desse mosaico de banalidades operantes. E isso não se deve a essa indiferença citada por Blanchot, mas por regimes de visibilidade onde as experiências possíveis dão-se pela exclusão de outras. Dessa forma, o problema não está somente em práticas que apontem para a constituição utópica de um sujeito comum, mas numa apropriação discursiva e estética hierárquica que historicamente tem forjado um sujeito comum pouco representativo e desvinculado de um fazer histórico, ou seja, um sujeito apático, domesticado e universal, logo, reducionista. É diante dessa problemática que grande parte da cinematografia que será trabalhada mais à frente como *corpus* central de análise parece estimular e valorizar a percepção de que é

(...) preciso cavar para mostrar como as coisas foram historicamente contingentes, por tal ou qual razão inteligíveis, mas não necessárias. É preciso fazer aparecer o inteligível sobre o fundo da vacuidade e negar uma necessidade; e pensar que o que existe está longe de preencher todos os espaços possíveis. (FOUCAULT, 1981, p. 38-39)

Sem dúvidas, é questionável a amplitude e o grau de precisão do conhecimento histórico em torno das experiências secretas e desviantes dos sujeitos modernos, principalmente quando se diz respeito às experiências marginalizadas das baixas classes sociais, das raças oprimidas e das sexualidades não-heteronormativas. As leis, a ética moral e o controle se aplicavam a todos, mas numa sociedade de classes capitalista a desigualdade é um dos princípios produtivos e de controle do sistema econômico e de poderes.

A partir disso, as características traçadas até aqui certamente não se aplicam do mesmo modo a todos os sujeitos modernos, principalmente em relação às condutas desviantes, ao grau de autonomia e às dimensões do risco das transgressões. Nos filmes citados, nota-se a importância também de espaços privados para as relações homoafetivas, onde os sujeitos de classes sociais privilegiadas conseguem se relacionar com relativa segurança, proveniente de relações hierárquicas e patriarcalistas dentro do âmbito familiar. Nesses filmes, quando os encontros mais "íntimos" não acontecem durante à noite em seus quartos, quase sempre ocorrem longe do espaço urbano, como em regiões campestres inabitadas.

Se há um espaço comum onde os homens habitam, esse espaço é a "casa-dos-homens". A socialização do homem – a homossociabilidade – compreende diversos ritos de passagem e iniciação, o ensinamento da construção do masculino e da virilidade como formas de distinção da categoria de gênero e da desigualdade dos papéis sociais. Por mais que a

homofobia acaba se manifestando nessas relações, é também nesses ambientes que se iniciam as práticas homossexuais e a construção do desejo (WELZER-LANG, 2001). Esse processo de socialização é a base para a manutenção das hierarquias estruturadas pela dominação masculina, que caracterizam as configurações da violência e do autoritarismo do patriarcado.

Foucault (1981) em certo momento de suas reflexões propôs pensar a homossexualidade para além de uma forma de desejo enquanto a descoberta principal em si, mas como algo desejável e criador de uma multiplicidade de relações. O autor se questionava se era possível criar um modo de vida homossexual, a partir de um sistema relacional onde a amizade era tão participante e desinstitucionalizada quanto as práticas sexuais.

Como é possível para homens estarem juntos? Viver juntos, compartilhar seus tempos, suas refeições, seus quartos, seus lazers, suas aflições, seus saberes, suas confidências? O que é isso de estar entre homens, "despidos", fora das relações institucionais, de família, de profissão, de companheirismo obrigatório? É um desejo, uma inquietação, um desejo-inquietação que existe em muitas pessoas. (FOUCAULT, 1981, p. 2)

Uma vez que essas sociabilidades se tornaram indispensáveis para a construção da categoria homem e também do masculino, ambas agenciadas enquanto pilares políticos de civilizações misóginas centradas na figura paterna, e num modelo iluminista onde o saber é de ordem predominantemente masculina (CABRITA, 2010), criou-se um conformismo em torno da convivência íntima dos homens e da criação de espaços exclusivos de convivência e aprendizado, assim como certa condescendência às ambiguidades das relações afetivas entre os homens.⁹ Enquanto o beijo entre um homem e uma mulher se vincularia facilmente à uma dimensão romântica e sexual, o beijo entre dois homens poderia assumir significações diversas de acordo com o contexto – e desde que sob o respaldo de uma virilidade já legitimada, dentro dos conformes de um comportamento considerado masculino.

As imagens seguintes são cenas em que o gesto do beijo está sendo presenciado sem julgamento por outros indivíduos – homens e mulheres -, e justificado por intensos laços de amizade. Em *Wings* (144', Estados Unidos, 1927, William A. Wellman – Imagem 1), o soldado nos braços do outro está prestes à morrer e em *Maurice* (Imagem 2), Clive sofre um desmaio repentino durante um jantar com a família de Maurice. Para além do beijo em *Wings*,

9 Foucault (1981) contextualiza que “o corpo do homem estava proibido ao homem de maneira mais drástica. Se é verdade que a vida entre mulheres era tolerada, é somente em certos períodos e a partir do séc. XIX que a vida entre homens foi, não somente tolerada, mas rigorosamente obrigatória” (p. 4).

encena-se toda uma gestualidade sentimental, incluindo carícias no cabelo, no rosto e abraços.



Imagem 01



Imagem 02

Um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética. Acredito que ser gay não seja se identificar aos traços psicológicos e às máscaras visíveis do homossexual, mas buscar definir e desenvolver um modo de vida. (FOUCAULT, 1981, p. 3)

A amizade entre homens na modernidade não só facilitava o desenvolvimento de relações homoafetivas e de práticas sexuais de modo menos arriscado, como também significava um tipo de convivência importante para a construção da intimidade dos indivíduos e para o apaziguamento das contradições e ambiguidades que representavam suas condutas imorais, através do desenvolvimento de resistências ou de uma entrega à redenção. A

intensidade dessas amizades também está presente nos filmes citados, onde ora há um desejo de estar junto e um tipo de afeto desprovido de conotações sexuais, ora a própria prática sexual se dá como resultado de uma amizade antes já construída enquanto um modo de vida, atravessado pelo compartilhamento de intimidades, sensações e gestos particulares.

Para Giddens (1993), na vida social moderna, a autoidentidade - incluindo a identidade sexual - é uma realização reflexiva. Em busca de compreender a transformação da intimidade, o autor toma aos moldes de Sennet (1988) a definição do termo, mas parece relacionar mais intensamente e explicitamente com o âmbito do desenvolvimento da sexualidade e do amor romântico, uma vez que termina concluindo que essa transformação se dá com a possibilidade de papéis de gênero e de uma comunicação mais igualitária nas conjugalidades, onde a intimidade perde o caráter feminino – segundo o autor – como nos princípios da modernidade. Assim, a transformação da intimidade teria acompanhado uma integração da sexualidade no projeto reflexivo do eu, em torno de sociabilidades mais democráticas e uma "reorganização emocional mais abrangente da vida social" (ibidem, p. 200).

"Ao nos rebelarmos contra a repressão sexual, rebelamo-nos contra a ideia de que a sexualidade tem uma dimensão social" (SENNET, 1988, p. 21), o que acaba por mobilizar uma "exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos" (FOUCAULT, 1996, p. 147) a fim de tornar mais expressivas e visíveis as práticas comportamentais de corpos estimulados e desejanter, sendo mais facilmente mapeados, vigiados e reenquadrados num padrão normalizante. "Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação" (idem).

Entre continuidades e discontinuidades do individualismo e das formas de afirmação da personalidade, as narrativas em torno da singularidade do eu e dos sentimentos se renovam de acordo com a mudança das técnicas de confissão, dos valores e dos modos de ser e estar no mundo. Na contemporaneidade, a noção de intimidade modifica-se e é atravessada por valores em torno da superficialidade da aparência visível, do que se torna exposto, do instantâneo e espontâneo, da privacidade que se compartilha e ganha condições de realidade. Assim, lidamos hoje menos com o conceito *stricto sensu* de intimidade e mais com encenações da vida ordinária e seus efeitos de real na expressividade banal das vivências

compartilhadas, por vias da hibridização da visibilidade público-privada. Ao mesmo tempo, parece existir a manutenção da prática sexual enquanto elemento ainda vinculado à uma dimensão mais privada do indivíduo, o que delimita limites de exposição de certos tipos de nudez, corpos e interações.

O importante nesse momento é entender como a intimidade do sujeito tornou-se algo interligado à sexualidade e como a revolução sexual significou também uma transformação no conceito de intimidade, pois participa do processo de trazer à tona ao olhar público, novas formas de subjetivação menos interiorizadas, constituídas cada vez mais como um corpo-imagem visível e reativo à alteridade, o que vai caracterizar a cultura somática e as novas formas do capitalismo contemporâneo de investimento do poder sobre o corpo e sobre o cotidiano.

1.2 – Experiências cinematográficas estético-narrativas e as promessas de um novo cinema queer

Entre dicotomias discursivas e as ameaças do espaço público fragilizado e em transformação, a hiperestimulação dos corpos enquanto fator determinante da condição moderna é um aspecto de borramento das fronteiras epistemológicas que se configuravam. A materialização do mundo exterior reorganizava e reinventava o lugar da emoção e da razão nas experiências perceptivas e corpóreas, a partir de uma cultura de estímulos e choques, ainda que num contexto de forte tradição hermenêutica. Dentro dessa dinâmica cultural da modernidade de hiperestímulos, "é particularmente interessante observar como os espetáculos sensacionalistas e o cinema assumem posição de destaque" (FELINTO; PEREIRA, 2004, p. 11).

A partir da ideia de frenesi do visível, Linda Williams (2004) vai refletir sobre o princípio da máxima visibilidade, que compromete-se com a evidência do real, dar a ver a realidade do mundo, em sua suposta concretude, como um desejo a ser corporificado na imagem e pela imagem (BALTAR, 2012). Nesse contexto, o cinema exerce um papel fundamental na constituição de uma pedagogia das sensações e do olhar vinculado ao *pathos* e ao assujeitamento, a partir de narrativas que vão se utilizar de modos de excesso estrategicamente articulados a fim de provocar emoção, excitação, culpa, dor e medo,

explorando os aspectos simbólicos e intensivos da dramatização, das repetições e da obviedade.

Essas são algumas das estratégias que alimentam a constituição do olhar cinematográfico na experiência das narrativas, reservando lugares de fala, conformando valores e atitudes, construindo subjetividades moralizantes e afirmando pela normatividade dos desejos e dos corpos a existência - mesmo que fora de cena - do imoral e do abjeto. Para Lyotard, assim como para Deleuze - segundo Julianne Pidduck (2015) -

os movimentos do cinema implicam em *intensidade*, em potencial. A produção de sentido no cinema envolve um processo de ordenamento e de seleção no qual certos corpos e movimentos são destacados enquanto outros ficam em segundo plano ou são simplesmente excluídos. Isso funda uma economia "ordenadora" na qual intensidades são canalizadas em uma narrativa repetível e formas genéricas alimentam uma economia de consumo e troca. Essa lógica de "seleção e ordenamento de movimentos" para os propósitos de troca em última instância busca "eliminar movimentos aberrantes, gastos inúteis" (LYOTARD, 1978, p. 53).¹⁰ Lyotard explicitamente relaciona a regulação dos prazeres dos movimentos cinematográficos com o ordenamento das pulsões em direção à "sexualidade genital normal" na sociedade capitalista/patriarcal. (PIDDUCK, 2015, p. 66)

A partir dessas considerações, o que está em jogo são negociações e disputas diante de certos regimes de afetos e visibilidades, os quais são fundados a partir de relações entre as políticas de representação e a dimensão social, ética e estética em que estão inseridos os sujeitos e os processos de subjetivação. Assim, diante da repetição da imagem e dessa economia "ordenadora" citada, passa-se a configurar um imaginário de não-imagens, onde a condição de ausência torna-se expressa em subtextos e a partir de releituras de uma audiência que carece da subversão do foco do olhar e do desejo sexual.

O cinema ao longo de sua história institui valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal (...) A transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde escorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava o deboche e a comédia ou ora visto como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. Um caminho traçado sempre às paralelas, sendo definido e

10 Ver: LYOTARD, Jean-François. *Acinema. Wide Angle*, 2:3, Março, 1978, p. 53.

definindo-se como algo proibido, culpabilizado, ou ainda, na vertente do riso e do escracho. (NEPOMUCENO, 2008, p. 3)

Antes de estabelecer associações ligadas à pornografia e à nudez,¹¹ o termo obscenidade estaria num lugar de tensionamentos entre as noções de público e privado, e no cinema isso vai se complexificar nos limites e potências da própria representação. Carolina Parreiras ressalta a intenção de Linda Williams (1999)¹² ao propor o termo *on/scene* para “evitar julgamentos apressados e usos levianos do termo obsceno” (PARREIRAS, 2010, p. 378). Notou-se na história do cinema que “atos chamados um dia de obs-cenos (*off/scene*) foram se tornando *on/scene*” (idem), mas evidentemente que essas mudanças não foram uma consequência natural da evolução do cinema *mainstream* e das relações sociais. Ou seja, esses processos aconteciam a partir de quebras de barreiras e de limites transgredidos, no qual a própria condição de exclusão se tornava às vezes a expressão de um movimento cinematográfico, enquanto ferramenta estético-performativa e criadora de territórios sensíveis avessos às normas.

Inúmeros elementos de um repertório homoafetivo suprimido pelo conservadorismo heteronormativo da história cinematográfica *mainstream* só começaram a surgir nas telas a partir de movimentos independentes, tais como o cinema *underground* norte-americano do final dos anos 50, no contexto da contracultura. A partir de questionamentos da ideologia dominante do fazer cinematográfico e da rejeição da norma sexual e social, esse movimento de experimentação explorava sem pudor os corpos, desejos e práticas marginalizadas (BETTIM, 2015), desconstruindo os essencialismos identitários e estéticos, caracterizando-se por uma performatividade do desvio associada anos depois com o imaginário *queer*. Antecedido e influenciado por essa cinematografia, o momento do New Queer Cinema surge fruto de um caminho trilhado da rebelião de Stonewall, em 1969, à emergência da AIDS, nos anos 1980, onde essa conjunção transgressora perpassa diferentes momentos da história do cinema, até a nova onda queer do início dos anos 1990 (ibidem, p. 111).

A política assimilacionista da década de 1980 nega a estética Camp e higieniza as visualidades, práticas e políticas de representação das identidades gays. Em linhas gerais,

11 Segundo Parreiras (2010), Williams propõe pensar sexo no cinema “desde os quase inocentes beijos do cinema mais clássico, passando pelos orgasmos femininos cuja figura símbolo é Jane Fonda” (p. 378) e não apenas vinculado à pornografia e ao erotismo.

12 Ver: WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, pleasure and frenzy of the visible*. University of California Press, 1999 [1ª edição em 1989].

as comunidades não-heteronormativas passam a se enquadrar numa normatização sexual e de gênero. As performances se tornam engessadas em gestualidades rígidas referentes ao masculino e ao feminino. Imagens “positivas” são criadas, ainda sob os estigmas de uma identidade gay hegemônica, submissa e a ser tolerada nos espaços heteronormativos. A vergonha, a solidão e a sensação de anormalidade eram subjetividades recorrentes nessas narrativas de aceitação, as quais não pouparam as heranças do melodrama heterossexual enquanto chave de identificação, que se pautou na tolerância e num discurso de igualdade heterocêntrico.

A política *queer* se dá na performance dos corpos múltiplos, de subjetividades dissonantes e descontínuas, de estéticas que desconstróem o tolerável e a imagem positiva dos homossexuais em troca da proliferação estética do obsceno, do desejo e das práticas sexuais não-heteronormativas. A proposta da Teoria Queer, em linhas gerais, é desnaturalizar as categorias de gênero e sexualidade enquanto produtos de processos normalizadores, na “multiplicação das diferenças que podem subverter os discursos totalizantes, hegemônicos e autoritários” (MISKOLCI, 2009, p. 175).

Em 1992, B.Ruby Rich ao cunhar o termo New Queer Cinema estava se referindo mais a um momento histórico e à nova geração de realizadores de filmes e vídeos do que propriamente a um movimento cinematográfico orgânico e identitário (RICH, 2015). A autora se referia à crescente e característica produção presente no circuito de festivais, que se destacava por certo ineditismo formal e pela agressividade dos gestos de resistência do corpo, do desejo e da sexualidade no contexto conservador e higienizado das políticas contra a AIDS e a "perversão" homossexual.

A filmografia da década de 1990 colocou em cena toda a ambivalência política já presente no propósito dos festivais que, se aposta na construção de identidades de gênero, também fornece munição para estas mesmas identidades serem permeadas pelas instabilidades, frações e indeterminações que recolocam no lugar do discurso científico patologizante da homossexualidade ou das perversões sexuais outras possibilidades de vivência. (BESSA, 2007, p. 281)

A partir da resignificação da ameaça de morte pelo HIV, do furor do desejo à vida e de um novo flerte entre o exagero da estética *kitsch*, da cultura *pop* e da cultura do consumismo, parte considerável dos filmes do New Queer Cinema vão propor a reescrita

transgressora da História através de heranças do cinema clássico, das vanguardas cinematográficas e da sensibilidade particular de um presente estranho e um futuro utópico. "Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas" (RICH, 2015, p. 20). A autora complementa que acima de tudo, "elas são cheias de prazer" (idem).

Evidentemente que a atitude de desconstrução e deboche da moral e dos valores de uma dada conjuntura político-social não é o que singulariza o New Queer Cinema na trajetória cinematográfica das dissidências sexuais, visto que é precedente o reconhecimento e a prática do cinema como ferramenta política de resistência das sexualidades. A aceitação da orientação sexual pelas personagens, a autonomia das vivências, as paixões e os conflitos amorosos, a criminalidade e a rebeldia como modo de vida, também não são temas inéditos e exclusivos dessa geração. Há uma dimensão considerável de filmes que traziam alguns desses elementos em suas histórias sobre vivências das dissidências sexuais – fora da dimensão do *coming-out* -, só que eram menos populares e acessíveis em função de inúmeros fatores, desde orçamento e esquemas deficientes de distribuição, circuitos de exibição de arte e censuras. Poderíamos citar alguns exemplos de filmes como *Les amis* (90', França, 1971, Gérard Blain), *Duffer* (75', Inglaterra, 1971, Joseph Despins, William Dumaesq), *A Very Natural Thing* (80', Estados Unidos, 1974, Christopher Larkin), *Johan* (81', França, 1976, Philippe Vallois), *Die Konsequenz* (100', Alemanha Oriental, 1977, Wolfgang Petersen), *Nous étions un seul homme* (91', França, 1979, Philippe Vallois), *Taxi Zum Klo* (98', Alemanha Oriental, 1980, Frank Ripplloh), *L'Homme Blessé* (110', França, 1983, Patrice Chéreau), *La Triche* (100', França, 1984, Yannick Bellon), *Encore* (82', França, 1988, Paul Vecchiali).¹³ De acordo com Julianne Pidduck (2015, p. 56), a primeira onda do New Queer Cinema audaciosamente

13 Temos consciência de que é inviável tentar traçar de modo linear e agrupado uma história do cinema queer, assim como é reducionista a perspectiva que toma o New Queer Cinema como expressão homogênea das subjetividades, práticas e comportamentos sexuais dos indivíduos na época, ignorando assim quadros políticos e culturais específicos de outras comunidades e nações. Dessa maneira, os filmes citados são exemplos, mas não são os mais relevantes ou os precursores dos assuntos temáticos em questão, pois reconhecemos que seria necessária uma pesquisa maior em torno de outras cinematografias, tais como a asiática, a latino-americana, entre outras. Como sugestão de leitura em torno disso, destaco a recente tese de Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (2015b) – Cinema Gay Brasileiro: Políticas de representação e além -, que revisita a história do cinema brasileiro e seu tratamento do homoerotismo masculino, sendo um trabalho de perspectivas bastante atuais e que questiona também esse termo New Queer Cinema.

(...) apropriou-se de elementos de tradições existentes: do imaginário surrealista excessivo de Kenneth Anger e do *underground* americano (Veneno [Poison] 1991, Todd Haynes); da vanguarda europeia (os trabalhos de Ulrike Ottinger e Rosa Von Praunheim); de uma performatividade extravagante e de um figurino excessivo reminiscentes de Warhol e de *Flaming Creatures* (1963, Jack Smith), como é o caso de *Paris is Burning* (1990, Jennie Livingstone) e de *Velvet Goldmine* (1998, Todd Haynes); de uma reescritura erótica de gêneros como os filmes de estrada, como acontece com *Garotos de Programa* (My Own Private Idaho, 1991, Gus Van Sant) e a instalação em vídeo *The Long Road Mazatlán* (1999, Isaac Julien); de uma expressão amoral e “criminosa” do desejo que pode ser remetida a Genet, Pasolini e Rimbaud (*Swoon – Colapso do desejo* [Swoon, 1991, Tom Kalin], *Eduardo II* [Edward II, 1991, Derek Jarman], *Noites Felinas* [Les nuits fauves, 1992, Cyril Collard], *Head On* [Ana Kokkinos, 1998]); do legado queer do Renascimento do Harlem e dos filmes raciais americanos das décadas de 1930 e de 1940, evocados, respectivamente, em *Looking for Langston* (1989, Isaac Julien) e *The Watermelon Woman* (1996, Cheryl Dunye).

O ímpeto maior presente em boa parte das produções audiovisuais dessa geração certamente estava na visibilidade performativa dos estilos de vida dissidentes e no desejo como elemento central das histórias. Diante disso, desfaziam-se as identidades no movimento instável, caótico e amoral das subjetividades e territorialidades dos indivíduos. Sobre *The Living End* (81', Estados Unidos, 1992, Gregg Araki), por exemplo, Luiz Soares Júnior (2015) observa que

para afirmar plenamente os direitos da subjetividade (e da vida, como aqui: mesmo e sobretudo quando ferida de morte), é preciso afastar-se do centro – implodir o centro –, progressivamente ir devassando as fronteiras, abrindo mais e mais fronteiras: existencialismo alfandegário. Os personagens de *The Living End* (...) necessitam de uma dose considerável de existência, de experiência, de *Sturm und drang* para prosseguir vivendo; para isso, devem afastar-se do centro e conhecer a inóspita divisa, os desertos e as bad trips terminais. Mas Gregg Araki não nos conta essa jornada de descentramento existencial com a complacência fúnebre com que nos habituaram os autores de dramas; *The Living end* é, como a celebração incondicional da vida na tragédia nietzschiana, uma grande piada trágica. (SOARES JR., 2015, p. 80)

Com menos aspecto de piada trágica, *Les Nuits Fauves* (126', França/Espanha, 1992, Cyrill Collard) começa e termina com uma viagem do protagonista Jean, interpretado pelo próprio diretor – também portador do vírus HIV. Na primeira viagem, Jean está no Marrocos com uma equipe de filmagem composta por poucos amigos. Em *off*, ele diz que "sagitarianos

sempre querem estar em outro lugar". Ainda que pistas para uma possível construção identitária sejam lançadas ao longo do filme, elas nunca se encaixam como num quebra-cabeça, apenas refratam luminâncias como frágeis fragmentos de sentido. Na última viagem, Jean está sozinho. "Talvez eu morra de AIDS, mas já não é a minha vida. Eu sou parte da vida", finaliza ele em *off* enquanto observa sorridente a paisagem.

No intervalo entre as duas viagens, acompanhamos a vida de Jean e seu relacionamento amoroso com a jovem Laura (Romane Bohringer) e a amizade ambígua com Samy (Carlos López), que se considera heterossexual. Jean vive intensamente somente o presente, sem se preocupar com o futuro e com qualquer tipo de estabilidade. Laura desenvolve uma paixão possessiva por Jean e um comportamento agressivo. Samy aceita e vive o amor e a atração sexual que sente por Jean, mas não compreende a relação tumultuada entre suas próprias emoções, o condicionamento violento e opressor de uma identidade baseada no masculino virilizado e um estilo de vida heteronormativo ainda latente.

Enquanto Jean opta pela celebração da vida, pela liberdade e pelo risco, Laura e Samy beiram à morte por relutarem com seus desejos e com o distinto estilo de vida de Jean. Assim, a nuvem patológica sob a qual se constrói uma atmosfera de crises psicológicas, berros, choros e instintos suicidas acaba se originando mais por uma lógica heteronormativa em descontrole e nos conflitos diante de um não-pertencimento moral generalizado, do que propriamente pelo estilo de vida de Jean e na sua condição de portador do vírus HIV.

Recusando a diferenciação de tipos estanques de certo e errado, do bem e do mal, da normalidade e do desvio, o filme assim como tantos outros desse movimento expressa a violência e a funcionalidade dos sistemas de opressão, das hierarquias e das ideologias hegemônicas, desprovido de um filtro higienizador, benevolente, humanitário e categorizante. *Les Nuits Fauves* explora situações em que a normalidade é colocada em xeque por experiências que fazem surgir ambiguidades, insatisfações e opressões latentes no cotidiano heteronormativo, trazendo à tona a fragilidade dos valores em torno da monogamia, da virilidade e do amor.

Há quem tenha questionada a validade da associação do termo *queer* à essa onda geracional de filmes da década de 90. Além da baixa visibilidade e produção por parte de grupos marginalizados, críticas foram feitas – com algumas ressalvas em relação à primeira onda de filmes – em direção à predominância de realizadores homens e brancos e às

experiências que pareciam preservar uma prática assimilacionista e por vezes machista (LACERDA JR, 2015a; PIDDUCK, 2015). De acordo com a perspectiva de Karla Bessa (2007), concordamos que B. Ruby Rich

(...) parece localizar no [novo?] cinema “queer” um outro modo de produção da subjetividade homoerótica, que ainda dialoga com a crítica à homofobia moralista, mas sem repor uma identidade necessariamente afirmativa e vinculada à naturalização legitimadora caráter transgressor da homossexualidade. Essa cinematografia conseguiu escapar do essencialismo? Embora não reproduzam narrativas identitárias, receio que não conseguiram criar um outro imaginário no qual cultura e natureza não estejam em relação de determinação (...) No entanto, concordo com Rich que há uma nova estética em construção que dialoga com as “novas demandas da “gay community” e, especialmente, parece haver um enfrentamento da diversidade interna e uma exposição sem moralismos dos aspectos contraditórios, às vezes violentos de seus protagonistas, sugerindo uma diminuição do tom de vitimização na construção de algumas personagens. (BESSA, 2007, p. 281)

De todo modo, o New Queer Cinema teve projeção internacional, contribuiu em debates sobre a sexualidade e deixou heranças que modificaram não só os esquemas de produção da indústria americana, como também configurou um mercado de nicho nos anos seguintes, o qual reservaria um lugar de visibilidade no *mainstream* – para o bem e para o mal (NAGIME, 2015).¹⁴ Mas a importância maior está em reconhecer a continuidade de um projeto pós-moderno de escrita homoafetiva e das dissidências sexuais. Além de propor novas formas de vida, subjetividades e desejos nas tramas, na resignificação performativa do gênero e na reconfiguração da linguagem cinematográfica, essa escrita e sua expressão enquanto gesto cinematográfico investe cada vez mais na encenação do cotidiano ocioso, na exploração de uma intimidade dilacerada e incongruente e num convite às sensações.

São diversas as operações cinematográficas responsáveis por estimular sensações no espectador e essas estratégias variam de acordo com os modos de representação. Como aponta Baltar (2010), Williams (2004) retrabalha a noção de "gêneros do corpo" de Carol Clover (1987) e propõe a compreensão do melodrama como tal, assim como o horror e a pornografia. Basicamente, esses gêneros do corpo seriam narrativas de

14 Bob Nowlan (2010, p. 14) comenta que a própria Rich “argumenta que o cinema queer mudou seu 'impulso radical para um nicho de mercado'. Oito anos depois, Rich acha que o então chamado 'filmes queer' a partir de meados dos anos 90 tornou-se cada vez mais inócuos, não-aventureiros, focado num público-alvo altamente limitado, estritamente preocupado com identidades amarradas de certas audiências” (tradução nossa).

excesso que provocam no corpo "reações automáticas" – que não passam por um filtro de racionalização consciente –, a partir do espetáculo e do êxtase.

Ainda que não se filiem a esses gêneros canônicos nem invoquem os modos de excesso como no clássico-narrativo, essas narrativas homoafetivas investem no "espetáculo do corpo no calor da sensação e da emoção intensa" (WILLIAMS, 2004, p. 729 apud BALTAR, 2010, p. 7), a partir da eficácia do excesso ressignificado – como a presença de nuances melodramáticas¹⁵, da performance dos atores, do modo de filmar, das construções sonoras e do engajamento afetivo alcançado. Menos pautados por um movimento narrativo que progride de acordo com ações dramáticas claras diante de conflitos facilmente identificados e reações psicológicas interligadas à construção moral e identitária dos personagens, esses filmes convocam sensações privilegiando o corpo – da imagem e dos sujeitos - e a emoção, fazendo disso acontecimentos em si mesmos, onde afetação e ação se confundem e os pesos se igualam. Aposta-se assim numa fluência e fruição mais sensorial do que numa lógica de leitura objetiva, racional e sentimentalmente pré-organizada na dinâmica da representação.

Se é possível localizar essas características na parcela de filmes comumente associados ao New Queer Cinema, esse convite às sensações evidentemente era atravessado pela constante do excesso tanto na forma estética quanto num realismo naturalista ambíguo, já que não havia abandonado completamente a dramatização das emoções e dos gestos do corpo, a qual se intensificava nas narrativas quase sempre no instinto da transgressão, da violência, do descontrole emocional e do prazer, configurando o aspecto traumático de um tipo de realismo por vezes associado ao choque, segundo autores como Hal Foster, Beatriz Jaguaribe, entre outros.

Nas próximas duas décadas seguintes, no que tange ao exercício da fabulação em torno de distopias e utopias presentes em filmes do cinema queer, modificam-se o artificialismo, o antinaturalismo e a estética da superfície, uma vez que se aproximam de um regime performativo da imagem, onde ocorre a desfiguração ou a transfiguração de um real

15 Segundo Baltar (2007), o esforço de Peter Brooks em pensar a imaginação melodramática mostra que "o melodrama está mais disseminado do que a classificação habitual determina" (p. 105). Isso nos permite falar em uma "ampliação no conceito que leva em conta a dimensão histórica e estética do melodrama para formular as possibilidades de um diálogo intertextual" (ibidem, p. 90). Dessa maneira, podemos identificar em obras não diretamente vinculadas com o cinema clássico norte-americano um "processo de reapropriação de algumas estratégias de ativação das afetações colocadas em cena nas narrativas melodramáticas" (idem).

menor - marcado pelo cotidiano tedioso e pela cultura midiática – e dos fatores sociais; de forma consideravelmente diferente de filmes como *Edward II*, onde a reescrita da História se dá na interface de uma narrativa épica e trágica.

Aliás, tem sido recorrente no cinema contemporâneo brasileiro a discussão política do social associada à prática da fabulação narrativa (BARBOSA, 2015; PRYSTHON, 2015). Em obras experimentais como *Kbela* (23', Brasil, 2015, Yasmin Thayná) e *Ralé* (73', Brasil, 2015, Helena Ignez) já se nota um gosto e um "fascínio pela superfície" (BARBOSA, 2015), como forma de agenciar militâncias e convocar o corpo como arena político-afetiva. Numa outra vertente, a partir da criação de mundos ou realidades alternativas marcadas por gêneros de excesso revisitados, frivolidades (idem) e resistências políticas de caráter militante mais diluído, filmes como *Doce Amianto* (70', Brasil, 2013, Guto Parente, Uirá dos Reis), *Batguano* (74', Brasil, 2014, Tavinho Teixeira), *Branco Sai, Preto Fica* (90', Brasil, 2014, Adirley Queirós), *Nova Dubai* (55', Brasil, 2014, Gustavo Vinagre) e *A Seita* (70', Brasil, 2015, André Antônio) "propõem potentes heterotopias filmicas, exercícios de resistência ao real ou premonições sombrias, e se revelam extremamente pertinentes para pensar o contemporâneo" (PRYSTHON, 2015, p. 69).

De outro lado, algumas experiências homoafetivas cinematográficas no contemporâneo vão ao encontro da desdramatização e de uma economia de gestos e rarefações, em que o convite às sensações vai se associar a um realismo afetivo-sensorial repleto de ambiguidades, mediações e corporalidades, e desassociado da estética da violência presente no realismo traumático, extremo ou psicológico (SCHØLLHAMMER, 2012). O cotidiano se torna cada vez mais ocioso e a manutenção de uma busca pela experiência estética no ordinário se intensifica num contexto de valorização da perspectiva do afeto, a qual vai regir novas sensibilidades estéticas, de análise e de leitura, caracterizando assim um movimento teórico que atravessa o pós-estruturalismo, os estudos culturais e pós-coloniais em direção a uma virada afetiva e cultura somática. É essa vertente cinematográfica que mais nos interessa nessa dissertação.

1.3 – Realismos contemporâneos: atmosferas de gestos entre afetos e rarefações

Por anos no cinema a homoafetividade associada às instâncias do desejo e às práticas

sexuais não-heteronormativas esteve enclausurada na tradição simbólica e sentimental do “armário”, território e imaginários subjetivo das experiências íntimas e secretas, quase sempre associadas à vulnerabilidade, ao medo e à humilhação. O cinema contemporâneo já não sustenta e investe no imaginário do armário da mesma forma e com a mesma frequência, principalmente pela presença de diversos filmes que optam por não dar lugar nas narrativas às constituições das identidades fixas de gênero, ao lugar de fala da homofobia enquanto geradora de conflitos e às práticas de repressão dos desejos pelos próprios personagens. Ainda que em grande parte dessas tentativas os modos de representação de certos realismos estejam atravessados também por estilos de vida por vezes vinculados a uma expressão ainda muito identitária e restrita,¹⁶ esses filmes propõem novas relações dos corpos com os espaços de convivência social e com o privado. Isso implica numa mudança dos modos de pensar essas existências diante de temas como o cotidiano, a banalidade, a intimidade e a sexualidade.

Quando os desejos, as corporalidades, as sexualidades, os gestos e afetos escorregam das arquiteturas da heteronormatividade, estamos diante de outros movimentos de pertencimento à experiência dos espaços de visibilidade e às políticas do cotidiano. Não por acaso, grande parte dos filmes que buscam romper com a representação de gênero na sua condição de invisibilidade ainda apostam nas resistências políticas em torno da expressão das possibilidades de prazer sexual e de formas de vida no espaço público da cidade.

O enfoque no corpo, "mais extensivamente desenvolvido pela teoria feminista" (HARDT, 2015, p. 9) e "a exploração das emoções, predominantemente conduzida pela teoria queer" (idem) são os dois principais precursores da virada afetiva (idem). Segundo Spinoza, como cita Hardt (2015), "quanto maior o nosso poder de ser afetado, maior o nosso poder de agir" (p. 10).

O desafio da visada afetiva reside primariamente na síntese corpo/mente que essa perspectiva requer, ao envolver tanto a razão quanto as paixões (...) Spinoza sustenta que a mente e o corpo são autônomos, mas que prosseguem ou se desenvolvem em paralelo (...) A perspectiva dos afetos requer a constante problematização da relação entre ações, paixões, razões e emoções. Assim como não é possível prever as ações de um corpo nem os

16 Em *Nova Dubai*, por exemplo, o estilo de vida retratado é basicamente o do homem branco, gay e de classe média, imerso na cultura *pop* e consumidor de dispositivos eletrônicos, aplicativos de pegação, etc. A recorrência desse protagonismo no cinema vai tornar gritante a escassez e a necessidade de representatividade de outros grupos sociais e dissidências sexuais.

pensamentos de uma mente, não é possível saber o que os afetos podem provocar. (HARDT, 2015, p. 9 – 11)

Para expandir um pouco mais a discussão, podemos pensar junto com Suely Rolnik a partir da noção de corpo vibrátil, a relação que se dá entre intensidades, afetos e corporificações. A vibratibilidade do corpo sugere uma capacidade que temos distinta da percepção e das representações associadas ao “tempo, à história do sujeito e à linguagem” (ROLNIK, 2014, p. 12). Seria uma capacidade de apreender a “alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (idem).

Rolnik (2014) está interessada em investigar a produção do desejo a partir de um corpo sensível que é tocado pelo invisível, mas que só o é pois os afetos criam corpos e se apresentam como matéria de expressão, ganhando espessura de real. Esses afetos seriam conduzidos por máscaras operadoras de intensidades, como parte da produção de desejo na experiência estética. Ainda que Rolnik opere sobre o campo do invisível, seu modo de pensamento parte dos agenciamentos que se dão na imagem, que criam algo além do que materialmente é captado pela câmera e se apresentam diante do nosso corpo, como uma presença. Os afetos que se cristalizam nesse encontro com o corpo sensível também são da ordem do indizível e do inominável.

É a partir da problematização e investigação em torno da noção de afeto que vamos propor as análises fílmicas referentes ao cinema contemporâneo homoafetivo e a discussão em torno das encenações e vivências. A partir de um recorte na experiência heterogênea da homoafetividade nesse cinema, visamos aqui as proposições estético-narrativas em torno de atmosferas de gestos entre afetos e rarefações.¹⁷

17 A discussão que é feita nesse subcapítulo parte de reflexões teóricas, da análise de um recorte de filmes contemporâneos e também de sintomas já notados em outras cinematografias e períodos. Em relação ao recorte que identifica filmes que propõem atmosferas de gestos entre afetos e rarefações e seus realismos contemporâneos, cito aqui os que tive como objeto de análise para a argumentação e observação principais: *I shot my love* (2009), de Tomer Heymann, *Greek Pete* (2009), de Andrew Haigh, *I shot my love* (2009), de Tomer Heymann, *Homme au bain* (2010), de Christophe Honoré, *Reincarnate* (2010), de Thunska Pansittivorakul, *Tarik El Hob* (2011), de Rémi Lange, *Em Sua Companhia* (2011), de Marcelo Caetano, *Keep the lights on* (2012), de Ira Sachs, *Hors Les Murs* (2012), de David Lambert, *I Want Your Love* (2012), de Travis Mathews, *The Comedian* (2012), de Tom Shkolnik, *Sleepless Knights* (2012), de Cristina Diz e Stefan Butzmühlen, *Baek Ya* (2012), de Hee-il Leesong, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, *Verona* (2013), de Marcelo Caetano, *Last Summer* (2013), de Mark Thiedeman, *Lose Your Head* (2013), de Stefan Westerwelle e Patrick Schuckmann, *Eastern Boys* (2013), de Robin Campillo, *E Agora? Lembra-me?* (2013), de Joaquim Pinto, *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz, *Nånting måste gå sönder* (2014), de Ester Martin Bergsmark, *Velociraptor* (2014), de Chucho E. Quintero, *A Reunion* (2014), de Hernando Bausuelo, *Yo soy la felicidad de este mundo* (2014), de Julián Hernández, *Beira-*

Nesses regimes narrativos em questão, complexificam as relações entre o documental, a ficção e os efeitos do real, na esteira de realismos que convocaram uma cultura intimista desde o cinema direto, até as experiências do D.I.Y. (Do It Yourself), do Dogma 95, do cinema digital, do movimento independente americano, do Mumblecore e da cultura midiática contemporânea, articuladora de novos processos de subjetivação e de encenações performativas do real.

Assiduamente o realismo opera com vistas a atender às necessidades impostas por novos contextos histórico-culturais (...) Se nos anos cinquenta havia o ideal da não manipulação do registro da realidade, nos anos noventa está ele agenciado pela digitalização. A preservação do realismo já está completamente descolada da idéia purista do registro intocável. (SALOMÃO, 2005, p. 24 – 25)

Assim como não “guardam mais os cinemas realistas hoje a ideia da realidade intocada” (idem), amplia-se a perspectiva – na contramão de uma idealização – de que “o real, em si mesmo, seria uma quimera, na medida em que é inapreensível, não-capturável, selvagem, aquém e além da representação” (FELDMAN, 2006). O real que o realismo pretende desvelar é sempre uma representação, um efeito-de-realismo ou efeito-de-realidade (JAMESONS, 1995 apud SALOMÃO, 2005). Ou seja, a realidade “é parte do real, embora o real não possa ser aprisionado esteticamente senão filtrado pela representação da realidade” (SALOMÃO, 2005, p. 14), sendo possível inclusive na construção discursiva de documentários apostar na radicalização dos artifícios dramáticos como forma de “chamar atenção para o próprio método de construção da narrativa, sem romper, no entanto, com o ilusionismo” (FELDMAN, 2006).

A partir disso, a noção que compreende a articulação de efeitos do real e efeitos de crença não se esquia da ideia de efeito de dramaturgia e procedimentos ficcionais na organização e construção de uma realidade esteticamente possível (idem). O que inicialmente por um lado é colocado como paradoxal diante da representação e da anti-representação, atualmente a questão se complexifica nos agenciamentos performáticos entre a vida e a arte no cotidiano das experiências midiáticas.

Mar (2015), de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, *Monstro* (2015), de Breno Baptista, *En La Gama de Los Grises* (2015), de Claudio Marcone, *Jess & James* (2015), de Santiago Giralt, *Lichtes Meer* (2015), de Stefan Butzmuhlen.

Quando vão ao encontro da realidade, os filmes realistas contemporâneos procuram absorver elementos do real e incorporá-los ao discurso ficcional. A ficção, nesses casos, está a serviço da realidade e não o contrário, como acontecia no neo-realismo italiano e nos cinemas novos. O realismo, enquanto representação, entrega-se à dinâmica da realidade externa nas manifestações contemporâneas, quando fato e ficção se hibridizam. A desestabilização da representação é também a da verdade. O realismo se desreferencializa. O real impulsiona o ficcional e o ficcional impulsiona o real. A ficção absorve a força do seu próprio contrário, o documentário, usando-a para seu benefício. (SALOMÃO, 2005, p. 15)

Quando o que passa a reger as narrativas é a porosidade de um jogo de ativação de efeitos de real entre a dramatização e a autenticidade da experiência performática, alteram-se as leis e o comportamento naturalista ao abandonar a fixidez da natureza do referencial representativo, em prol de uma abertura sensorial que vai de encontro ao mundano - seja ele o mais banal ou o mais poético.

É recorrente em alguns filmes momentos de libertação de qualquer amarra narrativa que dá lugar à adoção de uma “escrita casual” (SALOMÃO, 2005) na dramaturgia. Nessas ocasiões, o espectador é tomado por uma estranha sensação de improvisação por parte dos atores e dos figurantes, o que acaba sugerindo formas de produção menos convencionais, em que situações são filmadas para além de indicações no roteiro, e a montagem se encarregaria de uma narrativa final (idem). “A sensação de fugacidade é resultante da falta de um elo estruturador do pensamento” (SALOMÃO, 2005, p. 44). Cenas em espaços públicos em meio à multidão, por exemplo, é uma constante nos filmes homoafetivos citados aqui¹⁸ e muitas vezes parecem ter sido filmadas sem intervenções muito significativas nesses espaços, uma vez que se notam eventos não-premeditados tais como um indivíduo que olha para a câmera e em seguida para os atores ou um carro que atravessa, uma porta que se abre, um som de natureza estranha, entre outros aspectos. O cinema digital e as tecnologias de captação são grandes responsáveis por essa possibilidade de aproximação entre a vida e arte, assim como equipes reduzidas e desenhos de produção menos dispendiosos. Segundo Salomão (2005),

a escrita *casual* desses realismos trabalha com uma linguagem gerativa em detrimento de uma linguagem normativa. O fragmento e a livre-associação predominam sobre o discurso cartesiano e o encadeamento hierárquico. Os realizadores experimentalistas evitam a hierarquização de cenas, de forma que o montador tem grande liberdade para fazer a costura que

18 Esse aspecto pode ser notado de modo mais intenso e particular em filmes como *Eastern Boys*, *Hours Les Murs*, *The Comedian*, *Weekend*, *Keep the lights on* e *En la gama de los grises*.

melhor lhe satisfizer. (SALOMÃO, 2005, p. 38)

Na economia desse realismo contemporâneo - e enfatizo aqui as experiências cinematográficas homoafetivas -, tem funcionalidade no mesmo tecido filmico desde a ressignificação do uso de modos de excesso dos gêneros clássico-narrativos, da mediação de efeitismos – estes vinculados às vivências e histórias cotidianas dos personagens (SALOMÃO, 2005) - e da eclosão de afetos performativos, até as suspensões narrativas marcadas por inserções que fogem de um certo regime dramático predominante, configurando-se o que poderíamos chamar de *inserts* de afeto-excesso, segundo Baltar (2015). Momentos de suspensão da imagem e da narrativa onde se predomina um tipo de regime dramático, singularizando assim algo no corpo do filme e do espectador.

O termo mais comum associado a esse tipo de mise-en-scène é cinema de fluxo, mas nos interessa menos os aspectos que configuram essa categoria como o que vieram a enquadrar como um cinema de arte – a partir da desvalorização da matriz cultural do excesso -, e mais a economia de gestos em torno do cotidiano, desses microeventos e da constituição sensível dos sujeitos que é regida numa dimensão afetiva – com um modo cognitivo particular - de um realismo marcado pelo sensorial. Por se tratar de microeventos e de uma abundância de detalhes de um real ordinário, é possível experienciar essas narrativas mesmo quando nos escapam alguns sentidos e imagens, uma vez que esses fragmentos deixam de se justificar e responder à centralidade de um conflito ou de uma estrutura. Assim, diante talvez de espectadores mais dispersos, assume-se a possibilidade de um olhar distraído como modo de percepção do fluxo, a partir da estimulação de um corpo pré-disposto a se afetar instantaneamente e ocasionalmente.

“A imagem perdeu suas velhas funções de comunicar a qualidade emocional da ação ou mostrar imagens prazerosas durante suas pausas. Ação e percepção, narração e imagem, tornaram-se um e o mesmo tecido sensorial de microeventos” (RANCIÈRE, 2010, p. 80). Para Rancière, o cinema é

uma forma de ação que conecta todas as formas de ação: a ação de lavar os cabelos, a ação de extrair carvão, a ação de filmar, colar e copiar, a ação de ver etc. Esta conexão universal dos movimentos cria uma nova percepção na qual a distinção entre realidade e representação desaparece junto com a distinção entre arte e vida. Tudo é ação: não há “fazer nada”; ainda assim, ao mesmo tempo, a ação é libertada da sua dependência dos fins, das vontades e

estratégias. (RANCIÈRE, 2010, p. 89)

Mas a ação não é mero fato de fazer algo. A ação é uma esfera da existência. Concatenações de ações só poderiam dizer respeito a indivíduos que viviam na esfera da ação, que eram capazes de conceber grandes planos e de arriscá-los no confronto com outros grandes planos e com os golpes do destino. (RANCIÈRE, 2010, p. 79)

À luz dessa perspectiva de Rancière sobre cinema e ação, que surge de análises da estrutura e modo de narrar do romance realista, é interessante fazer um paralelo com o personagem homoafetivo, que é uma das existências que também esteve fora da esfera da ação. A partir de uma releitura crítica do texto canônico de Barthes (1968) "O efeito de realidade", Rancière (2010) observa que a mudança da noção de verossimilhança e o excesso descritivo de inutilidades do cotidiano, que invadia a estrutura ficcional do novo romance realista, perturbavam os reacionários, entre outros fatores, pela invasão da democracia. "(...) Uma nova realidade social 'insistente' implodindo toda a estrutura adequada do enredo" (ibidem, p. 81), que é constituída "pela entrada dos filhos de artesãos e camponeses num novo mundo da sensibilidade – o reino da paixão selvagem e do ócio também" (ibidem, p. 86).

A partir dessa reflexão, poderíamos concluir que o foco no ocioso cotidiano e em microeventos como característica de um efeito de realidade nesses filmes homoafetivos não é somente uma resistência política, mas também imposição de uma democracia estética, uma vez que insere essas existências antes fora de cena num mundo de sensibilidades. A observação de algo que se torna presente enquanto condição de cena diz respeito a um repertório de vivências, práticas e expressividades, que aciona uma outra dimensão afetiva em situações não apenas sexuais, mas também relacionadas à amizade, ao amor, ao cuidado de si e do outro, às maneiras de se ocupar dos espaços e do tempo, entre outros elementos.

Em relação aos "detalhes inúteis", que seria a disposição de eventos e imagens banais nos enredos como sinônimo de um real que se basta em si próprio – ou seja, sem função dramática específica -, nota-se o desenvolvimento de uma pedagogia do cotidiano acoplada à uma pedagogia do desejo que ocupa um lugar de fala específico – o sujeito não-heteronormativo. Assim, o investimento em encenações, que enfatizam os gestos de corpos afetados pela intensidade das relações intersubjetivas expressa na construção de um efeito de intimidade estético-sensorial, carrega a mesma função de bastar-se em si mesmo por expressar um valor político de real; e por sua vez, completa um repertório de ações necessárias para a

encenação da vida ordinária e para a expressão de autonomia, diante da heteronormatividade estético-discursiva. A partir da convergência dessas pedagogias sob a criação atmosférica das parcerias íntimas e sob a intensificação da percepção do banal é que vão se orientar as operações de linguagem, os artifícios e enredos dramáticos dessas experiências filmicas.

Atividades básicas como dormir, acordar, tomar banho, comer, tomar o transporte público, passeios e momentos de tédio ocupam a maior parte da organicidade espacial e temporal dos filmes. A fotografia desempenha sempre uma busca pela corporalidade das imagens, ora através do plano-detulhe ora se associando ao som direto, às expressões naturalistas dos eventos, dos personagens e da iluminação, à referencialidade das locações, entre outros elementos participantes de uma estética do cotidiano. O desenho sonoro investe no reconhecimento da dimensão do urbano e do banal, através de densas atmosferas sonoras onde coexistem sonoridades diversas tais como sons de busina, obras em construção, vozerio, choro de criança, músicas. Num instante seguinte, esse comportamento pode se alterar radicalmente, dando lugar a sons não-naturalistas, onde a exterioridade do mundo deixa de existir momentaneamente e particularidades sensoriais e subjetivas da cena são acentuadas.

En la gama de los grises (101', Chile, 2015, Claudio Marcone), por exemplo, o ato sexual acontece não só através de uma percepção háptica do desejo sexual impregnado na visibilidade dos corpos em ação como também na exacerbação da sonoridade desse contato, aproximando-se de um regime sensorial que dialoga com a pornografia. Além da riqueza de detalhes das decupagens visuais e sonoras, é interessante ressaltar também que quase sempre o sexo homoafetivo nesses filmes ocorre em cenários bem iluminados ou na parte do dia, apostando assim em efeitos de luz solar natural como mais um elemento de coisidade do mundo.

Quando o sexo não é explícito como em *Bareback ou La guerre des sens* (80', França, 2004) e *Et + Si @ff* (86', França, 2006), ambos dirigidos por Paul Vecchiali, *Greek Pete* (75, Inglaterra, 2009, Andrew Haigh), *I Want Your Love* (71', Estados Unidos, 2012, Travis Mathews), *In Their Room* (série de filmes dirigidos por Travis Mathews),¹⁹ *L'inconnu du lac* (100', França, 2013, Alain Guiraudie) e *E Agora? Lembra-me?* (204', Portugal, 2013, Joaquim

19 A série de filmes *In Their Room* é composta por um curta de 20 minutos (2009), um longa de 60 minutos filmado com homens gays que vivem em Berlim (2011) e um de 32 minutos (2013) filmado com homens gays que vivem em Londres.

Pinto), a encenação busca efeitos de realidade, a partir de fragmentos na imagem que revelam a nudez de genitálias, ereções e um grau elevado de realismo na performance dos atores e nos elementos estéticos já descritos acima.²⁰ Outra maneira de evocar um imaginário de gestos que materializam a experiência sexual é trazendo para a cena os fluídos corporais. Em *Weekend* (97', Inglaterra, 2011, Andrew Haigh), depois de transarem no sofá da sala, um dos personagens busca uma toalha para o outro limpar o gozo que está sobre a barriga. Ellie (Saga Becker) - mulher trans em transição no filme *Nånting måste gå sönder* (85', Suécia, 2014, Ester Martin Bergsmark) - utiliza a saliva para lubrificar Andreas e penetrá-lo com os dedos, e em seguida temos o plano-detulhe do gozo no peito. Em *Keep the lights on* (101, Estados Unidos, 2012, Ira Sachs), a ocorrência de fezes é mencionada durante uma cena de sexo anal.

Sobre esses filmes citados onde o sexo é explícito, "o gozo deixa de ser a tomada principal para ser mais um plano e mais um gesto dentre tantos outros" (SOUSA, 2012, p. 9). Assim como propõe Sousa (2012), acreditamos que o que está se botando em cena não é somente o sexo cristalizado, mas um enorme leque afetivo que reterritorializa a dimensão do gesto afetivo, das relações amorosas, do cotidiano e do banal, configurando uma espécie de "novo obsceno".

O que muitos filmes contemporâneos que trabalham o universo da homoafetividade acabam buscando é a própria criação da experiência da vida ordinária e de gestos que complexificam o jogo de poder que se dá na conformação dos modos de vida, das imagens e códigos do que seria o cotidiano e as banalidades enquanto lugar-comum. Mais do que personagens imersos num cotidiano de banalidades pré-configuradas, trata-se da minusciosidade expressiva e particular de um banal desconstruído enquanto ferramenta sensorial de resistência, questionando a legitimidade naturalizada de códigos sociais, políticos e culturais que configuram estratégias de identificação no jogo entre realidade, repetição e representação.

Em torno dessas reflexões e como forma de lançar um olhar mais atento à natureza do enredo que essas tramas assumem, analisemos as estratégias narrativas e os efeitos de real que

20 Em relação à nudez, há no processo de modernização do olhar movimentos que o pornificam. Se existe hoje uma busca pela despornificação do olhar, acompanhados de reformulações e deslocamentos na definição da noção do obsceno, haveria por outro lado práticas que sugerem uma moralização da imagem com suas específicas brechas em relação a um certo tipo de nudez (SIBILIA, 2014). Isso se aplica no cinema contemporâneo de modo geral, e nos filmes homoafetivos isso vai se refletir na falta de visibilidade de outros tipos de corpos e dissidências sexuais.

convocam a atmosfera da vida ordinária em *Homme au bain* (72', França, 2010, Christophe Honoré). No filme, Omar (Omar Ben Sellem) é um cineasta que precisa viajar para um festival de cinema em outro país, deixando para trás o namorado Emmanuel (François Sagat). A despedida também é o fim do namoro, pois Omar deixa claro que não quer mais ver Emmanuel. O filme é sobre os últimos dias de Emmanuel no apartamento do namorado, tentando absorver a ideia que o namoro dos dois acabou e experimentando um sentimento de ausência.

Não há informações claras sobre os motivos de Omar em relação ao término, mas logo antes de partir o casal se desentende a partir de um ato sexual forçado por parte de Emmanuel. Omar se recusa a lutar contra a vontade de Emmanuel, mas seu semblante e forma de se comunicar parece sugerir um desgaste na relação, talvez em relação à possessividade agressiva e selvagem de Emmanuel. A incerteza e a ambiguidade das ações são constantes nesses regimes narrativos, contribuindo por outro lado na construção de atmosferas íntimas e de solidez das relações.

Os primeiros planos do filme são da câmera digital de Omar, que caminha pela área externa de seu prédio. Ouvimos sua voz sussurrando uma canção, aparentemente *The Scientist*, da banda Coldplay. Omar resolve acender um cigarro e com uma das mãos consegue se filmar no ato. É a primeira vez que vemos seu rosto. Depois de um corte no plano, somos transportados para dentro de seu apartamento, quando vemos uma imagem de cima da área externa do prédio, feita por Omar em sua janela. É aqui que Omar passa a pertencer à outra dimensão fílmica, enquanto personagem. Vemos seu rosto de perfil, enquanto aponta a *handycam* da Sony 3.0 megapixels para fora da janela. Até então, dois modos de captação são utilizados, duas materialidades e modos de olhar distintos. Mas Omar não dura muito tempo nesse território cinematográfico que predomina, já que viaja logo em seguida.

O filme em certa medida se vincula ao imaginário melodramático, mas reatualiza o repertório de excessos e as práticas de engajamento, convocando o agenciamento de afetos no corpo fílmico e do espectador através da dimensão performática dos personagens e do comportamento desse elemento no regime narrativo. No começo do filme, assim que Omar parte, temos um *close* do rosto de Emmanuel olhando para o espelho – para os espectadores – enquanto ao fundo toca “How Insensitive”, interpretada por Nancy

Wilson.²¹ A cena que sucede faz parte de um mosaico de performances e gestos que não pretende constituir um sujeito identitário, mas sim produzir afetos intensos e sentidos diversos. Emmanuel começa a dançar a música de maneira delicada enquanto limpa a casa, numa performance não-naturalista que nos faz acessar um imaginário melancólico próprio das mulheres deixadas pelos amantes nos melodramas de guerra, por exemplo. De repente, nos vemos distante do filme e diante de uma presença que performa no quadro, com total intensidade, até um momento qualquer em que a ação acaba sem motivo aparente e “retornamos” à estrutura narrativa principal.

Omar volta aparecer enquanto produtor de imagens e personagem das mesmas a partir de sua *handycam*, em *inserts* de memória de Emmanuel e no final do filme, quando volta de sua viagem e retorna ao regime dramático do qual pertence o namorado, também quando o filme se encerra, sem um reencontro. Além dessas aparições, Omar também se materializará a partir de outros meios de presença acionados pela necessidade de Emmanuel em não deixá-lo escapar de modo algum.

O personagem busca em outros corpos a presença de Omar. Há uma cena em que o personagem leva para o apartamento um homem extremamente parecido com o namorado, causando inclusive uma certa dificuldade para o espectador em perceber de imediato que se trata de um outro ator, possibilitando um exercício de interpretação ligado a um possível passado, uma memória. Emmanuel cobre o rosto do desconhecido com fitas adesivas, deixando apenas parte da boca e do bigode à mostra. É curioso pensar que essa ação ao mesmo tempo que é comum ao universo pornográfico – de onde vem o ator François Sagat – é também possível nesse contexto sentimental de apagar as marcas do estranho para construir a presença do amado, a partir da ausência de um rosto que emana outro. Mais à frente, Emmanuel leva um outro desconhecido para o apartamento. Esse segundo estranho se veste com o casaco de onça de Omar, nu por debaixo da roupa, assim como no quadro e no desenho. É quando de repente Omar se presentifica na imagem não só nesse desconhecido que dança uma música qualquer vestindo essa roupa, como também na fotografia e depois num *insert* de memória do passado, onde o próprio Omar está sentado numa cadeira no canto do cômodo e vestindo o mesmo casaco.

Ao longo do filme, Emmanuel sente a necessidade de desenhar a imagem do amado na

21 Cena disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pzWvIvP1sQQ>.

parede, copiando uma fotografia ampliada e posicionada na parede do apartamento. Na fotografia e no desenho, Omar está nu e parcialmente coberto por um sobretudo com estampa de pele de onça. No final do filme, Emmanuel beija a imagem na parede e deixa rolar uma lágrima. Depois disso, Emmanuel some para sempre do filme, quando finalmente Omar volta para o apartamento.

O tipo de atuação de François Sagat na indústria pornográfica e *fashion* assume em si um devir, um campo de novas possibilidades, de ressignificações e remodelagens. É evidente que por detrás da escolha não convencional do ator para esse tipo de filme há um interesse pela corporalidade e pela *persona* em questão. Imagem bruta e robusta, ao mesmo tempo dessubjetivada e descolada de uma estética realista do cotidiano e do imaginário da banalidade pela pornotopia²² da pornografia.

As imagens de Sagat interpretando um personagem abandonado, passando dias de tédio em casa, chorando pela falta do namorado carregam elementos que nos fazem questionar um repertório de ideias e naturalidades em torno da noção do que pertence e constitui as noções de realidade. Afetar-se na dimensão do ordinário a partir da presença em cena de Sagat não só provoca um embaralhamento de imaginários de representação e formas de vida, como também revela parte da dinâmica de engajamento do realismo afetivo.

Para concluir, algo que poderia definir essas experiências cinematográficas é uma paixão pela delicadeza e pelo sublime, onde importa investigar as possibilidades sensíveis e a experiência háptica das parcerias íntimas, enquanto uma política do afeto e uma poética do cotidiano, na contramão de um realismo traumático e social e das estéticas vanguardistas da modernidade. Aproximar-se do cotidiano vai significar uma encenação da vida reeinventada, uma vez que a naturalização das vivências na esfera do comum e do banal subverte a própria noção de senso comum, e revela os vícios normatizantes das práticas de representação da vida, que historicamente renegaram certas visibilidades e performances.

22 Como observa Emerson da Cunha de Sousa (2012), “a pornotopia agiria como criadora de uma fantasia própria do universo pornográfico que se faz oportuna diante do realismo da imagem pornográfica. Mostrar o sexo, a ação sexual remete ao dizer, ao confessar sexual, construído historicamente como forma de falar a verdade, de mostrar as entranhas, de dizer e expor o invisível (FOUCAULT, 1988). Diante da carga de realismo que a cena sexual carrega na imagem pornô, a pornotopia parece ir à direção contrária, criando uma extremada ficção de movimentos próprios” (SOUSA, 2012, p. 06).

CAPÍTULO 2 – A voz *off*, o outro e as escritas confessionais

2. 1 – A escrita *confessional* nas subjetividades contemporâneas

Confessionários religiosos e da psicanálise, diários íntimos, romances, autobiografias românticas, agendas, blogs, fotologs, vlogs e redes sociais. Os gêneros autobiográficos evoluíram em diversos níveis, mas principalmente, em relação à forma, ao estatuto do passado e à noção de identidade. O culto à singularidade individual persiste na reconfiguração contemporânea das subjetividades, mas agora com vocação exibicionista e saturada de presentes. Enquanto na modernidade do *homo psychologicus* as arqueologias do eu eram modalidades de escavação da interioridade do eu, em busca de sedimentos do tempo que justificariam causas presentes e revelaria uma essência do sujeito, nos novos regimes de constituição do sujeito atuam práticas de “explosão” dessa imaterialidade, onde resta enquanto valor maior a imagem dos “estilhaços” (SIBILIA, 2005).

“A eficiência e a eficácia – a capacidade de produzir determinados efeitos – tornam-se justificativas auto-suficientes, que dispensam toda explicação causal e qualquer pergunta pelo sentido” (SIBILIA, 2005, p. 40). Mesmo que por detrás das aparências ainda atue – mesmo de modo mais tímido - uma crença na essência do ser regida por uma identidade singular e íntima, o que se expõe são transfigurações identitárias que revelam novas possibilidades de modos de ser, e apontam mais para estados de espírito do que dogmas permanentes.

Segundo Paula Sibilia (2008), o que se configura na contemporaneidade não é uma invasão daquela privacidade nem exposição daquela intimidade do contexto dos processos de subjetivação da modernidade. Trata-se de uma estimulação da evasão de uma intimidade que negocia com o desejo do sujeito e a “vontade de saber” dos dispositivos, que redimensiona os limites do espaço privado, os modos do exercício e das próprias técnicas de confissão e o conceito de intimidade.

Entendemos aqui como *subjetividades exteriorizadas* (BRUNO, 2004; SIBILIA, 2008) elementos sensíveis, emocionais e estados de espírito transformados em efeitos de visualidade/aparência no ato da publicização, onde os sujeitos e suas expressões tornam-se midiaticamente reais. Compreende-se, entretanto, que essas subjetividades constituem-se por uma seletividade anterior à publicização, caracterizando-se antes de tudo como *subjetividades*

compartilháveis. Pensemos em regimes de compartilhamento e, assim, em subjetividades compartilháveis e não-compartilháveis, prioridades e excessos, tipos de comunicação, imagem e não-imagem.

Considerando que cada rede social de compartilhamento de narrativas do *self* estabeleça suas próprias estruturas de funcionamento, o que acaba por determinar uma dinâmica enquanto nicho de consumo sob qual os usuários compactuam e alimentam, os modos de exposição e de criação de subjetividades e intimidades são variantes conforme negociações e limites com as dinâmicas de controle do poder sob esses dispositivos e formas de vida. Por mais que exista o desejo de participar de uma rede comum de compartilhamentos (*share*), há sempre um duplo movimento de buscar atender certas demandas estético-subjetivas do contrato social entre os sujeitos da comunicação, e o movimento inevitável da frustração – seja ela consciente ou não – de demais olhares, vivências e formas dissonantes de entender o mundo.

Se no cruzamento de micro e macropolíticas das resistências das sexualidades e formas de vida dissidentes - no contexto de exposição e criação de subjetividades e aparências contemporâneas – é possível falar “em perda de projetos coletivos e de aspirações sociais, também existem (...) buscas por novas formas de constituição de um 'nós'” (SERELLE, 2012, p. 150).

Porque, e isso é essencial, sabemos que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade: conseqüentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas ciências sociais. (ARFUCH, 2010, p. 99 – 100 apud SERELLE, 2012, p. 150).

Seguindo com uma afirmação de Fernanda Bruno (2004, p. 25), acrescenta-se a isso um fator estético-subjetivo próprio da cultura somática, ao dizer que o “eu-imagem deve ser reativo ao olhar do outro, deve mesmo ser o efeito produzido na interface com o olhar do outro, pois é nesta interface que ele ganha 'realidade' ou esmaece, caso não encontre o olhar que o 'realiza'” (ibidem, p. 25).

Pimentel (2011) lista as manifestações, ausências e diferenças entre o diário íntimo de papel, a agenda de adolescentes e o blog pessoal, a partir das categorias: forma (datação,

vocativo, despedida), tema (escrita sobre si), linguagem (uso de 1ª pessoa; vocabulário informal; coloquialismos; prosa narrativa), tempo (assíncrono), interlocutor, suporte, interatividade, hipertextualidade, recursos multimídia e arquivamento. Entre as mudanças observadas, as principais são a fala direcionada ao outro²³ e a possibilidade de interação, seguidas pela hipertextualidade e pelos recursos multimídia.

É interessante notar já a presença de elementos semióticos nas agendas, tais como fotos, papéis de bala, recortes de revistas, ingressos de cinema, entre outros. No blog e em demais plataformas virtuais esse aspecto visual é crucial e se radicaliza, assim como a fragmentação do relato pela hipertextualidade, que por vezes acaba descentralizando a experiência privada do sujeito por abrir janelas de identificação pautadas em elementos culturais e midiáticos (memes,²⁴ músicas, cenas de filmes, imagens icônicas, vídeos do youtube, entre outros).

Por outro lado, sobre a categoria *tema* na análise de Pimentel, *segredos e inquietações* só aparecem no diário íntimo de papel, enquanto no blog pessoal cita-se *confissões, histórias do cotidiano e diálogo com os leitores*. Diante da permanência da *confissão* e subtraídas as *inquietações* e *segredos*, haveria ainda alguma herança romântica e psicológica do imaginário das profundezas do ser nessa nova vertente confessional?

A condição de exterioridade que cerca os processos de subjetivações contemporâneas nos leva a problematizar não só a noção de intimidade, como também a ideia de confissão. Deixamos de confessar nossos segredos, inquietações, sonhos, medos, ódios, amores, dúvidas, certezas, dores, alegrias? Abandonou-se completamente a dimensão subjetiva do *homo psychologicus*? “O que ocorre é, antes, uma mutação mais ou menos perceptível nas inflexões e rearranjos do regime (e do vocabulário) das práticas subjetivantes, ou, mais precisamente, uma subordinação de antigos mecanismos por outros emergentes, que se vão consolidando” (FERRAZ, 2013, p. 17).

Não extintos os alicerces subjetivos das demandas das sociabilidades, o privado

23 Aqui é evidente que esse “outro” diz respeito ao público, diferente dos objetos cinematográficos que analiso na dissertação, uma vez que se trata no nosso caso do outro do antecampo ou um outro identificado na imagem pelo próprio sujeito que está no antecampo, onde não há interação e troca direta com o público por remeter a uma ideia de obra audiovisual relativamente fechada.

24 Segundo uma definição da Wikipedia, meme de internet “é usado para descrever um conceito de imagem, vídeo e/ou relacionados ao humor, que se espalha via Internet. O termo é uma referência ao conceito de memes, que se refere a uma teoria ampla de informações culturais criada por Richard Dawkins em 1976 no seu livro *The Selfish Gene*”. Ver mais: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_\(Internet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_(Internet))

enquanto lugar de aperfeiçoamento que pressupõe a existência do sofrimento, da incerteza e da insegurança passa a se manifestar publicamente, num contexto de imagens e discursos em torno da “autoestima, autoconhecimento, bem estar e felicidade” (TUCHERMAN, 2012, p. 315), vinculados ao “sucesso, dinheiro, prestígio, beleza e saúde” (idem). Assim, o sujeito enquanto empreendedor de si mesmo é estimulado a desenvolver “competências que valorizem o seu biocapital” (idem) e a silenciar “hábitos que o depreciem” (idem), obedecendo assim a lógica da cultura somática, como caracterizada por Jurandir Freire Costa (2004). Segundo o autor, essa dinâmica significa a “cristalização da moral contemporânea sustentada no corpo, no sensorio e no espetáculo” (BALTAR, 2013, p. 64). Bezerra Jr. (2002) aponta que

(...) se na cultura do psicológico e da intimidade o sofrimento era experimentado como conflito interior, ou como choque entre aspirações e desejos reprimidos e as regras rígidas das convenções sociais, hoje o quadro é outro: na cultura da sensações e do espetáculo, o mal-estar tende a se situar no campo da performance física ou mental que falha, muito mais do que numa interioridade enigmática que causa estranheza (BEZERRA JR., 2002, p. 235)

Diante do controle em torno dos regimes de visibilidades, é problemática a pressuposição de que a internet possibilite exercer práticas contra uma hegemonia social, ignorando os entraves políticos entre os usuários, a censura e os contratos que se estabelecem. Mesmo que possamos evidenciar: de um lado, uma alienação que corresponde às exigências da cultura somática, do biopoder e de novas formas de controle pelo confessional em âmbitos molares; de outro, também vamos encontrar resistências micropolíticas das sexualidades gays e demais dissidências que desafiam e manifestam fissuras na própria molaridade e na funcionalidade prática do discurso normativo e controlador.

Para manifestar reações na interatividade da internet – principalmente no facebook²⁵ - é comum lançar mão de um repertório de imagens de memes e *gifs*, que vão expressar desde julgamentos, vontades, dúvidas até estados de espírito em torno da autoestima e da baixa autoestima. Em vez de demonstrar “falhas” do próprio corpo ou do emocional em relatos

25 Esse tipo de comportamento pode ser notado em grupos do facebook, tal como o popular Anti Lana Del Rey Vevo (com 25,699 membros até o dia 03 de Março de 2016). Grupo destinado a compartilhamentos e discussões em torno da cultura *pop* e do cotidiano midiático, com um público que não se restringi às dissidências sexuais, mas tem como primeira regra “respeitar negros, mulheres, trans, bis, gordos e gays”.

personais ou em fotos *selfs*, os usuários frequentemente vão adotar o humor como ferramenta de suavização de um suposto estado emocional ou físico real – frequentemente de modo exagerado -, deixando a dimensão da confissão à cargo das imagens de outras existências – de anônimos, subcelebridades, celebridades, animais, entre outros -, que comumente ocupam um lugar de monstruosidade, ridicularização ou empoderamento. De todo modo, há nesse tipo de relacionamento e comunicação entre as pessoas um convite de celebração às fragilidades, às inseguranças e aos patetismos, através do ridículo, do humor e do exagero, que não só produz cisões nos padrões desse regime de visibilidades, como significa novas possibilidades de identificação e de trocas sensíveis na comunidade que se configura.

Seja através de *selfs* – com ou sem filtro -, clipes musicais, frames de filmes, programas televisivos ou mesmo memes, as novas técnicas confessionais estão traduzidas frequentemente nas potências de afetação das imagens ou na exterioridade prosaica dos relatos. E, nesse sentido, configurando-se alguns paradoxos, já que por um lado observa-se uma “obsessão pelo nível mais epidérmico do verdadeiro” (SIBILIA, 2008) na busca por experiências autênticas e triviais, e por outro a vida banal “elevada ao estado de arte pura” (LE MOS, 2002, p. 12), cada vez mais “ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos” (SIBILIA, 2008, p. 195). Essas manifestações se dão estimuladas pelo mesmo contexto apontado no capítulo anterior em torno do cinema contemporâneo e da centralidade do corpo, em que se projeta um convite às sensações como forma de experiência do real. Sobre esse aspecto, Baltar desenvolve o pensamento em torno da cultura somática, a partir também do que Christopher Tucker (2010) vai chamar de paradigma das sensações,

(...) que faz com que perceber(-se) e experimentar-se a si mesmo e à realidade cotidiana do mundo é cada vez mais atravessado por um entendimento sensorial. Tal paradigma é ao mesmo tempo efeito e instrumento de uma mudança no aparato sensorial dos sujeitos contemporâneos que, segundo o autor, encontra-se ultrassaturado e desejante de constantes estímulos e choques, o que explicaria a crescente busca sensacional e a valorização do sensório como esfera do saber e de disputas culturais. (BALTAR, 2013, p. 65)

Em relação à prática confessional na modernidade, modificam-se o teor e a dimensão das narrativas contemporâneas, assim como o valor e os princípios do íntimo, da moral e da culpa no ato confessional, mas há nas superfícies do corpo e da imagem algo que se quer revelar, comunicar ou sensibilizar, através da estética de uma política afetivo-sentimental, que

reconfigura a dimensão confessional, sem reduzi-la radicalmente à superfície da imagem. Ou seja, também está em jogo uma interioridade, ainda que não se relacione aos moldes da modernidade com a repressão das convenções sociais e com o enigma da essência do ser. E aqui é importante ressaltar que não se quer afirmar uma dualidade de valores entre interioridade e superfície da imagem na ordem da profundidade versus supérfluo. Aliás, corpo e alma nunca estiveram tão imbricados, principalmente nas reflexões em torno da teoria do afeto.

2.2 – As escritas confessionais do desejo homoafetivo

Como olhar para o cotidiano que se coloca nas nossas experiências diárias e o que se apresenta atravessado pela experiência estética da arte? Desconfiar de uma banalização das noções do comum, em que julgam definições em torno da ideia do vazio e da falta de acontecimento parece essencial para evitar uma polarização moderna e hierarquizante entre o excepcional e o ordinário. Logo, nos perguntaríamos se seria possível, em primeiro lugar, acreditar na autenticidade das reproduções do que seriam o banal e o cotidiano, uma vez que se tornam, em certa medida, isoladas do mundo e inseridas no contexto da arte.

Sabemos que se tratam de representações, ou seja, o questionamento não desconfia da veracidade das reproduções, se são encenadas, produzidas, alteradas ou capturadas, mas se elas carregam a característica da banalidade como sinônimo de nada para ver, além da própria vida comum. Ou ainda, se a banalidade e o cotidiano são as mesmas coisas e se ambos não revelam nada além do que já conhecemos de modo naturalizado.

Se experiências estéticas são possíveis a partir da aproximação da vida ordinária pela arte, não são exclusivamente porque algo ao se singularizar numa relação de estranhamento e re-familiarização romperia com a superfície desatenta da banalidade, superando-a e trazendo à tona o excepcional e misterioso do cotidiano. Talvez a possibilidade da experiência estética esteja ligada à singularidade do fenômeno cotidiano e à potência da banalidade enquanto intensidade inaparente em excesso. Talvez o excepcional seja justamente a sensação de que nos escapa a banalidade e o cotidiano que julgamos tanto conhecer a ponto de enxergar e não ver nada. Ou ainda, talvez a experiência estética não dependa de nada excepcional, apenas de uma possibilidade de expansão dos sentidos e modos de se relacionar com o mundo, que não

passem unicamente por relações inteligíveis, mas por momentos microscópicos de estranhamento do macroscópico, e vice-versa. Não se trata de desentranhar os mistérios do comum, mas estranhar o conhecimento e a experiência do que temos sobre a ideia do que é comum, recorrente e reconhecível na dimensão da vida.

Diante dos fatores apresentados em torno da valorização do sensorial no contemporâneo, acreditamos que o confessional por vezes está condicionado às encenações da vida na forma da reinvenção do real e do banal, e que a estilização visual do gesto vai ao encontro de uma poética do cotidiano e da criação de uma sensibilidade particular. Essa perspectiva tende a convocar sentidos de presença da materialidade das vivências, a partir de um jogo entre efeitos de real, experiência estética e performance do corpo.

No âmbito cinematográfico que nos interessa aqui, as potências sensoriais são articuladas na experiência estética e na expressão da performance do corpo, a partir do “poder de mobilização (e afetação) do encontro entre corpo-filmico e corpo de espectador” (BALTAR, 2013, p. 70), em que – segundo Baltar (ibidem, p. 70 – 71) -

espetáculo e prazer visual são repensados na sua correlação com afeto, a partir da dimensão performativa e da força disruptiva em relação à narrativa e à representação. Uma força que se sustenta na capacidade de afetação mobilizada pela expressão do corpo em ação na imagem. “Afetos são, portanto, os poderes do corpo” (Del Rio, 2008, p. 8). Para a autora [Del Rio], embora sejam distintos, há entre afeto e emoção uma interconexão fluida: “Afeto precede, dá as condições para, e ultrapassa uma particular expressão humana de emoção (...) emoção, no entanto, atualiza e concretiza a maneira como o corpo às vezes é afetado (DEL RIO, 2008, p. 10 apud BALTAR, 2013, p. 71).

Em meio um vasto repertório de filmes contemporâneos que abordam a escrita de si e a exposição da intimidade, as experiências homoafetivas autoetnográficas tendem a reconstruir discursos históricos, através da memória particular e de um modo confessional e retórico que convoca uma escrita performativa. Enquanto a constituição do desejo sexual homoafetivo se configurava visualmente na tessitura fílmica e no desdobramento estético das propriedades hápticas do corpo masculino, em experiências que aproximavam a narrativa clássica, a vanguarda experimental e a pornografia – como, por exemplo, nos filmes de Kenneth Anger, Peter de Rome, Wakefield Poole, Andy Warhol, Paul Morrissey, Rainer Werner Fassbinder, Philippe Vallois e Derek Jarman -, a escrita confessional do desejo e

autoetnográfica em primeira pessoa – a partir da utilização da voz *off* - só começa se manifestar com mais insistência a partir do contexto da AIDS, como nos filmes de Richard Fung, Mike Hoolboom e Derek Jarman.²⁶

A expressão do New Queer Cinema se desenvolveu em contextos urbanos ativistas e artísticos atravessados por "novos modos de se olhar, agir e ser" (PIDDUCK, 2015, p. 63), que por sua vez forneceram uma "base estética, institucional e cultural para a autorrepresentação" (idem), a partir de práticas que nem sempre dependiam de financiamento comercial, tais como "curtas, documentários e vídeos experimentais ou de ativismo" (idem). Essa produção mais barata devido à tecnologia de vídeo e ao formato das obras – distante dos meios de produção do longa-metragem – não só compunha os festivais de cinema queer, como também representava boa parte da expressão política de grupos considerados marginalizados ao canône new queer, como lésbicas, transgêneros, mulheres e homens negros, entre outros.

Nesses vídeos de realizadores como Sadie Benning, Caty Sisler, Mike Hoolboom e Richard Fung, era comum o exercício da autoetnografia através da narração em primeira pessoa, de atos performativos, da construção da experiência a partir da memória, do vídeo-diário e da invenção transgressora de realidades utópicas (idem).

Um aspecto essencial dessa conjuntura de filmes é a importância do reconhecimento do lugar de fala da autorrepresentação, que se afirmava em encenações responsáveis por significar uma inversão de poderes, a qual se traduzia performaticamente nos entrelaçamentos entre ficção e vivências reais. "Nenhum antropólogo vai pegar minha existência, eu vou falar dela e eu vou articular a minha experiência", comenta Karim Aïnouz (apud NAGIME, 2015, p. 135)²⁷ sobre seu curta *Seams* (1993) e sobre *Tongues Untied* (1989, Marlon Riggs).

Mais do que propor reflexões em torno de um cenário atual, esses filmes buscavam um gesto cinematográfico capaz de expressar uma voz particular e, ainda, plural em suas dissidências. Assim, eram como manifestos, relatos em primeira pessoa, gritos de resistência pelo direito ao prazer, à vida e à visibilidade, desafiando a morte, a culpa e o medo institucionalizados na esfera das experiências e discursos hegemônicos.

26 Aqui poderíamos destacar títulos tais como *Blue* (79', Estados Unidos, 2003, Derek Jarman), *Sea in the Blood* (24', Canada, 2000, Richard Fung) e *Tom* (75', Canada, 2002, Mike Hoolboom).

27 Ver: NAGIME, Mateus. Karim Aïnouz e o New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). *New queer cinema – cinema, sexualidade e política*. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., p 130-137.

Didi-Huberman (2000) diz que “diante da imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja -, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão”. Para o autor, em seu conceito de montagem, a memória “nos permite encontrar no visível, a abertura para aquilo que nos situa simultaneamente no presente e para além dele, promovendo, portanto, o encontro entre o vivido e o rememorado” (COSTA, 2009, p. 90). Segundo Costa (2009), o autor a vê também como parte do invisível, o qual é capaz de se revelar como uma aparição e nos surpreender.²⁸ Sobre isso, como cita Costa (2009, p. 91),

o paradoxo visual é a aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal de uma coisa segundo uma lei – tão soberana como subterrânea que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação (...) Um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.44 apud COSTA, 2009, p, 91).

Segundo leituras em torno de algumas análises de Muñoz (2002) em torno da obra de Richard Fung, a autoetnografia parece se configurar como um exercício formal que implica em uma contemplação sensorial de condições materiais reais da realidade, em torno das “contigências que estruturam o mundo e organiza o poder” (idem). Assim, ao expor os modos de dominação e os protagonismos históricos, provocam um efeito de rachadura no interior da racionalidade das etnografias, responsáveis por constituir uma linguagem subalterna, uma vez que é convocada uma autoreflexão que não só realoca os códigos e termos colonizadores, como também inserem o outro num modo de pertencimento que é estranho ao movimento de constituição das subjetividades e da memória que regem a narrativa em questão.

A reconstituição histórica que incorpore os dados da memória implica em reformular a concepção de História, mediante a incorporação de outras temporalidades, diversa daquelas que marcam o tempo reconhecido da História. Mediante, também, a incorporação dos pequenos acontecimentos da vida cotidiana e a das concepções de senso comum que mediatizam a inserção do homem comum nos processos históricos (...) A memória não é um substituto do documento escrito, mas é reveladora de realidades que não

28 Ainda sobre a memória, há uma eloquente passagem em que Didi-Huberman (2000) diz que “diante da imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja -, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão”.

estão registradas neste tipo de documento. (MARTINS, 2008, pg. 127)

Diante dessa breve reflexão, é válido destacar três curtas nacionais homoafetivos contemporâneos que desempenham e expandem politicamente esse tipo de exercício autoetnográfico, através do documentário ensaístico²⁹: *Casa Forte* (11', Brasil, 2013, Rodrigo Almeida), *Plutão* (12', Brasil, 2015, Daniel Nolasco) e *Virgindade* (15', Brasil, 2015, Chico Lacerda), exibidos em festivais nacionais e internacionais. Nesses três curtas, o desejo sexual e as vivências homoafetivas são relatadas a partir do atravessamento entre uma cultura de gestos, falas e códigos heteronormativos e uma cultura das dissidências sexuais, que ao revelar as práticas desviantes dos sujeitos,- acabam também por revelar fragilidades e instabilidades do próprio regime funcional das práticas e relações sociais ditas hegemônicas, com as quais estabelecem negociações políticas na esfera do cotidiano e das trocas sexuais.

Segundo Françoise Lionnet, a partir de Munõz, a autoetnografia “transforma a escrita do eu numa alegoria do projeto etnográfico que conscientemente se move do geral para o particular e novamente para o geral” (LIONNET apud MUNÕZ, 2002).³⁰ Assim, as performances/textos autoetnográficos são aqueles em que o outro constrói uma resposta ou um diálogo com representações etnográficas dos sujeitos e das culturas, produzindo ambivalências e revelando um conjunto de práticas performativas que constituem o pertencimento e também a exclusão (MUNÕZ, 2002).

Menos pautados pela obviedade da denúncia, essas narrativas expõem sem espanto ou deslumbre a ambiguidade das relações e dos desejos, configurando cartografias do afeto e das sexualidades desviantes nas territorialidades normativas, tais como: a família tradicional, a figura maternal e o espaço público em *Plutão*; a fetichização da luta de classes em *Casa Forte*; e a Casa dos Homens (WELZER-LANG, 2001) na infância em *Virgindade*.

O que queremos nesse capítulo é refletir sobre modos confessionais contemporâneos que são estimulados por um desejo pelo outro e, assim, desenvolvem-se enquanto escritas confessionais do desejo. Entre efeitos de real, fabulações e certos deslocamentos das abordagens políticas das autoetnografias – se comparadas às experiências de denúncia tais como no New Queer Cinema e também nesses exemplos citados anteriormente -, essas

29 Aqui é válido destacar uma possível definição de filme-ensaio que, segundo Machado (2003), seria a construção de um discurso sensível para o mundo onde sujeito e objeto se complexificam, ao lado de uma experiência que - a partir de paixões e emoções - invoca o saber e o pensamento.

30 Tradução nossa.

experiências vão elencar relações entre dispositivos, imagem e voz *off*, pelo viés da emoção, do afeto e da invenção de novas formas sensíveis de ser e estar no mundo. Nos exemplos que iremos analisar, a convivência entre os amantes convoca a criação atmosférica de um discurso de intimidade pautado pela dimensão do afeto e da experiência estética em si, algo que também é observado nos filmes analisados no próximo capítulo, só que a partir de relações mais fluídas e externalizadas entre campo, antecampo e voz *off*.

No curta-metragem *Monstro* (19', Brasil, 2015, Breno Baptista)³¹ somos apresentados ao universo de fotografias tiradas pelo realizador ao longo de seu relacionamento amoroso com Gabriel, o personagem das fotos. Gabriel vivia em São Paulo e Breno em Fortaleza, e assim permaneceu durante quatro anos, entre raros e intensos reencontros.

Segundo o próprio realizador, trata-se aqui de uma busca pelo desejo, por um modo de olhar um corpo específico, que partem de um medo de esquecer e, por isso, procura uma concretização de gestos e vivências.

Aqui, parto em busca de um filme que possa dar conta do desejo, que fale sobre minha maneira de olhar para um corpo específico. Investigo de que forma a abstração passional do afeto pode se tornar concreta e minimamente objetiva através de registros que partem de um devastador medo de esquecer. Se uma única fotografia é capaz de sintetizar tanto do espírito de uma experiência e condensar a pulsão de um desejo, o que pode o cinema, quando feito através de registros tão munidos de personalidade? Mais do que isso: como tornar a fotografia íntima, uma delicada vivência de si, em um gesto ainda maior, um gesto cinematográfico? (BAPTISTA, 2015, p. 10)

A partir da sugestão da antropologia contemporânea, André Brasil propõe um deslocamento ao dizer que “no ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista” (BRASIL, 2013, p. 581).

Segundo Lins (2006, p. 2), para Agnès Varda, “a subjetividade no documentário está muito mais ligada a uma certa maneira de olhar o mundo em um determinado momento da história do que às histórias de vida do diretor”. Enquanto Lins identifica em alguns filmes de Varda um interesse pelo outro como uma forma da cineasta se desprender de si, nos filmes que vamos trabalhar a seguir configura-se outra dinâmica. É a partir do outro que o sujeito que narra, observa e deseja acaba por se expor, como uma existência que só importa nessa

31 *Monstro* (2015, Breno) - <https://vimeo.com/133614720> (senha: side2side)

relação de dependência desse outro.

Seguindo uma tendência já presente há algumas décadas em propostas de documentários de focar no particular, no comum e no privado “para o cumprimento da promessa de representação do real que caracteriza a tradição do gênero” (BALTAR, 2013, p. 66), vê-se intensificar “(...) uma liberação pelo apreço pelas asserções e comprovações totalizantes” (ibidem) motivada pelo exercício da “exaltação do instante, do valor poético, da expressão da superfície e dos afetos” (ibidem, p. 68). Ao lado disso, notamos também a aposta

(...) na explicitação dos procedimentos e artifícios ficcionais como uma forma de reflexividade, paradoxalmente, ainda ilusionista, e, talvez por isso, ainda mais eficaz. Ficcionalização que colocará em risco o próprio material documental e sua autenticidade tão pleiteada, tornando visíveis seus artifícios e construções, outrora sob a égide da transparência narrativa. No final das contas, é a partir da “ficção como única realidade”, defendida por Flusser, que o real poderá ser colocado em risco, em tensão, e que suas fissuras poderão emergir a nossos olhos, como tanto deseja Comolli. (FELDMAN, 2006)³²

É curioso o modo que se deu a recepção do público na exibição do curta *Monstro* na Mostra do Filme Livre (2016), no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. É comum que o CCBB concentre um público mais diversificado, diferente da Caixa Cultural e da maioria dos festivais de cinema. Talvez isso justifique a frequência de debates mais calorosos, de opiniões diversificadas e de reações mais inesperadas durante as sessões e ao final delas. A exibição do *Monstro* rendeu um debate com muita participação do público e era notável certa diversidade de lugares de fala. O mais interessante é que não houveram associações à questão homossexual nos comentários e sim uma preocupação com a dimensão do sentimento e da forma de expressar o desejo. Era comum relatos que buscavam sugerir uma identificação, mesmo vindo de sujeitos que se assumiam enquanto heterossexuais, de algum modo. Isso não ocorreu somente pela temática universal, mas sim por toda uma estratégia de engajamento afetivo acionada na construção estética da atmosfera de intimidade entre o casal na narrativa filmica.

32 Ver: FELDMAN, Ilana . Sob o risco da ficção. Revista Cinética, 2006. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/risocoficcao.htm>



Na primeira fotografia (imagem acima), a câmera literalmente repousa sob o travesseiro e, recém-acordada, olha Gabriel dormindo ao seu lado. A personificação da câmera convoca o corpo espectador a assumir uma presença participante. A experiência de dormir e acordar com alguém parece encontrar suas possibilidades de produção de identificação em cada detalhe da foto, e mesmo não existindo muita profundidade de campo, conseguimos sentir as distâncias e preencher os vazios. Talvez tudo isso traduza uma noção contemporânea de intimidade, quando é mais sobre uma dimensão sensorial de convivência com o outro.



Nas fotografias seguintes (em ordem linear acima, da esquerda para direita), a simulação de um observador acordando lentamente é executada até a última foto, quando eles finalmente se olham. Não é só o aspecto do enquadramento construindo um ponto-de-vista subjetivo que torna o espectador dono do olhar e vivo no espaço. A textura analógica das imagens, a iluminação que ganha corpo e espessura nos grãos, as sombras e a sensação de espontaneidade e casualidade do registro constituem um território de afetos, tornando a

experiência repleta de potencialidades hápticas. Até aqui, observamos as imagens, ouvimos a trilha sonora original – meio *post-rock* com atmosfera de *dream pop* e *shoegaze* - e não existem vozes ainda. Quando Gabriel olha para a câmera na última foto, ouvimos algum tempo depois a voz em *off* de Breno: “Eu sempre quis me apaixonar por alguém com pálpebras caídas e cílios longos”. Aqui, dá-se início ao relato em primeira pessoa, que ao reviver momentos de uma história comum – ou seja, compartilhada, ainda que entre experiências singulares distintas -, constrói uma narrativa para além do que vemos nas fotografias, evitando assim reduzi-lás à comprovações do que é narrado e evidenciado.

Nesse caso, a voz *off* é utilizada com funções e efeitos parecidos com o ato de leitura de uma carta, em que o outro é convocado incessantemente. Ao reconstruir suas vivências, a partir de uma abstração passional e “romântica”, Breno revela medos, vontades e pensamentos mais secretos, expondo sua forma de sentir e provocando afetos que deem conta dessa dimensão imaterial e subjetiva.

Como observa Lopes sobre o filme (2015),³³ “o olhar que filma, a voz que narra amam. Posso, podemos amar também o que vemos? E quem é amado, no início, congelado pela fotografia e pelo olhar, poderá romper a prisão que é encarcerado por você, com você?”. Os afetos nos distanciam de qualquer posicionamento politicamente correto. Os sentimentos de amor e paixão são associados ao desejo obsessivo e irracional, onde residem formas violentas, destrutivas e vulgares que beiram o pornográfico e o horror. Gabriel é uma imagem que nega a monstruosidade do relato por sua aparente inocência e beleza, e ao mesmo tempo nos desloca para próximo da identificação pela obsessão sentida por Breno.

A voz de Breno constitui um corpo angustiado, violento e melancólico, distante de qualquer apátia observativa de um narrador completamente exterior à experiência, ainda que em parte seja desempenhado um papel parecido com o do narrador pós-moderno, segundo a perspectiva de Silviano Santiago. Uma vez que a coisa narrada “é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador” (SANTIAGO, p. 46, 2002). A respeito disso, Breno comenta no memorial do filme que

é possível considerar todo o movimento em minhas anotações como um

33 Trecho retirado de uma postagem na página pessoal do pesquisador, na rede social facebook, no dia 07 de Novembro de 2015.

exercício de olhar e apreensão em torno de um atravessamento sobre o qual precisava falar, assimilar, compreender. Entretanto, paralelamente a isso, havia o objetivo de não tornar a natureza das ações e pensamentos narrados algo hermético, demasiadamente pessoal. Ainda que houvesse um nível de subjetividade a ser respeitado e compartilhado, a narrativa por vir precisava caminhar para além de um relatório afetivo de memórias, extrapolando assim o caráter individual da experiência nela abordada. Foi preciso, então, tomar distância. (BAPTISTA, 2015, p. 23)

Essa distância é um dos elementos que caracterizam esse anseio confessional contemporâneo, que se confunde com a necessidade de criação de novos mundos e formas de expressar subjetividades afetivas sem o filtro psicanáutico e a roupagem romântica e íntima das narrativas modernas do eu. No curta *Monstro*, uma das estratégias que visa essa retirada parcial do narrador diante da vivência é a presença de um outro roteirista, completamente alheio ao tempo e espaço daqueles registros fotográficos, mas não privado da possibilidade de fabular diante de afetos que surtem dessas imagens, e da memória enquanto lugar comum da experiência sensível dos indivíduos, no âmbito das representações, dos discursos e da identificação.

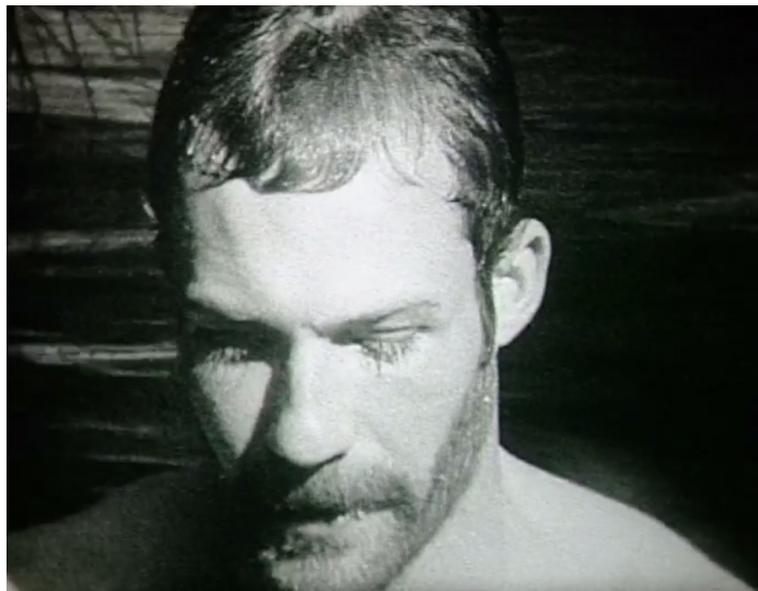
Assim, constrói-se uma territorialidade particular desse modo de convivência, com uma estética e um regime de visibilidade próprios. Em 13'34", Breno diz que sente falta do monstro que ele e Gabriel são e não conseguem deixar de ser. “A aberração mais bonita do mundo”, complementa ele. No final do filme, pouco conhecemos sobre o Breno e Gabriel. O que se coloca enquanto gesto cinematográfico é a própria construção desse monstro, que define esse tipo de convivência onde os dois personagens se tornam um só organismo e que configura a particularidade dessa escrita. Esse fator complexifica e redimensiona o teor confessional da narrativa, uma vez que a autenticidade do relato se deixa atravessar por fabulações e reinvenções de si.

Julian (10', Brasil, 2012, Antonio da Silva)³⁴ não se trata do mesmo tipo de relato apaixonado, nem o mesmo é direcionado ao personagem observado. Antonio assume uma narração que tem como objetivo contar ao espectador um pouco desse encontro com Julian, um rapaz suíço que conheceu em Londres e com quem viajou para Portugal em seguida.

Temos um outro tipo de voz, que nada parece temer, esperar ou revelar, além das características de Julian e algumas considerações sobre si diante dessa convivência, que nem mesmo sabemos o quanto durou. Assim, Antonio parece interessado em construir um retrato

34 Filme disponível online em <http://antoniodasilvafilms.com/julian>.

biográfico de Julian contemplado por fragmentos de uma observação passageira e carregada de atração sexual. Por vezes, a narração se deixa levar pelo mais banal e patético da observação, de modo relativamente parecido com o comportamento da voz *off* em *Memória da Memória* (26', Brasil, 2013), de Paula Gaitán. Um exemplo interessante é o momento em que vemos Julian saindo do mar e Antonio diz: “Cá está a cena do James Bond (ri). Só faltou o biquíni laranja. Teria sido perfeito! (ri)”.



Em *Julian*, de modo mais evidente, o narrador consegue dar mais liberdade à narrativa que se constrói, uma vez que as distâncias entre o que é narrado e a vivência do narrador tornam-se mais concretas, colocando o espectador num lugar de maior igualdade diante da observação e da experiência.

Através da estética do super 8 em *Julian* e de um modo particular de filmar, carregado de personalidade, desejo e encantamento, nos relacionamos talvez mais diretamente e sensivelmente com a imagem de Julian, do que com os fragmentos que revelam algo de sua personalidade ou história de vida, a partir então de um engajamento proveniente pela superfície háptica da experiência visível.



No filme de Breno Baptista vemos as fotografias contaminadas de uma densa atmosfera de tensão, mistério e paixão desmedida, enquanto em *Julian* somos movidos pela dimensão do acaso, da descoberta e da excitação voyeurista. Em forma de breves experiências autoetnográficas centradas na confissão do desejo, são dois modos de convivência e duas formas de vida bastante distintas, separadas por um abismo de sentimentos, vivências e subjetividades, onde de um lado está o amor passional homoafetivo e de outro a fugacidade contemporânea de paixões passageiras e desprovidas de apego, porém carregadas também de intensas sensações e convivências que estabelecem trocas sentimentais e atmosferas íntimas.

Foucault está interessado na história do pensamento enquanto uma interrogação sobre o que somos, pela possibilidade que temos de diferir, na perspectiva dos “limites contemporâneos do necessário, isto é, para aquilo que não é, ou já não é, indispensável para a constituição de nós mesmos, como sujeitos autônomos” (FOUCAULT, 1988, p. 295 apud CARDOSO, 1995, p. 60). Ora, é impossível não associar essas ideais às mudanças das políticas de subjetivação na passagem da sociedade disciplinar e do capitalismo industrial para o regime do capitalismo cognitivo (ROLNIK, 2014).

“Deleuze não se cansa de repetir: criar é resistir. Resistir não consiste apenas em dizer não, mas em inventar, reinventar-se, criar novos afetos, novos perceptos, novos possíveis, novas possibilidades de vida” (PELBART, 2008, p. 36). Ao lado disso, se Foucault buscou uma forma de experimentação e reescrita do sujeito e das atualidades na história, evitando estabelecer continuidades e relações interpretativas de modos de representação já dados, na arte também se buscaram práticas semelhantes em torno das visibilidades, dos afetos, dos desejos e das construções dos presentes nas imagens.

O questionamento pode parecer ingênuo, mas seria possível imaginar uma forma de expressar sentimentos de amor e amizade homoafetivos fora do âmbito da invenção e da reescrita atualizada do amor romântico e passional? A afirmativa provavelmente nos remeteria às experiências de assimilação, bastante frequentes na publicidade, no cinema *mainstream* e nas representações assimilacionistas de certas militâncias. Por outro lado, existe um outro repertório artístico que segue um curso contrário a esses “empréstimos” pré-formatados de modalidades fundadas no cerne do projeto heteronormativo, como estamos vendo nesse capítulo e veremos no seguinte. E, talvez, mesmo nessas experiências assimilacionistas haja em algum estágio certa quebra com os padrões que convoque algum tipo de resistência,

provocação ou reflexão em torno do pensamento romântico.

Segundo Giddens (1993), “a ideia do amor romântico tem-se claramente orientado, sobretudo, pelo casal heterossexual” (p. 74). Por outro lado, o amor apaixonado “é um fenômeno mais ou menos universal” (p. 49) e, segundo o autor, deveria ser diferenciado do amor romântico, que é muito mais culturalmente específico (idem).

Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso, o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado. Na paixão se dá uma tensão entre liberdade e escravidão, no sentido de que o que quer o sujeito é, precisamente, permanecer cativo, viver seu cativo, sua dependência daquele por quem está apaixonado. Ocorre também uma tensão entre prazer e dor, entre felicidade e sofrimento, no sentido de que o sujeito apaixonado encontra sua felicidade ou ao menos o cumprimento de seu destino no padecimento que sua paixão lhe proporciona. O que o sujeito ama é precisamente sua própria paixão. Mas ainda: o sujeito apaixonado não é outra coisa e não quer ser outra coisa que não a paixão. (BONDÍA, 2002, p. 26).

Monstro ao se entregar ao movimento passional e seus excessos propõe a reconfiguração da ideia de amor e, por conseguinte, a dimensão romântica e seus valores. Na prática, o amor romântico não se coloca acima do amor passional, nem mais legítimo ou autêntico. O que dita essas diferenciações além de construtos narrativos são as funcionalidades e direcionamentos de ambos na esfera social e nas relações de poder. Tradicionalmente, o amor romântico aponta para o casamento monogâmico, a reprodução e para uma entrega relacionada aos valores religiosos, éticos e morais, por isso também é carregado de segredos íntimos, fidelidade, culpa e sacrifício.

Nesses dois fragmentos abaixo de fala de Breno, é perceptível que estamos diante de uma convivência atravessada por outras paixões e encontros sexuais, algo que nem sempre se associa ao amor romântico.

Vejo seu corpo todo preenchido de vestígios de outras pessoas. Te espanco até a morte. Não me arrependo.
(...)
Pra que goze no rosto dele e pense em mim. Eu me masturbo e dedico cada gota de porra pra cada uma de suas trepadas. Em todas elas eu quero que você me queira

O monstro enquanto criatura inventada narrativamente é onde residem as vontades,

violências, visões e desejos mais obscuros, que transbordam a evidência fotográfica e a memória enquanto incidente factual. Em relação a essas estratégias de criação de uma escrita particular, Barthes nos lembra que

(...) querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela). (BARTHES, 1981, p. 93)

Monstro se apresenta como uma história de amor, mesmo sem se orientar e se organizar dentro da dinâmica do amor romântico. Essa escrita confessional do desejo surge ao passo que a paixão enquanto força mobilizadora dos gestos transgride essas categorias, propondo justamente uma outra forma de compreensão e vivência do sentimento e da noção do que é amor, onde habitam um outro repertório de afetos, falas, ações, comportamentos e formas estéticas.

Além dos exemplos já citados anteriormente, filmes como os do realizador tailandês Thunskas Pansittivorakul nos fazem apostar em formas particulares de afetos, sentimentos e emoções no imaginário homoafetivo. Entre ficções experimentais e documentários ensaísticos, o realizador constrói narrativas que ressignificam as heranças de um cinema clássico-narrativo, fazendo uso de cartelas de texto, trilhas melodiosas, atmosferas de horror e o sexo explícito pornográfico. As relações estabelecidas entre questões histórico-culturais, as políticas públicas, as censuras no âmbito da arte e as vivências íntimas do realizador acontecem entre realismos contemporâneos e a fabulação, configurando um mundo próprio onde se correlacionam elementos do cotidiano, da banalidade, da cultura local e as práticas sexuais dissidentes, a partir da pornografia e de encenações afetivo-sentimentais. Não é por menos que seus filmes sejam censurados na Tailândia, mesmo em festivais de cinema.

Destacamos aqui dois curtas de Thunskas que se aproximam mais diretamente do anseio de ressignificação da dimensão amorosa nas relações estabelecidas entre modos confessionais, voz *off* ou alguma outra forma de narração, desejo pelo outro, entre demais elementos: *Vous Vous Soviens De Moi?* (12', Tailândia, 2005)³⁵ e *You Are Where I Belong To* (10', Tailândia, 2006).³⁶

35 *Vous Vous Soviens De Moi?* (2005, Thunskas Pansittivorakul) – vimeo.com/92526606 (senha: love113)

36 *You Are Where I Belong To* (2006, Thunskas Pansittivorakul) - vimeo.com/92531889



A primeira imagem (acima) do primeiro curta é a fotografia de um adolescente em chamas. A música melodiosa acaba remetendo a um universo novelesco e melodramático, como em aberturas de novelas mexicanas. O plano seguinte é um céu com nuvens e sua duração coincide com a duração da música, encerrando-se com a cartela de título do filme. Em seguida, vemos uma série de planos de um rapaz lavando um carro, tomando banho e se vestindo, através de janelas e frestas de porta, de modo voyeurístico e com a ausência total de som. Sob essas imagens, cartelas de texto narram em primeira pessoa a história de amor do narrador por um menino robô e seus conflitos com a lei.



Aos poucos, a câmera começa a habitar mais conscientemente os espaços, filmando de perto não mais somente um rapaz, mas também outros corpos masculinos excitados e em ações banais. Não sabemos quem é o robô Shiw Ping e nem mesmo se essas imagens que

vemos correspondem à história que nos é narrada, o que descentraliza o olhar, o objeto de desejo e a forma de se relacionar com a dimensão da imagem de modo geral.

Essa dispersão de elementos narrativos desassociados e a pluralidade de sentidos convocados na experiência da imagem, do som e do texto também são fatores presentes em *You Are Where I Belong To*. Logo no começo somos novamente mobilizados por imagens de céu, captadas pela janela de um avião. Ouvimos uma ligação telefônica em *off* onde dois amantes parecem terminar uma relação ou “dar um tempo”, seguida por uma música de amor dessas que poderiam tocar numa rádio popular.

Os planos seguintes filmados no Japão parecem ter sido feitos por uma das vozes que ouvimos anteriormente. Essa presença nunca se manifesta no campo da imagem, mas sua corporalidade é construída na gestualidade da câmera, na relação com os sujeitos filmados e na própria voz no antecampo. Com ele e a partir dele é que vemos o mundo, compartilhando distâncias, interesses e acasos, de uma forma de olhar em vivências cotidianas e nas experiências sexuais íntimas. E assim, ao ter sua atenção voltada para o outro, esse sujeito por detrás da câmera se revela, expõe-se e se insere através do desejo, dotado de uma paixão que configura o próprio gesto cinematográfico.

O antecampo é compreendido e se comporta de modos diferentes de acordo com cada regime narrativo. Num filme de ficção, por exemplo, “ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação)” (BRASIL, 2013, p. 579), e num documentário “será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação” (idem).

A partir de relações entre um antecampo participativo e afetivo, a voz *off* e a gestualidade da câmera, discutiremos no próximo capítulo o caráter da imagem performativa no contemporâneo e os modos de convivência homoafetivo configurando-se enquanto atmosferas afetivo-sensoriais, ao mesmo tempo que dando continuidade a esse modo confessional que é estimulado pelo desejo pelo outro, por um modo particular de se relacionar com o mundo e de se reinventar nas encenações do cotidiano e do banal.

CAPÍTULO 3 – O antecampo, o outro e a câmera háptico-subjetiva

3.1 - O regime performativo da imagem

A importância da visibilidade e da visualidade se adensa no contexto da sociedade dita pós-disciplinar atravessada pela sociedade do espetáculo (BALTAR, 2013), e seus efeitos se expandem com a popularização das câmeras de vídeo domésticas. De acordo com Ilana Feldman (2012), “a partir da difusão e popularização das tecnologias digitais de captação de imagem e som” (p. 186), os questionamentos do modelo da representação clássica se constituem agora como uma prática - “que engendra outras formas de olhar, de ser e de aparecer no mundo – completamente difusa e socialmente ramificada” (idem), ao lado também de estratégias democratizadas de “colaboração, participação e inclusão” (idem). Nos vídeos de aniversários e casamentos das últimas décadas do século passado e mesmo no início dos anos 2000 era comum se estabelecer uma relação de constrangimento entre a câmera e o sujeito filmado, não só pela presença estranha de um cinegrafista contratado - quando não era algum amigo ou parente -, mas pelos sintomas de um processo de mudança de uma geração, que ainda negocia com certas inibições e limites em relação à exposição do eu tornada imagem em movimento. Trata-se de um desconforto inicial e de uma negociação política da apresentação de si, entre os limites de uma herança cultural da quarta parede no cinema clássico narrativo - e de suas fissuras no espetáculo dos programas televisivos de auditório – e a seriedade do jornalismo.

No curta-metragem brasileiro *Jarro de Peixe* (10', Brasil, 2008, Salomão Santana)³⁷ fica evidente esse desconforto traduzido numa encenação desajeitada e em relações intersubjetivas pouco espontâneas, ainda que esteja presente nas imagens uma atmosfera tensa e ambivalente de domesticidade e exteriorização das ações. No curta, o diretor Salomão Santana estabelece um exercício de montagem de imagens de arquivo, em que são vistos membros de um grupo de Testemunhas de Jeová do Ceará recebendo uma visita de longa distância. “Eles existem através de uma encenação 'empolada' que parece limitar seus corpos e movimentos; eles falam com uma formalidade desnecessária; e, no entanto, parecem estar sinceramente tocados com a visita” (BARBOSA, 2014, p. 4), ao contrário, por exemplo, no

37 Jarro de Peixe (2008, Salomão Santana) - <https://vimeo.com/66244271>

curta *Vailamideus* (7', Brasil, 2014, Ticiania Augusto Lima),³⁸ dos familiares da diretora Ticiania Augusto Lima; com seus modos desatentos e com uma naturalidade automatizada pela repetição da prática do registro nas sociabilidades contemporâneas.

O espectador em *Vailamideus* assume somente a perspectiva da câmera fixa da diretora, que enquadra sua avó cadeirante no centro da imagem, cercada por familiares que se revezam para serem fotografados por demais sujeitos no fora de quadro. Mesmo com o excesso de câmeras notado pela repetição de *flashes* provenientes de várias direções, é possível perceber uma disposição para o ato de se expor, ainda que com certo enfadamento de alguns e poses de outros. Por se manter fixa e silenciosa, a câmera do filme parece desaparecer do campo de visão dos que posam à frente de tantos outros aparatos tecnológicos e corpos que registram, pois em momento algum a mesma é alvo de desconforto, diferentemente do que vemos em *Jarro de Peixes*. O mesmo se percebe em *Pacific* (73', Brasil, 2009, Marcelo Pedroso),³⁹ como ressalta André Antônio Barbosa (2014), em relação ao modo desenvolto e familiar com que os personagens “utilizam suas câmeras digitais e lançam mão de um vasto repertório de encenações clichês da cultura de massa” (p. 4).

Se, num primeiro momento, a câmera de vídeo dá continuidade ao gesto da escritura de uma história de si, da família e dos afetos, como um álbum de fotografias, esse momento é sucedido pela importância da captura da experiência do presente e por algo como um prazer pela experiência mediada pelo dispositivo.

Aos poucos, a inibição misturada a um sentimento de invasão de privacidade por uma estranha natureza voyeurista começa a se modificar e dar espaço às conscientes encenações de modos de si diante da câmera e do alguém que filma, tornando essa experiência ainda mais intersubjetiva pelo grau de intimidade dessas relações.

Se, ao longo da modernidade, as *formas de vida* se produziam no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, elas se criam em processos de *auto-gestão*, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação (...) A vida se produz e se performa em dispositivos audiovisuais vocacionados à exposição da intimidade. *Reality shows*, *webcams*, *blogs*, *fotologs*, *redes sociais*, expande-se aquela que Ehrenberg (1995) chamou de uma *sociedade da desinibição*. Por meio da exposição da vida ordinária nos *espetáculos de realidade*, as formas de vida

38 Trecho de *Vailamideus* (2014, Ticiania Augusto Lima) - <https://www.youtube.com/watch?v=3ZwsqhaQ43s>

39 *Pacific* (2009, Marcelo Pedroso) - <https://www.youtube.com/watch?v=SidYwXG14IU>

contemporâneas se criam, em grande medida, como performance. “A imagem como performance é o lugar onde se gera a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir”. (BRASIL, 2010, p. 191 - 192)

Diante disso, pensemos sobre a noção de um regime performativo da imagem onde se “avança da representação à experiência e a imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um espaço de performance” (BRASIL, 2010, p. 192). Na passagem da condição de espectador para produtor de imagem de si, do outro e do mundo, a imagem perde parte do vigor ilusionista da representação em torno do imaginário do real. Ainda que a imagem se torne banal, a valorização da aparência e o deslumbre pelas possibilidades de criação em torno da realidade molda um novo e paradoxal tipo de ficção do real: a encenação da vida reinventada.

A busca pelo real mesmo que numa relação híbrida entre encenações performativas, interfaces e artificios, não se localiza apenas nos produtos midiáticos, mas também na busca do cinema contemporâneo pelo cotidiano, resultando na produção de novos realismos e estéticas do ordinário. Ambos dispositivos - o cinematográfico e o midiático – se reconhecem e se modificam no espelhamento das narrativas e das imagens. Se ainda é complicado tornar visíveis as resistências em certas experiências cinematográficas ainda tímidas e em vias de popularização, a visibilidade das parcerias íntimas dos sujeitos homoafetivos e das dissidências é intensa e de políticas multilaterais nas narrativas midiáticas.

De acordo com recente estudo do Youtube feito por Burgess e Green (2009), a criação de vlogs (vlogar) é uma forma dominante de conteúdo criado por usuários entre os cliques “mais discutidos” e “mais respondidos” no Youtube. Logo, “vlogar” é “uma forma emblemática de participação no Youtube” (BURGESS; GREEN, 2009b, p. 94). Os vlogs também podem ser vistos como parte do que Nicole Matthews (2007, p. 435) tem caracterizado como uma mais ampla “cultura confessional”, incluindo gêneros de mídia como blogs, *talkshows* televisivos, *reality shows* e um fenômeno como o das webcams. (RAUN, 2010, p. 81)

Uma evidência que parece estar mudando com as novas mídias sociais e em especial com os *vlogs* é a diminuição da relutância de muitas pessoas trans diante da visibilidade por temerem a estigmatização (GREEN, 2006 apud RAUN, 2010, p. 92). “O ato autobiográfico é uma parte crucial das vidas das pessoas trans, visto que elas são constantemente questionadas a elucidar a origem e o sentido de gênero em curso” (RAUN, 2010, p. 87). Por isso, grande

parte desses *vlogs* em torno da experiência trans servem como diários do processo de transição e lugar de “autoconstrução e autorreflexão como trans” (ibidem, p. 88). Além de ajudar a mobilizar e disseminar informação, também é uma forma de ativismo global online pela visibilidade política que pode conquistar, desafiando assim a condição o quadro de sub-representação⁴⁰ nas sociedades (ibidem, p. 91-92).⁴¹

Estabelece-se uma relação íntima entre a câmera, corpo e a memória do corpo, onde é possível verificar na imagem o processo das mudanças hormonais “visualizada e narrada como uma reinvenção empoderada, e um renascimento” (ibidem, p. 91), numa relação entre corporalidades do sujeito e do sujeito se tornando uma nova imagem. Assim, nesses casos, a câmera “não apenas documenta, mas também possibilita a transformação” (ibidem, p. 85), além de se constituir, segundo Raun (2010, p. 20), como um

(...) olho que vê e o ouvido que ouve poderosamente, mas sem julgamento e repreensão. Assim, o YouTube se torna 'um arquivo de momentos afetivos ou formações' (GRUSIN, 2009, p. 66), uma plataforma para 'ressonância emocional' criando espaço para solidariedade e autenticidade, autoestima e autoeficácia, medo e raiva. (SCHROCK; HOLDEN; REID, 2004 apud RAUN, 2010, p. 20).

São diversos os formatos de conteúdo compartilhado pelos *videologgers* no YouTube – também conhecidos como *youtubers* -, o que torna complicada a definição do *vlog*. O que nos interessa aqui são produções em vídeo de canais que costumam se caracterizar como *daily vlogs*,⁴² diferenciando-se assim dos *vlogs* que se assemelham mais aos *talk shows* e se programam a partir de temas, e aos *vlogs* de tutoriais de cabelo, maquiagem e moda, por

40 E aqui cabe sublinhar essa sub-representação também no cinema, o que significa dizer que a visibilidade performativa trans está muito mais em cena nas mídias, como o youtube, e em alguns programas televisivos do que em demais janelas.

41 A partir da definição de *transgender* de Susan Stryker (2006 apud VIVIENNE, 2011), compreendemos esse termo como uma referência às identidades ou práticas que provocam cruzamentos, significando movimentos de cortes transversais entre categorias e construções sociais, de sociabilidades queer e de rupturas das fronteiras entre sexo e gênero. Dessa maneira, inclui-se aqui as experiências que transbordam narrativas mais convencionais das identidades trans, como os processos cirúrgicos e hormonais de mudanças corporais, a mudança do nome social, entre outros temas mais recorrentes. Dois exemplos de *vloggers* que praticam essa fluidez entre fronteiras de gênero de maneira menos linear e identitária são Stahr Milan (<https://www.youtube.com/user/StahrPastel/videos>) e The Leopard Goddess (<https://www.youtube.com/user/TheLeopardGoddess>) e, não por acaso, nos dois casos há vídeos direcionados exclusivamente para os *haters* em geral.

42 Para fins de curiosidade e como um breve panorama de como os *daily vlogs* estruturam suas narrativas entre regimes de visibilidade e estéticas distintas e similares, destaco aqui alguns nomes de canais que foram pesquisados: Lukas And Stephan, Shep689, OhhThoseBoys, stillsoundlyawake, Tyler Ringhand, Martin Smith, Marke Miller, Ethan Hethcote, Will Jardell. BizBony, Lafond66.

exemplo. Essas diferenças se dão por conta dos modos de *mise-en-scènes* e regimes estéticos em que essas narrativas se constroem na repetição do processo de criação desses vídeos, tornando variáveis os níveis de encenação e registro da rotina, dos espaços da casa e da rua, das amizades, da variedade de assuntos, do grau de reconhecimento de objetivos e finalidades, dos modos de captação e edição; em suma, tratam-se de questões de temporalidade, espacialidade, tipos de espectadorialidade e lugar de fala de quem produz.

Por outro lado, os *vlogs* eventualmente podem abrigar linguagens excepcionais ao seu regime predominante, assumindo assim outros modos de filmar e de se relacionar com o espaço, o espectador e a expressão da fala. Isso quer dizer que essas plataformas pessoais não deixam de se relacionar com uma cultura ampla de gestos midiáticos massivos, que se configuram como gêneros: os vídeos sobre “10 coisas que...”, “Minha primeira vez...”, “Como fazer/contar/acabar...”, “Boyfriend Tags” e demais vídeos de perguntas dos usuários e respostas do *videologger* (as chamadas *tags*).

Apesar da câmera ser uma aliada, a imagem produzida desse reflexo de um eu só é tornada autêntica e legítima a partir de uma negociação política com o outro. Diante dessas dimensões distintas de lugares de fala e de finalidades dos *vlogs*, uma constante diz respeito ao fato dos vlogueiros estarem sempre em relação com um contra-público e acessíveis a um público.

O contra-público diz respeito às audiências onde há afinidades pelo lugar de fala – de acordo com as identificações de gênero, sexualidade, raça e toda uma dimensão subjetiva em torno do papel comunicativo do *youtuber* -, onde se espera que as vivências compartilhadas se realizem no olhar do outro (BRUNO, 2004; SIBILIA, 2008), ou seja, sejam tidas como efetivas e eficazes, constituindo uma comunidade afetiva de intersubjetividades entre quem fala/mostra e quem ouve/vê (WARNER, 2002 apud RAUN, 2010). O público é uma audiência maior, global, que está sempre possibilitado à acessar e interagir, seguindo a lógica confusa do fluxo da comunicação na internet. Logo, essas comunidades são fluídas e atravessadas por outras vozes, por *likes* e *dislikes*, pelo discurso opressor e também por embates políticos entre outras esferas das vivências subalternas e dissidentes; sendo estas, inclusive, uma parcela que corresponde à problemática da inclusão diante da promessa de democratização das noções em torno da cultura participativa (RAUN, 2010).

A relação entre subjetividade e visibilidade ganha novos contornos com as tecnologias comunicacionais contemporâneas. Tais tecnologias participam de uma transformação no modo como os indivíduos constituem a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro, mais especificamente com o 'olhar' do outro (...) Estes novos dispositivos dão continuidade a uma tendência inaugurada na modernidade: a incidência do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, aspecto decisivo na produção de subjetividades e identidades. (BRUNO, 2004, p. 110)

É certo afirmar que certas dissidências sexuais como as experiências trans e raciais são alvos maiores de opressão e, assim, acabam por tornar mais evidentes práticas de resistências pelas quais buscam reafirmar um lugar de autonomia e de liberdade sobre suas vivências, desejos e corpos, a partir de autodefesas em vídeos excepcionais direcionados aos *haters*, por exemplo. Porém, uma vez que há a publicização de comportamentos que divergem das sexualidades normativas, por confrontar com gestos codificados de afetividade, masculinidade e corporalidade, o espaço de compartilhamento passa a ser monitorado e reprimido por agentes que querem regular esse tipo de exposição, reivindicando em torno de noções de obscenidade, monstruosidade, anormalidade e indecência.

A importância da orientação sexual e do investimento na prática de um discurso identitário de gênero é uma variável nas experiências dos *youtubers* homoafetivos. Dentre essa multiplicidade de formatos, é comum a existência de *vlogs* em que se assume uma fala acerca de uma identidade gay assumida, onde o sujeito se coloca no exercício da representação diante de uma dada cultura gay e suas relações de aproximação e distanciamento com as interfaces do *mainstream*, assim como também se torna comum a prática performativa da orientação sexual sem insistir numa reiteração acerca da sexualidade enquanto principal aspecto subjetivo e definidor, mas algo que já está dado nas “entrelinhas” das experiências do enunciador.⁴³

Uma vez que a representação é tornada performance e “a imagem como performance é o lugar onde se gera a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir” (BRASIL, 2010, p. 192), o sujeito homoafetivo inaugura uma outra dimensão de visibilidade, onde se garante a liberdade de gênero e da sexualidade em forma de resistência performativa de identidades estético-subjetivas em constante transformação. Logo, como

43 Às vezes, como forma de localizar um lugar de fala, alguns canais vão utilizar um repertório identitário nos títulos dos vídeos (gay kiss, gay couple, gay relationships, entre outros), mesmo que não se expresse na prática do discurso, formas reduzidas e categorizadas em torno da orientação sexual.

estratégia de gestão, a performance é tornada jogo (idem) e essa condição sugere uma rede de intersubjetividades e intimidades compartilhadas, que ao mesmo tempo que reafirmam e complexificam as políticas de representação de gênero, inserem-se no âmbito das resistências micropolíticas da intimidade e das formas de vida.

A prática performativa do gênero quando descentralizada do foco narrativo é mais recorrente e marcante nos *daily vlogs*. O objetivo desses vídeos é registrar tarefas e eventos do dia-a-dia, incluindo encontros rotineiros ou excepcionais, viagens, mudanças, acontecimentos grandiosos, momentos de tédio, alegrias, tristezas, patetismos e, de modo enfático, relações íntimas de afeto. Por isso, independente de questões de sexualidade, os *daily vlogs* se assemelham muito em termos estéticos e narrativos, tendo o ordinário como pano de fundo. É comum que o relato do *coming out*, por exemplo, seja um dos primeiros vídeos de alguns canais de *youtubers*, o que parece ser uma forma de compartilhar sua própria experiência como motivação, e também como uma espécie de necessidade e “dever” diante de um assunto de grande relevância e frequentemente mencionado pelos seguidores na sessão de comentários.⁴⁴

Diante da finalidade principal dos *daily vlogs*, os vlogueiros precisam basicamente de uma câmera móvel e compacta com uma captação de som de qualidade razoável. Há elementos que atraem mais inscrições de usuários nos canais e que acabam servindo como identidades que caracterizam e unificam a linguagem dos vídeos, tais como: slogans animados de apresentação e encerramento de cada vídeo, frases de efeito para além de “bom dia, seguidores / até logo, seguidores”, links de vídeos antigos inseridos na tela, além de links de outras redes sociais disponíveis para acesso como instagram, snapchat, facebook, twitter, flickr e até mesmo outros vlogs pessoais. Mas como nada na internet segue uma regra, também há *vlogs* que não se organizam em torno da atração e de uma comunicação midiática mais *pop*, não se preocupando assim com a aparência da *home* do canal, com a periodicidade das postagens, entre outros aspectos. É evidente que essas diferenças também são marcadas

44 Nesse vídeo produzido pelo YouTube <https://youtu.be/WSiehK2asbI>, vemos uma sequência de *coming outs* de *youtubers* homoafetivos realizados na plataforma. No vídeo, a narrativa criada traça uma linearidade que se inicia por um gesto micropolítico, o *coming out* para a família, amigos e/ou para o público de seguidores - que ao viralizar torna-se macropolítico - e procede se conectando ao casamento igualitário, indicando assim como esse aspecto da militância LGBTQ é de longe um fator minoritário na sociedade, pois está na pauta de grandes empresas como estratégia de mercado, a partir da defesa dos direitos humanos. Vale dizer que não é regra esse tipo de narrativa do *coming out* nos *daily vlogs* dos sujeitos homoafetivos, assim como a discussão sobre casamento igualitário.

por relações variáveis em torno do compartilhamento que se torna rentável e do que permanece apenas no âmbito das trocas subjetivas da exposição.

Considerando que as atuais formas da subjetividade se criam como exterioridade, assim como as imagens, Ilana Feldman (2012) conclui que “é porque a lógica do cinema, em princípio restrita à sala escura, migrou e se disseminou por todas as esferas da vida social” (p.185). Assim, partindo do princípio de que as narrativas audiovisuais é conteúdo de múltiplas janelas e o atual contexto de atravessamentos entre a produção de imagens, podemos aproximar as análises dessas narrativas em seus aspectos discursivos e estéticos, desviando das polarizações que as separam.

O que veremos à frente no subtópico desse capítulo é justamente a dinâmica performativa da imagem e suas relações com o aparato, traçando paralelos e continuidades das experiências artísticas entre narrativas midiáticas e o cinema. Que elementos do universo da produção midiática prevalecem nos filmes? Que repertório de vivências evocam e se atualizam? Como se reinventam as encenações da vida e em que medida os afetos são desdobramentos do aparato possibilitador?

3.2 - Encenações e sensorialidades compartilhadas da vida ordinária homoafetiva

Brasil (2013) pensa formas da exposição do antecampo enquanto traço formal do regime performativo das imagens no documentário brasileiro contemporâneo. Reconhecendo como um espaço estilístico e ético, o pesquisador aponta a motivação da exposição como abertura ao dialogismo e também como reflexividade crítica. Na exposição do antecampo temos o cruzamento das assimetrias de poder e as negociações políticas entre sujeito e objeto do olhar, assim como o tensionamento social da polifonia e a problemática da representação.

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradieético) e mundo filmico (dieético). (BRASIL, 2013, p. 579).

Mas, afinal, quais são as possibilidades discursivas que se travam na política das

encenações diante da câmera, no antecampo e na relação entre quem filma e é filmado? A explicitação do antecampo – como estratégia estilística, crítica, política, dialógica, reflexiva e anti-ilusionista - tem sido um elemento recorrente nos documentários brasileiros contemporâneos e também em alguns filmes homoafetivos, como será analisado mais à frente. Estes filmes se utilizam do dispositivo para "incluir o olhar daqueles que antes eram objeto do olhar" (ibidem, p. 593) e da exposição do antecampo que "revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo" (ibidem, p. 580).

Tyler e Wylie estão em casa⁴⁵. É manhã e eles estão deitados cada um numa extremidade do sofá, chapados de maconha e ouvindo notícias e músicas no rádio entre conversas aleatórias. Tyler acaricia os mamilos de Wylie com os pés escondidos dentro de sua camisa. Dirigindo-se aos seguidores através da câmera nas mãos de Tyler, Wylie retira o cobertor para mostrar os pés do namorado e, no mesmo instante, uma cartela preta cobre parte de seu *short*, como evidência de algo que não se podia premeditar – um pênis parcialmente à mostra - mas possível de ser controlado pela montagem e, assim, compartilhado. Em seguida, Wylie se levanta, desliga o rádio e retorna ao sofá. Ele tenta articular um pensamento sobre não morar mais nos Estados Unidos, sobre moral e leis que te impedem de fazer certas coisas - como fumar maconha -, enquanto Tyler se mantém distraído e achando graça da situação em geral.

Em 1'32", uma música extra-diegética se inicia em *fade* e cresce até o momento de uma primeira batida que coincide com a mudança de plano para uma imagem em que vemos gotículas de chuva no vidro da janela, algumas árvores lá fora, e um detalhe num primeiro plano desfocado da corda da cortina. Logo em seguida, uma cartela sobre a imagem diz "O Mundo de Wylar", algo que está presente em todos os vídeos do canal e que significa uma junção dos nomes Wylie+Tyler.

Entre frases cantaroladas, dizeres espontâneos e engraçados, a música instala uma atmosfera suave e onírica de tons melancólicos, e suas variações de volume correspondem aos fragmentos de fala entre os namorados, que se preparam para um banho de banheira, entre pequenas elipses de planos picotados. Com a câmera posicionada sobre uma bancada, vemos Wylie à distância preparando a banheira enquanto canta *Home*, da banda Edward Sharpe & The Magnetic Zeros. Temos um *jump cut* no plano-fixo, já não há mais música. Wylie mostra

45 Love in the bathtub! (Junho, 2015)- <https://www.youtube.com/watch?v=x7AWXWIt5S8>

para a câmera um xampu do Bob Esponja, enquanto Tyler em algum canto da casa diz coisas pouco audíveis. Até o momento, o tipo das ações capturadas na imagem – onde prevalecem patetismos, brincadeiras e um bem-estar comum - e a edição do vídeo – com ênfase na trilha sonora - parecem habitar estados de espíritos relativamente distintos, mas não exatamente dissonantes.

Corta e estamos submersos no fundo da banheira, aparentemente ao som de uma outra música seguindo a mesma linha atmosférica. De olhos abertos debaixo d'água, vemos o líquido amarelo do xampu se espalhando. A câmera se movimenta pelo fundo da banheira caminhando para fora da água, onde vemos a torneira ligada. Em seguida, alguns rápidos fragmentos de planos detalhes: uma mão conectando o carregador no celular, mãos acariciando uma barriga, um ventilador de teto ligado, Tyler e Wylie se beijando no quarto e de novo o plano do ventilador ligado que se transforma num movimento de câmera de volta para o banheiro. Vemos alguém despejando mais xampu na água e em seguida somos mergulhados novamente. Ouvimos o barulho da água e do movimento de uma das mãos espalhando o líquido. Mais fragmentos de detalhes. Todo esse último bloco assume uma estratégia de montagem responsável por eliminar as evidências da feitura, seguindo uma lógica da dimensão clássico-narrativa. É nessa sequência que a música antes descolada da imagem começa a revelar sua função de antecipação de um engajamento afetivo em torno do vínculo de intimidade do casal.

Estrategicamente e de modo fluído, acrescenta-se à câmera condições de corporalidades e olhares que se revezam, adicionam-se e momentaneamente se retiram. Nesse último trecho descrito, por exemplo, a câmera materializa nosso corpo-espectador no ambiente de modo intensificado pela presença dos detalhes e por uma poética narrativa do artifício, o que nos situa numa relação política entre aproximação e distanciamento, experiência e encenação.

Por um lado, é como se estivéssemos de modo sensível demasiadamente dentro da natureza da experiência, o que nos coloca numa posição privilegiada e particular em relação aos sujeitos na imagem. Por outro lado, estamos dispersos na espacialidade e distantes da temporalidade linear das ações, distraídos por uma encenação transitante entre aspectos performativos e representativos, ou seja, envolvidos por uma narrativa onde se performam gestos cênicos e efeitos de real.

Em 3'09", uma outra corporalidade se adiciona ao jogo. Wylie articula um modo ponto-de-vista subjetivo, onde primeiro vemos um isqueiro preto com letras estampadas que dizem "um pequeno isqueiro preto", depois Tyler sendo surpreendido num momento de distração, cantando algum trecho de música. No plano seguinte, Tyler tira um colar do pescoço e, alternando o olhar entre a câmera e um pouco acima – os olhos de Wylie no fora de quadro –, ele conta que foi um presente adorável de Wylie. No mesmo plano, temos um sorriso e um olhar apaixonado e agradecido de Tyler; ele caminha em direção à câmera de modo descontraído e uma brincadeira se estabelece entre o casal.

Nesse momento, essa outra corporalidade é vivenciada pela câmera que assume função de aparato possibilitador (TUOTO, 2012) de uma experiência particular, pois o espectador se vê num lugar de intensidades e de forças que unem a imagem e a não-imagem do antecampo. Assim, compartilhamos de uma intimidade entre dois corpos através da corporalidade da câmera, que se torna uma superfície porosa do sujeito - um *extra-corpo*. Não é só como se estivéssemos ao lado de Wylie no antecampo, mas também entre ele e Tyler, como uma terceira presença que se torna possível enquanto um extra-corpo da extensão performativa de Wylie – que assume a câmera com as mãos. Isso não significa dizer que está garantida uma experiência plena das intersubjetividades e trocas de intimidade entre Tyler e Wylie, mas que se estabelece uma relação íntima de compartilhamento de afetações a partir da condição de presença viva de uma *câmera háptico-subjetiva*.

Queremos aqui chamar atenção para um aparato que possibilita modos de encenação da vida através de um corpo que se confunde com a própria fonte de captação – a câmera -, revelando associações entre a dinâmica do regime performativo da imagem e a intimidade enquanto elemento visível e ao mesmo tempo sensorial, ou seja, intimidade enquanto efeito possibilitado pela dimensão estético-sensível da relação entre câmera, corpo e alteridade. A câmera háptico-subjetiva é uma derivação da noção de visualidade háptica de Laura Marks (2000) e refere-se ao corpo subjetivo da câmera – um extra-corpo do sujeito em cena – e à dimensão política da intimidade compartilhada, de modo intensamente sensorial entre as partes envolvidas, e em ocasiões onde o campo e o antecampo interagem e se reconhecem.

Na dinâmica dessas narrativas,

(...) em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambiguidade visual e textual

que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a certa dose de tatilidade na imagem, aquilo que Marks denomina uma "visualidade háptica" (MARKS, 2000), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme. (VIEIRA JR, 2014, p. 1221)

A partir de uma percepção háptica discutida por Deleuze e Guatarri, Laura Marks (2000) propõe a noção de visualidade háptica enquanto um modo perceptivo que se diferencia de uma observação da ordem do visível (óptico) e de uma análise distanciada, ou seja, refere-se às experiências táteis na dimensão da imagem não-figurativa entre superfícies, texturas e corpos, onde temos visualidades quase disformes, agenciando intensidades orgânicas e inorgânicas, transfigurando as referencialidades.

Sobchack (2004) ao explicitar sua experiência com o filme *O Piano* (120', 1993, Jane Campion) fala da qualidade subjetiva pré-pessoal do corpo que se relaciona de maneira primária com a materialidade fílmica, onde as forças que nos afetam são vivenciadas de modo sensorial, diferente da atuação do pensamento que significaria simbolicamente a imagem e indicaria o tipo de sensação associada a mesma – a qual seria uma experiência secundária. Para Elena Del Rio (1996, p. 101), “à medida que a imagem se traduz em uma resposta corporal, corpo e imagem já não funcionam como unidades distintas, mas como superfícies em contato e em constante atividade de re-alinhamento recíproco e de inflexão” (tradução nossa).⁴⁶

No cinema contemporâneo, a possibilidade de uma visualidade háptica se traduz nos efeitos e estratégias de uma câmera-corpo capaz de se aproximar intensamente das superfícies da imagem e vivenciá-la como se as habitássemos – por meio do plano-detalle e de sons não-naturalistas, principalmente -, ativando no corpo do espectador – e, logo, afetando também esse corpo - uma memória que é tátil e cultural; logo, a partir de um engajamento afetivo e relações intersubjetivas provenientes, entre outros fatores, da aproximação entre a dimensão estética e a dimensão ética das imagens e de quem as vê/toca.

Um vídeo pornô amador no site *pornhub*, por exemplo, onde dois atores transam e se filmam é capaz de causar sensações no corpo do espectador como a câmera háptico-subjetiva, mas não necessariamente acionará as mesmas políticas de engajamento afetivo e conquistará os mesmos níveis e efeitos de intimidade entre os participantes. Reconhecemos esses atores?

46 "As the image becomes translated into a bodily response, body and image no longer function as discrete units, but as surfaces in contact engaged in a constant activity of reciprocal re-alignment and inflection”.

Qual o nível de interação entre eles? Há algo antes ou posterior ao sexo? O que essas imagens querem produzir e encenar? Não é somente sobre a forma de filmar e sobre o poder das imagens obtidas, mas principalmente sobre a dimensão narrativa da performance diante da construção de um repertório de gestos, que evocam um material afetivo-sentimental na esfera da vida ordinária compartilhada por dois indivíduos.

Pensemos agora em outra situação, onde o mesmo tipo de pornô amador está disponível no twitter e os participantes são um casal de namorados. Nas contas individuais do twitter de Sam Truitt e Trent Ferris⁴⁷, por exemplo, acompanhamos a rotina de cada um e as demonstrações de afeto do casal, por meio de relatos escritos e imagens. A explicitação do corpo excitado e em atos sexuais é retratado desde tradicionais *closes* das genitálias até imagens marcadas por sinais de uma captação espontânea e despreocupada, fotografadas ou filmadas por seus próprios celulares. Nada até então realmente novo em relação às imagens públicas do casal já conhecidas pelos trabalhos pornográficos, com exceção de uma estética mais marcadamente ordinária, posta num outro regime de realidade e produzida pelo próprio sujeito, sem finalidade comercial direta.⁴⁸

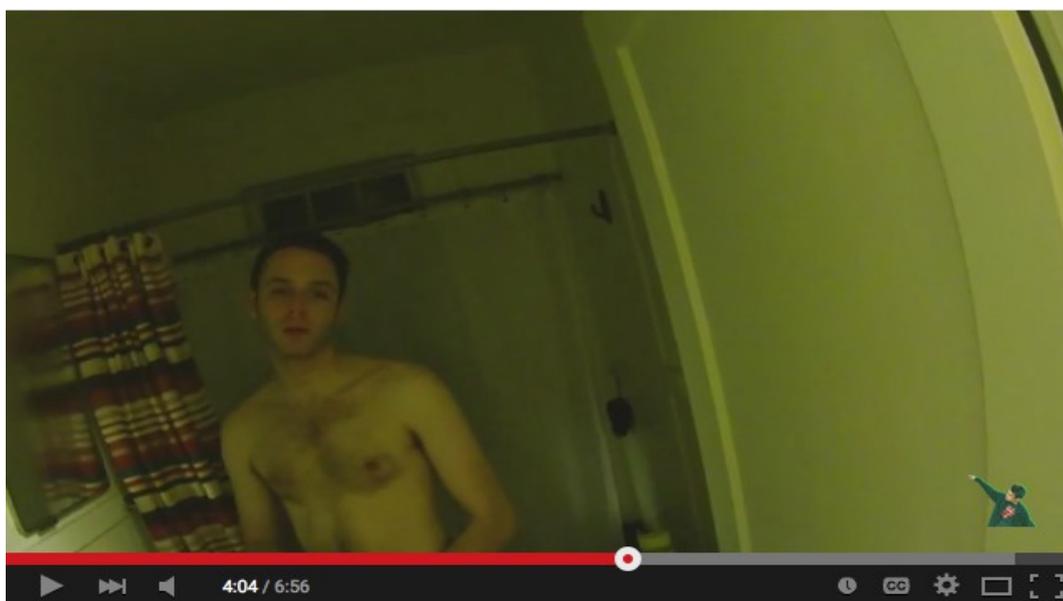
O que se passa a conhecer é uma sequencialização de eventos do dia-a-dia que acrescentam à visibilidade pornográfica desses corpos o elemento do sentimento, da emoção e da família, recolocando assim uma outra dimensão do conhecimento íntimo em torno desses sujeitos ao invocar o sentido das vivências. Nos compartilhamentos de Trent e Sam, os elementos do regime de uma pornografia clássica e do imaginário romântico estão presentes, porém não se separam entre funções que produzem a excitação e outras que produzem a identificação dos códigos do amor, da emoção e das intersubjetividades íntimas das vivências

47 <https://twitter.com/SamTruittxxx> / <https://twitter.com/trentferrisxxx>

48 Evidentemente que as produtoras vão reconhecer o valor de consumo da vida pessoal de seus atores e produzirá seus próprios filmes em torno desses relacionamentos amorosos reais. Um exemplo interessante é o vídeo de 35 minutos produzido pela produtora Cockyboys, com o ex-casal Austin Wilde e Anthony Romero chamado *A Love Story*, em que nos primeiros 5 minutos vemos cenas de lazer do casal pela cidade e seus relatos para a câmera de momentos que já viveram juntos. Depois disso, vemos o casal num momento de troca de carícias e pequenas conversas deitados numa cama, ao lado de grandes janelas que deixam entrar a luz do dia. Sete minutos depois, Austin retira a cueca de Anthony e faz um boquete, dando início a uma série de coreografias pornográficas, tais como o sexo oral, *rimming* e penetração, quase sempre em *close-ups*. Ainda que não fossem namorados ou que fingissem ser, há toda uma construção narrativa que expõe as relações entre esses atores. É cada vez mais comum em vídeos do site *Cockyboys*, por exemplo, que o ato sexual seja antecedido por relatos em *off* dos atores sobre si mesmos e sobre o outro, além de imagens de bastidores onde notamos um tipo de convivência fora do regime da pornografia. *A Love Story* - <http://www.cockyboys.com/galleries/austin-wilde-anthony-romero/> (trecho) e http://www.myvidster.com/video/43449487/Austin_Wilde_Anthony_Romero (vídeo completo).

compartilhadas à dois. Talvez possamos pensar então numa performatividade pornográfica da vida cotidiana e do afeto ou ainda numa afetividade sentimental pornográfica, em que o princípio excessivo da visibilidade é uma exterioridade não só dos corpos em ação, mas também dos sentimentos como a emoção e o amor. Esse efeito indubitavelmente rompe com os níveis da despersonalização dos sujeitos como efeito da pornotopia nas narrativas tradicionais, e reivindica pro âmbito da emoção romântica a presença pornografada do sentimento pelo sexo.

O que buscamos nessa câmera háptico-subjetiva em questão é reconhecer uma modalidade específica onde não cabe reduzir à uma câmera ponto-de-vista, nem ao plano subjetivo, uma vez que ela é mais um elemento das relações entre campo e antecampo trabalhadas aqui. É mais sobre um regime de gestos que envolve simultaneamente trocas afetivo-sentimentais entre a convivência pessoal de indivíduos, que se revezam entre o campo e o antecampo da imagem. Ou seja, não é sobretudo o aspecto estético e háptico que importa – quando isolado –, mas os imbricamentos no desenvolvimento da narrativa entre a especificidade da imagem, a expressão do ordinário e a convivência atravessada pelo ato de criação e manipulação do aparato.



Um pouco mais à frente no vídeo do vlog analisado, todo esse jogo háptico e subjetivo de relações entre câmera, corpo e olhar é suspenso num momento de execução simplificada de uma esfera afetivo-sentimental que já se antecipava. Em 3'43", temos um plano detalhe fixo de um relógio marcando 10:59 e uma cartela sobre a imagem diz “Depois do Banho”. O

plano seguinte é Wylie se filmando, enquanto se enxuga com uma toalha e caminha pelo corredor perguntando para Tyler o que fariam naquela noite.

Tyler: Eu só quero te abraçar.

Wylie: Eu só quero te abraçar? [virando a câmera para Tyler, que penteia os cabelos de cabeça baixa]

Tyler: Eu não sei o porquê, mas estou me sentindo muito romântico essa noite.

Wylie: Você é sempre assim.

Tyler: Eu sei, mas é que essa noite eu realmente queria ficar te abraçando como se fosse pra sempre. É como se... [Tyler respira fundo e olha por um instante]

Tyler: (...) Eu te amo, Wylie.

Wylie: São momentos assim que me alegram de ter filmado porque posso me lembrar deles pra sempre.

Wylie em seguida se aproxima de Tyler antes visto à distância na penumbra do banheiro e diz que o ama também. A partir de uma estrutura de plano e contra-plano orquestrado por Wylie, trata-se de um jogo de cena simples em relação ao que era vigente até o momento. Ao diálogo entre os dois adiciona-se uma dimensão íntima e sentimental que é intensificada pela atmosfera sensorial construída até então. É um momento de perfeita união dos estados de espírito entre a diegese e o extra-diegético, o que no início do vídeo não ocorria de forma tão óbvia. Sendo um dos poucos momentos que se instaura uma economia cênica simplificada e não-fragmentada, somos afetados pela dimensão do excesso de outro modo. Quando Tyler no escuro não consegue concluir sua frase e, após um silenciamento exausto – é a primeira vez no vídeo que notamos esse comportamento – diz “Eu te amo, Wylie”, somos movidos por algo que eclode na natureza do instante filmado e na expressão performática do corpo.

O plano se encerra antes de um beijo acontecer, seguindo uma tradição de montagem que reforça o sentido fragmentado da vida reinventada pela encenação, iniciando planos no meio de falas e encerrando antes da conclusão de uma ação, gesto, frase ou clímax sonoro. No momento seguinte, Wylie e Tyler estão no quarto conversando sobre particularidades e defeitos de suas tatuagens e histórias a partir de partes do corpo, enquanto Wylie filma ambos. A essa altura, já estamos imersos no regime sensorial da narrativa. É como se a partir dessa interrelação afeto-excessiva dos elementos da narrativa, nosso corpo fosse embebido e tocado por uma alteridade familiar que modifica nosso modo de olhar. Assim, uma conversa banal e

engraçada sobre tatuagens torna-se contexto de múltiplas sensações e experiências, seja pelos *close-ups* de partes do corpo, pelo compartilhamento de experiências entre o casal, por sutilezas que possam se engrandecer aos olhos do espectador e em função do engajamento afetivo conquistado.⁴⁹

Resultado de um material bruto captado por Wylie e Tyler, a narrativa articulada na montagem de Wylie se coloca à serviço da constituição de um mundo e uma forma de vida particular – o mundo de Wylar e as particularidades dessa relação à dois –, através da centralidade do cotidiano e da intimidade que se afasta “do desejo prioritariamente representativo, para entrar no campo de uma partilha de individualidades e de sensibilidades” (BALTAR, 2013, p. 67). Assim, como já foi exposto anteriormente, trata-se de aproximações e distanciamentos estratégicos que por vezes se utiliza de elementos de um regime representativo e outrora do performativo, a fim de estabelecer um engajamento afetivo resultante de uma forma sensível própria. Entre concatenações e disrupturas, dispõem-se mobilizações que, a partir da emoção convocada, forjam-se qualidades de sentimentos ou apenas nos afetam na ordem particular do instante.

Há certa radicalidade do caráter intimista das imagens de um *daily vlog*, pois o espectador é incessantemente convocado por um olhar que se dirige à câmera a ponto de existir como uma espécie de extra-corpo participante no antecampo. Assim como em *Pacific*, seguindo uma observação de Jean-Claude Bernardet citada por Ilana Feldman (2012), essas imagens – seguindo o exemplo de Wylie e Tyler e demais *daily vlogs* - “não fizeram a passagem do âmbito privado ao público, pois elas já foram construídas como exterioridade, conscientes do olhar alheio e do fazer-se visível” (p. 184). Temos então um mundo e uma realidade fundados antes de tudo pelo dispositivo – cada vez mais ligado ao corpo e com funções técnicas condensadas – e onde toda relação visível invoca um ato de

49 O restante do vídeo segue com acontecimentos que parecem não premeditados, como se estivéssemos diante de um fluxo estético-sensorial da vida, um momento compartilhado que não se encerra quando termina, já que trata-se de uma narrativa aberta e diária. Sobre esse aspecto, é interessante notar como os *daily vlogs* vão se construir a partir de pequenas narrativas que se encerram ao final do dia e, inevitavelmente, assumem também narrativas que se prolongam por dois ou mais vídeos, em que algum evento termina em aberto: uma viagem, por exemplo. No vídeo *The Long D Is Not for Me* (03 de Maio de 2015 - <https://www.youtube.com/watch?v=NTzyVsL-FxI>) em que Wylie viaja para visitar sua avó, temos uma sequência de eventos que segue uma linearidade clássico-narrativa: a antecipação da viagem, os últimos momentos de Wylie e Tyler juntos, a viagem de avião, a chegada, o reencontro com a avó doente, a relação de Tyler com os conhecidos e com os lugares, uma conversa filmada com Tyler por skype. No vídeo que sucede, *Reunited with my gay love!* (02 de Junho de 2015 - https://www.youtube.com/watch?v=W8CMB_tW3nY), temos o retorno de Wylie e o reencontro com Tyler, encerrando esse evento atípico na narrativa ordinária dos dois.

compartilhamento de intimidades, já que co-participam da consciência produtora da narrativa um eu – singular ou plural, mas sempre particular - e um outro – coletivo.

Não só se estabelece uma política da intimidade que é fruto de um aparato possibilitador, como é em torno do mesmo que certas operações de linguagem vão tornar palpáveis as experiências compartilhadas. Isso não só se comprova pela experiência do *daily vlog*, como também se coloca como um *leitmotiv* de múltiplas faces e vias em documentários contemporâneos – tais como *I Shot My Love* e *E Agora? Lembra-me* - e também em ficções.

Diante de certas experiências narrativas homoafetivas, partindo inicialmente do *daily vlog* de Wylie e Tyler, o olhar que se dispõe aqui busca analisar e evidenciar os procedimentos responsáveis pela criação de formas sensíveis próprias, como expressão de performances de si e de “experimentação e invenção de formas de vida na imagem” (BRASIL, 2010), num jogo entre visualidades e visibilidades estruturado em torno de um engajamento afetivo, que não anula ou se opõe às apropriações de um regime de excesso, mas se legitima e se faz possível a partir dos deslocamentos políticos desse vínculo no âmbito do cotidiano.

Logo no início de *I Shot My Love* (56', Alemanha/Israel, 2009, Tomer Heymann), Tomer se filma diante de um espelho, enquanto ouvimos sua voz em *off* recordando quando sua mãe lhe deu uma câmera, e como a partir daquele momento filmar havia se tornado uma obsessão em sua vida. A partir daí, acompanhamos a projeção do olhar de Tomer – que se faz presente enquanto voz no antecampo – sobre o seu próprio cotidiano, onde há uma ênfase nas relações íntimas já amadurecidas com a mãe e com Andreas, um dançarino pelo qual se apaixonou no começo do filme.

Em 2006, Tomer viaja para apresentar seu longa *Paper Dolls* (2006) no Festival de Cinema de Berlim e na mesma noite conhece Andreas numa festa. Em 2010, o realizador retorna ao mesmo festival para exibir *I Shot My Love*, filme que havia começado no encontro daquela noite em 2006. Trata-se então de um filme com imagens feitas ao longo de quase 4 anos das vivências do diretor e de seus personagens. Nesse período, acompanhamos o encontro com Andreas, a despedida entre os dois e o reencontro, quando Tomer o recebe em sua casa em Tel Aviv, onde começam aos poucos a viver juntos no lugar.

No começo do filme, Tomer conta a história de sua família e sua procedência alemã, na ocasião da apresentação de seu outro filme no festival de cinema. Para ele, é uma espécie de retorno de onde seus familiares saíram no contexto da Segunda Guerra Mundial. A questão

da nacionalidade é uma constante importante para Tomer na narrativa, mas se torna quase sempre um ponto de conflito e discordância entre o realizador, sua mãe e Andreas.

O primeiro plano de Andreas no filme é uma performance musical no banho. A lente da câmera está embaçada pelo vapor do chuveiro; ouvimos Andreas cantando. Tomer limpa a lente e volta a câmera para Andreas que canta sorridente e de olhos fechados uma espécie de ópera - que descobrimos mais tarde se tratar de um poema de Bertolt Brecht. É possível que nessa altura do encontro, ambos ainda não fossem capazes de imaginar o destino dessas imagens, tornando-as assim menos conscientes de sua exterioridade, fator este que se modifica ao longo do filme. Na sequência seguinte ao banho, vemos Andreas se acomodando diante da câmera, preparando-se para ser entrevistado por Tomer, sendo esse o único momento explícito no filme em que essa relação diretor e entrevistado se coloca, já que nas demais ocasiões assume-se uma espécie de espontaneidade na feitura filmica.

A estrutura filmica é configurada a partir de colocações em *off* em primeira pessoa (Tomer) que ajudam organizar a linearidade dos eventos e explicar seus sentimentos em relação aos mesmos, e também por meio de sua participação no antecampo em ocasiões que expressam momentos de intimidade entre os sujeitos, em busca de informações e relatos quase sempre iniciadas a partir de casualidades.

Filmar para Tomer é algo que pertence à sua rotina enquanto cineasta. Todavia, há um momento em que o diretor se depara com um pensamento novo sobre as possibilidades da câmera. Já em Tel Aviv, enquanto filma Andreas, Tomer fala por detrás da câmera de como é possível escolher o tamanho que você quer ver uma pessoa. “Eu posso controlar como eu quero olhar para você”, complementa. “Eu quero olhar apenas os seus lábios” e nesse momento um zoom é feito nos lábios de Andreas. O mesmo se repete quando ele diz querer olhar os “lindos olhos azuis” de Andreas, o seu grande nariz, seu bigode, sua orelha e seu pomo de adão.

Como observa Tomer, a câmera enquanto mediadora de um sentimento e um desejo que se quer materializar na imagem também é um objeto que modifica e ressignifica o nosso modo de olhar e agir diante das coisas. É um meio de se aproximar do que é intenso, do que emana sensações e desejos, do que geralmente não pertence ao conhecimento em sua unidade material, por isso nos escapa com frequência, existindo quase sempre limitada à linguagem verbal.

Seguindo essa perspectiva que identifica o aparato como um potente mediador de sensibilidades, modos de existência e de intimidades compartilhadas, criam-se relações performativas na imagem entre espectador, sujeito em cena, sujeito que filma e uma câmera háptico-subjetiva. Presente nas imagens de Wylie e Tyler e também em *I Shot My Love*, esse comportamento da câmera é impresso no movimento respiratório do quadro e agrega um olhar-corpo à perspectiva do espectador, como se nos fossem emprestados os olhos e as partes do corpo de quem filma, interage, toca e é tocado de volta.



Num intervalo do filme de dois minutos iniciados na sequência do aeroporto, surgem ao todo três planos subjetivos das mãos dadas de Tomer e Andreas, como indicados pelos frames acima. Em seguida, temos planos fragmentos de atividades conjuntas pelo espaço público da cidade (praia, templos religiosos, parques, ruas). As mãos dadas significam tanto um ato político na esfera do cotidiano, que transborda as fronteiras de uma sexualidade privada, secreta e estimulada a não se manifestar publicamente, quanto o próprio gesto do toque que se compartilha. Tomer afirma em *off* que desconhecia os planos de Andreas em Tel Aviv, mas que o futuro parecia promissor. A trilha sonora e o conteúdo das imagens corroboram com essa previsão, seguindo uma lógica estratégica do regime de excesso que alcança a produção do sentido por meio de associações simbólicas, a repetição e a obviedade.

No começo dessa sequência, quando Andreas surpreende Tomer com sua chegada em Tel Aviv, Tomer segura com uma das mãos a câmera e na outra um buquê de girassóis. Quando abraça Andreas, a câmera se projeta em direção às flores e ao mesmo tempo se coloca entre os corpos, produzindo uma sensação de contato intenso e formas visuais particulares: a moldura e a textura das flores, da camisa e mochila de Andreas, assim como partes de seu cabelo. As propriedades materiais desses elementos ganham vida na imagem e presentificam-se, tornando-as ao mesmo tempo extraordinárias e mundanas. Ao final do filme, há uma cena excepcional em que Tomer está no campo da imagem, e vemos um abraço entre ele e Andreas.

Apesar de certa distância da câmera que filma o gesto, algo nos diz que já experimentamos esse contato de modo epidérmico pela câmera háptico-subjetiva, responsável por forjar uma experiência carnal de uma intimidade que não se dá pela pornografia, mas se faz quase tão visível e ressonante quanto.

Vale ressaltar que no universo das mídias e do filme *I Shot My Love*, essa câmera viabiliza uma experiência íntima não só por suas potências estéticas e pela economia do aparato. O compartilhamento que se propõe nas relações travadas na imagem e em torno do aparato também inclui um sujeito e um olhar particular. Isso é evidente em uma das cenas finais do filme quando Andreas está contando sobre sua infância e revela que foi abusado por um padre. Assim que o faz, o plano se encerra num corte. O plano seguinte é um movimento de câmera do rosto de Andreas até as mãos de Tomer acariciando os pés de Andreas, um *insert* que aponta uma necessidade de evidenciar na imagem um gesto de cuidado de Tomer, o que não deixa de se configurar como um elemento de excesso e uma evidência da construção narrativa em torno do real. Após esse *insert* em forma de *jump cut*, retornamos ao primeiro plano de Andreas relatando sua história passada.

Mesmo quando a câmera se coloca mais distraída em torno/pela atividade em cena, “a legitimidade do filme de falar do/em nome do real (e assim alinhar-se ao campo do documental) se dará, (...) pelos vínculos afetivos e emotivos organizados em torno das noções de cotidiano, esfera privada, intimidade” (BALTAR, 2013, p. 62). Em *I Shot My Love* notamos esse aspecto de forma intensa nas situações descontraídas entre a mãe, Tomer e Andreas no espaço da casa, incluindo: cenas em que cozinham; refeições conjuntas; conversas banais; patetismos; performances musicais; viagens; encontros; despedidas; feriados religiosos; discussões; momentos de lazer e trabalhos domésticos; entre outras.

Em *I Shot My Love* estamos diante de uma linha narrativa conduzida por um “efeito de intimidade” (BALTAR, 2007), que é co-habitada por elementos de excesso na esfera de uma imaginação melodramática (BROOKS apud BALTAR, 2007). Segundo Baltar (2007), esse efeito seria legitimador dos discursos pelo vínculo que se dá entre a intimidade e o valor de autenticidade – na esteira de uma valorização da esfera confessional enquanto discurso de verdade sobre o sujeito⁵⁰ –, em que estaria se efetivando um pacto de intimidade entre os

50 Baltar (2007) localiza a matriz do melodrama em documentários contemporâneos enquanto catalisador de um engajamento afetivo, que coloca em questão as interconexões da esfera privada e pública, identificando nas mesmas a noção de privatização da vida pública responsável por constituir uma “imaginação psicológica da vida,

envolvidos no contexto de realização do filme e no corpo filmico. Em *I Shot My Love* esse pacto é facilitado pela relação de parentesco – Tomer e sua mãe – e homoafetiva – Tomer e o namorado -, possibilitando sensações de espontaneidade e de entrega emocional em momentos de riso, choro, performance musical, além de estratégias de sensibilização do corpo do espectador pela superfície das imagens.

É também a partir da intimidade enquanto veículo legitimador das relações entre o campo e o antecampo que Tomer consegue lapidar e amenizar certa ética diante dos conflitos dessas assimetrias e embates. Se o antecampo “é um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser um espaço ético” (BRASIL, 2013, p. 600), em *I Shot My Love* trata-se mais de um recurso estilístico que autoriza uma ética pelo lugar de fala, do que um embate político entre a polifonia, o olhar e a representação presente na reflexividade do jogo. Quando Tomer filma mesmo quando o outro não quer mais ser filmado e quando o que se filma está desprovido de uma expressividade particular desse outro, revelando apenas um reflexo subjetivo de si mesmo em forma de um excesso relativamente limitado e deficiente em suscitar um engajamento afetivo em certos instantes; é como se acentuasse uma assimetria que tradicionalmente se estabelece nos documentários quando a realidade observada é distinta do olhar que a capta.

Logo, mesmo que se forje um pacto entre os envolvidos na realização do filme, nem sempre estará garantida uma empatia plena em relação à ética de Tomer, pois o realizador embora pertença à experiência cotidiana do outro – da mãe e do namorado -, é na esfera que invoca uma desresponsabilização da vivência social tornada íntima que vai se assumir um comando da encenação dessas vidas. Assim, instaura-se uma distância que é tanto narrativa quanto ética, embaçando certos limites travados nas relações cotidianas e a própria reflexividade do encontro.

É também através da ressonância das emoções e dos sentimentos que se estampam nos personagens filmados, que a construção subjetiva de Tomer no antecampo se enriquece, uma vez que a reação do mesmo diante de algumas interpelações acaba sendo uma esquiva desconcertante, um silêncio ou uma negação. As inquietações dos personagens filmados diante de certas abordagens de Tomer revela uma relação conflituosa entre o fazer filmico e a convivência cotidiana entre os envolvidos.

uma visão íntima da sociedade” (BALTAR, 2007, p. 17).

Se o caráter performativo das imagens é ressaltado, isso não deve nos eximir da mediação da linguagem, seus desencaixes e lacunas. Nesse sentido, parece promissor mantermo-nos atentos às escrituras polifônicas, em suas várias possibilidades de atualização. Há o filme, o trabalho de construção cinematográfica, mas nele a voz do diretor não é absolutamente soberana: ela é atravessada e afetada por outras vozes, a ficção fissurada pela interpelação do outro. O antecampo expõe, nesse caso, uma voz entre outras vozes, sem negligenciar assimetrias e embates. (BRASIL, 2013, p. 599).

Por mais que, “ao filmar o outro, é nosso próprio olhar que se afirma e se expõe” (BRASIL, 2013, p. 596), é na dificuldade de se deixar tomar pelo outro que a assimetria de poder se torna mais evidente, pois Tomer no antecampo poucas vezes parece interessado em se relacionar enquanto objeto do olhar do outro, e se comporta mais em função de conduzir a direção enquanto sujeito exclusivo do olhar e do gesto fílmico. Assim, a presença de uma câmera háptico-subjetiva não garante uma única natureza política da mediação e a simetria dos desejos acionados na performatividade dos corpos.

O resultado final do filme é o efeito – e o desvio enquanto possibilidade criada - de uma resistência do outro – Andreas e a mãe – diante de uma busca e um olhar já construído em torno de um discurso que se deseja organizar e expor por parte de Tomer. O que sobra enquanto inquestionável é o ato de “filmar o amor”, como sugere o título e, assim, as vivências cotidianas e íntimas implicadas nesse universo. Tomer consegue voltar às memórias de família, investigar o passado de Andreas e suscitar a História em fragmentos de relatos individuais, mas falha na tentativa de produzir uma verdade única em torno de ligações que antes lhe pareciam coerentes e possíveis de premeditar. Com muitas ressalvas, é algo parecido com o que acontece em *Os dias com ele* (107', Brasil, 2012), documentário brasileiro de Maria Clara Escobar, que também se dá num constante conflito entre campo e antecampo, de modo mais radical e explícito.

Argumento que a expressão do excesso nessas narrativas não implica numa perda da concretização das experiências ordinárias da vida e que é por meio de uma imagem performativa e uma câmera háptico-subjetiva que se constroem representações próprias em torno da vivência cotidiana e a visualidade dos afetos nas relações homoafetivas. Também podemos pensar o excesso como meio de articulação sensorial intensificada das potências de afetação do ordinário. É desse modo que se torna também viável – como discutiremos à frente - a presença do excesso em regimes dramáticos de contenção, uma vez que mobiliza afetos no

compartilhamento das sensibilidades do instante performativo e da superfície do mundo, que é também da ordem de uma poética do cotidiano e de uma política da intimidade.

Talvez seja próprio da condição ordinária da vida uma natureza fluída entre superficialidades e profundezas sensoriais, uma vez que a própria configuração de banalidade seja, em si, uma percepção ambivalente entre um real visível e o imperceptível movimento da vida em devir. A partir dessa perspectiva, não há nada que se deva delimitar à experiência prosaica em termos que totalizem seus sentidos, formatize discursos e a aprizionem em determinadas dimensões estéticas e representativas. O que o cinema faz é conduzir experiências estéticas a partir de suas pequenezas e grandiosidades, mas isso não significa dizer que só assim é possível desvencilhar os afetos da forma bruta do mundo e do ordinário. Também não há nada que comprove sem levantar dúvidas que certos modos de mediação do aparato tecnológico no espaço e certas experiências estéticas nos aproximem mais de uma suposta essência do que é o ordinário do que outras.

A experiência sensível alcançada pelo filme *E Agora? Lembra-me* (164', Portugal, 2013, Joaquim Pinto) é resultado dessa crença na natureza fluída entre superficialidades e profundezas sensoriais da condição ordinária da vida, de um modo de apropriação do excesso - que ora recoloca simbolizações às avessas da expectativa ora exalta a associação de sentidos na presentificação visível da imagem – e de um modo de vida homoafetivo que se configura no regime das imagens, gestos e performances.

Nesse filme temos a constituição de uma subjetividade individuada que se exterioriza e se faz compartilhável, a partir da abertura à uma reinvenção formal das sensações diante dos afetos e fatos do mundo. De modo irregular, é um olhar que busca particularizar o tempo e o lugar das coisas e das vivências, sem deixar de se reinscrever na história, tomando-a pra si e sendo tomado por ela. Trata-se de um enfrentamento político, pois negocia com a inevitabilidade de uma morte à espreita, modos de expropriação de intensidades vivas que conseguem suportar a dor e os fluxos irregulares da rotina do tratamento do vírus HIV e Hepatite C.

É difícil partir para uma reflexão que localize um regime dramático predominante nesse ensaio/diário cinematográfico que é o filme de Joaquim Pinto. Se há longos momentos em que sentimos o peso e a secura do tempo e da luz que incide sobre as imagens e as ações dentro do quadro, ao mesmo tempo que a voz *off* transmite algumas vezes um anestesiamiento

de ordem científica, que nos distancia em parte de um engajamento afetivo e estético da natureza do visível; por outro lado estamos sempre condicionados por um arrebatamento que nos ocorre já nos primeiros cinco minutos de filme.

No primeiro plano do filme, uma lesma atravessa lentamente do meio do quadro até quase desaparecer no canto direito. Joaquim se apresenta em *off*, como no texto abaixo. Diferente de *I Shot My Love*, trata-se de uma conversa direta com o espectador e consigo mesmo. Enquanto fala, passamos do plano da lesma para um primeiro plano de seu rosto concentrado, olhando para fora do quadro. Depois, um plano geral onde há muita fumaça em função de uma vegetação densa em chamas. É fim de tarde. O plano seguinte é um plano menos aberto da vegetação incendiando, já quase noite. Depois é um plano conjunto, mais próximo das árvores, sem informação de céu e com bordas escuras. Ouvimos desde o início um som tímido de folhagem queimando, que aos poucos se aproxima de acordo com a imagem.

O meu nome é Joaquim.
A minha vida não tem nada de particular.
Vivo com o Nuno, somos casados.
Juntos, demos a volta ao mundo, ou o mundo passou por nós.
Há dois anos, comecei a anotar num mapa os dias bons e os dias maus.
Desisti ao fim de um mês, eram quase todos maus.
Tentei, sem sucesso, os tratamentos disponíveis em Portugal para a Hepatite C.
Ofereci-me para um ensaio clínico em Madri com drogas não aprovadas.
O vírus da hepatite C provocou uma hepatite crónica, que evoluiu para cirrose.
A co-infecção com o VIH acelera o processo.
Este filme é o caderno de apontamentos de um ano de ensaios clínicos.
Um ano de paragem forçada, finalmente com tempo para abrir caixotes antigos, reciclar papelada e oferecer livros. Talvez encontrem outros leitores.
Desculpem se por vezes as minhas notas forem confusas, a cabeça ainda não foi ao lugar. Também peço desculpa se a voz não sair direita.
Quando terminei o tratamento, vi que me tinha dado cabo dos dentes.
Arranquei vários e agora tenho umas placas, mas ainda não me habituei.
Os médicos dizem que é preciso manter o otimismo. Por isso, começo com um sorriso.

Quando Joaquim começa a dizer a última frase, da imagem escura da floresta queimando corta para o plano onde vemos a radiografia de sua arcada dentária sobrepondo um plano geral de uma estrada, de dentro de um carro em movimento. É irônico, mas cientificamente é de fato um sorriso, ainda que banguela e desprovido de emoções

identificáveis. Apesar da natureza fria e invasiva da imagem, somos distanciado de qualquer horror que ela pudesse nos causar, mesmo após uma sequência de imagens de uma vegetação em chamas e de um relato em torno de uma difícil vivência com o tratamento do HIV. Arelado à imagem, o som do rádio do carro toca uma música expansiva (*The Plot*, da banda Who Made Who). Ouvimos uma voz cantando. É uma dessas músicas disputadas em karaokês por liberar no corpo – embrigado ou exausto - sensações físicas e emocionais, com jeito de clímax.

Não é necessariamente a tradução do otimismo aconselhado pelos médicos e estampado na radiografia, mas sim o clímax de uma aventura que lembra um *road-movie*, se não fosse a escuridão de um fim de tarde nublado na paisagem da estrada que vemos. A música diegética não chega abafar o som do motor do carro. Estamos diante de uma situação mais ordinária desse imaginário expansivo de um clássico *road-movie*. Um corte no plano e vemos agora um primeiro plano de Joaquim no banco do passageiro. Já é dia e uma outra parte da mesma música toca. No fora de quadro, Nuno canta animado e, mesmo dirigindo, ouvimos bater palmas. Joaquim esboça um pequeno sorriso com os olhos de quem já está acostumado com a situação. Mais alguns *offs* sobre a imagem:

O Nuno guia por mim. Não confio nos meus reflexos.
O Nuno não quer participar no filme. Diz ter outras prioridades.
Cuidar de nós, preservar a vida.
[Cartela de Título em fundo preto – sem som]

Após a cartela de título, a música *The Plot* retorna agora de forma não diegética. Imagens da janela de um avião, o pouso e, por fim, retornamos ao rosto de Joaquim olhando pela janela de um hotel. A relação com o espectador está em grande parte estabelecida nesses primeiros cinco minutos de filme. Ao longo do filme, continuamos aderidos à essa imaginação de força afetivo-emocional transmitida pela *mise-en-scène* de abertura. Como se Joaquim quisesse nos compensar com um otimismo que ele zomba e demonstra de fato não ter, conseguimos então seguir na narrativa de 164 minutos compartilhando de uma outra perspectiva diante do sofrimento, do tempo e do risco de morte.

Seguindo uma associação entre a questão do tempo e a formalidade estética do filme *O Tempo Passa como um Leão que Ruge* (80', Alemanha, 2013, Philipp Hartmann), presente na crítica de Fábio Andrade (2014) na Revista Cinética, penso o mesmo em relação ao filme de

Joaquim Pinto, que com extrema variedade e liberdade associativas

(...) importa menos que algumas partes sejam mais fortes que outras, e mais que todas elas convivam em um mesmo filme, e acrescentem a um entendimento que desvia qualquer tentação de pureza. O tempo, afinal, não é somente um conceito, mas também uma sensação física, um agente emocional, um processo orgânico, uma invenção da cultura.⁵¹

Ao redor de Joaquim, nada está contaminado de dor e cansaço, nem mesmo Nuno – também portador do vírus. E quando está, não é uma dor que sentimos no nosso corpo ou no corpo do filme, mas que identificamos em seu grau mais científico e, ao mesmo tempo, banal: a doença de Rufus, um dos cães do casal; um pássaro preto atropelado e amassado contra o chão; uma abelha que se debate por não conseguir virar o corpo, ao mesmo tempo que sua movimentação parece tocar o *blues* não-diegético que ouvimos na cena. Mesmo esses três exemplos recebem sentidos ressignificados dispersos ao longo do filme. Descobrem que a doença de Rufus tem cura e o cão é operado, e em contraposição àquela imagem da abelha morrendo, vemos na segunda parte do filme uma outra abelha que pousa num sanduíche de Joaquim. Em relação ao pássaro morto e colado ao chão, temos em algum outro momento um plano-detulhe de uma tatuagem no peito de Nuno: o desenho de um pássaro preto em cima do nome "Joaquim" tatuado.

De tempos em tempos, o tema musical – a música *The Plot* - volta brevemente e sempre em volume baixo, como se quisesse reinstaurar uma distância afetiva entre o sofrimento do personagem e a sensação de dor e perda de esperança que poderia estar causando. E também para acalentar o olhar para a beleza ordinária das imagens do seu cotidiano, criando mais uma relação de parceria entre o protagonista das confissões e o espectador, do que uma dependência entre ambos. No fim das contas, o resultado vai na contramão de uma encenação performativa da morte e do sofrimento, mobilizadora de afetos nas belas e tristes imagens do documentário *Elena* (90', Brasil, 2012, Petra Costa), por exemplo, que como observa Baltar (2013), adere à uma imaginação melodramática mais convencional.

Ao longo de um ano de registros diários e de ensaios clínicos, o que se nota na

51 ANDRADE, Fábio. As muitas faces de um rosto. Crítica do filme “O Tempo Passa como um Leão que Ruge”, de Philipp Hartmann. Revista Cinética. Julho, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-tempo-passa-como-um-leao-que-ruge-die-zeit-vergeht-wie-ein-brullender-lowe-de-philipp-hartmann-alemanha-2013/>

progressão da narrativa é um tensionamento entre a frustração da objetividade científica do visível e dos fatos – quase uma obsessão de Joaquim - e a abstração enigmática e poética de um corpo racional e físico fragilizado de clarezas. Na tentativa de filmar o vírus, Joaquim só consegue filmar o trabalho em um laboratório. E ao querer lançar um olhar sobre si mesmo, acaba encontrando a necessidade de se reinventar na representação, a partir da forma que filma o outro, as coisas e a si mesmo, e do modo como gerencia na montagem a mise-en-scène das ficções que se desdobram na reescrita fílmica de registros diários.

A partir dessas tentativas, frustrações e desvios, poderíamos compreender esse exercício cinematográfico processual – também presente em *I Shot my love* - como um "documentário de busca", como aborda Bernadet (2005 apud BARTOLOMEU; VEIGA, 2014), marcado pela imprevisibilidade e por uma busca autobiográfica cuja "história maior não aparece 'como pano de fundo' para a história pessoal, mas uma história pessoal que, ao ser buscada, e de certa forma experienciada, evoca e revela uma história coletiva" (BARTOLOMEU; VEIGA, 2014, p. 3). Mesmo que não fique evidente o objetivo da busca ou o próprio objeto, nesse modalidade autobiográfica não se trata de "um fim que justifica os meios, porém dos meios eles mesmos, ou de um fim sem fim" (idem).

A dimensão ativa e processual da busca dificultaria o ensimesmamento do filme, o expandiria, ao abri-lo para situações, encontros e descobertas que a trajetória de sua realização, em seu caráter documental, encerra, promovendo então essa passagem de um interior, um eu narrativo, ficcionalizado, para o exterior, o outro. Há nesse movimento necessário de passar pelo outro, uma perda de autonomia, de algo da autoridade de quem fala de si mesmo. Portanto, esse eu, destituído em parte de seu poder, não concederia ao aparat o cinematográfico a faculdade da revelação, de tudo ver e tudo mostrar. Ao contrário, com ele compartilharia a fragilidade, a impotência diante do mundo, tomando-o ao mesmo tempo em seus limites e potências: o risco do fracasso de nada encontrar, a superficialidade da imagem (seu caráter exterior, de aparência), mas também a abertura para o mundo, para o encontro, ou seja, a possibilidade de que algo aconteça. (BARTOLOMEU; VEIGA, 2014, p. 3)

Talvez nunca tenha realmente interessado ao diretor um processo solitário na feitura do filme - uma vez que sua vida em si não é nada solitária -, e fosse uma questão de tempo até que isso se resolvesse. E talvez para Joaquim sua vida não tenha mesmo nada de particular, mas o movimento do filme inevitavelmente constrói essa particularidade. Quando Nuno entra em cena depois de 23 minutos de filme, apresentam-se outras formas de convivência naquele

cotidiano: as relações com os quatro cães do casal, a amizade do jovem Nelson e sua ajuda na plantação, as conversas com a senhora Deolinda entre trocas de sementes, ovos e garrações de água. Assim, Joaquim caminha em direção a essa descentralização do eu como na citação acima, sem que isso implique num distanciamento do aspecto confessional e autobiográfico. Trata-se de uma subjetividade que não se dá como expressão individualista, mas num regime dinâmico onde não se sabe em que medida é íntima ou exterior, social e coletiva (BERNADET, 2005, p. 151 apud BARTOLOMEU; VEIGA, 2014).

Nesses filmes não se trata da busca por identidade ou pela comprovação de fatos e de revelações de verdades, mas de um interesse pela experiência do processo e de uma abertura à afetação. Busca-se que algo aconteça, mesmo que seja impossível que esse acontecimento se dê enquanto um evento singular passível de nomeação. Entre idas ao passado e vivências presentes, a investigação se torna parte da rotina diária e se confunde com ela, tornando o ordinário mais suscetível e sensível ao novo e às ausências que ganham forma na imagem, na narração e na memória. Nesse sentido, cabe aqui se apropriar da leitura de Consuelo Lins sobre Ulysse (22', França, 1982, Agnès Varda). Assim como a pesquisadora observa no filme de Varda, notamos no filme de Joaquim Pinto e de Tomer Heymann, ser menos a "exploração da memória e do passado, que intervém como dispositivo de base, e mais a narrativa de um aprendizado do trabalho do tempo e das singularidades da imagem. O essencial portanto não é lembrar, mas aprender" (LINS, 2006, p. 5).

Aos 50', Joaquim diz que Nuno começou a participar do filme por vontade própria e que desistiu assim da ideia de ter uma equipe. Aos 58', Nuno filma Joaquim deitado num tablado à beira do Rio e faz um movimento de câmera mostrando a paisagem. "Estou presente, demasiado fraco para participar. Sinto ligações ténues às forças que me rodeiam", diz Joaquim em *off*. Aqui se torna evidente uma sensação de perda e ausência parcial de Joaquim tanto na vida como no filme, deixando evidente a importância do espectador e das companhias à sua volta no processo de consolidação de alguma experiência possível.

A descrição de Joaquim sobre Nuno constrói um imaginário misterioso de um homem trabalhador, tradicional e rústico, que desconfia da linguagem, mas ao mesmo tempo companheiro e sábio. Joaquim ao longo do filme vai filmá-lo projetando um olhar quase místico em torno da presença corporal e víril de Nuno, sempre com doses de ternura e desejo. Consegue nos escapar desse olhar apreciador e edificante de Joaquim, algumas nuances que

revelam as delicadezas e sensibilidades de Nuno, distanciando-se de um tradicional imaginário do macho viril.

Depois de assumir a câmera para também filmar Joaquim e os espaços, em 74' Nuno se filma pela primeira vez, andando pela casa e dirigindo o olhar para a câmera. Ele se deita na cama e respira sobre a câmera muito próxima da boca, produzindo um efeito de close-sonoro. Nesse momento, Nuno assume a escritura de si no diário de Joaquim. Nuno se inscreve como um gesto filmico, modificando o curso natural da vida e reiventado uma forma cotidiana de expressar um fluxo de vida. Um nível maior de intimidade epidérmica é alcançado entre a presença viva de Nuno e o espectador. Nuno é uma presença física e intensa quase sempre desprovida de linguagem, sempre alvo de admiração e desejo e com a capacidade de mobilizar afetos na imagem. É também ele, ao lado dos cães, que consegue oferecer à Joaquim algum tipo de cuidado e parceria diferente dos tratamentos médicos.

No plano seguinte, a voz *off* de Joaquim revela um receio de que suas obsessões por fatos e seu desassossego o afaste de Nuno. Por outro lado, nunca estivemos tão próximos dele e ele da matéria filmica. Começamos a vivenciar o espaço e a rotina, mesmo quando Joaquim está dormindo ou ausente.

A essa altura da experiência filmica, já notamos que Joaquim é como uma fala confessional e reflexiva que se dirige ao espectador no intuito de produzir um compartilhamento de experiências e sensações, enquanto Nuno é como uma fala cotidiana quase dessubjetivada, mas extremamente carnal e dispersivamente real.

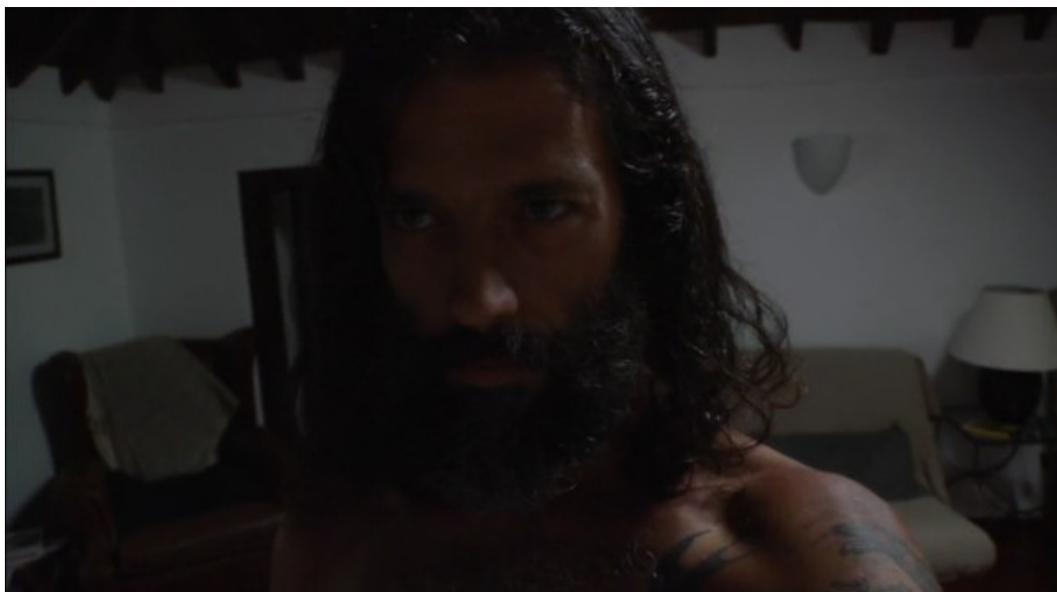
Para além do registro distanciado dos acontecimentos e do ato de se filmar, as encenações começam a tomar corpo no filme com finalidades de lapidar formas íntimas e sensoriais daquele cotidiano, responsáveis por colocar sentidos de presença cada vez mais fortes para o espectador. Em 104'40", Nuno cria quadros narrativos em que é visto urinando no banheiro, entre planos fixos e móveis, sem disfarçar a consciência do olhar da câmera. “O antecampo do autor do filme se recolhe para dar lugar a outro: o sujeito filmado passa agora a filmar a si mesmo, em uma espécie de curto-circuito, no qual o antecampo expõe-se abertamente, absorvido pelo campo” (BRASIL, 2013, p. 593).



Treze minutos depois, o casal filma o sexo estruturado em 9 planos fixos – alguns fechados e outros mais abertos - e, possivelmente, em 3 eixos diferentes. Ao som de uma música clássica não-diegética e ruídos da movimentação dos corpos – beijos, cuspidas e lambidas -, vemos os corpos e membros excitados, mesmo sob uma luz fraca que entra pela janela entreaberta. Em 146' 50", enquanto em primeiro-plano Joaquim relata de modo pateta – como ele mesmo se dirige – como estava suportando os últimos dias duros do tratamento, vemos ao fundo desfocado Nuno nu, andando e fumando pelo cômodo. A nudez do corpo passa a habitar mais os planos, principalmente Nuno. É nesse corpo que também se localizam marcas de afetos e as resistências do sexo homoafetivo, da imagem de Rufus – cão já no fim da vida – tatuado em seu ombro, do pássaro preto em seu peito simbolizando o Joaquim.

Há uma sequência em *E Agora? Lembra-me* muito similar à dinâmica narrativa e sensorial de muitas cenas encontradas nos *daily vlogs*. Em 144'50", ao som não-diegético de uma sonoridade alegre, Nuno registra o amanhecer de um dia dentro de casa. Num plano-fixo, ele abre a janela deixando entrar uma forte luz da manhã, ainda de cuecas. No plano seguinte, ele está sentado numa poltrona calçando os sapatos. Corta para uma câmera háptico-subjetiva em que Nuno está descendo escadas e chega num cômodo escuro onde estão os cachorros. Ele abre a janela do cômodo e diz bom dia para os cães. Um deles se aproxima da lente da câmera e depois passa a lamber o rosto de Nuno, a câmera em suas mãos tenta acompanhar num movimento trepidante. Em seguida, Nuno está no quarto acordando Joaquim dizendo bom dia e abrindo as cortinas. Logo depois, a câmera háptico-subjetiva caminha para fora de casa se aproximando de um carro. Vemos a mão de Nuno entrando no quadro e abrindo a porta. Pouco depois, vê-se Joaquim aproximando do carro. "Estou mal disposto por chegar atrasado.

Manter a rotina. O Nuno obriga-me a estar vivo", diz Joaquim em *off* logo em seguida.



Se no trabalho braçal da plantação e das outras atividades no sítio Joaquim não consegue se fazer útil e parceiro de Nuno, é na experiência fílmica e íntima das relações mais ordinárias que ambos encontram-se aderidos à uma mesma criação e partilha.

Ouso acreditar que a participação de Nuno no filme contamina o regime dramático e instaura outro viés mobilizador na narrativa, repleto de autonomia. Na construção dessa intimidade compartilhada entre Joaquim, Nuno, os cães e o espectador, o comportamento da imagem se torna mais irregular e a objetividade de Joaquim é distraída pela performatividade que se convoca diante e por meio do aparato.



Enquanto em 06'40" Joaquim descreve e lamenta friamente sua dor num ambiente silencioso e solitário, em 150' uma mesma situação é reproduzida agora aderindo à

imaginação melodramática, como sugere a trilha sonora e um *insert* simbólico de um plano em *slow motion* de papéis voando no espaço, referindo-se à uma fala anterior do personagem. A essa altura, somos mobilizados de modo quase semelhante à primeira cena citada, pois traçada a trajetória, sabemos que não se trata de um homem só e já vivemos momentos expansivos demais para nos deixar levar pela melosidade da música. Na primeira vez que Joaquim lamenta deitado na cama, ainda ocorria sobre o espectador o efeito de arrebatamento da sequência inicial do filme e ainda era cedo demais para se afetar com a frieza da descrição e do plano, afinal o decorrer da narrativa já se apontava como promissora.

De todo modo, é evidente o movimento de abertura estética para um regime mais excessivo também mobilizador de afetos, a partir de diálogos que tensionam as definições dessas categorias e também apropriações mais clássicas. Como já vimos a partir das análises, não é apenas a partir de um cinema de gênero que se dão os efeitos de arrebatamento de caráter sensorial e emocional. Parece claro que se há afetação e um discurso de valorização do afeto e das emoções, há também excesso traduzido em intensidades.

I Shot My Love encontra na imaginação melodramática a base de uma proposta que performatiza um discurso afetivo em torno de sentimentos e emoções por vias quase sempre do excesso, de maneira mais convencional.

O *daily vlog* enquanto uma narrativa episódica e aberta pode utilizar um tempo maior para a construção de uma identidade discursiva e visual, assim como investir em situações de extrema banalidade, tédio e ócio, apresentado assim uma série de fiapos narrativos independentes. O que mais se destaca no caso analisado é a construção subjetiva dos personagens a partir de um mosaico de gestos de expressão do corpo de cada um, menos por uma história linear, íntima e particular, utilizada para definir os tipos psicológicos dos sujeitos. Após assistir alguns vídeos do canal, o espectador começa a identificar trejeitos, manias, tipos de olhares, silêncios, desconfortos, excitação e outras características traduzidas pela visualidade dos gestos, ou seja, pela própria expressão de intimidade dos corpos nesse registro compartilhado das vivências.

No filme de Joaquim Pinto, poderíamos pensar na lógica dos *inserts* de afeto-excesso talvez no começo do filme, onde parece predominante uma atmosfera de contenção diante do modo confessional que se apresenta. Mas não demora muito até que o filme se abra para um regime de visibilidade mais transitante entre momentos dramáticos, comportamentos variáveis

da imagem e do corpo em cena, assim como dos excessos e dos instantes de gestos menores.

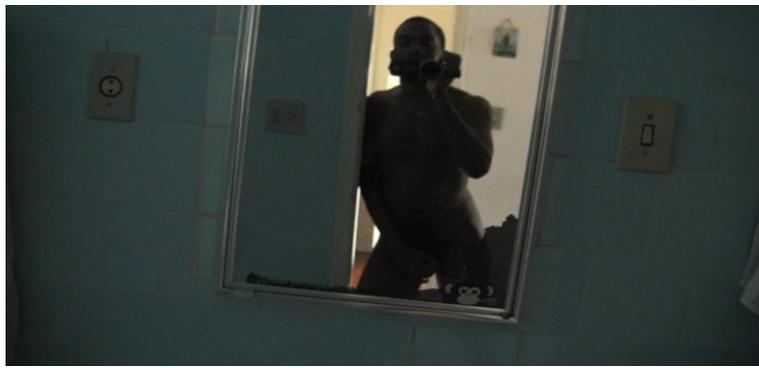
Diante desse modo particular de construir uma forma fílmica e de organizar as sensorialidades e as dimensões subjetivas dos corpos performativos e da política de compartilhamento com o espectador, o filme de Joaquim se destaca também pelo modo como transforma a homoafetividade num elemento ético e estético; e, ainda, em um conflito travado na relação de distanciamento e utilização da câmera, do autoretrato e do filmar o outro, sem desviar a narrativa em direção à centralização da sexualidade enquanto objeto.

Como uma espécie de movimento indireto que nos mergulha nas profundezas e superfícies aparentes da normalidade, o resultado é uma encenação bastante particular do que seria uma vida à dois, na qual não há lugar para uma obviedade discursiva e estética da relação direta entre assimilação heteronormativa e conjugalidade homoafetiva. Assim como Joaquim e Nuno, a rotina dos jovens Wylie e Tyler revelam - numa dimensão micropolítica - gestos que confrontam um ideal de normalização da experiência homoafetiva aos moldes da heterossexualidade, tanto pela ausência de questões relacionadas ao casamento, filhos e carreira, como pela importância dada às coisas menores tais como: passar madrugadas inteiras fumando maconha e tocando instrumentos musicais, conversas *nonsenses*, patetismos, passeios pela cidade, momentos de tédio, meditações e viagens de carro.

A partir da conjuntura dessas experiências audiovisuais homoafetivas, entre demais repertórios de encenações e políticas da intimidade do cotidiano, configuram-se estéticas e modos de representação que se apropriam do imaginário que se cria em busca de efeitos estilísticos similares. Criam-se, desse modo, estéticas íntimas em filmes de ficção a partir da reprodução de elementos identificados sobretudo nesses documentários íntimos e nas experiências midiáticas. Três exemplos interessantes seriam *Tarik El Hob* (70', França, 2001, Rémi Lange), *Na Sua Companhia* (22', Brasil, 2011, Marcelo Caetano) e *Getting Go* (91', Estados Unidos, 2013, Cory Krueckeberg).

O curta-metragem *Na Sua Companhia* consegue transitar pela nostálgica sensualidade atmosférica e pictórica da pegação gay e do cruising em bares noturnos, pelo documentário etnográfico que direciona o olhar para a câmera, pela imaginação melodramática da performance musical, pelo registro realista do cotidiano e pelo efeito de real vinculado ao registro amador e privado de uma câmera háptico-subjetiva. A reunião desses estilos de representação provoca a construção de possibilidades sensoriais diante do encontro entre dois

indivíduos, a partir do momento que surge daí uma vivência compartilhada – a ideia de companhia, que funda uma realidade e um corpo próprio. Diante de um repertório de diferenças sociais e subjetivas, o desejo e o olhar são propriedades compartilhadas por ambos, por isso também é o ato de filmar. Os personagens aqui não se filmam para documentar ou investigar histórias pessoais, mas sobretudo para responder a um estímulo afetivo-sentimental que ganha materialidade no corpo da imagem. Paralelamente a isso, constrói-se um efeito de real condicionado por uma intimidade atmosférica repleta de códigos do banal e do espaço privado.

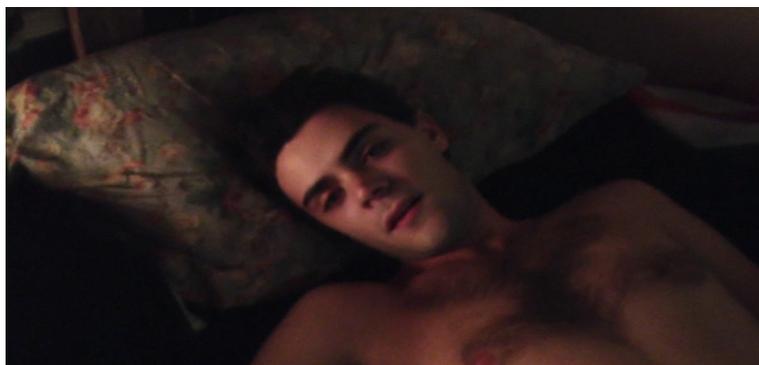


Na Sua Companhia - Personagem se filma nu com a câmera do outro.

Já em *Getting Go, the Go Doc Project* acompanhamos um recém-graduado (Tanner Cohen) em literatura que se torna obcecado por um *Go-go boy* (Matthew Camp), e resolve inventar um projeto de documentário sobre ele, com a finalidade apenas de conhecê-lo. Como um falso-documentário em primeira pessoa, a estrutura narrativa funciona a partir da simulação de um filme-dispositivo, que parte do desejo do encontro com o personagem do *stripper* e aposta na imprevisão dos acontecimentos que podem surgir a partir disso. Nessa simulação em que também se reapropria da estética dos *daily vlogs*, é como se o personagem encarregado pelo documentário fosse o único diretor da narrativa fílmica, o que lembra toda uma tradição de encenações realistas de filmes de horror *found footage* e das práticas de apagamento da dinâmica da representação. Essa negação do dispositivo cinematográfico extra-fímico no filme fortalece a intersubjetividade das relações presentes na dinâmica entre campo e antecampo, forjando um regime de autenticidade, a partir da impressão de que não existe uma equipe de filmagem presente e de que os personagens são pessoas reais.

Getting Go investe não só no aspecto da companhia como no curta de Marcelo Caetano, mas também - de modo mais intenso e racional - no abismo entre duas experiências

homossexuais radicalmente distintas. Para o documentarista, os gays só pensam em sexo. Ele deseja ser como todo mundo e acredita que a comunidade gay caminha ao encontro da aceitação pela prática da assimilação heteronormativa. O *stripper* não acredita que seja possível gozar de um estado de normalidade, já que o sexo homoafetivo é em si uma declaração política, uma forma necessária de exercer a liberdade individual e social que perturba a construção da normalidade. O conflito se torna um obstáculo maior quando os dois começam a namorar e a monogamia torna-se automaticamente uma condição necessária para o documentarista.



Getting Go - O diretor é filmado pelo stripper.

A câmera aos poucos se torna um meio de aproximação entre os dois que estabelece uma convivência de ordem íntima, partindo primeiramente da esfera confessional mais clássica (as entrevistas filmadas), até o compartilhamento de uma rotina cotidiana que se torna comum aos dois. São nos momentos de atuação de uma câmera háptico-subjetiva em que o espectador mais se distancia da experiência racionalizada. Quando os personagens se revezam no ato de filmar durante o sexo, pouco importam as diferentes perspectivas políticas e as subjetividades em jogo. O registro do ato sexual (imagem abaixo) não é mais uma atividade da feitura do documentário que o personagem executa, mas sim um gesto que corresponde a uma forma de convivência já estabelecida entre o casal, mesmo que sem finalidade de uso.



Em *Tarik El Hob* também acompanhamos um personagem em processo de realização de um documentário, mas não há a tentativa de simular um falso-documentário na forma narrativa como em *Getting Go*. No enredo, Karim (Karim Tarek), um argelino que vive em Paris, resolve fazer um documentário sobre a homossexualidade masculina na região do Magrebe Árabe, como trabalho de faculdade do curso de sociologia. Karim namora Siam (Sihem Benamoune), uma garota também árabe que, assim como Karim, tem uma personalidade cosmopolita, ainda que ambos conheçam a cultura de origem e tenham mantido alguns costumes, como a dança.

Karim entrevista alguns jovens gays de Magrebe que vivem em Paris e recorrentemente é questionado sobre o interesse no assunto, por se considerar heterossexual. Diante de algumas cantadas e de tentativas de aproximações mais físicas dos entrevistados, o comportamento de Karim começa a dar sinais de um possível desejo homoafetivo latente. Essa ambiguidade e dúvida de Karim é tensionada em sua relação com Farid (Riyad Echahi), com quem acaba construindo uma relação de amizade. Desde a primeira entrevista, Farid não esconde o interesse por Karim e um jogo de sedução e conquista se estabelece, de maneira terna e descontraída. Depois que Siam encontra uma dedicatória de Farid pra Karim num livro e do namorado se comportar de modo estranho durante uma discussão, ela resolve escrever uma carta terminando o namoro. Mas tudo é feito sem alarde. Siam diz na carta que se os dois estão apaixonados, então eles devem ficar juntos e ela deve seguir com sua vida.⁵²



Farid torna-se uma espécie de pesquisador e co-diretor no projeto de Karim, e a sensação de intimidade entre os dois se intensifica, algo que é notado pela encenação quase

52 Esse tipo de tratamento mais sensível e otimista da descoberta da homossexualidade/bissexualidade ainda é bastante raro nas experiências cinematográficas contemporâneas. Cito aqui outros dois filmes em que isso se coloca de modo parecido e fora de uma tradição de identidades fixas: *En La Gama de Los Grises* (2015, Claudio Marcone) e *Beira-Mar* (2015, Filipe Matzembacher e Marcio Reolon).

espontânea das ações e reforçado pela representação realista. É certo que o fator estético em função do filme ter sido filmado com uma mini-dv contribui também para a criação de efeitos do real correspondentes à estética do documentário em vídeo. As imagens da handycam de Karim são muito similares às imagens da narrativa filmica, sendo diferenciadas por uma moldura específica (Imagem 01 – à direita), que tenta reproduzir a forma como a imagem é vista por um só olho no visor de câmeras antigas (Imagem 02 – à esquerda).

Farid começa a filmar Karim e a questioná-lo sobre sua sexualidade. Ele propõe passarem um tempo juntos numa viagem ao Marrocos, com a intenção de desenvolver o documentário e de fazer com que Karim reflita sobre seus sentimentos e desejos em relação a ele. Antes de Farid propor a viagem, Karim revela enquanto é filmado por ele que havia desistido de fazer o filme, pois o assunto não era inocente. “Talvez o tenha escolhido inconscientemente para revelar o meu desejo por homens, não sei”, explica ele. Isso acontece logo depois de Karim despertar de um sonho em que o vemos beijando Farid.

Farid leva sua própria câmera, um modelo diferente da que Karim utiliza. A imagem da câmera de Farid é mostrada sem marcas que a diferenciem – como a moldura citada acima - da câmera da narrativa filmica. A entrada dessa terceira câmera significa, por um lado, o enfraquecimento de Karim enquanto sujeito do olhar e da observação científica e, de outro, a complexificação das relações de desejo entre campo e antecampo. Karim passa a se relacionar diretamente com o antecampo e passa a ser visto a partir de um olhar afetivo-sentimental. As marcas estéticas e sensíveis do olhar de Farid no antecampo se imprimem na forma como se filma, ou seja, no próprio campo da imagem.



Tarik El Hob - Karim (esquerda) se filma ao lado de Farid.

Se antes da viagem era notável a predominância da rarefação e de pouca intervenção

mediadora na dinâmica realista, é também perceptível a mudança que começa se instalar aos 51 minutos de filme, quando pela primeira vez uma música extra-diegética e de tons melódiosos é executada durante a viagem de avião, enquanto vemos o close do rosto de Karim (imagem abaixo), filmado por Farid. A partir daí, os afetos que antes eclodiam a partir da performance do corpo em cena, agora passam a ter relações com uma imaginação melodramática.



Modifica-se momentaneamente, assim, o regime estético e a natureza da representação. Farid e Karim passam a se filmar como um exercício diário que revela não mais que ternura, amizade e desejo. Em Marrakesh, Karim começa a registrar a rotina de viagem em *off*. Em certo momento, Karim diz que Farid está irritado e que não quer mais ser filmado. “Não o veremos nem o ouviremos mais”, completa ele. Farid então passa a ser uma presença mais viva no antecampo e enquanto voz *off*, assumindo papel de observador e participante da busca de Karim. Farid volta a ser visto depois de algum tempo, mas sempre em silêncio e distraído, a partir de um olhar insistente e invasor de Karim. Mais perto do fim, Karim diz em *off* que já não sabe de mais nada e que não se sente mais como fazendo o filme, sem saber para onde isso iria levá-lo. “Me faço perguntas sem respostas”. O mesmo acontece com o personagem do diretor em *Getting Go*, que se vê no final do processo como o próprio objeto de sua pesquisa e completamente tomado pela existência do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa breve jornada aqui teve como norte um recorte específico em meio a um horizonte repleto de outros, os quais nos levariam por outras vias de passagem, pelas quais poderíamos nos cercar de qualidades, premissas e desejos distintos dos objetos analisados nessa dissertação. Em relação ao cinema contemporâneo, notamos uma grande variável de propostas, estéticas e discursos em torno da homoafetividade, e diante disso o objetivo aqui foi refletir sobre uma parcela específica, a qual julgamos relevante pelo aspecto de borramento de fronteiras entre a ficção, o documental e a noção de real, no que tange à banalidade, o cotidiano e às encenações íntimas.

Diante do nosso foco de atenção, evidenciamos uma constante quase comum em relação ao lugar de fala dos realizadores, o que caracteriza essa produção como obras de cunho autoetnográfico. Esse fator não necessariamente mostrou-se como fator de baixa inserção no mercado de exibição cinematográfica, configurando-se como filmes independentes, de baixo orçamento ou de baixo apelo popular, com algumas exceções de obras que realmente circularam somente no circuito de festivais, e hoje se encontram disponíveis para download na internet ou para venda online.

No contexto da virada afetiva e a partir do objeto de pesquisa, notamos que não só a dimensão do afeto se estabeleceu no horizonet do cinema contemporâneo como uma constante problemática, discursiva e estética, mas também as dimensões do excesso. Os filmes do *corpus* seriam um expoente dessa dinâmica de afetações, revelando uma redescoberta das formas narrativas de excesso, agora no contexto de um cinema que articula outros estilos de representação e modos de identificação.

A possibilidade de engajamento afetivo nessas narrativas está cada vez mais vinculada à fruição sensorial da dimensão ordinária da vida, sob a ótica estética de realismos contemporâneos particulares, nos quais residem negociações políticas entre as dimensões do excesso e do espetáculo, e o foco na performance do corpo enquanto território mobilizador de afetos. Nas narrativas de agora, o corpo é arena de afetações e a radicalidade não é mais somente a visualidade explícita do sexo, mas principalmente as encenações das banalidades de um cotidiano não-comum, e os afetos que se performam nele enquanto expressão máxima da liberdade dos sujeitos, da multiplicidade e

complexidade das formas de vida e da diversidade das subjetividades, desejos e tramas homoafetivas.

Elipses antes naturalizadas em filmes que propunham representações em torno dos conflitos das dissidências sexuais dão lugar à uma espécie de repertório de gestos e práticas obrigatórias, configurando repetições que por vezes parece constituir uma reeducação do olhar diante da vivência homoafetiva ordinária, em tempos onde a dimensão do armário parece ter virado sinônimo de enfadamento e desprazer. O que se ganha com isso é a entrada em cena de fluídos corporais antes não vistos ou mencionados, assim como corpos e desejos mais carnalizados, iluminados e presentes, além de toda uma encenação que vai ao encontro da dimensão banal das vivências, onde tudo passa a importar a partir do momento que vira imagem, configurando espaços e tempos que reencenam e reatualizam as representações do real.

Na impossibilidade de lidar - a partir da imagem - com a autenticidade das vivências enquanto experiências de completude, nos restam - enquanto espectadores - capacidades inteligíveis e sensoriais de complementar e se apropriar do repertório de gestos e dos territórios subjetivos e concretos do mundo, como co-autores de um procedimento que se realiza numa dada expressividade da imagem e também na convocação sensível do outro em nós.

A vida experienciada enquanto imagem acaba se ressignificando pelo caráter performático da encenação dos corpos no cotidiano, onde o real se torna antes de tudo uma experiência estética. Entendemos essas encenações como reivenção da vida justamente a partir do comportamento de uma câmera que cria relações entre corpos, superfícies e experiências do cotidiano, a ponto de ressignificar o próprio sentido da experiência, da representação, do campo e do antecampo.

Diante de uma fria e tímida representação dos afetos entre homens e de suas sensibilidades cotidianas na mídia hegemônica, a câmera háptico-subjetiva é uma das formas que possibilita assumir as rédeas do exercício narrativo da liberdade, autonomia e desejo dos sujeitos homoafetivos. A materialidade do aparato se adequa cada vez mais aos corpos dos sujeitos produtores de imagens – e vice-versa -, tornando evidente a performance de um corpo

que se reinventa no ato da experiência e no efeito da encenação e, com ele, a própria estética cotidiana das vivências.

(...) o modo epidérmico como nos aproximamos, por meio do filme, desse outro, dessa alteridade radical que nos é desconcertantemente tão próxima, estranha e familiar, pessoal e comum, explicita uma contiguidade entre as formas do filme e as formas do mundo, entre o performado e o vivido. (FELDMAN, 2012, p. 181)⁵³

O que essa corporalidade da câmera – um extra-corpo do sujeito portador do aparato – está possibilitando é uma sensorialidade da experiência homoafetiva de modo háptico. Seguindo essa perspectiva, um beijo é mais do que um gesto de representação de um sentimento, mas também o encontro visual e sonoro entre superfícies vivas e materiais – a câmera -, orifícios e fluídos corporais, por exemplo.

Como evidenciamos ao longo da pesquisa, é importante entender que esse comportamento da câmera é apenas um dos elementos capazes de convocar uma atmosfera particular de compartilhamento de intimidades entre os sujeitos em cena e no antecampo, mais especificamente no contexto do regime performativo da imagem e nas experiências dos documentários em primeira pessoa que foram analisados. No geral, mais do que um repertório de filmes que articulam *mise-en-scènes* em torno das sensações e da intimidade ressignificada, tratam-se de experiências cinematográficas homoafetivas que expressam com afínco a urgência da afetividade, de escritas confessionais do desejo e das encenações de convivências cotidianas dissidentes, a partir de procedimentos que recorrem à autoetnografia, à memória e ao material de arquivo, às estéticas de vídeo amadoras, ao 16mm, à fotografia analógica, entre outros elementos vistos. Essas articulações se colocam em relações de trocas sensíveis entre as dinâmicas do campo e do antecampo da imagem e da própria vivência do instante, onde os sujeitos interagem num contexto de criação e de repetição do fluxo cotidiano.

Por mais que se altere a performance dos sujeitos criadores e também a natureza do campo e do antecampo, como notamos na passagem do capítulo 02 para o capítulo 03, é evidente nesses filmes a configuração de um repertório sentimental da homoafetividade enquanto gesto cinematográfico, como uma espécie de “escrita afetiva” que sugere uma sensibilidade geracional compartilhada – ainda que aberta, inacabada, heterogênea, particular

53 Apesar de Ilana Feldman estar refletindo sobre o filme *Pacific*, o pensamento é justamente a partir de efeitos de uma câmera háptico-subjetiva e de todo um repertório de compartilhamentos de intimidades performativas, também presentes nos objetos que foram aqui analisados.

e coletiva -, ora pelo comportamento e função de uma voz *off* – diegética ou não -, ora por uma câmera que transmuta o antecampo para a dimensão da imagem e a partir da imagem, indicando a presença de alguém que importa, deseja e é desejado nesse jogo estético de relações intersubjetivas.

O que moveu essa dissertação foi a busca pelas expressões de vida que escapam dos aprisionamentos identitários, estes quando a representação se torna não só objeto do discurso, como também o principal conflito da existência como um todo. Assim, o *corpus* fílmico trabalhou com a homoafetividade de modo mais distante de uma discussão centrada nas políticas de gênero e sexualidade, ou seja, alterando o foco e desviando dos temas comuns ao universo das sexualidades tidas como desviantes, tais como a invisibilidade do armário, a homofobia, a descoberta, a vergonha e demais dramas associados às vivências não-heteronormativas.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, Ouro Preto, número 4, 2008.
- ANDRADE, Fábio. **As muitas faces de um rosto**. Crítica do filme O Tempo Passa como um Leão que Ruge, de Philipp Hartmann. Revista Cinética. Julho, 2014.
- BALTAR, Mariana. **Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo**. In. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Volume 4, 2013.
- _____. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. In. Revista Significação, ano 39, número 38, 2012.
- _____. **Frenesi da Máxima Visibilidade ou como o diálogo do documentário da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol**. Artigo apresentado no XIX Encontro da Compós, na PUC, Rio de Janeiro, 2010.
- _____. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.
- BAPTISTA, Breno. **Monstro**. TCC – Memorial Descritivo. UFC. Orientação: Yuri Firmeza. Ceará, 2015.
- BARBOSA, André Antônio. **Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo**. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). New queer cinema – cinema, sexualidade e política. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., p. 140-149.
- _____. **Atmosferas do passado: o cinema de Salomão Santana**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3, Edição 6, 2014.
- BARRETO, Carla Conceição. **Visualidades queer de Matthew Barney: o Ciclo Cremaster**. Dissertação de Mestrado. UNB, 2011.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. RJ: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. **Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia**. Compós, 2014.
- BESSA, Karla. **Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade**. Cadernos Pagu (28), p. 257-283, 2002.
- BETTIM, Lucas. **Um certo Old Queer Cinema**. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). New queer cinema – cinema, sexualidade e política. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., pp 108-11.
- BEZERRA JR, Benilton. **O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica**. In: PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- BLANCHOT, M. **A fala cotidiana in A Conversa infinita 2: a experiência-limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.
- BRASIL, André . **Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo**. Revista FAMECOS (Online), v. 20, p. 578-602, 2013.

_____. **Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância.** Revista FAMECOS (Impresso), v. 17, p. 190-198, 2010.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade nas novas tecnologias de informação e de comunicação.** Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 24, p. 110-124, 2004.

_____. **A obscenidade do cotidiano e a cena comunicacional contemporânea.** Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 25, p. 22-28, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gêneros: feminismos e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRITA, Lígia Maria Sánchez Coelho da Silva. **A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses.** Dissertação de Mestrado. Ano de entrega: 2010. Orientadora: Vanda Anastácio. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Românicos.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. **Foucault e a noção de acontecimento.** Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 53-66, out/ de 1995.

COELHO, Salomé. **Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pré-textos.** *Ex aequo*, nº20. 2009.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem Dialética / Imagem Crítica: Um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman.** UNICAMP. V Encontro de História da Arte – IFCH. 2009.

DEL RIO, Elena. **The Body as Foundation of the Screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's Speaking Parts** . Camera Obscura, p. 94-115. 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2012. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova.

_____. **Diante do tempo – história da arte e anacronismo das imagens.** Les Éditions de Minuit, 2000.

Disponível em <http://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html> – Acesso em Julho de 2014. Tradução de Alberto Pucheu.

ENTLER, Ronaldo. **Para ler A Câmara Clara.** FACOM, número 16, 2006.

FELDMAN, Ilana . **A ascensão do amador: 'Pacific' entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade.** In: XXI Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora. XXI Compós: Juiz de Fora / MG, 2012.

_____. **Sob o risco da ficção.** In: *Cinética – crítica e cinema*, 05/2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/riscoeficcao.htm>

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. **A vida dos Objetos: Um Diálogo com o Pensamento da Materialidade.** INTERCOM. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Genealogia, comunicação e cultura somática.** Revista Famecos, Porto Alegre, v. 20, n. 1, pp. 163-178, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Poder-corpo.** In: *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1996.

_____. **Da amizade como modo de vida.** Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J.le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, número 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

Acesso em: <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>

FURTADO, Filipe. **História da eternidade.** Crítica do filme E Agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto. Revista Cinética. Novembro, 2013.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas**

sociedades modernas. Editora Unesp, 2ª edição, São Paulo (1993). Tradução de Magda Lopes.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HARDT, Michael. **Para que servem os afetos?** In: Intersemiose. Revista Digital. Ano IV, N. 07, 2015. Tradução: Luiz Roberto Leite Farias. UFPE. Publicado originalmente em 2007.

LACERDA JR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. Tese de Doutorado. UFPE. Recife, 2015.

_____. **New Queer Cinema e o Cinema Brasileiro**. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). *New queer cinema – cinema, sexualidade e política*. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., p 120-125.

LEMONS, André. **A arte da vida: diários pessoas e webcams na Internet**. Intercom, 2002.

LINS, C. L. . **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: Roberto Moreira S. Cruz. (Org.). *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v. , p. 44-51.

_____. **A voz, o ensaio, o outro**. Texto publicado no Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda. RJ, SP, Brasília: CCBB, Setembro, 2006.

LOPES, Denilson. **Uma postagem em forma de carta para Breno Baptista sobre Monstro**. Retirado do Facebook. 07 de Novembro de 2015.

_____. **Figuras e Gestos da Delicadeza**. Revista de estudios literarios latinoamericanos. Número 1, Año 1, Julio, 2014.

_____. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. **Beleza, Beleza e Nada mais**. Ilha do Desterro (UFSC), Florianópolis, v. 51, n. 51, p. 165-182, 2006.

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham Duke University Press, 2000.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história da modernidade anômala**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma estética da normalização**. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, número 21, jan/jun, p. 150-182, 2009.

MUÑOZ, José Esteban. **Revisiting the Autoethnographic Performance: Richard Fung's Theory/Praxis as Queer Performativity**. 2002. Disponível em: <http://www.richardfung.ca/index.php/?writings/jose-esteban-munoz/>

NAGIME, Matheus. **Karim Aïnouz e o New Queer Cinema**. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). *New queer cinema – cinema, sexualidade e política*. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., p 130-137.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. **O colorido Cinema Queer: Onde o desejo subverte imagens**. II Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais, 2008.

NOWLAN, Bob. **Queer Theory, Queer Cinema**. Chapter One. In “Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century”. JoAnne C. Juett and David M. Jones (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2010.

PAIVA, Antônio Cristian Saraiva. **A conjugalidade homossexual no sistema de gênero e para além: micropolíticas homoeróticas**. Revista de Ciências Sociais, v. 37, n.1, p. 63-76, 2006.

PARREIRAS, Carolina. **Beijos, atos, orgasmos e telas: o sexo em exibição**. In: Cadernos Pagu (35), Julho-Dezembro de 2010.

PELBART, Peter Pál. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. São Paulo: Itaú Cultural. Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea. Fátima Saadi e Silvana Garcia (org.). 2008.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"**. Tradução por Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1), 2011.

_____. **Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo**. Revista Poiésis, n. 15, p. 47-71, Jul. de 2010.

PIDDUCK, Julianne. **New Queer Cinema e Vídeo Experimental**. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). *New queer cinema – cinema, sexualidade e política*. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., p 56-67. Artigo publicado originalmente em AARON, Michele (ed). *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2004, p. 80-97.

PIMENTEL, Carmen. **A escrita íntima na internet: do diário ao blog pessoal**. In: VII Congresso Internacional da ABRALIN, 2011, Curitiba. Abralin Curitiba 2011. Curitiba: ABRALIN, 2011. p. 728-741.

PRYSTHON, Angela. **Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo**. Revista ECO-Pós 18.3 (2015): 66-74.

PUGLIESE, Vera. **A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman**. In: (Anais) I Encontro de História da Arte IFCH Unicamp, 2005. Revisão Historiográfica. Brasília: IFCH.

_____. **Beleza, Beleza e nada mais**. Ilha do Desterro. Florianópolis. N. 51: 165-181. Julho-Dezembro, 2006.

RAUN, Tobias. **Nascimentos em tela: explorando o potencial transformador em blogs de vídeo no YouTube**. Tradução de Jaqueline Gomes de Jesus. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da UFRN – Dossiês. Volume 11, número 2, 2010.

RANCIÈRE, J. **O efeito de realidade e a política da ficção**. In: Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 86, 2010, p. 75-90.

REIS FILHO, O. G.; VASCONCELOS, L. S. **Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea**. Em *Questão* (UFRGS. Impresso), v. 18, p. 229-245, 2012.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema (Versão da Diretora)**. In: MURARI, Lucas; Nagime, Mateus. (Org.). *New queer cinema – cinema, sexualidade e política*. 1ed.: Caixa Cultural, 2015, v., p 18-29. Artigo publicado originalmente em RICH, B. Ruby. *The New Queer Cinema: Director's Cut*. Duke University Press, 2013, p. 16-32.

RIESMAN, David. **A multidão solitária: um estudo da mudança do caráter americano**. Perspectiva, 1971.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª. Edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

ROURKE, Michael O'. **Que há de tão queer na teoria queer por-vir?**. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 76| 2006. Disponível em <<http://rccs.revues.org/870>>. 2006.

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. **Realismos contemporâneos: a inserção da realidade na ficção cinematográfica**. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos. UFRJ, 2005.

SANTIAGO, Silvano. **O narrador pós-moderno**. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco. 2002.

- SOBCHAK, Vivian Carol. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. University of California Press, 2004.
- SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação**. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148.
- SENNET, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- SEIGWORTH, Gregory. **Banality for Cultural Studies**. In: Cultural Studies, 2000, pp. 227-268.
- SERELLE, Márcio. **O gesto político da intimidade: voz, vivência e mídia em Geração Y, de Yoani Sánchez**. Revista Ciberlegenda. 2012.
- SIBILIA, Paula. **A Politização da Nudez: Entre a eficácia reivindicativa e a obscenidade real**. In: XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, Maio de 2014.
- _____. **A intimidade escancarada na rede, blogs e webcams subvertem a oposição público/privado**. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte - MG. Setembro de 2013. Disponível em <www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003_NP08_sibilia.pdf>. Acessado em 02/09/2013.
- _____. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. **A vida como relato na era do fast-forward e do real time: algumas reflexões sobre o fenômeno dos blogs**. In: Em Questão, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 35-51, jan. / jun. 2005.
- SOARES JR, Luiz. Um terceiro momento: cinema queer, vanguarda; novas velhas convenções.
- SOUSA, Emerson da Cunha de. **A Pornografia como Programa e as Variantes Contemporâneas**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.
- TUCHERMAN, Ieda. **Relações perigosas: autoajuda, mídia e biopoder**. In: Revista Famecos, Porto Alegre, v. 19, n.2, p. 315-335, 2012.
- TUOTO, Arthur. **Economia de gestos: uma política da intimidade**. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. WSET Multimídia, 2012 (p. 37-53)
- VIEIRA JR. , Erly. **Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo**. Contracampo, v.29, p. 109-130, 2014.
- _____. **Por uma exploração sensorial e afetiva do real**. Revista FAMECOS. v. 21, n. 3, 2014.
- _____. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. Tese de doutorado. Ano de obtenção: 2012. Orientador: Denilson Lopes Silva. UFRJ, Brasil.
- VIVIENNE, Sonja. **Trans Digital Storytelling: Everyday activism, mutable identity and the problem of visibility**. Gay & Lesbian Issues and Psychology Review, Vol. 7, No. 1, 2011.
- WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia**. Revista Estudos Feministas, vol. 9, n. 2, p. 460-482, 2º semestre de 2001.
- WILLIAMS, Linda. (org). **Porn Studies**. Duke University Press, 2004.