

NOTAS SOBRE ESPECTATORIALIDADE QUEER

NOTES ON QUEER SPECTATORSHIP

Márcia Veiga da Silva*

Dieison Marconi**

Tainan Tomazetti***

RESUMO:

Neste artigo, propomos uma discussão sobre espectralidade no cinema *queer* brasileiro. Para isso, elaboramos algumas reflexões iniciais ancoradas por uma radiografia de ideias potenciais para uma incorporação epistemológica *queer* em nossas pesquisas. Nesse sentido, nos atentamos aos conceitos de cinema *queer* e espectralidade, considerando suas características afetivas, suas apropriações simbólicas e materiais e suas reverberações em diferentes contextos de consumo e recepção. Essa proposta de reflexão se apoia em uma constelação de notas transitórias por diferentes dimensões da espectralidade, constatando seu entendimento a partir de um exercício analítico sobre a apropriação de dois filmes nacionais. A partir disso, em um primeiro momento, entendemos a espectralidade *queer*, especificamente no contexto brasileiro, como um movimento de intersecções sociais distintas e multisituadas que pressupõe encarar a posição do espectador como um sujeito do *queering* fílmico. A espectralidade *queer*, assim, está embasada nos processos coletivos, subjetivos e históricos de integração, interpretação, produção e reprodução de formações culturais e discursivas de sexo/gênero e sexualidades, levando em consideração as negociações e disputas ideológicas, as apropriações materiais e simbólicas dos produtos fílmicos e o exercício de crítica ou conciliação com essas narrativas no tecido social.

* Professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no PPGCOM da UNISINOS. Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). marciaveiga2005@gmail.com

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (PPGCOM-UFRGS). Mestre em Comunicação Midiática e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). dieisonmarconi@gmail.com

*** Doutoranda no PPGCOM-UFRGS. Mestre em Comunicação Midiática e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFSM. tainanpauli@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema, espetatorialidade *queer*, afeto.

ABSTRACT:

In this article, we propose a discussion about spectatorship in Brazilian queer cinema. We elaborated some initial thoughts anchored by potential ideas for a queer epistemological incorporation in our research. We consider the concepts of queer cinema and spectatorship, considering their affective characteristics, their symbolic and material appropriations and their reverberations in different contexts of consumption and reception. This proposal is based on different dimensions of spectatorship, confirming its understanding from an analytical exercise on the appropriation of two national films. From this, at first, we understand queer spectatorship, specifically in the Brazilian context, as a movement of distinct and multisituated social intersections that presupposes facing the position of the spectator as an element of the filmic queering. Queer spectatorship is thus based on the collective, subjective and historical processes of integration, interpretation, production and reproduction of cultural and discursive formations of sex / gender and sexualities, taking into account ideological negotiations and disputes, material and symbolic appropriations of film products and the exercise of criticism or conciliation with these narratives in society.

KEYWORDS:

Cinema, queer spectatorship, affection.

INTRODUÇÃO

As pesquisas desenvolvidas sobre cinema *queer* no Brasil ainda são recentes. Os primeiros olhares lançados sobre as abjeções de sexo/gênero no cinema brasileiro - a partir dos anos 1990 - focalizaram nos processos de representação identitária de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT) e não diretamente em problemáticas *queer*. As reflexões a respeito da presença desses sujeitos abjetos na cinematografia nacional se estruturaram em torno da ideia de que representação é sinônimo de visibilidade, e que visibilidade é sinônimo de existência social. Para entender a importância dessa questão na produção científica, é preciso considerar que, a partir daquela década, cresceu consideravelmente o número de personagens LGBT nos produtos midiáticos e audiovisuais, e públicos e ativistas passaram a cobrar com mais intensidade por

representação assim como a elaborar críticas contra espetacularizações e estereótipos. Como intensificaram-se os modos de produção, circulação e compartilhamento de imagens e narrativas sobre essas personagens, cresceram também os conflitos com grupos consumidores mais conservadores e, assim, a representação tornou-se um campo de disputa política por visibilidade.

No entanto, essa disputa não se deu apenas entre públicos LGBT e públicos conservadores, mas também entre os próprios grupos de ativismo, indivíduos e consumidores LGBT. Apoiados na ficção de uma identidade coletiva que direciona discursos de cobrança por reconhecimento estatal e midiático, o ativismo LGBT brasileiro pouco leva em consideração que dentro dessa disputa hegemônica elaborou-se uma universalização identitária que achata as particularidades e as diferenças, provocando “necessárias disputas internas”. Sem essas fraturas e tensionamentos, apagam-se as experiências não inteligíveis diante das identidades que o movimento busca legitimar, e se reificam novas normas sociais somadas às velhas formas de regulação e controle. Dito isso, muitas das pesquisas até então realizadas são tomadas por esse mesmo horizonte limitado de transformação social que reduz o léxico estético, narrativo e discursivo dos objetos investigados, sendo insuficientes para compreender a atual produção cinematográfica brasileira atravessada pelas discussões de corpo, sexo, gênero, pornografia e erotismo.

Da mesma forma como o texto canônico *A personagem homossexual no cinema brasileiro*¹ (1995), de Antônio Nascimento Moreno, reduziu seu campo reflexivo ao estabelecer o que é um retrato fílmico positivo e negativo das personagens homossexuais, pesquisas recentes ainda investem em estabelecer parâmetros para compreender o que seria uma representação negativa ou positiva das pessoas LGBT, uma representação verdadeira ou falsa, diversa ou estereotipada e, por consequência disso, estabelecem uma ordem que delimita quais são as imagens, os corpos e as vidas que serão dignas de reconhecimento e visibilidade.

Para ir além dessas políticas de identidades e diferenças nos processos de representação, há atualmente uma série de estudos que tem tratado o cinema *queer* principalmente como um fenômeno estético, levando em consideração todo o corpo fílmico e não apenas a representação das personagens ali inseridas. Como exemplo desses trabalhos, é possível citar as pesquisas sobre as pedagogias do desejo, práticas sexuais e o experimentalismo dos vídeos pós-pornográficos e feministas de Mariana Baltar (2013)

e Érica Sarment (SANTOS, 2015). Há também os estudos de Denilson Lopes (2016) e André Antônio Barbosa (2017), que refletem sobre como a filmografia *queer* brasileira contemporânea tem sido oxigenada por um esteticismo que bebe de elementos como a artificialidade, o *camp*², o lindo³, o frívolo, o excesso, o deboche, o afastamento da verossimilhança e o gosto pela ruptura das diferenças entre o real e o artificial, entre o profundo e o superficial; afinal, “nada é mais fútil do que nossos esforços para tornar tudo sério, útil, racional; nada mais sério do que o fútil” (BOLLON, 1993, p. 44).

No entanto, apesar desses novos traçados estéticos, acreditamos que é preciso tornar as carências que ainda persistem em um novo campo de experimentação. Tudo que foi dito até agora sobre cinema *queer* parte de análises fílmicas, discursivas, estéticas e de conteúdo. Ainda nos falta investigar os cinemas *queer* através dos gêneros cinematográficos, da produção, da circulação, dos processos de autoria e, no caso deste texto, principalmente pelo viés do seu consumo ou, como são chamadas as reflexões sobre consumo no cinema, as espectralidades. O que elas têm a nos dizer sobre esse campo de estudo? Na esteira do que afirma Mohamed Bamba (2014), não é precipitado afirmar que a ausência de preocupação teórica com os modos de recepção, de leitura e de interpretação espectral do cinema *queer* reflete, inclusive, a ausência quase generalizada de estudos de cinema sobre os usos e apropriação dos filmes enquanto objetos textuais ou obras no espaço social. Na maioria das abordagens, o espectador é um ponto cego, esquecido, ou, às vezes, a sua presença no dispositivo fílmico é mencionada de maneira metafórica (Ibidem). No entanto, o mesmo autor ressalta que a maioria das teorias do cinema interessadas na recepção e nos traços do espectador (empírico ou textual) também interpela a influência do próprio dispositivo cinematográfico e, portanto, não é de se surpreender “que a dimensão espectral da experiência fílmica tenha se tornado o objeto de estudo por excelência das teorias feministas e das teorias socioculturais e sociológicas que consideram o cinema como linguagem e práxis social e ideológica” (Ibidem, p. 41).

Beshoff e Griffin (2006), por exemplo, elegem algumas formas não excludentes (e tampouco fixas) de qualificar o que é um filme *queer*. Segundo os autores, para entender o filme como *queer* é preciso levar em consideração o gênero narrativo, o aparato cinematográfico, a autoria da obra, a presença de personagens *queer* e a sua espectralidade. Quanto ao último item, Beshoff e Griffin se referem à maneira com que a obra

toca os espectadores gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans. Isso faz com que filmes como o *Mágico de Oz* (1939, Victor Fleming) ou *A Malvada* (1950, Joseph L. Mankiewicz) possam ser considerados filmes *queer*, pela maneira como o enredo e as personagens de Dorothy (Judy Garland) e Margo Channing (Bette Davis) - que nem são personagens LGBT e sequer fazem menções diretas a essas questões - cativaram, causaram pontos de identificação e foram apropriadas como ícones gays pelas bichas da época. Nesse sentido, questões como identificação, apropriação e desejo espectral precisam ser levadas em consideração.

CINEMA E ESPECTATORIALIDADE *QUEER*

Exposto isso, queremos propor aqui um início de diálogo a respeito da espectralidade do cinema *queer* brasileiro. Há possibilidade de entender e qualificar um filme como *queer* do ponto de vista de quem os assiste? E como fazê-lo? O que podemos compreender por espectralidade *queer*? O que é um espectador *queer*?

Primeiramente, partimos do princípio de que a espectralidade cinematográfica é um modo de consumo midiático antecedido por um consumo cultural, pois isso permite “uma maior variedade de elementos para compreender as práticas e interpretações envolvidas no fenômeno midiático estudado” (TOALDO; JACKS, 2013, p. 6). Nesse sentido, compreendemos essas esferas de consumo nos termos de García Canclini (2008) que, ao deslocá-las de sintomas reprodutivistas, articula-as com uma dinâmica de apropriação coletiva em termos de solidariedade, distinção, reflexão e até mesmo de reelaboração do tecido social. Tendo como proposta construir uma teoria sociocultural do consumo, Canclini sugere a superação de uma ênfase na racionalidade econômica, na qual o ato de consumir é percebido como um exercício reprodutivo, irrefletido e determinado através de um ciclo de produção de mercadorias. Fazendo parte de interações socioculturais complexas, o consumo de bens simbólicos - sejam eles provenientes de sistemas canônicos, como o da arte dos museus, dos teatros e das salas de concerto, ou de produtos mais condicionados a ênfase mercadológica, como televisão e cinema - aciona processos heterogêneos de integração, compartilhamento, comunicação, ritualização e distinção cultural (Idem, 1999). O consumo é, assim, visto como uma forma de apropriação coletiva que reposiciona os valores do mercado em direção ao interesse público, sendo que, na esfera midiática, essas relações podem ser conferidas pela ênfase na

apropriação simbólica dos meios de comunicação e no que essa apropriação revela aos sentidos da experiência comunicacional e pessoal nos sujeitos.

Em segundo lugar, dizer o que é *queer* nunca é uma tarefa fácil, e o próprio termo não nos remete a nenhuma identidade específica, mas sim a todas as formas e experiências de não inteligibilidade cultural de sexo/gênero. Sua gênese na língua inglesa diz respeito aos sujeitos que são estranhos, esquisitos, grotescos, aqueles que incomodam e constroem. Podem ser as bichas, as sapatonas, as travecas, os putos, as travestis e toda a ralé marginalizada que não aspira ao centro e fratura as marcas da sexopolítica (PRECIADO, 2014). O termo foi usado por muito tempo para ofender esses sujeitos que escapam das marcas inteligíveis de sexo/gênero e, a partir dos ativismos *queer* do final do século passado (principalmente em função da onda discriminatória chancelada pelo HIV/aids), a palavra *queer* passou a ser utilizada em tom de orgulho por sua própria marginalidade.

Quando o movimento do *New Queer Cinema* aconteceu nos Estados Unidos na esteira da Teoria e dos ativismos *queer* no final de 1980 e início de 1990, Ruby Rich (2015) qualificou o movimento pela sua capacidade de fazer estranhar tanto as normatividades de sexo/gênero quanto as estratégias dos ativismos identitários. Ela, na sua posição de cientista e espectadora, escreveu que naqueles filmes havia pastiche, ironia e uma reelaboração da história que levava sempre em consideração um construtivismo social. Os filmes rompiam com as abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade. As obras eram irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. “Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são *queer*, acostume seus quadris a elas” (RICH, 2015, p. 20).

Inspirados nessa afirmação de Rich e também em Preciado (2014), em nossa condição de pesquisadores e espectadores, consideramos o cinema *queer* enquanto um conjunto de discursos, narrativas e estéticas de contradisciplina sexual e cinematográfica. Primeiramente - e de maneira negativa -, esses filmes se dedicam à desconstrução da naturalização das práticas, desejos e identidades de sexo/gênero. E em segundo lugar - e de maneira positiva -, esses filmes proclamam a equivalência (e não a igualdade) de todos os sujeitos e seus corpos performáticos, prostéticos e plásticos (Idem, 2014). Nesse momento, valem duas ponderações: 1) tanto nós quanto Rich qualificamos o que

é cinema *queer* como espectadores, mas também 2) como sujeitos que se dedicam a compreender tal fenômeno. Logo, nossa leitura e escrita partem de lugares em que já há proximidade com os estudos, as artes, a comunicação, a política e os ativismos *queer*.

Apontamos isso, e se faz necessário destacar que poucos espectadores brasileiros sairiam de uma sala de cinema ou terminariam de assistir a um filme na *Netflix* afirmando que acabaram de ver um filme *queer*. Provavelmente, um brasileiro que ainda não possui afinidade com a arte e a política *queer* se pergunte: o que é *queer*? A explicação para essa pergunta pode ser extensa. Mas, por ora, ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos da América e em alguns países da Europa, o *queer* no Brasil não foi um movimento que brotou das ruas e que reverberou em produção teórica. Aqui temos feito o movimento oposto, pois o *queer* aportou no Brasil pelas portas das universidades e muito recentemente, na medida em que indivíduos e grupos sociais têm se apropriado das teorias, suas ideias têm se popularizado e influenciado as práticas artísticas, ativistas e cinematográficas. Além disso, a palavra *queer* não nos diz nada em português brasileiro, e não há uma tradução exata para o termo. Como aponta Berenice Bento (2014), se dissermos *queer* em um contexto norte-americano, ele será inteligível como ativismo político ou como agressão verbal e simbólica. No entanto, aqui no Brasil, esse desconforto e a transgressão inaugural são dissolvidos na maciez das nossas vogais. Esse problema da tradução também nos chama a atenção para evitar que os estudos *queer* no Brasil tornem-se apenas mais uma teoria dos centros para a periferia.

Todavia, ainda que um espectador comum não tenha repertório para dizer em palavras o porquê de o filme ser *queer*, entendemos que isso não significa que ele não tenha tido uma experiência espectral *queer* diante da projeção, não significa que o espectador não tenha se sentido constrangido e incomodado ou, então, que o filme não tenha mobilizado algum ponto de identificação social/subjetiva ou alguma questão relativa à engenharia cultural de sexo/gênero. Ou, ainda, que não possa ter assumido uma postura *queer* diante das imagens a que assistia na medida em que se mostra aberto a compreender os motivos que podem lhe causar estranhamento estético, narrativo, discursivo e ideológico. A espectralidade *queer* parte, em nosso entendimento, de um encadeamento entre os discursos produzidos e suas reverberações no contexto cotidiano e sociocultural de quem, de alguma maneira, consome tal cinema. Nesse sentido, um filme *queer* poderia escapar do carimbo estético e da representação *camp*

de personagens disruptivos em seus enredos, orientando-se, também, para os usos e apropriações *queer* que uma narrativa fílmica poderia evocar. Isso não significa, todavia, que qualquer filme possa ser analisado por nós como *queer*, mas, na medida em que haja elementos que evoquem em sua espectralidade rupturas das classificações normativas de sexo/gênero e desejo, é imprescindível que sua potencialidade seja levada em consideração.

Assim como defende Mascarello (2001), ao nos referirmos ao consumo cinematográfico, assinalamos que, para compreender o que é um filme *queer* do ponto de vista do seu espectador, é necessária também uma relativização das prioridades políticas, estéticas e morais da teoria da espectralidade e das “teorias tradicionais” do cinema *queer*. Com isso, torna-se possível pluralizar as abordagens do que seria um espectador e um filme *queer*, e instiga-se “uma investigação mais afirmativa de aspectos não-rationais, a-projetivos e dos prazeres e sensações que as imagens provocam” (Ibidem, p. 40). Isso também evita, em função de tudo que foi dito até aqui, qualquer afirmação de que o reconhecimento de um filme *queer* seja apenas privilégio da “crítica de um espectador especializado”, como no caso de Rich (2015).

Outro adendo a essa discussão parte da afirmação de Canclini (1999) ao argumentar que o consumo cultural é também o lugar da diferenciação social e distinção simbólica entre os grupos. De certo modo, o cinema *queer* já nasce de um desejo de distinção simbólica, isto é, um grupo de cineastas LGBT estadunidenses criam um movimento cinematográfico que vai de encontro à estética e às representações assépticas e higienizadas de lésbicas, gays, bissexuais e pessoas transexuais de um cinema apoiado na sensibilidade filosófica humanista e na política integracionista e identitária. A marca de distinção se dá pelo excesso, pelo deboche, pela artificialidade, pelo esteticismo da direção de arte, pelos documentários performáticos, poéticos, reflexivos e pelo orgulho da marginalidade. No Brasil, esse mesmo desejo de distinção aparece em filmes como os do coletivo pernambucano Surto & Deslumbramento, por exemplo. Já do ponto de vista do consumo, que diferenciações e distinções simbólicas poderiam nos ajudar a compreender o que é um espectador *queer* e, também, um filme *queer*?

Esse questionamento requer uma postura teórico-metodológica que supere a totalidade do objeto fílmico ao propor uma análise que busque entrelaçar suas manifestações

e as experiências interpretativas de quem as consome. Ir ao encontro do espectador, nesse sentido, possibilita a produção de uma análise *queer* que problematize os processos culturais essencializantes que criam sujeitos e classes subalternas. Essa reflexão é baseada, sobretudo, nas teorias pós-estruturalistas, nas pós-coloniais e nos Estudos Culturais e encontra nessas vertentes o potencial de crítica que “aposta na multiplicação das diferenças que podem subverter os discursos totalizantes, hegemônicos ou autoritários” (MISKOLCI, 2009, p. 175). Como forma de explicitar, portanto, a marcação das diferenças, é cabível que essa análise compreenda a criação social e histórica de seus sujeitos e aquilo que os designa enquanto *outro*, sem os quais o pensamento e as estruturas hegemônicas não existiriam (Ibidem).

É imprescindível, assim, tornar visível a experiência de apropriação e o que se elabora com ela no cotidiano, a fim de que se possa compreender as diferenças ou similitudes entre os discursos da produção e do consumo dos filmes como dados históricos baseados em processos de fundação cultural que criam e significam as rupturas ou mesmo a linearidade dos sentidos atribuídos aos objetos fílmicos. Uma análise da espectadorialidade *queer* possibilita, dessa maneira, o tensionamento dos processos estéticos, discursivos e de suas reverberações em contextos específicos como partes integradas, garantindo o entendimento de que suas formações emergem de pontos de intersecção entre distintas processualidades socioculturais para a constituição de um filme *queer*.

Metodicamente esse procedimento de análise pode ser encarado a partir de múltiplas vias de negociação com as lógicas de apropriação, consumo e recepção a respeito das obras fílmicas em diferentes contextos (sejam eles os espaços físicos de assistência, como as salas de cinema, por exemplo, sejam até mesmo os espaços sociomidiáticos de interação, como as redes sociais e os sites especializados). Em todo caso, apesar dos distintos percursos metodológicos que podem conduzir à problemática da espectadorialidade *queer*, podemos entender que seu procedimento leva em consideração os processos sociais coletivos, subjetivos e históricos de integração, interpretação, produção e reprodução de formações culturais e discursivas de sexo/gênero e sexualidades.

Optamos por seguir, nesse artigo, nossa intuição metodológica, que está ancorada na radiografia de algumas ideias potenciais para uma reflexão iminente de uma incorporação epistemológica *queer* em nossas pesquisas. Esse devir epistêmico se baseia em

processos analíticos que busquem desmontar os movimentos de normalização acionando alguns cuidados:

- 1) um detalhado processo de exploração do objeto empírico; 2) a reconstituição histórico-contextual de suas formações ideológicas e políticas; 3) o tensionamento da realidade empírica recortada em relação às suas estruturas sociais correspondentes a fim de não congelar o objeto em questão no tempo-espaço em movimento. (TOMAZETTI, 2018, p. 196)

Nesse sentido, nos desafiamos a produzir um exercício analítico que, embora despretensioso por seu caráter ensaístico, possa conectar as discussões conceituais até aqui orquestradas ao tecido social no qual estão empiricamente situadas em relação a um fluxo espectral *queer*.

ESPECTATORIALIDADES QUEER EM DOCE AMIANTO E HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO

Nosso ponto de partida é a discussão de dois filmes nacionais, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014, Daniel Ribeiro) e *Doce Amianto* (2013, Guto Parente, Uirá dos Reis), que elaboram em seus enredos propostas estéticas e éticas diferenciadas em relação aos padrões de sexo/gênero e sexualidade. Essa leitura está ancorada, obviamente, no nosso olhar crítico e pontual de espectadores especializados, como já havíamos destacado. Nesse sentido, para complexificar essa lógica, nos dedicamos à reverberação dos dois filmes em ambientes online que asseguram, de alguma maneira, a discussão aberta de opiniões coletivas ao seu respeito. Para o exercício de análise, destacamos alguns comentários que possam nos ajudar a refletir a potencialidade da ideia de espectralidade *queer*. Trazemos esses dois filmes para nosso exercício analítico pois ambos elaboram também, no cerne de suas narrativas, diferentes propostas políticas demarcadas por repertórios estéticos singulares. Em função disso, nas apropriações e reverberações desses filmes nos espaços online também se constata posturas e pontos de vista divergentes, que podem nos servir de exemplos das múltiplas experiências e afetividades acionadas na espectralidade *queer*.

Hoje eu quero voltar sozinho teve, apesar de ser um “filme independente”, grande repercussão e sucesso de público e crítica e chegou a ser indicado pelo Brasil para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. O longa-metragem conta a história

de Leonardo, um adolescente cego de classe média alta, que tem apenas uma amiga (Geovana) e se descobre gay quando se apaixona por Gabriel, o novo aluno da sua escola. O filme possui uma narrativa realista, uma paleta de cores singela, um conflito adolescente baseado no amor romântico, partilha de uma sensibilidade filosófica humanista e trata, em suma, da descoberta da sexualidade. *Hoje eu quero voltar sozinho* foi inspirado em um curta-metragem de título semelhante (*Eu não quero voltar sozinho*, 2010) também dirigido por Daniel Ribeiro. Publicado no *Youtube*, o curta teve um extenso número de visualizações, e sua decorrente popularidade inspirou o projeto do longa-metragem. Além disso, ao lançar o filme, Daniel Ribeiro afirmou em entrevista que também produziu o filme para o menino gay que fora na adolescência. Não obstante, o filme teve grande adesão de um público de jovens e adolescentes gays que, fatalmente, viram-se ali reconhecidos subjetiva e coletivamente. E, ainda que isso signifique um reconhecimento identitário, é, também, um reconhecer-se como sujeito *queer*, estranho e alheio ao que a sociedade elaborou como uma sexualidade saudável e um corpo/sexo/gênero coerente. Portanto, é visto que é no sentido contextual viabilizado pela sua exposição e apropriação que o filme ganha um aspecto e uma espectacularidade *queer*.

Observando o comportamento de alguns espectadores na página do filme em *sites* de redes sociais como *Filmow*, *Facebook*, na plataforma *YouTube* e nas caixas dos comentários de *sites* que elaboraram matérias sobre, é possível observar opiniões divergentes a respeito desse longa-metragem. Abaixo transcrevemos alguns desses comentários:

Achei bem romantizado e, por vezes, forçado, artificial. É um filme fofinho, valeu a pena assisti-lo, mas para quem não curte romancezinho, não vale. (*Filmow*, 2015)

Tô cansado de tanto filme gay contanto história de sair do armário, o clichê da gay que tem a melhor amiga hetero na escola e toda essa historietta de amor romântico. Interessante que o protagonista é gay e cego, acho que é o diferencial do filme. (*YouTube*, 2018)

Filme muito bonito, sincero, inocente e com uma bela história. Um ótimo romance adolescente, tipo de filme que tenderia ao bobo e piegas. (*Filmow*, 2016)

É simples e fofo, sinceramente não consigo achar um ponto negativo considerável no filme até porque com certeza foi feito para um público mais jovem, com diálogos mais simples e as atuações são uma graça de tanta sutileza. Adorei. (*Facebook*, 2014)

Me identifiquei muito com a história. Tirando que eu acho a realidade é mais difícil do que o filme mostrou, eu vivo coisas parecidas na escola. (YouTube, 2017)

É leve, bem-feitinho, abre uma porta para a sufocante realidade dos jovens gays de hoje e fecha ventilando esperança de um futuro mais humano e simples. (Filmow, 2018)

Para alguns, *Hoje eu quero voltar sozinho* é apenas mais um “filme gay” entre tantos outros filmes (mas principalmente filmes estrangeiros) que falam de temas que já se tornaram clichês: saída do armário, primeiras experiências sexuais e afetivas, a violência, a discriminação, etc. Na visão desses espectadores, talvez o filme deveria contar mais do que uma história de meninos gays, e não reproduzir modelos de história, relações e afetos que conciliam as dissidências com a ordem reinante. Precisaria, enquanto problema estético, ir além de uma representação e de uma “estética higienizada, domesticada e conciliatória”. Quais são as outras problemáticas que o filme conseguiria levantar para ir além da “bandeira do respeito à diversidade” e aos direitos sociais? Para avançar nesse problema, qual é o estremecimento político que ele causaria no modo como a sociedade lida, de modo geral, com a variabilidade sexual e afetiva?

Apesar disso, essa crítica ganha um adendo se lembrarmos que o curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho* (que inspirou o longa-metragem de 2014) teve sua exibição censurada⁴ no programa Cine-Educação do Acre por tratar de temas como a homossexualidade. Ou seja, um filme que na leitura de alguns espectadores não partilharia de uma política *queer*, pode torna-se *queer* na medida em que outro grupo de pessoas o proíbe de ser exibido para estudantes e adolescentes em função de seus temas e abordagens. Ou, então, o filme, que não causou estranhamento algum em determinado grupo de espectadores que esperam uma crítica mais ferrenha (mas não menos debochada, alegre e bem-humorada) sobre os ordenamentos de sexo/gênero, reacende em outros espectadores o pânico moral de uma sociedade que elaborou a imagem do gay, da lésbica ou da travesti como loucos, doentes, pervertidos e de grande ameaça ao *status quo*. Encontramos reações semelhantes a essa em comentários da web:

Olha, acho assim... todo mundo tem direito de estragar sua vida como quiser... mas deixa o filho dos outros longe disso... cheguei em casa e meu filho estava assistindo essa PORCARIA QUE INCENTIVA O HOMOSSEXUALISMO! Nojento mil vezes nojento demais!!!!!! aff DISPENSO! (Facebook, 2017)

Se era pretendido exibir o curta em turmas do ensino médio, concordo plenamente com as reclamações pela proibição. Mas concordo com a proibição quanto a exibição para crianças das turmas do ensino fundamental. (*Bule Voador*, 2014)

Gastando dinheiro público com essa pouca vergonha! LIXO!!!! (*Facebook*, 2015)

As diferentes opiniões sobre o filme de Daniel Ribeiro demonstram também que seu consumo vai além de uma distinção social e simbólica de seus espectadores. Há também, como destaca Canclini (1999), uma disputa pela apropriação ideológica dessas obras. Há os sujeitos e grupos que diante do filme se alinham às visões do ativismo LGBT brasileiro tradicional (que cobra reconhecimento estatal e midiático através da incorporação política do outro abjeto). Há outros que exigem uma virada *queer* no modo de fazer e pensar nossas práticas sexuais e cinematográficas e, também, há aqueles que ainda sequer acreditam que tais questões devam ser abordadas nas mídias e nas artes por serem temas malditos e indecentes. Essa recusa, obviamente, também diz muito sobre quanto o filme é *queer*. E há outros, como os adolescentes, que negociam uma série de subjetivações com o filme, porque ele interpela suas vivências do agora.

Já *Doce Amianto* é um filme também independente que (ao contrário de *Hoje eu quero voltar sozinho*) abusa de uma constante fuga da realidade. O filme conta a história de Amianto, uma personagem que vive no limítrofe da fantasia e da realidade, sempre acompanhada por Blanche, sua amiga morta e também fada madrinha. Suas cores são sempre saturadas, seus cenários são artificiais e estilizados, principalmente com uso de *chroma-key*. A decoração é *kitsch* - figurinos estetizados e decadentes, bonecas de porcelana, abajures coloridos, luminárias -, e as atuações são exageradas e dramáticas. Além disso, não sabemos ao certo se a protagonista é uma *drag queen*, uma mulher cisgênera ou uma travesti. Uma leitura *queer* do filme aponta para sua crítica *camp* e debochada das artificialidades das nossas práticas/identidades sexuais e do cinema de tradição realista. O filme também elabora uma crítica às relações baseadas no amor romântico e ao casamento como modelo hegemônico de viver o sexo e sexualidade, e promove uma paródia dos filmes de melodrama.

Entretanto, para outros espectadores e apesar de todas as suas referências, *Doce Amianto* não comunicou. Parte dos comentários que o longa-metragem recebe no

Filmow, *Facebook* e no *YouTube*, por exemplo, lhe conferem um ar de filme incompreendido. Além disso, os comentários também demonstram que o filme interpela uma força disruptiva que bagunça muitos códigos que utilizamos para classificar o que é filme, cinema, homem, mulher, *drag queen*, desejos e sexualidades.

O que sobra em visual e estética falta em roteiro e história. (*Filmow*, 2015)

Filme bem interessante, falta-lhe, porém, conteúdo, onde sobra e se esbanja forma. (*Filmow*, 2017)

Não fala absolutamente nada ou, pelo menos, não falou nada para mim. (*YouTube*, 2017)

Acho que a melhor palavra para descrever este filme é “vazio”. A fotografia é bonita, alguns diálogos também, mas o roteiro deixa muito a desejar e as atuações beiram ao ridículo. (*Filmow*, 2016)

Afetado demais. A proposta do coletivo cearense Alumbramento de criar um conto de fadas diferente e bem longe dos vícios do cinema brasileiro é até interessante, mas o melodrama kitsch com nítidas influências almodovarianas destrincha de forma teatral e extremamente caricata. Há um clima de exagero e falsidade no ar que incomoda bastante. (*Filmow*, 2016)

De outro lado, somam-se aqueles que determinadamente não viram no filme uma potencialidade *queer* e sim uma crítica irresponsável, pois reforçaria aquilo que seria uma de suas críticas: apresenta a mulher e o feminino de maneira frágil, risível, infantil e ingênua, tal como outros produtos audiovisuais *mainstream*.

Eu não entendi direito o filme, mas às vezes parece que ele tá debochando das mulheres. (*YouTube*, 2017)

Não sei se a protagonista, interpretada por um homem, é travesti, *drag queen* ou mulher... mas não gostei, sou mulher e acho um desserviço esse tipo de representação. (*YouTube*, 2017)

Doce Amianto não é, de fato, um filme ligado à luta da quentura política e às reivindicações das militâncias. O longa-metragem prefere, na verdade, se divertir com os clichês. Na sua constante paródia debochada, o filme também recusa o tom sério e autoimportante que, às vezes, cobramos de forma demasiada das práticas artísticas (BARBOSA, 2017). Ainda assim, mesmo que as críticas desses últimos comentários possam estar apoiadas em uma leitura reducionista, essas interpretações nos lembram de dois pontos importantes. O primeiro é que, apesar de *Doce Amianto* ter sido conscientemente

criado por diretores que desejam subverter lógicas sexuais e cinematográficas através do esteticismo e, por isso, ser tão cheio de referências, o filme segue sendo consumido como um texto aberto que será contemplado e significado de diferentes maneiras (CANCLINI, 1999). Em segundo lugar, mais uma vez é a leitura de quem consome o filme que demonstra que a *queering* ou não *queering* fílmica está alocada também em quem assiste e constrói sua própria autoria sobre a obra.

Desse modo, tanto *Hoje eu quero voltar sozinho* como *Doce Amianto* podem, dependendo de quem os assiste (ou de quem se nega a assistir, de quem censura ou proíbe sua exibição), serem filmes *queer*. Há, apesar de suas diferenças, uma capacidade (que também não é simétrica) de causar estragos e estranhamentos numa sociedade que não sabe lidar com as ficções de sexo/gênero que ela mesma elaborou ao longo da história e no seio da cultura. Essa colocação nos provoca outros estranhamentos, pois o estudo da espectadorialidade pode estar nos dizendo também que as teorias estéticas e narrativas do cinema *queer* podem cair em um essencialismo na medida em que valorizam determinado tipo estético em detrimento de outro. As diferentes formas de leituras da espectadorialidade não estariam nos dizendo que devemos entender que as políticas *queer* se expõem sob diferentes estéticas, narrativas e discursos a depender do lugar/sujeito de consumo desses filmes? Alguns espectadores não estariam nos dizendo, por exemplo, que é possível encontrar uma política *queer* através da “estética do comum” em filmes que não são necessariamente *camp*? Algumas formas de espectadorialidade não nos obrigariam a admitir que é preciso rever julgamentos de filmes baseados numa sensibilidade filosófica humanista, identitária e de políticas integracionistas como obras que também podem ser *queer*? Se os binarismos e certezas tão pouco são *queer*, parece-nos evidente que a espectadorialidade pode confirmar ainda mais a potência disruptiva dos estudos, das teorias, dos ativismos e do cinema *queer*.

ESPECTATORIALIDADE QUEER E SEUS AFETOS

Esse movimento analítico nos levantou algumas provocações que até então podem ter sido subalternizadas ao discutir a presença do espectador no cinema *queer* pela perspectiva do consumo cultural e midiático. Acreditamos que pensar as experiências da espectadorialidade também exige um repertório teórico que mobilize questões como subjetividade, desejo, afeto e posições espectatoriais como componentes importantes

no delineamento de sensibilidades. Não estamos afirmando que tal proposta esteja descolada do tecido social já considerado pelos estudos de consumo e recepção, mas sim que é necessário discutir, como aponta Fábio Ramalho (2014), sobre um modo de engajamento que é afetivo não apenas na medida em que se baseia na experiência social e sensória, mas que também se funda num certo tipo de apego pelas imagens, num desejo de apropriação que investe na exploração acerca das qualidades materiais dos filmes e também das formas e códigos que permeiam o universo cinematográfico e incidem sobre os corpos em relação.

Ramalho (Ibidem) também lembra que as teorias do afeto são múltiplas e, em certa medida, podem ser inconciliáveis. Além disso, elas podem fluir de acordo com as diferentes propostas de abordagem a partir de obras específicas. Nesse sentido, é preciso perguntar-se, na visão do autor, de que tonalidades afetivas pretendemos tratar. Partindo da ideia de que estamos sugerindo uma espectralidade *queer* subjacente ao afeto e aos engajamentos afetivos, essa proposta é inspirada não só nos estudos de Ramalho (2014), Shaviro (2004) e Seigworth e Gregg (2010), mas principalmente nas reflexões de Wen Liu (2017) sobre afeto e teoria *queer*. Shaviro (2004), ao assumir que há uma transversalidade entre afeto, emoção e sentimento, sugere que pensemos o cinema e seus filmes como “mapas afetivos”, isto é, não apenas como processos de representação, mas principalmente como construtos que performatizam relações sociais, fluxos de sentimento, emoções e afetos. Já Seigworth e Gregg (2010) argumentam que, para entender a questão do afeto, é preciso jogar pela janela qualquer noção de determinação, causa ou efeito linear. Seria necessário, inclusive, considerar que alguns pontos de apoio já testados pela grande maioria da crítica-cultural-filosófica (sujeito/objeto, representação e significado, racionalidade, consciência, tempo e espaço, dentro/fora, humano/não humano, identidade, estrutura, pano de fundo/primeiro plano) são, do ponto de vista dos autores, menos certos e não sequenciais.

Na esteira das proposições desses autores, Ramalho (2014) explica que, ao assinalar o afeto como conceito operativo para pensar uma determinada filmografia ou vertente de produção, não se trata de localizar o afeto como atributo específico, muito menos exclusivo, de uma imagem. É necessário, sim, “demarcar os modos pelos quais a constituição de certas imagens permite sublinhar aspectos tais como a duração, a intensidade, a modulação de sensações e de estados corporais que aí ganham proeminência” (RAMALHO,

2014, p. 17). Além disso, o autor acrescenta que foi como espectador que, inicialmente, sentiu a necessidade de reivindicar que “o afeto é o elemento que nos leva a criar um vínculo privilegiado com certas obras, a investir em imagens e repertórios e a traçar percursos exploratórios de fruição, assimilação e apropriação” (Ibidem). No caso do já citado *Doce Amianto*, por exemplo, que é um filme marcadamente *camp*, sua espetatorialidade pode ser explorada como uma experiência sensível ligada aos homossexuais/ sujeitos *queer* que é atravessada por um modo de ver o mundo como um fenômeno estético (em relação ao artifício e à estilização), como já havia apontado Susan Sontag (1987). No início desse texto também citamos o exemplo do filme *A Malvada* (1950, Joseph L. Mankiewicz) e o reintroduzimos neste novo momento de diálogo.

A Malvada foi e é um filme considerado *queer* pelo modo como gays e lésbicas da década de 1950 e de anos posteriores apropriaram-se da obra, principalmente pela performance de Bette Davis (assim como acontecia em outros filmes estrelados por atrizes como Greta Garbo, Audrey Hepburn, Joan Crawford e Judy Garland), e que pode, em maior ou menor medida, ser compreendido dentro de um repertório *camp*. Nagime (2016)⁵ também já havia pontuado sobre esse clássico do cinema hollywoodiano: *A Malvada* foi alvo de uma remontagem em *Dry kisses only* (1990, Jane Cottis e Kaucyila Brooke), uma estratégia comum de alguns diretores/as do *New Queer Cinema* dos anos 1990. Nessa remontagem, a cena em que Eve Harrington (Anne Baxter) e Margo Channing (Bette Davis) se encontram foi modificada para que, no lugar de Eve, uma lésbica de São Francisco se declare para Margo, sendo correspondida. Em ambos os filmes, o engajamento do público - especialmente daquele público que congrega sujeitos que se desviam das marcas normativas e ontológicas de sexo/gênero - demanda que pensemos o afeto como uma instância de apreensão das obras e que enfatizemos o seu caráter relacional (RAMALHO, 2014).

A apreensão *queer* que ocorre nesses dois filmes é entendida, frequentemente, como um apreço nostálgico pelas roupas, pelos maneirismos, pelos objetos, pelo “feminino”, pelo homossexual de antiquário, pelo *queer*, pelo maldito, por aquilo que parece secundário e apolítico⁶. Pela perspectiva do afeto, nos parece que os esteticismos das imagens exercem uma função central no tipo de espetatorialidade *queer* que se desenha. Há uma maior valorização de uma relação entusiástica entre o corpo fílmico e o corpo do espectador, proposição que parece um tanto menosprezada nos estudos de consumo

e recepção. Entretanto, ao pensarmos a espectadorialidade *queer* em diálogo com a afetividade, é preciso arriscar uma afirmação de que não é apenas o *camp* que aparenta fazer ainda mais sentido enquanto relação e apropriação das imagens em tons de uma sensibilidade que atrai e ao mesmo tempo agride. Acreditamos que há, principalmente, uma abertura para a compreensão de outros modos de apropriações, sensibilidades e assimilações, que descola a espectadorialidade *queer* da relação específica ou exclusiva de uma imagem marcadamente *camp*, maneirista e artificial. Nessa perspectiva, a espectadorialidade *queer* ganha outros rumos na relação com outras narrativas fílmicas e outras tonalidades estéticas, que também precisam ser mapeadas e investigadas, inclusive naqueles filmes que, estética e politicamente, não se propõem malditos ou *queer*, mas que partilham daquele lamentoso humanismo religioso. Seria possível entender a relação do corpo do espectador com o corpo desses filmes enquanto um engajamento afetivo e *queer*? E quais seriam os elementos que propiciam esse entendimento? Quais seriam as chaves de leitura para compreender uma espectadorialidade *queer* subjacente ao afeto daqueles consumidores que não são LGBT, por exemplo?

Wen Liu (2017) relata que a virada afetiva que tem emergido em alguns estudos e pesquisas acadêmicas, principalmente aquelas tensionadas pelos estudos *queer*, buscam superar os conceitos estanques do essencialismo e também do construcionismo social. Inspirando-se nas proposições de Silvan Tomkins e Eve Sedgwick, Liu (Ibidem) explica que as teorias do afeto em diálogo com os estudos *queer* entendem “a vergonha” como um conceito crítico que é distinto de algumas teorias estadunidenses baseadas nas identidades minoritárias de sexo/gênero. Desse modo, Liu também se mobiliza em direção a um conceito de vergonha enquanto um envolvimento curioso que deve ir além dos limites disciplinares que circulam por diferentes corpos sexualizados e racializados.

Assim, ao posicionar-se longe da vergonha como problema ou como o objeto indesejável do qual devemos nos livrar, Liu trabalha em direção a uma psicologia *queer* do afeto que abre com o binarismo de orgulho e vergonha. Inspirado em Blackman (2008; Idem; VENN, 2010), o autor também suspende o conceito de subjetividade tradicionalmente capturado entre as dicotomias do determinismo estrutural e construção discursiva, substituindo-o por um foco renovado em corpos, isto é, “um envolvimento crítico que repensa os corpos como processos emaranhados que têm a capacidade de afetar e ser afetados” (BLACKMAN; VENN, 2010 apud LIU, 2017). Essa abordagem de Liu também

rejeita a essencialista caracterização da emoção como inata ou motivada unicamente pelas necessidades evolutivas do indivíduo, assim como repensa a análise construcionista social da emoção como mera representação de sentimentos localizados em estruturas sociais, ou seja, um erro que - como foi apontado anteriormente - os estudos de consumo e recepção também buscam evitar. Para Liu, essa virada dialógica entre teoria do afeto e teorias *queer* resiste à divisão entre o indivíduo e o social e à teorização dicotomizada entre o essencialismo biológico e social, pois o afeto “não é um objeto que se move entre os sujeitos” (LIU, 2017, p. 8). Ele é, na verdade, o fluxo, ou a repetição de padrões de energia que circula pelo corpo e mente, é individual e social, é privado e público, no qual os órgãos e os assuntos são constituídos e reconstituídos⁷.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do seu desenvolvimento, este texto assumiu um tom ensaístico e, de fato, é apenas o ensaio do primeiro voo de uma proposta teórica que deve seguir em frente. Aqui resolvemos, de forma deliberada, transitar por várias dimensões da espectralidade sem, necessariamente, nos ancorarmos em uma característica específica. Nesse sentido, apontamos que a espectralidade, especificamente a *queer*, pressupõe encarar a posição do espectador como um sujeito que é parte de diferentes grupos sociais. Nesse caso, se esse grupo for um conjunto de sujeitos LGBT, por exemplo, a espectralidade também pressupõe uma negociação e disputa ideológica, uma apropriação material e simbólica dos produtos fílmicos e um exercício de crítica ou conciliação com essas narrativas. A partir disso, em um primeiro momento, entendemos a espectralidade *queer*, especificamente no contexto brasileiro, como um movimento de intersecções sociais distintas e multisituadas que pressupõe encarar a posição do espectador como um sujeito do *queering* fílmico. Se tratarmos de filmes antigos, por exemplo, quando a cultura pop e midiática ainda não dispunha de tantas narrativas com personagens gays, transexuais etc., esses sujeitos tinham de se apropriar de produtos da cultura hegemônica e ressignificá-los a partir de suas experiências abjetas. Hoje, a condição de espectralidade também é outra, afinal, tanto *Doce Amianto* quanto *Hoje eu quero voltar sozinho* já oferecem histórias que antes estavam ausentes e possibilitam novas histórias de (auto)reconhecimento. Nesse caso, seguimos entendendo o processo da espectralidade dentro de um movimento coletivo de apropriação

social, embasada nos processos coletivos, subjetivos e históricos de integração, interpretação, produção e reprodução de formações culturais e discursivas de sexo/gênero e sexualidades, levando em consideração as negociações e disputas ideológicas, os usos materiais e simbólicos dos produtos fílmicos e o exercício de crítica ou conciliação com essas narrativas no tecido social.

Isso não quer dizer, no entanto, que estamos deixando de lado um espectador real/empírico tomado em uma individualidade *queer*, pois tampouco podemos levar em consideração a espectadorialidade apoiada em ditames dos universalismos. Nesse caso, a espectadorialidade também se revitaliza enquanto modos de manifestações públicas (no caso dos comentários da web) e que expressam diferentes modos de opiniões, sensações e afetos individuais provocados pelas projeções fílmicas. Além disso, esses modos de consumo também chamam a atenção para uma relativização ainda maior do que podemos entender por cinema *queer*, afinal, cada espectador pode construir diferentes autorias *queer* - ou não - sobre a obra. O que pode ser um filme *queer* para determinado grupo/sujeito, pode não ser para outro e, nesse sentido, emergem distinções culturais, intelectuais, sociais, econômicas, políticas e a própria disputa pela apropriação do produto. Além disso, a espectadorialidade pode desestabilizar alguns pressupostos estéticos, narrativos e políticos “tradicionais” utilizados para identificar o que é um filme e um cinema *queer* ou, também, pode reforçá-los.

Do mesmo modo, a perspectiva de uma espectadorialidade *queer* pode relativizar as propostas cinematográficas que, segundo as análises fílmicas, estéticas e de conteúdo, seguem em direção oposta ao *queer*, como no caso dos filmes de cunho identitário. Nesse sentido, é preciso considerar - como de praxe - os planos das subjetividades e seu alinhamento com as posturas ideológicas dos espectadores que negociam com os filmes, principalmente em função de seus temas e abordagens. Também destacamos o papel das subjetividades e seu emaranhamento com as posturas políticas para que uma espectadorialidade *queer* não seja privilégio apenas de uma crítica especializada que já possui afinidade com os estudos e ativismos *queer*. Além de todo o aporte teórico que os estudos de consumo oferecem a essa proposta, parece-nos mais do que necessário reativar propostas que tangenciam questões do campo das sensibilidades e das teorias do afeto na sua interseção com as perspectivas dos estudos de gênero, sexualidades e teorias *queer*.

REFERÊNCIAS

A MALVADA. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Produção: Darryl F. Zanuck. Los Angeles: 20TH CENTURY FOX, 1960.

BALTAR, Mariana. Femininas pornificações. In: BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina (Org.). **Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 74-92.

BAMBA, Mohamed. Introdução: estudos da recepção e da espectralidade cinematográficas: da teoria aos estudos de casos (vice-versa). In: _____. (Org.). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Bahia: Editora da UFBA, 2014. p. 9-18.

BARBOSA, André Antônio. Um espectador queer assiste a “Carol”. **La Furia Umana**, Ourense, v. 27, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2ceHAeS>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

_____. **Constelações da frivolidade o cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. **Cult**, São Paulo, n. 193, p. 42-46, 2014.

BESHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean (Ed.). **Queer images: A history of gay and lesbian film in America**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

BLACKMAN, Lisa; VENN, Couze. Affect. **Body & Society**, Thousand Oaks, v. 16, n. 1, p. 7-28, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2r1QWiE>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

BLACKMAN, Lisa et al. **Creating subjectivities**. **Subjectivity**, Basingstoke, v. 22, n. 1, p. 1-27, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2r3EbmT>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CANCLINI, Néstor García. El consumo cultural: una propuesta teórica. In: SUNKEL, Guillermo (Coord.). **El consumo cultural en América Latina**. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. p. 72-95

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean (Eds.). **The affective turn: theorizing the social**. Durham: Duke University Press, 2007.

DOCE Amianto. Direção: Guto Parente; Uirá dos Reis. Produção: Ticiano Augusto Lima; Guto Parente. Fortaleza: ALUMBRAMENTO, 2013.

GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 1-41, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2r5SqY8>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

HENRIQUES, Julian. The vibrations of affect and their propagation on a night out on Kingston's dancehall scene. **Body & Society**, Thousand Oaks, v. 16, n. 1, p. 57-89, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2HyJqSo>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção: Daniel Ribeiro. Produção: Daniel Ribeiro. São Paulo: LACUNA FILMES, 2014.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

LIU, Wen. **Toward a queer psychology of affect: restarting from shameful places**. **Subjectivity**, Basingstoke, v. 10, n. 1, p. 44-62, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2HTXc5D>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

LOPES, Denilson. Afetos: estudos queer e artifício na América Latina. **E-Compós**, Brasília, v. 19, n. 2, p. 1-16, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2HWvLrS>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. **Revista Novos Olhares**, São Paulo, ano 4, n. 7 p. 4-20, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2KllLqu>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2Kku9GL>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Imagem e som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2016.

O MÁGICO de Oz. Direção: Vitor Fleming et al. Produção: Mervyn LeRoy. Los Angeles: METRO-GOLDWYN-MAYER, 1939.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

RAMALHO, Fabio Allan Mendes. **O amor pelas imagens: afeto, repertório e espectralidade no cinema**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

RICH B. Ruby. New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGINE, Mateus (Orgs.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.p 18-30

SANTOS, Erica Ramos Sarmet. **Sin pornô no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2015.

SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An inventory of shimmers. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (Eds.) **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.

SHAVIRO, Steven. The life, after death, of postmodern emotions. **Criticism**, Detroit, v. 46, n. 1, p. 125-141, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2HBbt3R>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: _____. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-137.

TOALDO, Mariângela Machado; JACKS, Nilda Aparecida. Consumo midiático: uma especificidade do consumo cultural, uma antessala para os estudos de recepção. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 22., 2013, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2013. p. 1-9.

TOMAZETTI, Tainan Pauli. Caminhos para pensar as problemáticas de gênero nas pesquisas em comunicação. In: LISBOA, Flavi Ferreira Filho; SILVA, Thomas Josue (Orgs.). **Cultura e identidade: subjetividades e minorias sociais**. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2018. p. 184-201.

NOTAS

- 1 Esta obra teve uma crítica recente na tese de doutorado de Francisco Lacerda (2015). Lacerda argumenta que ao escrever *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, Antônio Nascimento Moreno se filia ao modelo igualitário de ativismo - muito próximo do modelo estadunidense das lésbicas e gays assimilacionistas, definido pelo gênero do objeto de desejo e seguindo um padrão eminentemente branco, de classe média, jovem, cisgênero e monogâmico - que estava em amplo processo de disseminação através da conjunção entre os efeitos culturais da aids e da cooptação do movimento ativista pelo mercado nos anos 1990. Para Lacerda, a popularização desse modelo igualitário contou com uma estratégia de rejeição da figura da bicha, da travesti e da sapatona.
- 2 Ver Sontag (1987).
- 3 Ver Galt (2015).
- 4 “*Eu não quero voltar sozinho* é censurado no Cine-Educação”: <http://www.bulevoador.com.br/2013/04/curta-eu-nao-quero-voltar-sozinho-e-censurado-no-acre/> Acesso: 19 fev. 2017.
- 5 Durante a busca realizada no banco de teses e dissertações da Capes por trabalhos que tivessem como norte a investigação das espetatorialidades *queer*, nenhum trabalho foi encontrado. Contudo, além da dissertação de Nagime (2016), que dedica um capítulo para refletir sobre o tema, há também a tese de doutorado de Francisco Buarque de Lacerda Júnior. Lacerda também destina um capítulo da pesquisa da sua tese para discutir espetatorialidade em filmes com personagens gays. Ver Nagime (2016); Lacerda Júnior (2015).
- 6 Ver Barbosa (2016).
- 7 Ver Blackman e Venn (2010), Clough e Halley (2007) e Henriques (2010).

Artigo recebido em 19 de julho de 2017.

Artigo aceito em 13 de abril de 2018.