

## SENSORIALIDADES QUEER NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: PRECARIEDADE E INTIMIDADE COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA

## QUEER SENSORY IN CONTEMPORARY CINEMA: PRECARIOUSNESS AND INTIMACY AS MODES OF RESISTANCE

Erly Vieira Jr.\*

### RESUMO:

Ao propor uma “fenomenologia *queer*”, Sara Ahmed (2006) parte da ideia de que o “estar-no-mundo” *queer* seria caracterizado por diferenças no relacionamento entre corpos e espaços, em choque com uma lógica heteronormativa hegemônica que está sempre a reiterar a “impropriedade” com que tais corpos (e respectivos olhares) movimentam-se ou perambulam pelos espaços cotidianos. Partindo disso, podemos perceber como uma parte do cinema *queer* confere uma dimensão resistente a esses corpos e suas imagens a partir de usos específicos da linguagem audiovisual, como a adoção de uma câmera-corpo e da visualidade háptica, sobrevalorizando uma experiência sensorial capaz de reativar as memórias corporais de audiências. Penso essas “sensorialidades *queer*” como equivalentes audiovisuais da fenomenologia de Ahmed, de modo que este trabalho busca compreender como elas e suas linhas desviantes promoveriam, no cinema contemporâneo, uma partilha da intimidade desses corpos filmados próximo ao espectador, estabelecendo conexões afetivas a partir da experiência da precariedade, sob a dimensão coletiva e política inerente às línguas/literaturas menores - ou seja, instrumentos de ação e resistência a partir do afeto e do desejo.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cinema e sensorialidade, língua menor, fenomenologia *queer*.

---

\* Professor do Departamento de Comunicação Social e dos Programas de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e Comunicação e Territorialidades (POSCOM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Comunicação e Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). erlyvieirajr@hotmail.com

## ABSTRACT:

In proposing a “queer phenomenology”, Sara Ahmed (2006) starts from the idea that queer “being-in-the-world” would be characterized by differences in the relationship between bodies and spaces, in conflict with a hegemonic heteronormative logic that is always reiterating the “impropriety” with which these bodies (and their glances) move or wander through the usual spaces of everyday life. From this, we can see how a part of queer cinema confers a resistant dimension to these bodies and their images, from specific uses of the audiovisual language, such as the adoption of an embodied camera and haptic visuality, overvaluing a sensory experience capable of reactivating the embodied memories of their audiences. I think these “queer sensorialities” as audiovisual equivalents of Ahmed’s phenomenology, so that this work seeks to understand how such sensorialities and their deviant lines would promote, within contemporary cinema, a sharing of the intimacy of these bodies filmed close to the viewer, and how it establishes affective connections from the experience of precariousness, under the collective and political dimension inherent in the minor literatures - that is, instruments of action and resistance based on affect and desire.

## KEYWORDS:

Film and sensory studies, minor language, queer phenomenology.

É possível falar de uma sensibilidade *queer* traduzida na própria materialidade da experiência fílmica? De que formas alguns filmes *queer* apropriam-se de estratégias sensoriais para engajar sensivelmente o espectador com uma câmera-corpo? E como podemos pensar isso como uma espécie de dimensão resistente na qual esses corpos e imagens, ao reativarem as memórias corporais de suas audiências, promovem conexões afetivas que partilham a experiência da precariedade, sob a dimensão coletiva e política inerente às línguas/literaturas menores - ou seja, como instrumentos de ação e resistência a partir do afeto e do desejo?

Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa mais ampla, atualmente em desenvolvimento, que busca entender de que forma a dimensão sensorial da experiência fílmica está articulada a determinados usos de elementos da linguagem audiovisual e da mise-en-scène - e que aplica tais questões dentro da possibilidade de uma especificidade a sujeitos *queer*, levando em consideração suas experiências e

desejos. De um lado, baseia-se no pensamento de autores da teoria fílmica filiados a paradigmas que abordam essa experiência com ênfase nos efeitos e ressonâncias produzidos diretamente no corpo do espectador - ora calcados num viés fenomenológico (Vivian Sobchack, Davina Quinlivan), ora se aproximando de uma matriz pós-estruturalista (Steven Shaviro, Laura Marks), ou ainda dialogando com essas duas correntes em maior ou menor grau (Jennifer Barker, Susanna Paasonen, entre outros). Tais autores, vale lembrar, sempre ressaltam o processo de realimentação entre as esferas não-rationais (sensória, afetiva) e racionais (os processos de produção de sentido) que envolvem o ato de se assistir a uma obra audiovisual, questionando uma falsa hierarquização epistemológica que privilegia a dimensão simbólica em detrimento de sua inegável articulação com o sensível. Por outro lado, buscamos aproximar esses conceitos à proposta de fenomenologia queer de Sarah Ahmed, e à sua análise das relações entre corpos não-heteronormativos e espaços cotidianos, para repensar a inserção desses mesmos corpos (tanto os captados pela câmera quanto os espetatoriais) no próprio espaço fílmico. Para ilustrar os conceitos aqui apresentados, recorreremos à análise de obras audiovisuais não necessariamente restritas a uma filmografia autodenominada queer, ampliando-se também para outras obras que, junto a espectadorxs LGBTQs, possam ser lidas também a partir de um olhar queer.

Um ponto comum entre os diversos estudos, surgidos a partir do final dos anos 1980, sobre a sensorialidade cinematográfica (BARKER, 2009; MARKS, 2000; SHAVIRO, 2015; SOBCHACK, 2004) está na concepção da experiência fílmica não como mera representação, mas como um acontecimento (no sentido deleuziano do termo *événement*). Pensar nossa relação com as imagens como acontecimento implica em reconhecê-la como uma experiência afetiva fundada no presente e que, ao nos atravessar em toda sua intensidade, envolve a interação de corpos de três naturezas distintas: os filmados, o do espectador e o próprio filme, aqui concebido como um corpo capaz de afetar e ser afetado. Vivian Sobchack (2004) afirma que isso ocorre porque o cinema não somente evoca experiências físicas, mas também faz uso de modos de existência corpóreos (visão, audição, mobilidade, orientação espacial e produção de sensações físicas diversas) como veículo e substância de sua linguagem. Sobchack chega a conceber a espetatorialidade como uma condição de sujeitos “cinestéticos” (*cinesthetic subjects*) que experimentam os efeitos produzidos pelo filme em seus próprios corpos - criando assim um neologismo

que mescla às palavras cinema e estética as condições físicas de sinestesia (mistura de sensações de dois ou mais sentidos), cenestesia (percepção dos movimentos de nossos órgãos internos, como batimentos cardíacos ou movimentos digestivos e respiratórios) e cinestesia (propriocepção, tanto dos movimentos musculares quanto de nossa posição, orientação e localização espacial)<sup>1</sup>.

Tais estudos também apontam uma série de estratégias que alguns filmes utilizam com o intuito de envolver sensivelmente e engajar o espectador em experiências sensoriais dissidentes, centrífugas, para além das já instituídas pelo cinema hegemônico. Entre elas, por exemplo, está a visualidade háptica (MARKS, 2000), que busca instaurar uma relação de intimidade capaz de fazer confundir as distâncias entre quem vê e o que é visto (em lugar da nítida separação entre sujeito e objeto presente na visualidade ótica), evocando uma relação mais tátil com as superfícies filmadas, não somente no sentido de toque, mas também sob um amplo contato entre as peles do filme e do espectador, este envolvido física e afetivamente em todo o seu corpo - inclusive internamente, se levarmos em consideração as diversas terminações nervosas que revestem nossa carne e vísceras e que compõem nossos aparelhos sensoriais.

Esse regime de visualidade, surgido no cinema experimental e de vanguarda, seria retomado pela geração de videoartistas dos anos 1980/90 e estaria hoje disseminado por todo um cinema de caráter intimista - incluindo-se aí uma considerável parcela dos filmes dirigidos por mulheres e/ou por lésbicas, gays, bissexuais e transexuais (LGBTs), num rol que envolve realizadores tão distintos quanto Apichatpong Weerasethakul, Sadie Benning, Karim Aïnouz e Lynne Ramsay. Nesse regime, o “roçar” (*to graze*), com toda a sensualidade que o termo carrega semanticamente, torna-se tão importante quanto o “olhar” (*to gaze*). Também poderíamos estender tal condição ao campo sonoro, a partir da ideia de uma “escuta háptica” (MARKS, 2000), com sua possibilidade de gerar zonas de indistinção temporárias capazes de nublar a percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas e permitindo, dessa forma, conceber um espaço sonoro de intimidade extrema e irrecusável.

Estratégias como a visualidade háptica inscrevem, assim, essas experiências sensoriais diferenciadas na própria materialidade fílmica, ao resignificarem elementos básicos da linguagem audiovisual. Isso nos permite pensar, especialmente no cinema

contemporâneo, a possibilidade de uma câmera-corpo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, capazes de nos afetar de diversas maneiras, indo da excitação física (*thrilling*) e sexual até o torpor ou a embriaguez.

Observa-se, inclusive, um amplo uso desses procedimentos em diversas vertentes cinematográficas, tanto nos novos realismos surgidos a partir da década de 1990 (metacinemas, diversos híbridos entre ficcional e documental, cinema de fluxo, melodramas intimistas e demais propostas calcadas na emulação do espaço-tempo cotidiano) quanto nos *blockbusters* de ação e aventura exibidos frequentemente em 3D e Imax. Mas também os encontramos em propostas estéticas mais radicais, como o jogo instaurado entre a aparente monocromia da tela azul e o rico desenho sonoro, que nos permitem partilhar algo da experiência corporal vivida por Derek Jarman sob os fortíssimos efeitos colaterais do AZT e outras drogas, em seu *Blue* (1993), um dos muitos trabalhos do cinema *queer* a experimentar a dimensão háptica - visual e também sonora, se pensarmos na materialidade das vozes em *off* que o conduzem, por vezes bastante resfolegantes.

O filme de Jarman, ao negar uma narrativa totalizante e realocar a presença dos corpos (não) filmados exclusivamente para a banda sonora, faz ressoar uma instabilidade física e uma incompletude perturbadora em direção a um espaço desconhecido para o qual o espectador é convidado a partir do estranhamento - inclusive pela saturação da visão com tanto azul, fazendo com que o olhar se desvie constantemente para fora da tela. Uma produção de intimidade, empreendida por um corpo cuja intensa presença se dá mesmo quando invisível, nos levando a habitar o espaço fílmico a partir de suas arestas, de seus desvios, de sua potência desorientadora<sup>2</sup>.

A recorrência de estratégias como essas na filmografia LGBT nos faz indagar as formas pelas quais pode-se inscrever uma sensibilidade *queer* contemporânea dentro da própria materialidade fílmica. Num cinema em que o corpo sempre foi das questões primeiras (seja identitária, seja fenomenologicamente), como a adoção de uma câmera-corpo *queer* e a produção de intimidade decorrente do uso do háptico potencializam a experiência espectral? Que dados novos o olhar e o ouvir *queer* apresentam, quando aliados a essas sensorialidades diferenciadas? Se uma perspectiva fenomenológica permite, segundo Barker (2009), aproximar espectador e filme a partir de uma

corporalidade reciprocamente compartilhada, e, se para Lindner (2012), os corpos *queer* experimentam relações táteis, musculares e cinestésicas de modos diferentes dos demais, como esse cinema traduziria tais experiências?

Penso aqui, por exemplo, na relação sensual entre câmera, espectador e corpos filmados em expansão, potencializada em diversas sequências de filmes como *Go Fish: o par perfeito* (Rose Troche, 1994), *O fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000) e *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002). Em *Go Fish*, um marco do New Queer Cinema da década de 1990, acompanhamos uma comunidade de mulheres lésbicas retratada quase sempre num tom aparentemente realista - rompido por ocasionais vinhetas metafóricas ou momentos que remetem a um “coro grego” formado por algumas protagonistas, a comentar os desdobramentos da trama. Aqui, a câmera constantemente filma os corpos femininos de forma desejante, com bastante curiosidade em reter seus atos mínimos, suas hesitações e respirações enquanto deitam-se no sofá ou dormem, muitas vezes numa intimidade que se traduz nos planos detalhes de mãos, costas, bocas e outros fragmentos do corpo, tornados textura quando ampliados na tela.

No filme de João Pedro Rodrigues, a memória tátil e proprioceptiva do espectador é sobrevalorizada nos planos iniciais do filme, em que o protagonista, vestido da cabeça aos pés com máscara e roupa de látex, reluzindo à claridade do dia, penetra sexualmente um parceiro algemado. Mesmo com os corpos filmados a uma certa distância, cria-se no espectador a forte impressão de se estar a poucos centímetros deles, quase a tocar a imagem - inclusive pela sensação transmitida pelos ruídos do atrito da borracha com a pele do outro personagem, enquanto os corpos roçam entre si no acelerado ritmo da penetração.

Já em *Madame Satã*, à medida que o personagem de Lázaro Ramos faz seu show como a Mulata do Balacochê, a câmera, que a toda hora esbarra nos personagens e figurantes, vai se embriagando com a energia que emana da orgia que se instaura, a lente flutuando cada vez mais violentamente, perdendo e retomando o foco sem a menor cerimônia em meio a tantos corpos em mútua expansão (inclusive o do espectador). Aqui, o háptico faz-se evidente em sua instabilidade quase absoluta, numa imagem que recusa a clareza/limpeza de um ponto de vista ótico/distante, abrindo-se às imprevisibilidades da deriva e a um erotismo que emana dessa relação tátil e quiçá visceral entre espectador, câmera e corpos filmados.

Uma possibilidade de leitura que tente explicar, nesses filmes, essa carnalidade da câmera, é dada a partir de uma perspectiva fenomenológica *queer*, tal qual propõe Sarah Ahmed, em seu livro *Queer phenomenology* (2006). Para a autora, as formas de “estar-no-mundo” dos corpos *queer* caracterizam-se por diferenças no relacionamento destes com os espaços (públicos, especialmente), a partir de uma inconciliação com a lógica heteronormativa hegemônica - e isso costuma ocorrer frequentemente em modos de existência usualmente classificados como inadequados/perigosos/desviantes. Ou seja, esse “estar-no-mundo” *queer* não apenas seria caracterizado pelas relações táteis, cinestésicas e musculares calcadas na diferença (gestos, posturas, trejeitos, entonações vocais), mas também por diferenças nas experiências de contato, proximidade, toque e movimento, quando comparados com suas equivalentes heteronormativas. Não somente tocamos e somos tocados pelo diferente, mas também isso se dá de forma “diferente”, “inapropriada”, “indesejada” - e isso se traduz inclusive em nossas relações espaciais e cinéticas<sup>3</sup>.

Ahmed propõe pensar a (des)orientação espacial como analogia da orientação sexual (ambos concebidos como modos de intencionalidade fenomenológica), também se apropriando de uma concepção do *queer*, como um modo de existência fundado no reconhecimento da precariedade e da ruína, aqui reconfiguradas a partir de um outro uso dos prazeres, uma “excitação diante da incerteza sobre onde o desconforto pode nos levar” (AHMED, 2004, p. 155). É a experiência do extravio, tão presente no universo simbólico *queer*, em sua forma de afirmação política - sem zonas de conforto, sem fazer confundir os contornos do corpo com a paisagem da norma dominante; ou seja, sentir-se fora do lugar, mas fazer disso uma afirmação, uma potência. Uma diferença demarcada pela impossibilidade de se apropriar da forma normativa, dos espaços de conforto, usualmente vedados aos corpos desviantes - e, em seu lugar, apropriar-se pela desorientação, uma forma de habitar e existir nos espaços num sentido divergente, no qual o estranho se torna familiar. É alheio, mas é intenso, transbordante, movido pelo fogo no rabo *queer*, que prefere se arriscar em trajetos desviantes, em lugar da retidão das linhas heteronormativas, que tão pouco costumam oferecer a quem nelas não se enquadra.

Esse “estar-no-mundo” divergente traduz-se em vários gestos e formas de se mover e comportar: Katharina Lindner (2012), inspirada pelos pressupostos fenomenológicos de Sarah Ahmed, afirma que as subjetividades *queer* não somente se articulam por meio



de e são identificadas em relação aos personagens dos filmes, mas também ao corpo do filme e às nossas relações corpóreas com esse filme. Daí minha proposta de pensarmos como esses filmes estabelecem contratos sensoriais diferenciados com seus espectadores - tais como identífico, por exemplo, nos supracitados *Go Fish*, *O fantasma*, *Madame Satã*, *Blue*, entre tantos outros.

E penso que outro exemplo de ativação desse regime sensível (ainda que insólito, dadas as restrições interculturais), esteja numa leitura possível do filme *Gosto de cereja* (Abbas Kiarostami, 1997), que reconhece um certo homoerotismo nas entrelinhas de suas sequências iniciais, nas quais o protagonista aborda, de dentro de seu carro, homens solitários em lugares ermos, com uma proposta pouco usual e fartamente remunerada (e só muito tempo depois percebemos se tratar de um convite para ser cúmplice de um suicídio, e não de um encontro sexual). Tais imagens, bem como os diálogos bastante lacunares entre os personagens, remetem às pegações de carro em ruas de pouco movimento, já que o ponto de vista da câmera, para o espectador homossexual masculino ocidental, reativa suas memórias sensoriais/cinestésicas acerca de situações semelhantes, previamente vividas diversas vezes, e gerando a expectativa de sua iminente repetição. Embora não possamos afirmar que o cineasta tivesse originalmente a intenção de evocar tais sensações (afinal, estamos tratando de um homem heterossexual, de uma cultura bastante distinta da nossa), a possibilidade de elas atingirem desavisadamente o espectador gay, instaurando uma atmosfera homoerótica através da qual serão apreendidas tais imagens e sons, é quase inevitável. Isso nos remete à colocação de Lindner, para explicar essa identificação com o dissidente, o desordenado, o inquietante:

O cinema não só permite possibilidades de identificação psicológica com certos personagens, mas também com situações afetivas construídas tanto através dos personagens e narrativa quanto com base em vários movimentos, gestos, texturas ou ritmos cinemáticos. (LINDNER, 2012, p.6, tradução minha)<sup>4</sup>

O exemplo do filme do Kiarostami nos permite pensar que as sensorialidades *queer*, em sua tradução fílmica, não são exclusivamente produto de uma intencionalidade do realizador (como o são no cinema autodenominado *queer*), mas algo que também pode ser instaurado, numa espécie de serendipidade, pelo próprio espectador e suas memórias afetivas e sensíveis, a partir das ressonâncias de quaisquer imagens em sua carne e corpo, apropriadas a partir de um olhar “queerizante”, que desestabiliza e arruína - um



olhar que LGBTs de outras gerações tantas vezes lançaram a certos clássicos hollywoodianos, tornando-os também “nossos”. E é a partir desse duplo e ambíguo trajeto que podemos pensar tal regime sensório como um equivalente audiovisual da concepção de uma “literatura menor”, proposta por Deleuze e Guattari em seu livro sobre Kafka, originalmente publicado em 1975.

Se a ideia de um cinema menor já há muito é utilizada para se pensar os usos engajados dos meios audiovisuais por realizadores oriundos de minorias (mulheres, LGBTs, negros, indígenas, comunidades periféricas e/ou emigrantes), isso se dá justamente porque são identificadas, nos respectivos modos de engajamento espectral de tais filmografias, as três características que definem o conceito de “literatura menor”. São elas: 1. Um forte coeficiente de desterritorialização, traduzido num sentir-se estrangeiro dentro da própria língua, “gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto” (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 63); 2. sua irrecusável dimensão política, inclusive por colocar em questão, com sua afirmação da diferença, os cânones hegemônicos; e 3. o fato de que nelas tudo se torna coletivo, uma vez que “o campo político contaminou todo o enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37) e porque “é a literatura que produz uma solidariedade ativa” (Ibidem). Ou seja, é justamente por esses filmes revirarem do avesso alguns pressupostos consagrados da linguagem e narrativa audiovisual que eles convocam, a partir de uma “pedagogia dos desejos e das sensações” (BALTAR, 2015), suas respectivas coletividades a transformarem seu despertencimento ao hegemônico em um outro tipo de pertencimento: uma partilha afetiva estabelecida às margens, “menor” mas jamais desprovida de intensidade, que constitui assim novas comunidades, cujos laços se estabelecem a partir de experiências e sensibilidades comuns, específicas a cada uma dessas minorias - formando cada qual seu próprio “bonde” ou, especificamente no caso *queer*, seus próprios “bandos”.

Fazer um “uso menor” da língua maior, em termos audiovisuais, como nos recorda Alison Butler (2002) em sua análise do cinema feito por mulheres (e que acredito também ser aplicável no contexto *queer*), também implica mais num projeto de comunidade do que em sua efetiva expressão - ou seja, reforça o caráter de uma imaginação coletiva ao reforçar os laços identitários contemporâneos. E, de certo modo, quando alguns filmes, realizados por cineastas heterossexuais, dirigem-se diretamente às plateias LGBTs,

muitas vezes é imprescindível aprender a falar com destreza o idioma menor através do qual elas se comunicam - como em *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016), que busca, a partir dos recursos estéticos e narrativos já comuns à filmografia *queer* (e negra), envolver afetiva e proprioceptivamente o espectador em cenas que resgatam experiências da infância e adolescência tão próprias aos cotidianos de nossos corpos, como a descoberta do desejo e seu recorrente platonismo, a sensação do primeiro beijo, a intimidade do toque, mas também a dor da rejeição e do *bullying* público no ambiente escolar.

Há ainda certa rejeição aos prazeres espectatoriais tradicionais (o que de modo algum quer dizer que tais filmes não ofereçam outros prazeres a suas audiências), que se traduz na afirmação que Patricia White, em seu artigo *Lesbian minor cinema*, faz de alguns filmes de Chantal Akerman e Sadie Benning: “Elas recusam narrativas preditivas em favor de um potencial não-realizado” (WHITE, 2008, p. 411). Ou seja, trata-se aqui daquele “outro” uso dos prazeres de que Sara Ahmed nos fala, reconfigurando o fracasso e a precariedade como modos de resistência a partir do afeto e do desejo - como na cena da cusparada coletiva no reformatório, em *Veneno* (Todd Haynes, 1991), retratada com bastante ambiguidade na fisionomia enquadrada em close do jovem que se submete ao que, a princípio, seria uma humilhação, mas que se transforma num prazer orgásmico, que nos remete aos planos de *bukkake* nas cenas de sexo grupal dos filmes pornográficos gays.

Aqui também podemos pensar no resgate, ocorrido em diversos momentos do filme de Haynes, de memórias sensórias associadas não somente à “sujeira” e precariedade do sexo improvisado em lugares públicos (parques, praças, becos, areia da praia ou mesmo no meio do mato), mas também à vulnerabilidade e à condição de sentir-se observado por terceiros. Esse tipo de estratégia, de certo modo, ecoa junto a espectadores LGBTs numa gama bastante diversa de filmes, que inclui desde *Moonlight*, que, com sua cena de flerte/beijo na praia deserta, provoca-nos a palpável sensação da iminência de um flagrante, até o ambíguo jogo entre presa e caçador estabelecido em *Um estranho no lago* (Alain Guiraudie, 2013), já dentro de uma provocante e fetichizada subversão das convenções que regem o gênero cinematográfico do suspense.

Outros desdobramentos possíveis dessas estratégias de câmera-corpo *queer* teriam a ver com uma consciência do uso da câmera como prótese, prolongamento háptico de

um olho que, curioso, vasculha tanto o próprio corpo quanto o corpo do outro - e lança o espectador nesse jogo erótico que oscila entre a imagem e quem a vê (MARKS, 2000). Penso aqui, por exemplo, em *Na sua companhia* (Marcelo Caetano, 2011), quando o casal de amantes está na cama, ainda em seus estágios iniciais de relacionamento, na fase da descoberta do corpo um do outro. Um dos personagens está filmando o outro (como usualmente o faz com seus parceiros sexuais) durante uma conversa sobre marcas corporais (tatuagens e cicatrizes). O outro pede para filmá-lo e consegue, pela insistência: filma-o bem de perto, uma parte por vez, perscrutando-o atentamente, começando pelos pés e seguindo pelas mãos, mamilos (“o farol está aceso!”, comenta), a boca carnuda, macia, vermelha, a barba, o rosto distorcido pela proximidade exagerada da câmera, beijado subitamente enquanto só vemos a sombra do rosto que se aproxima por um instante e ouvimos o barulho do estalo dos lábios na pele áspera - e, por fim, os pelos pubianos, no momento em que o primeiro personagem recobra o domínio da câmera, a *mastery* do olhar, e filma o volume na cueca do parceiro.

Uma segunda possibilidade está na câmera-corpo que se observa, ora inquieta ora serena, em busca das marcas visíveis e táteis da soropositividade, nas imagens produzidas durante a epidemia da aids nos anos 1980. Um exemplo é a ficção autobiográfica *Noites felinas* (Cyril Collard, 1992), numa cena em que o protagonista vasculha o corpo em frente ao espelho do banheiro, num misto de pânico, curiosidade e algum carinho, atrás de feridas e manchas visíveis do sarcoma de Kaposi que estejam surgindo em sua pele. Essa necessidade de filmar as marcas deixadas pela doença no próprio corpo também está presente em toda uma série de documentários, como o monumental filme-diário do português Joaquim Pinto, *E agora? Lembra-me* (2013), acompanhando um ano de testes com drogas clandestinas que possam impedir o avanço conjunto da aids e da hepatite C, doenças que seu corpo possui há vinte anos.

Também podemos citar aqui alguns dos materiais de arquivo usados no documentário *How to survive a plague* (David France, 2012), e produzidos pelos videomakers militantes do Act Up (do inglês, Aids Coalition to Unleash Power), entre o final dos 1980 e começo dos 1990, num empreendimento de produzir imagens da crise da aids e da própria convivência com o HIV, que pudessem servir de registro das atividades, tanto como memória das ações quanto como informação para futuros militantes, dada a urgência implícita no fato de que quem estava filmando ou sendo filmado poderia não estar mais

vivo dali a poucos meses. Ao mesmo tempo, a produção dessas imagens operava como parte do processo de aceitação, aprendizado e autodescoberta das diversas situações atreladas à própria condição de soropositividade, não só individualmente, mas também como construção coletivamente partilhada - inclusive pelos seus espectadores.

E há ainda a potencialização sensória dos registros em primeira pessoa, como *Girl Power* (Sadie Benning, 1993) e *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003): em ambos os casos, a câmera atua como prolongamento dos dedos, querendo tocar o mundo ao redor - seja a Pixelvision que tanto filma a banalidade do mundo concreto quanto captura as imagens televisivas no filme de Benning, seja a Handycam digital com que Caouette registra sua conflituosa relação com a mãe e sua própria patologia. É como se ela pudesse trazer esse mundo para dentro do filme-diário pessoal e, assim, transformar o que é fluxo cotidiano em memórias a serem revisitadas, de tempos em tempos, por seus respectivos autores, bem como por seus cúmplices mais íntimos: nós, os espectadores.

É nesses territórios, citados no decorrer deste artigo, que estão situados esses corpos precários, (in)desejados, tão familiares à peculiar ruína de quem nunca deteve o poder oficial. Ao escolhermos habitar tais imagens, buscamos também extrair de sua precariedade uma potência, engendrando inúmeros outros modos de existir tantos quanto nossos corpos desejarem, tantos quanto eram as rockstars que a então adolescente Sadie Benning imaginava ser, no mundo construído dentro de sua cabeça, mencionado em seu *Girl Power*. (In)desejo puro a afetar diretamente, com suas intensidades, os corpos dos sujeitos cinestéticos a que tais imagens se destinam. Daí reativar memórias sensoriais, tanto das dores quanto dos tesões, porque é sempre necessário reinventar nossas existências, bem como as relações de nossos corpos com os espaços cotidianos - e, quem sabe, também reverberar em outros corpos, não *queer*, que se permitam participar dessa partilha. Imagens, mais que representações, são acontecimentos que atravessam intensamente nossos corpos a cada instante. Que nossa precariedade e dissenso tornem-se potência, então, e restaurem as energias desses corpos que tanto teimam em resistir.

## REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Queer phenomenology: orientations, objects, others.** Durham: Duke University Press, 2006.

AMOR à vida. Direção: Walcyr Carrasco. Produção: Verônica Esteves; Flávio Nascimento. Rio de Janeiro: REDE GLOBO, 2013-2014.

BALTAR, Mariana. Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema: cinema, sexualidade e política.** Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. (catálogo online)

BARKER, Jennifer M. **The tactile eye: touch and the cinematic experience.** Berkeley: University of California, 2009.

BENNING, Sadie. **Girl power.** 1993. 1 curta-metragem (15 min).

BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: homosexuality and the horror film.** Manchester: Manchester University Press, 1997.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: James Mackay; Takashi Asai. London: CHANNEL FOUR FILMS; BBC RADIO 3; ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN, 1993.

BUTLER, Alison. **Women's cinema: the contested screen.** London: Wallflower, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

E AGORA? Lembra-me. Direção: Joaquim Pinto. Produção: Joana Ferreira; Christine Reeh; Isabel Machado. Lisboa: C.R.I.M. PRODUÇÕES; PRESENTE, 2013.

GO fish: o par perfeito. Direção: Rose Troche. Produção: Rose Troche; Guinevere Turner. Chicago: SAMUEL GOLDWIN COMPANY (Distrib.), 1994.

GOSTO de cereja. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Alain Depardieu; Abbas Kiarostami. Tehrân: ABBAS KIAROSTAMI PRODUCTIONS; CIBY 2000; KANOON, 1997.

HOW to survive a plague. Direção: David France. Produção: David France; Howard Gertler. New York: PUBLIC SQUARE FILMS; NINETY THOUSAND WORDS, 2012.

KORESKY, Michael. Queer & now & then: 1932. **Film Comment**, New York, mar./abr. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2HQe0XP>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

LINDNER, Katharina. Questions of embodied difference: film and queer phenomenology. **European Journal of Media Studies**, Amsterdam, v. 1, n. 2, p. 199217, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2lfFtpz>>. Acesso em: 3 maio 2018.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Marc Beauchamps; Donald Ranvaud; Vincent Maraval; Walter Salles. Rio de Janeiro: DOMINANT 7; VIDEOFILMES; WILD BUNCH; STUDIOCANAL; LUMIÈRE, 2002.

MARKS, Laura U. **The skin of film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham: Duke University Press, 2000.

MOONLIGHT: sob a luz do luar. Direção: Barry Jenkins. Produção: Adele Romanski; Dede Gardner; Jeremy Kleiner. Miami: A24, 2016.

NA SUA companhia. Direção: Marcelo Caetano. Produção: Marcelo Caetano, Roberto Tibiriçá, Flora Lahuerta. São Paulo: PLATEAU PRODUÇÕES, 2011.

NOITES felinas. Direção: Cyril Collard. Produção: Nella Banfi. Paris: BANFILM; LA SEPT CINÉMA, 1992.

O FANTASMA. Direção: João Pedro Rodrigues. Produção: Amândio Coroadó. Lisboa: ROSA FILMES; RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA; INSTITUTO DO CINEMA, AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA, 2000.

QUINLIVAN, Davina. On how queer cinema might feel. **Music, Sound and the Moving Image**, Liverpool, v. 9, n. 1, p. 6377, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2riUDk9>>. Acesso em: 3 maio 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi: revista de estudos literários**, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 5970, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2riLp7r>>. Acesso em: 3 maio 2018.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian Carol. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Fleshing out the image: phenomenology, pedagogy, and Derek Jarman's Blue. **Cinema: Journal of Philosophy and Moving Image**, Lisboa, n. 3, p. 1938, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ku4zPH>>. Acesso em: 3 maio 2018.

TARNATION. Direção: Jonathan Caouette. Produção: Jonathan Caouette, Stephen Winter. New York: [s.n.], 2003.

UM ESTRANHO no lago. Direção: Alain Guiraudie. Produção: Sylvie Pialat. Paris: LES FILMS DU WORSO, 2013.

VENENO. Direção: Todd Haynes. Produção: Christine Vachon. New York: BRONZE EYE PRODUCTIONS; KILLER FILMS, 1991.

WHITE, Patricia. Lesbian minor cinema. *Screen*, Oxford, v. 49, n. 4, p. 410425, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2HQnfTh>>. Acesso em: 3 maio 2018.

## NOTAS

- 1 A língua portuguesa faz distinção entre “cinestesia” e “cenestesia”, embora a língua inglesa use o termo *kinesthesia* para ambos os casos, como consta no texto original de Sobchack (2004).
- 2 Para uma discussão mais aprofundada sobre os usos da visualidade e escuta hápticas em *Blue*, ver Sobchack (2012), em especial quando ela fala da apresentação, no filme, de um mundo “sonoramente visual”, e Quinlivan (2015), que ressalta o fato de Jarman inscrever sua existência corpórea no filme, tanto como voz quanto como ruído, duas entidades separadas que se entrecruzam, tossindo, murmurando, respirando e perdendo/recuperando o fôlego, por vezes se confundindo com o vento que também preenche a banda sonora. Para Davina Quinlivan, *Blue* é o ato político final do cineasta, mas também um ato intensamente pessoal, “o único tipo de assinatura que ele acreditaria quando seus dedos se tornassem tão fracos para escrever” (2015, p. 71, tradução minha).
- 3 Por vezes, essa inadequação pode ser invertida propositalmente, tornando incômoda, ou melhor, “queerizando” a experiência do espectador heteronormativo: penso aqui nos capítulos exibidos nas semanas finais da telenovela *Amor à vida* (escrita por Walcyr Carrasco, dirigida por Mauro Mendonça Filho e exibida pela Rede Globo entre 2013-2014), nas cenas que retrataram a formação do casal homossexual Félix e Niko (interpretado pelos atores Mateus Solano e Thiago Fragoso). Nelas, vemos longos minutos de conversas apaixonadas, filmadas em planos bastante próximos, enquadrando os rostos dos atores a uma distância de poucos centímetros, olhos nos olhos, na iminência de um beijo apaixonado, que foi adiado até o último capítulo. Se a frustração do beijo “que nunca vinha” atingiu espectadores (muitos deles LGBTs) que torciam pelo casal, a possibilidade desse beijo acontecer a qualquer instante provocou momentos de extrema tensão e apreensão em espectadores mais conservadores, para os quais esse beijo, no tradicional horário da telenovela, era uma imagem profundamente indesejada. Isso se deu justamente porque a forma como tais cenas eram filmadas resgatava memórias sensoriais (e relações espaciais) associadas a cenas semelhantes, usualmente protagonizadas por casais heterossexuais nas telenovelas, os rostos posicionados a pouquíssimos centímetros um do outro, de modo que essas conversas costumam ser subitamente interrompidas por um beijo ardente, algumas vezes apenas alguns segundos após iniciadas.
- 4 Essa afirmação de Lindner também pode ser aplicada à luz da ambígua atmosfera homoerótica presente em alguns clássicos do horror, aventura e ficção científica hollywoodianos do início da década de 1930, como *A ilha das almas selvagens* (Erle C. Kenton, 1932). Nele, graças principalmente à *mise-en-scène* plenamente “inadequada” e “indesejada” (para os parâmetros heteronormativos) do “vilão” Dr. Moreau, interpretado por Charles Laughton, faz-se possível uma leitura *queer* bastante instigante, uma vez que era comum haver, entre espectadores LGBTs de meados do século XX, uma forte identificação com o personagem, suas frases e trejeitos afetadíssimos (em especial seus insinuantes diálogos com o “herói” Parker), o que conferiu ao filme o status de *cult* num cânone *pré-queer*, apesar de conter algumas doses explícitas (e bastante condenáveis) de misoginia no discurso de Moreau. Para maiores informações, ver Benschhoff (1997) e Koresky (2018).

Artigo recebido em 19 de março de 2018.

Artigo aceito em 13 de abril de 2018.