

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

ANDRÉ ANTÔNIO BARBOSA

CONSTELAÇÕES DA FRIVOLIDADE

NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Rio de Janeiro

2017

ANDRÉ ANTÔNIO BARBOSA

CONSTELAÇÕES DA FRIVOLIDADE
NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito à obtenção do título de Doutor, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes Silva

Rio de Janeiro, março de 2017

Agradecimentos

A Denilson, pela amizade com a qual me presenteou para além da rigorosa e preciosa orientação nos últimos quatro anos. Por ter me mostrado, entre aulas, idas ao cinema e conversas entusiasmadas depois de sessões em festivais que o encontro teórico com filmes pode e deve ser fascinante e delicioso.

A Rosalind Galt, pela generosidade de ter me recebido, como co-orientadora, no departamento de Film Studies do King's College London, quando de meu estágio sanduíche no exterior. Suas sugestões e indicações bibliográficas permitiram a formação não apenas da segunda constelação desta tese, mas de um olhar que, sem essa experiência em Londres, eu jamais teria conseguido lançar sobre filmes brasileiros que me são tão caros.

Agradeço também àqueles que gentilmente aceitaram discutir comigo este trabalho, compondo a banca de defesa da tese: Angela Prysthon, Mariana Baltar, Maurício Lissovsky e Pedro Maciel Guimarães. Obrigado também a Victa Carvalho e Maria Cristina Volpi por participarem como suplentes.

Agradeço especialmente a Angela, amiga e parceira acadêmica desde a época do Pibic, na UFPE, onde foi minha orientadora da graduação e do mestrado. Há muito do nosso encontro neste trabalho e sem dúvida ele ainda renderá muitos outros frutos.

Aos realizadores dos filmes sobre os quais eu falo aqui, pelos links privados que posso compartilhar com os membros da banca e pelas conversas (algumas mais breves, outras mais demoradas) que, no meio de um percurso incerto, mostraram que eu estava propondo algo que fazia o mínimo de sentido.

Agradeço também aos meus amigos do Surto & Deslumbramento: Chico, Fabio e Rodrigo. Por, em meio a um chato anti-intelectualismo que por vezes domina a produção de filmes brasileiros, terem me mostrado e construído comigo um diálogo muito mais chic entre o fazer filmes e a discussão acadêmica.

A Aristeu, por estar junto.

Por fim, agradeço à CAPES, pela bolsa – tanto no país como no exterior – sem a qual não teria sido possível o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A palavra “frivolidade” costuma assumir, no senso comum, um sentido pejorativo. Nesta tese, porém, ela é utilizada para caracterizar uma sensibilidade estética: a lógica de um gosto que configura o funcionamento de determinados filmes através de aspectos estilísticos como a frieza, o hedonismo e a inconsequência lúdica. No circuito do cinema brasileiro independente, que privilegia a seriedade do drama humanista e o heroísmo do papel político extra-filmico a ser desempenhado pelos próprios filmes, atitudes estéticas frívolas são frequentemente enxergadas como falhas, insuficiências, ou evidências da irrelevância de certas obras. Esta tese é uma tentativa de compreender melhor essa sensibilidade, seu valor estético e alguns filmes brasileiros que têm sido realizados com o seu espírito. Para isso, propõe-se aqui a montagem de duas constelações regidas pela lógica da frivolidade, cujos filmes, respectivamente, fazem surgir dois tipos diferentes de discussão: primeiro a do *dandismo*, depois a da *improdutividade queer*. Com a chave do dandismo, serão estudadas as obras de dois coletivos: o Distruktur, cujos integrantes trabalham entre o Brasil e a Alemanha, e o Osso Osso, do Rio de Janeiro. Depois, através dos elementos formais da improdutividade queer, serão lidos os filmes *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015, Rio de Janeiro), *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014, São Paulo), *Eu Sou Lana Del Rey* (Lucas Ferraço Nassif, 2016, Rio de Janeiro), *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013, Ceará) e *Monstro* (Breno Baptista, 2015, Ceará).

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo; Dandismo; Frivolidade; Improdutividade Queer.

ABSTRACT

BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The word "frivolity" usually assumes, in the common sense, a pejorative sense. In this thesis, however, it is used to characterize an aesthetic sensibility: the logic of a taste that configures the functioning of certain films through stylistic aspects such as coldness, hedonism and playful inconsequence. In the circuit of independent Brazilian cinema, which favors the seriousness of the humanist drama and the heroism of the extra-filmic political role to be played by the films themselves, frivolous aesthetic attitudes are often seen as flaws, inadequacies, or evidences of the irrelevance of certain works. This thesis is an attempt to better understand this sensibility, its aesthetic value and some Brazilian films that have been realized with its spirit. To this end, it is proposed here the montage of two constellations governed by the logic of frivolity, whose films, respectively, give rise to two different types of discussion: first, the *dandyism*, then, the *queer unproductivity*. With the key of dandyism, the works of two collectives will be studied: the Distruktur, whose members work between Brazil and Germany, and the Osso Osso, from Rio de Janeiro. Then, through the formal elements of queer unproductivity, the films *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015, Rio de Janeiro), *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014, São Paulo), *Eu Sou Lana Del Rey* (Lucas Ferraço Nassif, 2016, Rio de Janeiro), *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013, Ceará) and *Monstro* (Breno Baptista, 2015, Ceará).

Keywords: Contemporary Brazilian cinema; Dandyism; Frivolity; Queer unproductivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Doce Amianto</i> (2013).....	15
Figura 2 - <i>Batguano</i> (2013).....	16
Figura 3 - <i>Chelsea Girls</i> (Andy Warhol e Paul Morrissey, 1966)	34
Figura 4 - Beau Brummell.....	53
Figura 5 - Alguns membros do Zanzibar. Foto de 1969.....	61
Figura 6 - <i>Athantor</i> (1972).....	67
Figura 7 – Michel Fournier e Philippe Garrel	68
Figura 8 – <i>Éternau</i> (2006)	79
Figura 9 - <i>Cat Effekt</i> (2011)	80
Figura 10 - <i>Cat Effekt</i> (2011).....	88
Figura 11 - Cartelas de títulos de alguns dos filmes Osso Osso	95
Figura 12 - Efeitos visuais em <i>Hiperselva</i> (2013) e <i>Antes da Encanteria</i> (2016)	97
Figura 13 - A Barra da Tijuca em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	121
Figura 14 - <i>Mate-me Por Favor</i> (2015)	126
Figura 15 - O uso da cor roxa em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015)	130
Figura 16 - A estrutura de encenações híbridas de <i>Nova Dubai</i> (2014).....	139
Figura 17 - <i>Eu Sou Lana Del Rey</i> (Lucas Ferraço Nassif, 2016).	146
Figura 18 - <i>Gold Marilyn Monroe</i> (Andy Warhol, 1962).	147
Figura 19 - <i>Monstro</i> (Breno Baptista, 2015)	153
Figura 20 - <i>Doce Amianto</i> (2013).....	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 8

PRIMEIRA CONSTELAÇÃO: O dandismo, p. 51

SEGUNDA CONSTELAÇÃO: A improdutividade queer, p. 105

CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 160

REFERÊNCIAS, p. 175

Como suportaríamos a massa e a profundidade gasta das obras e das obras-primas, se espíritos impertinentes e deliciosos não houvessem acrescentado à sua trama as franjas de um desprezo sutil e de ironias espontâneas? E como poderíamos suportar os códigos, os costumes, os parágrafos do coração que a inércia e a conveniência superpuseram aos vícios inteligentes e fúteis, se não existissem esses seres espirituosos cujo refinamento os coloca ao mesmo tempo no cume e às margens da sociedade?

E. M. Cioran, “Civilização e Frivolidade”, em: *Breviário da Decomposição*.

INTRODUÇÃO

Como cinéfilo, pesquisador de estética e realizador de filmes, em determinado momento constatei que possuo – e sou fascinado por – uma atitude estética *frívola*. Não é que eu prefira produtos do entretenimento a obras mais exigentes, difíceis e experimentais. Muito pelo contrário, aliás: raros são os filmes de sucesso massivo (ou cuja forma se alinhe a tal) que conseguem *não* me entediar. O que quero dizer é que – dentro mesmo do campo do “cinema independente”, de uma esfera supostamente mais preocupada com expressividade artística do que com lucro e que portanto se atribui a seriedade de um importante papel social – o que me interessa sobretudo são certos filmes que, perversamente, se constroem através de uma *sensibilidade frívola*. O objeto desta pesquisa não são representações da frivolidade, mas algumas configurações formais, algumas estratégias e processos estilísticos que, no cinema brasileiro contemporâneo, parecem ser determinados por uma certa lógica estética que escolhi, aqui, chamar de *frivolidade*. Uso a palavra “lógica” da mesma forma que Susan Sontag, quando se refere à noção de *sensibilidade* como *a lógica de um determinado gosto*: “Taste has no system and no proofs. But there is something like a logic of taste: the consistent sensibility which underlies and gives rise to a certain taste”. (SONTAG, 1964).

Por vezes, filmes frívolos possuem a séria proposta de *em nenhum momento* se levar a sério. Ou, com todo o rigor possível, buscam apenas o hedonismo (não só nos temas, mas na própria forma: o prazer sem culpa das cores, texturas e composições). Também podem, cuidadosamente, se configurar como *mero* jogo inconsequente: não pretendem chegar aos resultados de nenhuma investigação edificante; não querem ensinar qualquer lição catártica. São filmes que, por um lado, na esfera do entretenimento massivo, não conseguiriam “se comunicar” e jamais “funcionariam” no circuito do lucro, por causa do seu caráter excêntrico.

Por outro lado, eles não se arrogam a importância, a seriedade ou o desejo heróico de impacto social comum à maioria dos filmes independentes, “de arte”, ou experimentais (no contexto dos quais eles – muitas vezes causando algum tipo de incômodo – circulam). São sobre esses filmes frívolos de que trata esta tese.

Tenho consciência de que essa primeira descrição é demasiado ampla, e a partir dela qualquer um poderia facilmente pensar em obras específicas bastante distintas umas das outras. Porém, eu gostaria de continuar um pouco mais com o raciocínio antes de dar exemplos concretos.

Durante muito tempo, para dar forma e nome ao que eu queria pesquisar, busquei uma palavra até que cheguei em *frivolidade*. A princípio me perguntava se a questão da minha pesquisa não seria a de um cinema da “trivialidade”. Mas o trivial é muito diferente do frívolo. Desde os filmes dos Lumière, de seus registros de momentos “banais” como a refeição de um bebê ou a saída dos trabalhadores de uma fábrica depois do expediente, há um cinema interessado, entre o documental e a ficção, em salvaguardar a grandeza do pequeno, dos detalhes cotidianos e dos gestos “menores”. É um cinema – de Yasujiro Ozu, passando por Chantal Akerman e chegando a exemplos contemporâneos como o filme brasileiro de sucesso em festivais *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014) – cuja delicadeza resgata o comum, o banal e o trivial contra as narrativas oficiais e figurações midiáticas clichês. Em toda a sua “trivialidade”, porém, trata-se de um cinema *sério*, de grande potencial político. Ele é capaz de criar formas outras de identificação para um público acostumado a nunca ver suas banalidades cotidianas que a cultura de massa torna invisíveis nas imagens espetaculares, materializadas nobremente numa tela de cinema.

O cinema que aqui chamo de “frívolo”, pelo contrário, não tem qualquer batalha a travar contra o clichê. Antes, ele *se diverte* com o clichê. É interessante que a palavra *frivolidade*

lembre, logo de cara, outra: *frio*. Filmes frívolos não estão ligados à “quentura” da luta política. Sua inconsequência lúdica e seu hedonismo oco não podem, de maneira ostensiva, engajar emocionalmente o espectador como o faz o cinema da catarse cotidiana, ou como no geral o fazem os filmes independentes que buscam algum impacto na realidade através de um tratamento arrojado de questões humanas “importantes” ou problemas sociais urgentes.

A palavra frivolidade surge na França do século XVIII – *frivolité* – em pleno florescimento da arte rococó, e está ligada a um entendimento do ócio, das atividades de lazer e do cardápio de futilidades da aristocracia de antes da Revolução (cf. BATES; FORTNER, 2013 e PRYSTHON, 2015). A arte rococó, intimamente conectada a essa classe social, é frívola: ela é sofisticadamente amena, agradável e prazerosa por um lado e por outro é programaticamente decorativa, inconsequente e oca. Já foi descrita significativamente como um “barroco que esfriou”: “Em comparação com as visões arrebatadas do barroco, com seu tumultuoso transbordamento das fronteiras da vida comum, tudo o que é produzido pelo rococó parece frágil, fútil” (HAUSER, 2003, p. 527).

Naturalmente, a palavra adquiriu um *caráter pejorativo* nos tempos pós-revolucionários. Na lógica burguesa que se configurou desde então através de uma valorização do utilitário e da segurança moral propiciada pela intimidade da família nuclear produtiva, o frívolo é associado negativamente a algo de inútil, dissipador, sem importância, sem “caráter”, e sem densidade interna. No campo (burguês) da arte, ser frívolo passou a ser embaraçoso, algo que se deve evitar. A palavra até hoje, portanto, configura para si um espectro de forças negativo, que incomoda e gera ruído.

Num movimento talvez parecido ao dos filmes que quero analisar, os quais assumem provocativamente seu hedonismo oco, frio e inconsequente nos espaços onde o que é valorizado é, pelo contrário, um cinema sério, afetivo e, de preferência, com alguma preocupação política

clara, nesta tese eu me utilizo de uma palavra “negativa” – *frivolidade* – para produzir reflexões mais sistemáticas sobre um conjunto de filmes brasileiros recentes.

Me utilizo aqui dessa palavra para tentar identificar e nomear uma *atitude, lógica ou sensibilidade estética*. Creio que essa sensibilidade vem configurando obras e processos artísticos já há bastante tempo. Por causa disso, é um fenômeno que possui, por um lado, certas características mais gerais e portanto mais vagas, aptas a englobar obras bastante diferentes umas das outras. Por outro lado, toda vez que determinadas obras são configuradas pela lógica da *frivolidade*, elas encarnam especificidades que dizem respeito a seus momentos históricos e contextos culturais específicos. A *estética da frivolidade* vem repetidamente ressurgindo no campo da arte ocidental, mas a cada vez com *processos formais e estilísticos singulares*, que dialogam com seus solos de imanência próprios. Se ela configura a arte rococó, com as *fêtes galantes* idílicas, crepusculares e aristocráticas de um Antoine Watteau, ela também informa a *atitude camp*, que Susan Sontag (1964) observa na comunidade gay da Nova York dos anos 60 e em seu gosto pelo artifício e pelo exagero. Sujeitos, lugares e épocas os mais distintos, caminhos figurais, materiais e técnicas artísticas totalmente singulares; conectados porém pela mesma *atitude estética hedonista e propositalmente oca*. Esta tese adiciona alguns filmes brasileiros a essa constelação de gestos estéticos frívolos.

Ao me deparar – e me fascinar – com esses filmes em festivais, eu enxergava neles a repetição de algo que já me era familiar de uma sensibilidade, de uma lógica que vinha do passado, de obras e movimentos artísticos mais longínquos. No entanto, eu via também construções formais novas, que propunham um diálogo com a situação contemporânea. No geral, porém, eu percebia uma *falta* de abordagens dessas proposições. Justamente por se configurarem de modo *frívolo*, tais filmes nunca ganhavam o destaque que outros tinham nas discussões que têm permeado a crítica de cinema e os congressos, artigos, aulas, dissertações e

teses sobre cinema brasileiro. Ou, quando raramente ganhavam, pareciam se tornar objeto de um desentendimento de base: o que neles era a própria lógica formal, era entendido como falha. Sua frieza proposital era considerada um defeito, uma “incapacidade” de gerar afetos autênticos. Sua proposta de serem obras de superfície, incapacidade do desenvolvimento de personagens e situações, de se “aprofundar”. Eu, pelo contrário, intuía que, com relação àqueles filmes, não se tratava de incapacidade, defeito ou falha de execução, mas de *outra lógica*, completamente, que estava em funcionamento ali. Uma que estava longe de qualquer tarefa de caráter mais “sério” – isto é, moral, espiritual, ontológico ou político –, caráter que, nesses debates (cujos pressupostos se reproduziam na própria curadoria e premiação desses festivais), parecia ser o único e inescapável caminho que o cinema brasileiro deveria seguir¹. Eu intuía que era preciso resgatar essa lógica e compreender aqueles filmes à sua luz, para melhor lhes fazer justiça e assim enxergar o que eles têm a nos dizer e de que forma eles se relacionam com o hoje. Esta tese se propõe a suprir uma parte dessa falta.

Ao mesmo tempo, no meu trabalho junto ao coletivo recifense Surto & Deslumbramento, onde atuo como realizador de filmes, eu experimentava como que empiricamente o funcionamento da frivolidade enquanto sensibilidade estética². Seria impreciso dizer, assim, que apenas interesses “teóricos” estão na origem desta pesquisa. Ela também, de certa forma, acaba por sistematizar e concretizar um solo possível, no cinema brasileiro contemporâneo, para as imagens cinematográficas que eu venho criando. Esse solo,

¹ Um texto bem emblemático da forma como há, no campo ou circuito do cinema brasileiro independente, a valorização desse caminho específico é o panorama do cinema brasileiro contemporâneo traçado pelo crítico, também brasileiro, Victor Guimarães para a revista online britânica Senses of Cinema: “Neighbourhood Realisms and the Return of Utopia: a Dive into the Effervescence of Contemporary Brazilian Cinema”. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2015/festival-reports/tiradentes-film-festival-2014-2015/>>. Acesso em: dezembro 2016.

² Sobre o coletivo, cf.: <<http://deslumbramento.com>> e <<http://deslumbramento.com/release.pdf>>.

com suas afinidades e pontos de apoio em outras obras e realizadores, já vinha sendo construído de modo informal, através de encontros, conversas, debates e vínculos de amizade formados e ocorridos sobretudo em festivais brasileiros e internacionais de cinema. Esta tese como que expande essa rede (especialmente para o campo das discussões acadêmicas) e lhe dá um novo tipo de visibilidade. Os filmes realizados pelo Surto & Deslumbramento sem dúvida poderiam compor o *corpus* desta pesquisa, mas escolhi não me debruçar teoricamente sobre eles. Primeiro pela minha incapacidade de me distanciar dessas obras, e segundo por chegar à conclusão de que eu penso por meio de imagens, na realização de filmes, e por meio de reflexões teóricas, na pesquisa do curso de doutorado, de formas em natureza bastante distintas.

Aqui, enfim, eu ponho alguns filmes brasileiros lado a lado com outras obras geográfica e historicamente distantes deles dentro de constelações, cujo traço de conexão entre astros tão distintos e independentes é essa noção de uma sensibilidade ou lógica da frivolidade. Desse modo, eu tento ver como esses filmes repetem traços dessa lógica mais ampla, que ousa persistir, apesar de tudo, em nossa cultura artística, ao mesmo tempo que identificar as estratégias formais específicas que eles propõem no contemporâneo e, especificamente, no campo do cinema independente brasileiro atual.

Uma escolha: a sensibilidade contra a periodização

Ao tentar descrever e abordar da maneira mais fiel possível a sensibilidade que está em jogo nos filmes do meu *corpus*, eu me deparei com uma espécie de “resistência natural” por parte das ferramentas disponíveis na teoria do cinema. Sem dúvida porque grande parte desta, historicamente, se constituiu a partir da ideia de que a “especificidade” do cinema, com relação às outras formas de arte ou outros *mediums*, é uma relação incontornável com o “Real”. Relação

que possibilitou a inserção do cinema na metanarrativa mais ampla da Arte Moderna – isto é, o papel heroico que essa arte teria de *revelar uma Verdade*, de gerar epifanias sublimes e redensões messiânicas em um mundo dominado pela injustiça, mesmice e falsidade do espetáculo capitalista³. Como, portanto, utilizar escritos que valorizam o despojamento documental para abordar filmes que apresentam um gosto evidente e assumido pelo artifício e pela estetização? Como enquadrar o tom lúdico, a despreensão e a frieza anedótica desses filmes na importante missão política revelatória e epifânica do “Real” sem alguma desonestidade? Como *forçar* o pensamento e viés teórico de autores como André Bazin, Serge Daney, o Gilles Deleuze das *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, Jean-Louis Comolli ou até mesmo Jacques Aumont ao esmiuçar certos filmes recentes como por exemplo os brasileiros *Doce Amianto* (de Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013) e *Batguano* (de Tavinho Teixeira, 2014)?

Em várias sequências do primeiro, *Amianto*, a protagonista (Deyne Augusto), está em cenários ostensivamente artificiais, inseridos através da montagem no momento de pós-produção. Ela corre para encontrar seu amado; atrás de si, uma estrada de coloração roxa demasiado saturada – com textura visivelmente diferente da do corpo de *Amianto* – remete o espectador à técnica obsoleta do *chroma key*. Em outro momento, um personagem (que consta nos créditos como “diva do mar”) está entoando uma espécie de canto de sereia melancólico; o cenário de cores inverossímeis é composto por rochas e recifes sobre águas inquietas, cuja

³ Me refiro à metanarrativa que pode ser identificada sobretudo no pensamento da Escola de Frankfurt (principalmente Adorno e Krakauer) e que se opõe ao jogo estético inconsequente com o artifício porque busca uma dimensão mais “verdadeira” e essencialista do mundo que a arte (incluindo o cinema) teria o poder de *revelar*. Essa tradição se estendeu à teoria “clássica” do cinema e teve em André Bazin (que marcaria, para a maior parte dos estudiosos, o começo de uma “teoria moderna” do cinema no pós Segunda Guerra) um formulador importante, cuja influência é patente no pensamento cinematográfico estruturalista e marxista dos anos 60 e 70, chegando até à reabilitação de uma estética política do “real” no cinema da década de 90. Para uma história detalhada dessa tradição, que pode ser considerada “neo-platônica” por sua desconfiança das superfícies cosméticas em prol de uma profundidade “verdadeira”, cf. GALT, 2011.

textura brilhante e fortemente “digital” remete ao ultrarrealismo *kitsch* de imagens como as de *slide-shows* gerados no Power Point ou as que acompanham músicas em telas de karaokês. Em outro plano, na sequência onde Amianto se casa com Herbbie (Rodrigo Fernandes), os noivos estão contra enormes vitrais coloridos de igreja. As formas geométricas dos desenhos dos vitrais preenchem a tela e a compõem; Amianto e Herbbie parecem duas figuras de papel recortadas e reaproveitadas em uma nova colagem. Já os dois protagonistas de *Batguano* possuem o hábito de sair juntos de carro. Tavinho Teixeira optou por filmar o carro sempre parado, pondo em segundo plano um telão onde imagens de uma estrada em movimento são projetadas. Os atores fingem que o carro está em movimento, dialogando com a paisagem do telão e pilotando o volante, enquanto o que salta aos olhos do espectador é a falta de sincronia entre o carro “real” e as imagens de outro contexto projetadas ao fundo.



Figura 1 - Doce Amianto (2013)



Figura 2 - Batguano (2013)

Nas discussões da teoria do cinema a que me refiro, porém, há um tópico que se aproxima do universo sensível do *cinema frívolo* – pois a sensibilidade frívola sempre esteve presente nas esferas da arte ocidental burguesa e os debates estéticos eventualmente precisaram dar conta dela de alguma forma. Trata-se da discussão sobre o maneirismo ou o “cinema maneirista”. Os argumentos foram propostos sobretudo por Serge Daney (2007) em *A Rampa*, coletânea de textos publicada em 1983, e por Alain Bergala (1985) na *Cahiers du Cinéma*. Recupero o debate de maneira bastante resumida a seguir.

Daney propõe a divisão da história do cinema em três grandes eras. A primeira – a do cinema clássico – ensejaria uma questão da seguinte ordem: “o que se pode ver *por trás* da imagem”? Trata-se, aí, de uma estética da *transparência*, que criou uma linguagem (a decupagem clássica linear, a montagem paralela...) através da qual a imagem do cinema se abriu à ilusão da profundidade. Há sempre algo a ser descoberto por trás da tela “profunda”. Para Daney, a imagem que define este tipo de cinema é a do personagem de filmes de suspense abrindo uma porta ao empreender uma investigação. Por trás, haverá sempre outro quarto ou

outro cômodo a ser descoberto. Porém, tudo muda por volta de fins da Segunda Grande Guerra. O cinema perde a inocência da profundidade através dos experimentos de artistas sensíveis ao fato de que a linguagem clássica transparente não diferia muito da racionalidade linear que, em última análise, levou a tragédias como a dos campos de concentração. Acreditava-se, na era clássica, encontrar a verdade por trás da imagem, mas afinal tratava-se apenas de uma ilusão perigosa. A questão que define essa segunda era – a do cinema moderno – é, portanto, não mais “o que se pode ver por trás de uma imagem” mas “*como* ver uma imagem?” – isto é: como chegar de fato à verdade, como experimentar ou criar linguagens novas agora que se tem consciência da linearidade enganadora da linguagem transparente clássica; como estabelecer estéticas que não acreditam mais na inocência da profundidade mas que não obstante atinjam algo como uma Verdade? O cinema moderno é um cinema da superfície, ou seja, um cinema demasiado consciente de sua condição de linguagem construída. A tela do cinema é apenas uma tela – mas uma tela através da qual se tentará heroicamente chegar a uma Verdade redentora, apta a salvar os sujeitos modernos da falsidade injusta que reina no capitalismo e no espetáculo. Daney define o cinema moderno como um cinema do luto, “um luto sem fim” (2007, p. 236) – isto é, um cinema que perdeu sua capacidade de se relacionar com a verdade mas que não obstante sempre busca reencontrá-la das maneiras mais radicais, experimentais e vanguardistas.

A novidade do argumento é que Daney, e logo em seguida Bergala, começa a tatear e a identificar um terceiro momento da história do cinema, que eles chamam de *cinema maneirista*. A característica principal desse tipo de cinema, para Daney, é a *substituição do luto pela festa*. Não é que a inocência do clássico tenha sido reestabelecida por completo, mas trata-se de uma geração de cineastas nova que não se preocupa mais com a missão dilacerante de atingir uma Verdade. A frivolidade desse cinema consiste em apenas “brincar” com formas passadas da linguagem cinematográfica ao invés de inventar novas linguagens em busca do Real. De

transformar a consciência do artifício não numa possibilidade de criar uma estética nova, mas na configuração de uma reciclagem lúdica de estéticas velhas, de um “cinema de bastidores”: “O cinema tem, a partir de então, o cinema como tela de fundo” (Idem, p. 234). A pergunta não é mais o que há *atrás* da imagem nem *como* ver uma imagem mas antes: “como *deslizar* por entre outras imagens?”: “Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras. Com delícias, com ironias” (Idem, p. 233). Num texto de 1986 (publicado na *Cahiers*) intitulado *Carta a Serge Daney*, Gilles Deleuze assim descreve esse tipo de cinema: “quando não há mais muita coisa para ver nela [na imagem] ou dentro dela, mas quando a sempre imagem desliza sobre uma imagem preexistente, pressuposta quando ‘o fundo da imagem é sempre já uma imagem’, indefinidamente” (DELEUZE, 2008, p. 97). Para Guy Scarpetta (1988, p. 187), trata-se de uma espécie de “cinema em segundo grau”, isto é, um cinema que expõe o artifício enquanto tal – não enquanto acesso transparente à verdade nem como tentativa heroica e experimental de chegar ao Real, mas como mero artifício orgulhosamente falso e alegremente insuficiente.

Seria então possível perguntar: o que chamo aqui de *cinema frívolo* seria, na verdade, o que já se chamou na década de oitenta de “cinema maneirista”? Ora, o gosto do maneirismo pelo artifício por um lado e por uma leveza lúdica por outro é patente nas descrições que esses pensadores formularam. Porém, minha escolha é de *não* filiar a presente pesquisa a este termo. Há duas razões principais.

A primeira, é a pressuposição tácita em todo esse debate de que o cinema maneirista é, em última análise, apenas uma espécie de “momento de transição” surgido depois de um esgotamento do cinema moderno. Algo como um momento difícil necessário antes de a forma cinematográfica recuperar sua plenitude (moral e política) novamente: “A única coisa que eles

[os cineastas maneiristas] têm verdadeiramente em comum é a consciência de aparecer depois de um esgotamento e que é preciso partir daí, mas cada um por si, para tentar atravessar esse momento ‘oco’, um pouco hesitante, da história do cinema” (BERGALA, 1985). O que Bergala e Daney chamam de cinema maneirista, dessa forma, acaba por não constituir uma estética “legítima” já que se trata apenas de uma crise passageira. Apesar da preocupação de Bergala de ressaltar que “a palavra [Maneirismo] aparece num contexto que a situa de partida fora de toda conotação depreciativa” e que “antes de qualquer julgamento de valor, antes mesmo de estabelecer as distinções mais finas entre filmes maneiristas e filmes maneirados, a questão do maneirismo pede para ser colocada fora de toda avaliação” (Idem), Scarpetta não deixa de identificar em toda a discussão o que ele descreve como uma visão “oscillant entre la nostalgie d’une position moderniste (la promotion du cinéma rossellinien comme mythe d’origine, la reference canonique à Bazin, la fidélité à l’ancienne épopée des *Cahiers du cinéma*) et l’attention impliquée à ce qui excède tout cela” (SCARPETTA, 1988, p. 186), visão clara no seguinte lamento preocupado de Daney: “o clássico tinha o papel do sonho e o moderno, o da vigília (...) Afinal, o que vemos hoje?” (2007, p. 236). É o desentendimento de base que mencionei acima, aquele que fatalmente enxergará falha e insuficiência em algo que jamais quis “não falhar” ou “ser suficiente”.

Porém, esta pesquisa vai para longe da discussão sobre o cinema maneirista mesmo quando ela é recuperada através de um esforço para estabelecer esse tipo de cinema como uma estética legítima. É o caso de Gilles Deleuze (Cf. 2008) em sua *Carta a Serge Daney* e do próprio Scarpetta (Cf. 1988), ao propor chamar o cinema maneirista de “neo-barroco”. O que me leva à segunda razão: a discussão do cinema maneirista (ou neo-barroco) ainda situa os filmes na metanarrativa, em última análise utópica, da arte como um *campo autônomo de resistência dilacerante* frente ao que está aí. Para Bergala, por exemplo, a era da Televisão foi

ao mesmo tempo o contexto que gerou as degradadas imagens “maneiradas”, mas que também possibilitou o cinema maneirista como “reação” ou até como oposição resistente a esse novo estado de coisas:

A televisão, a seu jeito, esvazia identicamente os filmes de todo “imaginário de Verdade”, os desconecta de toda origem, e os retira toda aura singular. É provável que ela tenha contribuído para transformar a consciência do passado do cinema, a partir de onde pôde nascer um verdadeiro maneirismo, como simples reservatório de motivos e de imagens de onde está para nascer uma forma degradada e obtusa de maneirismo maneirado (BERGALA, 1985).

Até mesmo Scarpetta, ao colocar formas da cultura de massa (como a moda ou a festa – cf. SCARPETTA, 1988) sob o signo do neo-barroco, e a identificar neste um gosto pela gratuidade e não funcionalidade, além do emprego da máscara como oposição à autenticidade interior da postura romântica (Idem, p. 23) – coisas que certamente poderiam descrever a estética dos filmes do meu *corpus* –, ainda assim se refere a uma “arte da carne” com um “movimento febril, extático” (Idem, p. 24), quando o cinema frívolo apresenta uma gratuidade e uma ludicidade ainda mais frias, menores e despreziosas, sem a “vertigem” (Idem, p. 26) do neo-barroco. Um cinema menos interessado pela carne da máscara que pelos fantasmas deslizantes que o uso das máscaras impulsiona. Se a proposta fosse recuperar um termo da história da arte para descrever a estética que tento compreender nesta tese, talvez o rococó fosse bem mais apropriado que o barroco. Mas esta não é a proposta que assumo aqui. Parece que toda tentativa de “periodizar” processos artísticos em movimentos, épocas ou escolas alça as obras a um panteão de vigor e resistência, de grandiloquência afetiva que, no caso do meu *corpus*, não se verifica.

Termos como maneirismo ou neo-barroco – ou até mesmo neo-rococó! – também parecem tender a uma espécie de aglutinação das obras em movimentos artísticos

historicamente localizáveis, numa visão *linear* da história dos fenômenos estéticos (segundo Daney e Bergala, o fim ou “esgotamento” do cinema moderno possibilita a chegada de uma nova era – a do cinema maneirista; o fim da metanarrativa das vanguardas artísticas possibilita o retorno da estética barroca, de acordo com o argumento de Scarpetta). Aliás, o modo como tento descrever aqui a sensibilidade frívola também parece dialogar com as discussões relativas a uma outra periodização célebre: a da estética pós-moderna da década de 80 – discussões a cujo *zeitgeist* o cinema maneirista de Daney e Bergala certamente está vinculado. Com efeito, o pós-modernismo como “superestrutura” do capitalismo tardio foi descrito como “um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade” (JAMESON, 2006, p. 35). Porém, textos como o citado na nota de rodapé 1 enxergam no cinema contemporâneo uma espécie de retorno do realismo e uma nova energia de politização, como se toda essa discussão sobre maneirismo e pós-modernismo estivesse como que datada nos anos 80 e precisasse ser “superada”.

A opção desta pesquisa pela noção de sensibilidade evita esses três problemas: 1 – a desqualificação do frívolo como uma mera estética de “transição”, um “momento de crise”, 2 – a pressuposição de que o frívolo, por ser algo como um “movimento artístico”, se configura como resistência intensa ao status quo e 3 – a percepção dos fenômenos estéticos em uma história linear demais. Com a moldura teórica da sensibilidade, não há o risco de o frívolo constituir, nesse campo de debate, um “anacronismo” desconfortável, pois não pressupõe uma história linear de “momentos” estéticos que se sucedem e se “superam”. Os filmes configurados por uma *sensibilidade* frívola convivem legitimamente, no contemporâneo, com outros filmes com uma atitude perante à imagem que poderia ser compreendida através da moldura teórica modernista (filmes assumidamente politizados, experimentando formas documentais em busca

do Real) e com outros filmes (blockbusters hollywoodianos por exemplo) que se constituem através da estética da transparência, da linearidade narrativa e da ilusão da profundidade.

A noção de sensibilidade permite ao pesquisador, também, montar constelações heterogêneas (como as duas que quero propor nesta tese) e não analisar, de modo “científico”, escolas e movimentos “coerentes” e delimitados cronologicamente. Pois a sensibilidade é algo *mais amplo e menos determinado* do que uma escola ou um movimento. Considerar a frivolidade enquanto sensibilidade permite, por exemplo, a percepção de que traços de uma atitude rococó, uma atitude surgida no século XVIII, permanecem no campo burguês – contemporâneo – da arte, em pleno capitalismo de controle, mas configurados de forma diferente, única:

[A sensibilidade] é um *solo* a partir do qual imaginários emergem em diferentes momentos históricos, talvez mais precisamente “uma disposição coletiva em direção a certas práticas culturais” (Celeste Olalquiaga) (...) “Uma sensibilidade é quase, mas não completamente, inefável. Qualquer sensibilidade que pode ser colocada no molde de um sistema ou lida com as rudes ferramentas da prova não é mais absolutamente uma sensibilidade. Ela se endureceu numa idéia” (Susan Sontag). E por mais que seja difícil, senão indesejável, conceituá-la, é a partir dessa fragilidade que a sensibilidade se constrói como uma categoria. (LOPES, 2004, grifo meu).

A sensibilidade, portanto, é como uma nuvem ampla e sutil, que desmonta a precisão linear (muitas vezes teleológica) das narrativas de uma história da arte mais tradicional. A sensibilidade, também, escapa ao engessamento institucional, aos moldes classificatórios da análise “científica”: “A compreensão da singularidade analítica da sensibilidade depende da consideração da instabilidade enquanto algo que não se destina necessariamente à estabilidade ou formalização, mas que mantém seu caráter *corrosivo do institucional*” (LOPES, 2004, grifo meu).

Assim, a frivolidade enquanto *sensibilidade* – isto é, enquanto a lógica de um gosto, enquanto solo de onde emergem diferentes imaginários, enquanto disposição coletiva para

certas práticas específicas, enquanto atitude estética – gera *repetições sempre diferentes* nas obras que formam suas constelações. É delas que quero me aproximar mais com esta pesquisa.

Dois traços de filmes frívolos contemporâneos

Conforme falei acima, os filmes configurados por uma sensibilidade frívola parecem estar excluídos da esfera autônoma da arte como um campo combativo e radicalmente separado do circuito das imagens que compõem o capitalismo de consumo. A frivolidade desses filmes parece coloca-los não na temporalidade utópica e teleológica da “arte resistente” e sim na *temporalidade circular de eterno retorno do mesmo da mercadoria*; ela os coloca num *diálogo estreito e ubíquo com a cultura pop*. O modo como Bergala descreve o cinema maneirista como um “self-service” (cf. BERGALA, 1985) de formas do passado reforça uma espécie de autonomia radical desses filmes, como se eles fizessem referência apenas ao próprio campo do cinema. Mas, me parece, o que está em jogo com a estética da frivolidade não são apenas “filmes cinéfilos” que reciclam formas de cinema do passado – é uma relação de maior proximidade com as imagens midiáticas contemporâneas e digitais no geral. Os cineastas abordados aqui parecem se interessar por questões mais amplas e para além do próprio cinema ou do seu suposto “esgotamento”.

Assim, embora o que eu esteja chamando aqui de *cinema frívolo* tenha um diálogo inegável com o que, em outras discussões, foi chamado de cinema maneirista ou neo-barroco (a estética do deslizar entre imagens, um deslizamento que nunca chega ao “Real”, deslizamento cujo fundo é sempre desde-já uma mera imagem e assim infinitamente; a leveza da festa; a gratuidade do decorativo; o anti-romantismo da máscara), termos como esses, tal como foram lastreados pelas discussões teóricas que os informam, nunca seriam suficientes

para compreender a constituição desses filmes através da temporalidade *fria, menor e despretensiosa* da repetição que é a mesma da mercadoria e do consumo e da sua relação sem precedentes com as imagens “inofensivas” da cultura pop e midiática.

A que exatamente estou me referindo quando falo que esse cinema frívolo possui uma “temporalidade circular do mesmo” e um “diálogo ubíquo com o pop e o midiático” – duas dimensões que, certamente, estão vinculadas de maneira estreita? Espero que, ao abordar mais detidamente, por exemplo, a temporalidade de sonho inconsequente e leve que os filmes dos coletivos Distruktur e Osso Osso dão às realidades que filmam, ou a temporalidade insensata e voltada para o gozo impulsivo presente nos filmes queers da segunda parte da tese, isso fique mais claro. Ou por exemplo, ao mostrar como, na parte 1, as figurações dos filmes Osso Osso se constituem através de referências à cultura pop juvenil dos anos 90 (quadrinhos, desenhos, etc) ou como, na parte 2, o filme *Mate-me Por Favor* se estrutura através do gênero do *high-school*. Por ora, podemos nos deter nos dois exemplos que citei acima: *Doce Amianto* e *Batguano*.

Diálogo com o pop: Em *Doce Amianto*, os vestidos da protagonista apontam para uma relação intensa com a moda, e sequências como a do casamento de Amianto com Herbbie põem na lógica de funcionamento do filme uma abertura explícita para as narrativas convencionais clichês da cultura pop e para o *kitsch*. A sequência em questão chama atenção para a artificialidade dos desejos e narrativas pop; ela mostra o casal se conhecendo numa boate, situação que desencadeia uma narrativa causal repisada *ad infinitum* no imaginário midiático: o casal namora apaixonado, passeando, como deveria ser, por charmosas paisagens, bosques e cachoeiras; em seguida, se casa; depois da cerimônia na igreja, correm *em câmera lenta* em direção ao mar. Embalando o ápice da felicidade *kitsch* – essa imagem ridícula e incorpórea –, a marcha nupcial, obviamente. Entre o cômico e o vazio, Amianto desliza por imagens que são

desde-sempre já-imagens. Enquanto que os protagonistas de *Batguano* são dois ícones da cultura pop norte-americana: Batman e Robin – caracterizados, como se não bastasse, com os figurinos (caros à sensibilidade gay e ao repertório *camp*) do seriado com Adam West da década de 60. Um filme brasileiro com personagens do imaginário norte-americano falando com sotaque paraibano? O que importa? Os signos *pop*, no cinema frívolo, perderam as amarras e deslizam no vazio; as fronteiras se desfazem; Batman e Robin, no filme de Tavinho Teixeira, são um casal gay de estrelas falidas e esquecidas. Na tevê deles passa uma propaganda dos anos 60 de um whisky – só que há uma garrafa desta bebida precisamente na mesa, e Batman a bebe: não há mais o “Real”. Antes, fantasmas brilhantes e coloridos, máscaras impassíveis que se transformam inconsequente e ludicamente.

Temporalidade circular: Amianto está tendo um jantar romântico; vai ao banheiro. Quando volta, vê a si mesma na mesa com seu namorado. Ela contempla a cena já vivida melancolicamente. O mundo é um sonho irreal repleto de imagens que voltam e voltam novamente. Depois do casamento triunfal com Herbbie, Amianto está de volta à boate no momento em que ainda conversava com ele pela primeira vez e o conhecia. As necessidades concretas da física e do espaço-tempo são abolidas; os corpos e imagens são fantasmas que podem ir e voltar inconsequentemente. Como diz Deleuze (cf. 2011) dos efeitos de superfície, eles se furtam ao presente e podem se dividir em vários passados e vários futuros *infinitamente*. Personagens – Batman e Robin – dos anos 60 voltam num filme de 2014. Na estética politizada da maioria das discussões contemporâneas sobre cinema brasileiro, há sempre um tocante e esperançoso *apontar para o futuro* que não existe nesse tempo infernal e repetitivo do cinema frívolo.

Ao estudar as categorias estéticas do “cute”, do “zany” e do “interesting”, Sianne Ngai (2012) problematiza o modo como grande parte dos estudos estéticos ainda parte do pressuposto

de que as obras possuem uma certa relação de dilaceramento político e radical com relação a seu contexto (por exemplo, o capitalismo de controle), uma temporalidade própria de realização moral e epifânica. A frivolidade enquanto atitude ou lógica estética, pelo contrário, possui em comum com as categorias estudadas por Ngai uma espécie de auto-consciência explícita de sua *ineficácia*, de seu tom “fraco”, de sua incapacidade de revolucionar o mundo, de sua conexão demasiado íntima com as formas de imagem da cultura midiática e sua temporalidade fria e superficial de repetição do mesmo para estabelecer qualquer vertigem epifânica em confronto com esse mundo.

O argumento de Ngai é que o próprio discurso acerca da autonomia que fundamenta o campo da arte permitiu que a arte “sobrevivesse” no capitalismo triunfante do pós-Segunda Guerra. Em outras palavras: que a arte integrasse um nicho próprio de mercado, constituindo um circuito econômico legitimado (galerias, museus, feiras, compradores, colecionadores e aquisições) cuja ideologia, se por um lado falava de independência, autonomia e provocação política, por outro obviamente não era independente das relações monetárias do capital e de patrocinadores ou compradores fortemente interessados nessas mercadorias independentes, epifânicas e resistentes ao capital:

In this hyperaestheticized world (...) art was to survive by virtue of being weak: “weak” in the sense of art’s increasing dependence on “selective appropriation” from both fringe and mass culture for its very existence; “survive” in the sense that the postwar “art economy was in fact stimulated rather than impeded” by artists who sought to challenge “modernist complicities with the marketplace” through this route, directly contesting Clement Greenberg’s idea that “an art resolutely founded on the problems generated by its own particular medium would escape exploitation either by commerce or by the terrifying mass politics of the day” (NGAI, 2012, p. 20).

Dudley Andrew descreve o campo contemporâneo do cinema independente de forma muito parecida, um campo onde os filmes com as mais heroicas intenções políticas para salvar os

fracos e oprimidos são aqueles que podem, paradoxalmente, possuir mais poder e influência dentro do próprio circuito:

...produtores e diretores hoje são tentados a moldar seus trabalhos ao apelo dos gostos daqueles decidindo quais filmes são selecionados (e portanto, em muitos casos, quais obtêm dinheiro para finalização). Além disso, festivais encontram-se em aliança com publicidade e distribuição, já que filmes que exibem bem (ou simplesmente exibem) no circuito de festivais impõem melhores negócios em DVD. Este tipo de dilema ético exacerba o que sempre foi um problema para críticos que, como festivais, são tentados a conectar suas reputações às de cineastas promissores. Tal sistema de feedback pode nutrir colaborações, no pior sentido do termo (ANDREW, 2014, p. 29).

A novidade das categorias estéticas estudadas por Ngai, porém, é a de dramatizar, elas próprias, essa *fraqueza* através de seus estilos.

Durante algum tempo desta pesquisa, me perguntei se o frívolo não seria uma categoria estética vernacular como as da pesquisa de Ngai. Porém, percebi⁴ que essas categorias realmente “existem” na linguagem cotidiana (as pessoas se referem às coisas como bobas, fofas ou interessantes) para descrever experiências estéticas legítimas e reconhecidas. Por causa disso, a pesquisa de Ngai tem um caráter quase que “científico” de tentar descrever exaustivamente os traços e aspectos dessas categorias. Algo como uma análise neo-kantiana de categorias tão compartilhadas quanto o Belo ou o Sublime (de fato, a discussão estética de Kant é uma referência incontornável na pesquisa de Ngai). Mas o que eu chamo de frivolidade, aqui, se configura de forma diferente: as pessoas só usam essa palavra para se referir a experiências estéticas de forma pejorativa ou negativa. No senso comum, isto é, no campo vernacular, o frívolo é quase uma “não-estética”, uma falha ou uma insuficiência da experiência sensível. Eu quero, aqui, resgatar o termo, como que “positivando-o”, para propor a existência de uma

⁴ Agradeço aos profícuos debates travados com os professores Angela Prysthon e Maurício Lissovsky quando da banca de qualificação desta pesquisa.

sensibilidade, atitude ou lógica – algo mais amplo e vago do que uma “categoria” estética vernacular, algo não reconhecido ou compartilhado no senso comum – em uma pesquisa que se configurará menos como uma descrição exaustiva e “científica” do frívolo e mais como uma montagem ensaística de constelações *a partir* do frívolo.

Apesar disso, a frivolidade, nesta pesquisa, assim como o cute, o interesting e o zany, além de fundamentalmente composta por uma espécie de *consciência da falha*, como se as formas das obras fossem, agora, irremediavelmente fracas e facilmente (re)incorporadas pelo “sistema”, é fundamentalmente “não-teológica”. Conforme explica Ngai:

Yet the zany, the interesting and the cute are undeniably trivial. In contrast to the moral and theological resonances of the beautiful and the sublime and the powerfully uplifting and shattering emotions of the sublime and the disgusting, each of these aesthetic experiences revolves around a kind of inconsequentiality (...) These images of indifference, insignificance, and ineffectuality all point to a deficit of power (...) Most significantly, as aesthetic categories that strangely dramatize their own frivolity or ineffectuality, the cute, the zany, and the interesting are fundamentally non-theological, unable to foster religious awe and uncoupling the experience of art from the discourse of spiritual transcendence. By contrast, the feeling of the sublime never loses this theological dimension, never seems to fully shake off its way of abetting older forms of religiosity or what Adorno calls the “self-exaltation of art as the absolute” (...) Classical aesthetic categories like the sublime and beautiful thus make insistent if necessarily indirect claims for extra-aesthetic power (moral, religious, epistemological, political) (NGAI, 2012, p. 18-22).

Assim, “The informality and triviality of the aesthetic categories in this study is thus, paradoxically, the locus of their historical meaningfulness” (Idem, p. 32), configurando uma espécie de “postmodern response to the modern routinization of novelty” (Idem, p. 34). É interessante constatar que o próprio Deleuze percebeu essa fraqueza fria como um aspecto legítimo e constitutivo da estética do cinema maneirista – algo que as abordagens de Daney e Bergala não foram capazes – além de apontar para as relações que esse cinema estabelece com imagens midiáticas para além do campo e da história do próprio cinema:

...o cinema ficaria ligado não mais a um pensamento triunfante e coletivo, mas a um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu “impoder”, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção geral (...) Seria preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle (DELEUZE, 2008, p. 98).

Os filmes frívolos podem possuir vários aspectos e elementos fofos, interessantes e bobos, mas a frivolidade não é uma categoria estética vernacular que já existe, e que seria preciso descrever e fixar exaustivamente nesta pesquisa. É antes uma sensibilidade ou atitude estética proposta por mim enquanto pesquisador para entender certos processos estilísticos que ocorrem no campo específico da arte, e, no que quero focar aqui, no campo do cinema independente, aquele que ainda tenta se resguardar alguma *liberdade a mais*, alguma dose de excentricidade, um pouco de *diferença*. Uma lógica, enfim, que eu enxergo em várias obras e que vem configurando filmes específicos em contextos os mais diversos.

Uma pergunta ainda poderia ser feita: não seria a lógica da frivolidade, na realidade, apenas um outro nome para a *sensibilidade camp*? Certamente não posso ignorar uma semelhança evidente quando Susan Sontag descreve o *camp* em contraposição às sensibilidades da alta-cultura e da vanguarda:

The first sensibility, that of high culture, is basically moralistic. The second sensibility, that of extreme states of feeling, represented in much contemporary "avant-garde" art, gains power by a tension between moral and aesthetic passion. The third, Camp, is wholly aesthetic (...) Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness (SONTAG, 1964).

Porém, se ater à noção de *camp* implicaria a restrição desta pesquisa a certas estratégias estéticas – por exemplo, a construção de personalidades “fortes”, o fascínio pelos excessos do melodrama, ou a recuperação divertida de materiais da cultura de massa ultrapassados e “sentimentais” demais – que, se vez ou outra estão, sim, presentes nos filmes brasileiros sobre

os quais eu me debruçarei aqui, não me pareceram suficientes para dar conta do que eles propõem formalmente. Por exemplo, o devaneio onírico leve e inconsequente dos filmes da parte 1 ou o masoquismo e a perversão queer de alguns dos filmes da parte 2 não se enquadrariam no universo específico do *camp*. O *camp* é uma encarnação singular da frivolidade, é uma das estrelas da constelação, mas não o fio que as une.

Ser frívolo no contemporâneo

Com a moldura da sensibilidade, encontrei uma forma de falar do frívolo, de uma estética bastante diferente dos arrebatamentos, epifanias e revelações que constituem o cânone mais comum dos estudos estéticos, sem cair no risco de uma discussão como a do cinema maneirista, isto é, de enxergar como defeitos, falhas e insuficiências justamente aquilo que é a *lógica* de funcionamento das obras. Cabe, porém, uma questão: qual seria a relevância contemporânea de uma discussão teórica sobre o frívolo? Como os filmes que quero mobilizar aqui se comunicam com o hoje? O que o hedonismo e a inconsequência dizem sobre nós e nosso momento atual?

Talvez eu tenha encontrado um caminho possível para responder a isso na hipótese das “emoções fantasmas”, ideia formulada e proposta por Steven Shaviro (2004; 2006) em sua análise da estética de Andy Warhol – sem dúvida um artista cuja obra se alinha intensamente com a lógica sensível da frivolidade – para entender melhor o funcionamento e a configuração de certos gostos contemporâneos.

Na discussão de Shaviro, Warhol nem é crítico nem cúmplice da sociedade pós-moderna de consumo: ele apenas reproduz, sem limites e de maneira perversamente excessiva, a lógica sensível dessa sociedade, conseguindo dessa forma, porém, assegurar um *desvio* na própria afirmação da mercadoria e da reprodutibilidade técnica. A sensibilidade de Warhol conclamaria

assim não uma fuga do valor de troca capitalista, mas sua radicalização, de modo que não sejamos escravos dele, e sim o experimentemos como uma nova forma de estar no mundo:

...the political implications of Warhol's films cannot be circumscribed in terms of a binary alternative between complicity and resistance, or between advocacy and critique. Of course Warhol is complicit with the commodified world of fashion, publicity, and the culture industry (...) But such complicity, to the limit of total coincidence, is beside the point. (...) They [os filmes de Warhol] do not ever oppose these forms of power, but by taking "deviance" for granted—which, among other things, was a way of articulating a gay style in those pre-Stonewall days—they drown the postmodern technologies of power in a sea of limitless approbation, in the perverse excesses of their own exercise (SHAVIRO, 2006, p. 236-237).

Por causa disso, a artificialidade rasa do eterno presente que sempre se repete e que configura a experiência sensória do capitalismo estava no centro mesmo dos experimentos formais de Warhol. O valioso no argumento de Shaviro vem de que, ao contrário das leituras modernistas a que ele frontalmente se contrapõe (e contrário ao raciocínio de debates como os do cinema maneirista), a oposição “artificial” versus “real” é uma *falsa premissa* e não deve pautar uma leitura crítica das obras de Warhol⁵. Pois neste, a distinção entre “modelo natural” e “representação”, típica de discussões mais tradicionais sobre arte, entra em colapso:

⁵ Shaviro (2004; 2006) cita especificamente as leituras de Frederic Jameson e Jean Baudrillard. Em ambos, por mais diferentes que suas posições políticas individuais possam ser, a artificialidade que tem por momento histórico a experiência sensível do capitalismo avançado ainda é vista sob o signo da *falta* de um Real e não como uma possibilidade de experimentação subjetiva positiva e produtiva. Ambos ainda se pautam pela dicotomia que por um lado prefere o *real* porque (mesmo em Baudrillard) lamenta sua inacessibilidade e ausência no contemporâneo e que por outro lado considera o *artificial* como algo de insuficiente para uma experiência subjetiva autêntica dos sujeitos contemporâneos. É bem conhecida, por exemplo, a comparação que Jameson faz entre as botas de trabalhador pintadas por Van Gogh (cujas cores, texturas e traços materiais expressivos ensejavam a reivindicação modernista utópica de um futuro político) e os saltos altos que Warhol reproduziu em *Diamond dust shoes* (um frívolo raio-X sem afeto, que possuiu a aleatoriedade vazia e inerte da superestrutura do capitalismo tardio). Cf. JAMESON, 2006, p. 32-43. Já “Jean Baudrillard’s work is all about how ‘the cool universe of digitality’ has eclipsed the real (...) Universal commodity fetishism has colonized lived experience. The real has been murdered by its representations. Every object has been absorbed into its own image. There is no longer (if there ever was) any such thing as a single, stable self. Subjectivity has broken into multiple fragments, and the high modernist endeavor to totalize these fragments, to redeem them, to bring them back together again, is a futile and meaningless exercise. The death of emotion is concomitant with all these other losses” (SHAVIRO, 2004, p. 126). Para uma leitura focada especificamente em como a ideia baudrillardiana de Simulacro poderia ajudar a compreender uma estética do artifício hoje, cf. LOPES, 2002, p. 104-107.

“Everything Warhol paints is already, in itself, a multiple and a copy. That is to say, his paintings, unlike mimetic representations, have the same ontological status as their referents” (SHAVIRO, 2004, p. 127) – uma descrição que lembra de perto o modo como o cinema maneirista foi descrito acima: cinema de “segundo grau”, de bastidores, imagens que deslizam entre outras desde-sempre-imagens. Shaviro afirma que o reinado warholiano do artifício não significa que o real esteja mascarado ou perdido, mas que ele é coextensivo com o próprio artifício. Portanto, o real aí não é algo de definitivo que precisa ser “revelado” ou recuperado para nos salvar e fornecer a resposta política ou espiritual de que precisávamos, mas é algo de radicalmente *indefinido*, como um longínquo fantasma; o próprio real seria “sempre já uma imagem”. Shaviro se opõe assim à transcendência modernista do Real onde, quase como numa espécie de platonismo invertido, o Real corresponderia a uma Essência sublime que as meras aparências nunca vão conseguir subjugar. Em Warhol, o artifício não é mais algo inferior e separado do mundo material verdadeiro, pois o simulacro é ele próprio físico:

His films, his plastic art, and his construction of a social persona all assume a world of media-drenched simulations, in which nothing can be regarded as authentic because everything is always already "sort of artificial." (...) In this eternal present, the "real" is not absent so much as it is coextensive with artifice, and hence radically undefinable (...) we can no longer fix the point "where the artificial stops and the real starts." Warhol uncritically celebrates our culture's accretion of inauthentic, defunct, and alienated productions and reifications (...) [Em seus trabalhos não há] any Utopian transcendence of the real. They present transgression not as a heroic or radical act, but as a mindless and banal self-evidence. Another way to put this would be to say that for Warhol, the simulacrum is physical before it is metaphysical (...) Where Baudrillard and Jameson define postmodern simulation in terms of the ubiquity and precedence of the code, the freeing of the sign from referential meaning, Warhol sees it rather as a detaching of the body from signification (SHAVIRO, 2006, p. 201-202).

Em um filme como *Chelsea Girls* (Andy Warhol e Paul Morrissey, 1966), que possui muitas das características de encenação que configuram todo o cinema de Warhol, é possível experimentar esse *sentimento fantasmático* e radicalmente *indefinido*. Warhol e Morrissey

filmam amigos e conhecidos em situações que são meros pontos de partida (por exemplo: “Nico na cozinha”, “Rapazes na cama”, “Nico chorando”, etc), mas sem planejamentos englobadores que pudessem controlar o que se filma; os corpos improvisam sem objetivo claro e a câmera funciona simplesmente até que o rolo do filme acabe e interrompa de maneira crua o que se vê. Esse caráter de automatismo e *frieza* impessoal (que Warhol copia da lógica midiática e dos processos tecnológicos do capitalismo de consumo) é acentuado pelo fato de a tela estar “dividida” – o tempo inteiro dois rolos são projetados simultaneamente – e situações que não possuem qualquer relação umas com as outras estarem sendo vistas ao mesmo tempo. Há um predomínio de um certo automatismo frio, de uma lassidão niilista, da sensação do “nada” e do “vazio”. O projetorista tem a liberdade de escolher a ordem dos rolos a serem projetados, pois não há qualquer significado mais amplo, nenhuma narrativa ou evolução. A câmera sempre faz pans e zooms de maneira quase aleatória, sem querer impor significados nem sublinhar nada. A decupagem é mínima e sem pretensões de produzir significado. As performances – mesmo quando quem está sendo filmado “acredita” que está sendo “natural” – são sempre excessivas e exageradas, assumidamente “amadoras”, falsas e desempenhadas com uma certa atitude *blasé* e lúdica como se essa teatralização artificial fosse em última análise inescapável. O que surge daí são clichês impessoais e longínquos, justamente *fantasmas achatados* no lugar de corpos individuais e materiais: o “real” em última análise coincide com um deslize infinito de sempre-já-imagens, num labirinto interminável de ecos incorpóreos que estão sempre girando em vão.



Figura 3 - *Chelsea Girls* (Andy Warhol e Paul Morrissey, 1966)

A importância e a relevância histórica, para Shaviro, dessa busca por uma experiência estética mais fria, fraca e fantasmática que Warhol propõe – no lugar de uma atitude que ainda busca romanticamente um acesso ao Real perdido (o luto que Daney enxerga no cinema moderno) – vem do fato de que a

international corporate culture plays the same role in postmodern society that nature played in earlier times. It's the inescapable point of reference for our human efforts, the ultimate horizon of our understandings, the background before which and against which we must perform, whether in science, culture, art, commerce, or politics (SHAVIRO, 2004, p. 136).

Nesse contexto, Shaviro enxerga a estética de Warhol como um programa *legítimo, produtivo* e *positivo*, ao contrário do que faria uma leitura tipicamente modernista que poderia ver essa fraqueza fantasmal apenas como falha insuficiente, sintoma da ordem social presente ou como

evidência lamentável da falta do Real numa cultura pós-moderna despolitizada (o que parece, como vimos, determinar as visões de Daney e Bergala a respeito do maneirismo):

Where a modernist critique would read personal pathology back into Warhol's anonymity, or would see his desire to be a machine as a symptom and reflection of social constraints, a postmodern approach will rather regard this machinelike anonymity as what Deleuze and Guattari call a "motor program of experimentation" (...) It arises out of, and ruptures, a given social context: it produces effects (SHAVIRO, 2006, 206).

Apesar das várias e notáveis diferenças específicas de *mise en scène* que separam Warhol dos cineastas em questão nesta tese, todos compartilham o contexto atual da sociedade globalizada de controle e de consumo, no início da qual as primeiras obras da *pop art* começavam a surgir. Todos compartilham, nesse campo de imanência histórico, uma *sensibilidade frívola* – e a sensação fantasmática que ela desdobra – como um programa estético e subjetivo possível.

De acordo com Shaviro, Warhol empreende, na estética ocidental, a passagem do modernismo ao pós-modernismo nos seguintes termos: passa-se do ontológico ao anedótico (Idem, p. 216), o que certamente se perpetua em outras obras determinadas pela lógica da frivolidade. Warhol ensejaria assim uma espécie de *poética da indiferença*. Ele não critica a imagem que se tornou mercadoria no capitalismo tardio, ele antes, sem qualquer julgamento e de forma *cool* ou *blasé*, assume e incorpora a *estupidez* dessa imagem para retirar qualquer identidade fixa e qualquer *interioridade* ou *profundidade* dos corpos. Estes, em seus filmes e demais trabalhos, se transformam em pura superfície, pura exterioridade inconsequente – exatamente como no “funcionamento” de *Chelsea girls*. Shaviro descreve essa poética como uma “semelhança alucinatória”, uma auto-evidência banal, fria, estúpida, lúdica, frívola, vazia, insignificante. Ela, ao imitar o modo de produção mercantil e midiático do capitalismo tardio

(por exemplo, com a repetição serigráfica incontável da imagem icônica de Marilyn Monroe que já ocorria nos jornais e na mídia), é indiferente, anônima, achatada, entediante, aleatória, não-revelatória, não-redentora (Idem, p. 205), sem interioridade e sem emoção. Em Warhol, ocorre uma espécie de “dessublimação” ou “desierarquização” onde os corpos são apenas corpos artificiais, porque são sempre capturados como imagem (Idem, p. 214). “A gratuitous redundancy takes over the place once reserved (in the long-obsolete era of high modernist art and Frankfurt school theory) for strategic deferral, for critical negativity, and for Utopian speculation” (Idem, p. 231). É um reino do artifício, no sentido de que não existe um “real” do qual se deve partir ou ao qual se deve chegar, mas um infinito e entediante deslize ou ramificação por entre imagens necessariamente artificiais (sempre já imagens).

Um dos aspectos mais importantes dessa sensação fantasmática warholiana para Shaviro é o do *afastamento* (“remoteness”, Idem, p. 224) ou *distância* – e com esse termo, claro, ele quer significar algo bem diferente da “distância brechtiana” com funções ideológicas revolucionárias. A distância aqui é mais semelhante à distância que uma vitrine impõe entre um espectador e uma mercadoria exposta que está embrulhada num sonho inalcançável (um sonho que a compra e o consumo da mercadoria em questão – seu uso – são incapazes de concretizar). O fetiche da mercadoria cria uma mística, um mistério, um fascínio enigmático: uma *aura fantasma* que oblitera o valor de uso e alça um magnetismo infinito a invólucro principal da coisa. As imagens de Warhol pressupõem um modo de fruição praticamente idêntico ao do consumidor que contempla e sonha em frente a uma loja ou a uma televisão e portanto a uma certa *distância* (nunca um consumidor *no ato* da compra): “the dumbness of infinite acceptance, an absorption or distraction nearly indistinguishable from boredom” (Idem, p. 208).

Shaviro compreende essa *aura* como uma espécie de “qualidade de passado” (*pastness*) – mas que não se relaciona a um passado real e sim a um passado *que nunca foi presente*, algo

como uma beleza fantasmática e fugaz, repleta de possibilidades longínquas: “The pastness that I yearningly reach for has nothing to do with the actual past; it is rather the obsession of a past time that never was present, and that therefore cannot be remembered or recovered. (...) what might be called significance-in-the-past-tense: (...) a "lost" meaning that it never had in the first place” (SHAVIRO, 2006, p. 223).

A aura warholiana – uma aura similar à que a mercadoria enseja através do fetiche alienado, mas mais radical, porque sem limites e regras – é entendida por Shaviro como uma espécie de “vida após a morte das emoções” (SHAVIRO, 2004, p. 133). Em Warhol – que tem no pastiche *irônico* uma de suas principais operações estéticas – as emoções estão mortas, porque tudo é artifício frio e impessoal, tudo é imagem, tudo é uma rasa repetição do mesmo embalada por um deboche inconsequente e *blasé*. Porém, com a cintilância fraca e fugaz da aura, é como se essas emoções pudessem, mesmo artificiais e destruídas pela ironia, retornar como zumbis – numa espécie de retorno *fantasmático*. Shaviro se utiliza, aliás, da lógica do camp para explicar melhor a potência dessa aura, dessa sensação fantasmática.

Shaviro explica o camp como “largely a gay invention” (2004, p. 131), identificável pelo menos desde o início do século XX. A *falha* é um dos aspectos fundamentais dessa sensibilidade, porque é através dela que se percebe toda a sua *ambivalência* e *ambiguidade*. No camp, a performance que “passou do ponto” no exagero e no artifício expressaria desejos que eram proibidos aos gays no contexto de uma poderosa repressão heteronormativa mas, ao mesmo tempo, oferece proteção ao paradoxalmente repudiar tais desejos através da paródia e do excesso. Para Shaviro, por isso, a drag queen é um exemplo privilegiado de camp:

[Drag] simultaneously undermines and reaffirms traditional gender stereotypes. The drag queen violates the social rules of gender ascription by crossing the line that separates men from women. But the drag queen also thereby acts out the worst

patriarchal fantasies of what being a woman is really like (...) In drag, as in all expressions of camp, emotion is not eliminated or killed; rather, it is theatricalized—both distanced and raised to a higher power—by being placed “in quotation marks.” (SHAVIRO, 2004, p. 131).

“Distanciada e elevada a uma maior potência”: seria assim a fraca e aurática emoção zumbi que está em jogo nas obras de Warhol. Como no camp, a *falha proposital por meio do artifício consciente* é a estratégia estética mais produtiva para se produzir uma *distância*, ou seja, para trazer para primeiro plano a potência aurática ou fantasmática do que está em questão e não sua utilização prática ou sua significação definitiva. A emoção zumbi não é a falta de emoção, mas a emoção retirada da quentura afetiva e reposicionada no domínio da frieza irônica. É uma emoção lúdica, estetizada, tal qual uma mercadoria capitalista. É uma forma frívola de afeto, que tem a ver com a época e a sociedade em que vivemos. Na própria repetição artificial do mesmo, é a riqueza da singularidade e da diferença que emerge. “Riqueza” porque tal singularidade é radicalmente ambígua e ambivalente, cheia de possibilidades, como o camp que é ao mesmo tempo conservador e subversivo, sem nunca precisar escolher um dos lados. Ainda assim, se o camp ainda pode ser associado ao *pathos* amargo da história da exclusão dos homossexuais, o que está em jogo na aura warholiana é algo de infinitamente mais ambíguo e, portanto, mais frio, remoto e mais fraco ainda; um *pathos* mais deslizante e intermitente do que afirmativo: uma emoção zumbi, uma sensação fantasma. É esta a distinção que Sontag faz entre o Camp e a *pop art*, considerando esta mais “niilista”: “one may compare Camp with much of Pop Art, which – when it is not just Camp – embodies an attitude that is related, but still very different. Pop Art is more flat and more dry, more serious, more detached, ultimately nihilistic” (SONTAG, 1964). É, que, acredito, tanto o camp quanto a pop art são duas encarnações específicas, duas figurações singulares, que possuiriam em comum essa lógica mais geral, essa *sensibilidade frívola*: são duas estrelas distintas dentro de uma só constelação.

A mesma imagem icônica de Marilyn – por cuja morte Warhol fica obcecado – é reproduzida infinitamente; a tinta da serigrafia nunca colore com precisão e perfeição a lúgubre imagem preto-e-branca em raio-X (os lábios estão borrados e as cores são na maioria das vezes desconcertantemente inverossímeis): falha⁶ proposital e excessiva que Warhol copia da impessoalidade automática e fria dos meios de reprodutibilidade técnica; falha que, longe de destruir a aura de Marilyn ao remetê-la ao seu caráter de construção social arbitrária e à finitude do corpo individual da estrela, só a *reforça* (pois apenas assegura, de maneira mais radical, nossa *distância* em relação a ela) em sua qualidade de passado fantasmático e remoto que nunca existiu e que está *além do nosso alcance utilitário*, infinitamente distante e repleto de potencialidades:

Warhol apparently intended all his portraits of Monroe as funereal and commemorative icons. The portraits do this, not by expressing an emotion of grief, but by recalling and re-creating Marilyn's lost glamour. All our emotion is invested in the star's perfect beauty, which cannot die and which remains forever beyond our grasp (SHAVIRO, 2004, p. 134).

Esse sentimento fantasmático é um aspecto tão fundante da estética warholiana que Giorgio Agamben comenta que na *pop art*

O objeto não é capaz de chegar à presença, permanece imerso na sombra, suspenso em uma espécie de limbo inquietante entre ser e não ser; e é precisamente essa impossibilidade que confere tanto ao *ready-made* quanto à *pop art* todo o seu enigmático sentido (...) nada vem à presença, senão a privação de uma potência que não chega a encontrar em lugar algum a própria realidade. *Ready-made* e *pop art* constituem a forma mais alienada (e portanto extrema) da poesia, aquela na qual a própria privação vem à presença (...) luz crepuscular dessa presença-ausência (AGAMBEN, 2012, p. 109).

⁶ É interessante notar que a *falha* é um dos aspectos incontornáveis das categorias estéticas vernaculares – “fracas” e triviais – estudadas por Ngai: o *cute*, o *zany* e o *interesting* (Cf. NGAI, 2012).

Assim, se não se trata mais de recuperar o Real, se as emoções não são mais possíveis – nem mesmo através da ironia outrora subversiva do camp – Shaviro enxerga em Warhol um outro caminho: o da *fascinação* radical pelo fantasma:

Fascination, as Warhol describes it, is the ghost of love, its uncanny double, risen from the grave. Zombie emotion. It is what remains, what lives on, what returns from the crypt, in the gap between self and aura, or between the shrunken personality and its impersonal emotions, or between the bitter, campy irony of closeted gay men and the self-congratulatory irony of mainstream media culture (...) We still “have” emotions; it is only that we experience them disinterestedly, at an ironic distance from ourselves. (SHAVIRO, 2006, p. 139).

No momento em que a atitude modernista está institucionalizada e canonizada – incorporada pelo próprio sistema social e econômico que ela afirma condenar – Shaviro clama “for feelings that are playful, perverse, whimsical, wasteful, futile, dysfunctional, extravagant, and ridiculous” (Idem, p. 140). Pois a

sedução não deixa de ser uma forma de atuar na contemporaneidade, na ordem do simulacro, em oposição a uma ordem da produção do real (...) Seduzir implica radicalizar os códigos em trânsito, a incerteza. É preciso articular valores evanescentes, difusos. Ser mais evanescente que o evanescimento; simular, hiperrealizar em vez de evocar uma revolta crítica, negativa, catastrófica, da crise (LOPES, 2002, p. 107).

Essa sensação, essa recuperação de uma aura infinitamente distante é hoje mais importante que nunca, pois

Today we are all Warholian voyeurs and dandies, whether we like it or not. This is true even for those of us who seem terminally devoid of fashion sense – those of us, that is, who may well consume Campbell’s soup but who wouldn’t know the right way to wear a garment by Prada. We are all flaneurs of the suburban shopping mall. Our detached yet avid media consciousness is simply the flip side of our frenzied consumerism, our unquenchable need to buy (SHAVIRO, 2004, p. 139).

Shaviro argumenta que as frias e artificiais emoções zumbi estão tão (ou talvez mais) vinculadas à nossa experiência contemporânea quanto os quentes imperativos à luta da arte engajada que é o cânone do pensamento estético sobre cinema. Ao expor a conexão importante que Shaviro estabelece entre a arte de Warhol e o momento contemporâneo, espero mostrar como a sensibilidade frívola – e os processos estilísticos que os filmes configurados por ela podem construir – constitui algo para onde nós, com nossas emoções zumbis e mergulhados em plena artificialidade como estamos, devemos voltar nossos olhos.

Uma hipótese: dimensões políticas do frívolo?

Se os filmes frívolos constituem, conforme mencionei antes, um cinema da repetição cíclica do mesmo; se eles herdam aspectos da serialidade midiática fria e aleatória que já operava nos trabalhos de Warhol, é porque eles de alguma forma assumem e explicitam sua relação ubíqua com a lógica capitalista da mercadoria. O que caracteriza tal lógica? Um tempo vazio, onde o autêntico e o novo não são mais possíveis; um tempo completamente dominado por imagens, por imagens que são só meras imagens; um tempo nauseantemente repetitivo, em que o valor de troca colonizou todos os domínios da vivência humana.

Para Olgária Matos, a temporalidade capitalista

consiste na incapacidade paradoxal de criar o novo. Sua necessidade compulsiva de produzir novidades – que caracteriza o modo de produção capitalista – é bem o contrário da verdadeira inovação, como o atestam as modas, sempre recorrentes, pois o novo não passa de uma série de variantes de aquisições antigas: “É o novo sempre velho e o velho sempre novo”. Com efeito, a moda é a figuração moderna da repetição (MATOS, 2009, p. 1124).

Essa temporalidade, que parece estéril a qualquer possibilidade de transcendência, caracteriza-se, por isso, por uma monotonia profunda, ou tédio:

Na monotonia profunda – *Langeweile* – desmorona a distinção entre brevidade e longa duração, como se a eternidade descesse do céu para a terra, convertendo-se em cronômetro e pêndulos, disseminando apatia diante de um presente condenado a repetir incontáveis vezes os mesmos cenários, desesperançados de um dia as coisas mudarem, de que algo novo possa surgir. Neste quadro, qualquer iniciativa ou ação trazem consigo ressonâncias cósmicas paralisadoras, pois este mundo é sem transcendência, abandonado ao arbitrário das significações (Idem, p. 1125-1126).

Seria interessante evocar, com relação a isso, um artista que – em um contexto muito diferente (porque o capitalismo industrial de então difere radicalmente do nosso capitalismo de consumo atual), mas ao mesmo tempo muito próximo (porque já havia um domínio avassalador da forma mercadoria) – nutria uma obsessão profunda pelo tema do tédio: Charles Baudelaire. Assolado pela mesmice do mundo da mercadoria, Baudelaire não tinha qualquer esperança de que um retorno a uma época anterior mais pura, uma espécie de volta à natureza, fosse possível. Sua arte foi, por isso, uma construção de possibilidades *com o que estava à disposição ao seu redor*: o valor de troca, o fetiche, o artifício, o frívolo e o superficial. Na visão benjaminiana de Olgária Matos, Baudelaire não fugiu da monotonia profunda – da *Langeweile* – mas, não obstante, conseguiu transfigurá-la em *spleen*, em um tipo de tédio que possibilita, no próprio contexto do eterno retorno do mesmo, *o eterno retorno do diferente*:

O *spleen* previne o Eterno Retorno do sempre igual, em nome do eterno retorno do novo – isto pelo *medium* das máscaras. A máscara do dândi – seu hábito de mudar de rosto – corresponde à maquiagem da mulher, que a torna mágica e sobrenatural, a fim de vencer o “natural” e impactar os espíritos. O elogio das aparências, desenvolvido por Baudelaire, desloca a tradição para o moderno, à contracorrente da trajetória da filosofia no Ocidente que cindiu essência e aparência. [Walter] Benjamin reconhece em Baudelaire o sentimento de que a essência retirou-se do mundo e dela só restou sua ausência, ausência a ser presentificada pelo “frívolo”, pelo travestimento, pela maquiagem. Substituta da idealidade desaparecida, na maquiagem a sedução vai lado a lado com o fetichismo (Idem, p. 1136).

Em outras palavras, é como se, mesmo assumindo traços estreitamente vinculados à estética capitalista (uma estética do mesmo, *Langeweile*), os trabalhos de Baudelaire – e talvez exatamente por isso – acabaram apresentando algo como uma dimensão crítica inusitada (o diferente, *spleen*) a esse mesmo contexto ao qual ele parece tão intimamente integrado. De maneira surpreendente, Shaviro parece localizar algo semelhante nos trabalhos de Warhol – ele próprio um dândi apaixonado pelas aparências.

Para Shaviro, a intrigante sensação fantasmática em jogo nos trabalhos de Warhol vem do fato de o artista conseguir levar a cabo justamente a transformação do eterno retorno do *mesmo* do simulacro pós-moderno em eterno retorno do *diferente*: “The repetition of stereotypes may be a way of unleashing singularity, even as the blankness and willed dumbness of quotation at a distance may be a means for inciting and magnifying passion. Simulacral artifice and inauthenticity become ways of affirming the life of the body” (SHAVIRO, 2006, p. 235).

A *aura*, conceito que Shaviro utiliza para descrever a emoção zumbi warholiana, é, certamente, um dos elementos fundamentais do funcionamento da economia capitalista⁷ – mas a economia social do capital precisa sempre *limitar* as potencialidades da aura e circunscrevê-la a um conjunto de regras que preservam e reproduzem o funcionamento do sistema. A lógica do programa estético de Warhol, que era fascinado tanto pela aura das estrelas de cinema quanto pelo brilho frio e impessoal de uma lata de sopa na prateleira de um supermercado, é retirar os limites – tão dogmáticos quanto os de uma religião – que a ideologia do progresso e a

⁷ “If the quintessential event of modernist aesthetics is (according to Benjamin) the shattering of the aura in the experience of shock, then the corresponding characteristic event of postmodern aesthetics is the putting up of the aura for sale” (SHAVIRO, 2004, p. 135).

acumulação utilitária impõem a essa aura; é leva-la o mais longe possível. O capital cria a *distância* que dota as mercadorias de uma aura mágica para que essa distância seja repetidamente *abolida* (os consumidores precisam *comprar*) num ciclo infinito, numa repetição do mesmo que garanta a sobrevivência econômica e a reprodução do sistema. Na lógica do capital, mesmo aqueles que não possuem os meios para abolir essa distância devem *desejar* fazê-lo, acreditando que a aura virtual inefável que embala o objeto de consumo mais caro e inalcançável pode ser atualizada em uma situação de felicidade concreta quando de sua possível compra⁸.

Ora, em Warhol, a distância jamais é abolida. Ele é *blasé* demais para isso. Talvez ele considerasse essa ingênua atitude consumista como algo de divertidamente cafona, igual a alguém que pode comprar um bem de luxo e o faz apenas pelo *status*. Na Factory, se drogar era preferível a trabalhar. Não era preciso *comprar* os objetos, mas viver seus sonhos como se o mundo fosse uma vitrine infinita – mantida por doses regulares de heroína. Contra aqueles que querem impor uma narrativa de progresso à mercadoria e que querem se rebaixar à lógica da acumulação, Warhol propõe uma atitude de dândi: fria, indiferente e trivial – mas que garante a riqueza infinita e diáfana das coisas. A frivolidade de Warhol acabou sendo tão inusitada quanto a de Baudelaire, porque assegurou o fascínio por essa miragem que ele sabia que só

⁸ Sobre como a lógica do capital, para garantir a sobrevivência de um sistema desigual e economicamente hierárquico, impõe ao mesmo tempo uma *distância* à mercadoria e o *desejo de superar essa distância através do consumo*, seria interessante resgatar a seguinte passagem de Szpawoska, que Olgária Matos (2010, p. 177-178) cita em um ensaio sobre o tédio no capitalismo de controle: “Um exemplo pode ser encontrado na sociedade polonesa, na dicotomia entre sociedade da penúria material e uma sociedade de consumo que ocorreu há quinze anos e transformou totalmente o imaginário social. A mudança na valorização e principalmente a saturação do campo simbólico foi muito mais acelerada que a melhora da qualidade de vida. Paradoxalmente, nos anos 60, depois da desestalinização, quando praticamente a totalidade dos poloneses vivia em profunda penúria, mas ao mesmo tempo seu imaginário estava relativamente pouco saturado (...) a percepção da falta era pequena, e cada aquisição material era um símbolo valorizado positivamente. Nos anos 90, a transformação econômica melhorou muito a situação material da maioria da população, mas, ao mesmo tempo, forçou a integração do campo simbólico dos poloneses no espaço da civilização global. O sentimento de falta e de frustração tornou-se generalizado em todas as camadas da sociedade”.

podia se transformar, eternamente, em outra miragem artificial e nunca na realização pessoal que o capital precisa vender. Na lógica warholiana, as coisas não precisam ser “compradas” para que tenhamos acesso aos sonhos que elas encadeiam. Desse modo, aquele que estava mais mergulhado na lógica da mercadoria é aquele que se revelou ironicamente mais improdutivo para o funcionamento do sistema.

O problema, do ponto de vista de Shaviro, não é que essa frívola fascinação está impedindo a revelação do Real e dos verdadeiros caminhos morais e políticos mascarados pela falsidade do pós-modernismo. É que ela está sendo *limitada* e regrada pelas tecnologias de poder do capitalismo de consumo: “Authenticity isn’t at issue here, so the question of truth and falsehood is not relevant. The issues that matter are ones of power and control, availability and privilege, singularity and generality” (SHAVIRO, 2004, p. 137). É a uma conclusão semelhante que Daniel Harris chega ao se debruçar sobre as categorias estéticas vernaculares da cultura de consumo:

...while many critics insist that consumerism is materialistic and jeopardizes our moral welfare, seducing us with the pleasures of the senses and compromising the life of the mind, my own objection is precisely the opposite, that consumerism is not materialistic enough (...) Whereas the word “aesthetics” implies a playful degree of libertinism and sensuality, the aesthetics of consumerism are ascetic and cerebral, incorporal illusions designed to stir up dissatisfaction, to provoke restless longings that cannot be fulfilled (HARRIS, 2000, p. xvii-xix).

Transfigurar, então, a *Langeweile* em *spleen* – o mesmo em diferente – seria levar, de maneira frívola, certas dimensões sensíveis da mercadoria (como sua beleza trivial ou sua sensação aurática e fantasmática) e das imagens midiáticas “longe” o bastante a ponto de abolir certos limites, de dismantelar certa ordem estabelecida e consensual de uso das coisas e da relação dos sujeitos contemporâneos com o mundo? Harris em certo ponto compara o funcionamento da cultura de consumo ao de uma religião dogmática, algo que o próprio Walter Benjamin já

havia feito (cf. AGAMBEN, 2008, p. 70): “... consumerism is as symbolic and indifferent to the body as the most traditional forms of religion, and its vision of a material paradise is as inaccessible as the Christian vision of Kingdom Come” (HARRIS, 2000, p. xviii). Teriam artistas como Baudelaire, Warhol ou – é o que pretendo verificar – os cineastas sobre cujos trabalhos me deterei aqui justamente *profanado* a própria lógica do capitalismo midiático (lógica tão “sagrada” no contemporâneo a ponto de ser comparada a uma forma de religião⁹) ao levar essa lógica longe demais, ao serem mais frívolos do que “deveriam”? Possuiriam os filmes frívolos, à revelia de sua própria frivolidade, um caráter político ou crítico, caráter de certa forma “inconsciente” ou talvez não planejado? Sem dúvida, isso só poderá ser respondido através do corpo-a-corpo concreto com os filmes específicos do *corpus*, a seguir. Só assim, observando mais de perto seus processos estéticos singulares, é que poderei verificar *se, e como*, há algum tipo de profanação – e *de quê?* Ao começar a pesquisar uma estética da frivolidade, eu achava que não iria me encaminhar para nenhum tipo de discussão de caráter político. A princípio, eu não busquei a política, porém, depois, ela me achou. Porque, à medida que eu ia me debruçando sobre as configurações formais dos filmes que estudo aqui, percebia que havia *algo mais* em jogo do que o mero ruído ou embaraço que eles provocam quando estão próximos aos filmes “sérios”. A hipótese inicial e teórica mais geral, ainda vaga, que por ora exponho nesta introdução, é a seguinte: por um lado, a aura fantasmática que é a quintessência da mercadoria é a própria sensação que está em jogo na estética da frivolidade – mas por outro, ao que parece, nas obras de arte ou filmes configurados por ela esse fantasma não precisa estar subjugado “à tirania do econômico e à ideologia do progresso” (AGAMBEN, 2007, p. 75). E

⁹ A esse respeito, afirmou Giorgio Agamben: "O capitalismo é uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, porque não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro". Cf: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben>>. Acesso em Jul 2015.

isso poderia constituir algo como um *potencial crítico* da lógica da frivolidade, mesmo que involuntário.

Sobre o método: constelações

Quais seriam as características e os traços específicos do que chamo aqui “lógica estética da frivolidade”, lógica que seria mais ampla e geral, uma *sensibilidade* que determinaria vários processos diferentes de configuração artística, em vários contextos singulares ao longo da história? Espero, através da análise detida de alguns filmes brasileiros recentes ao longo das páginas a seguir, responder a essa questão nas considerações finais. Primeiro passar por casos específicos para depois tentar construir e propor uma lógica mais ampla. Meu *corpus* se constitui dos seguintes filmes: as obras dos coletivos Distruktur e Osso Osso, na primeira parte, e *Mate-me Por Favor* (Rio de Janeiro), *Nova Dubai* (São Paulo), *Eu Sou Lana Del Rey* (Rio de Janeiro), *Doce Amianto* (Ceará) e *Monstro* (Ceará), na segunda parte.

Eu espero dessa forma, também, poder contribuir com os debates, estudos e discussões teóricas da estética, oferecendo-lhes uma nova forma de enxergar certas atitudes e estilos artísticos que comumente, como mostrei acima, são mal-entendidos como falhas, insuficiências, irrelevâncias ou “imaturidades”. A discussão de Shaviro sobre a vida pós-morte das emoções no contemporâneo aponta para uma necessidade de que compreendamos melhor propostas frívolas como a poética da indiferença de Andy Warhol, pois elas parecem dizer muito sobre possibilidades estéticas, subjetivas e políticas de estarmos no mundo de hoje, (in)formado pelo capitalismo do controle e do consumo.

No caso específico do cinema brasileiro, campo em que me vejo engajado tanto como consumidor quanto pesquisador e produtor, pretendo, aqui, “resgatar” filmes que estão sempre

nas margens (quando estão) das discussões para o centro do debate. Certamente, o breve panorama do cinema brasileiro contemporâneo que ofereço com esta tese é bastante singular frente a outros que comumente têm sido oferecidos aos interessados por esse campo (vide o panorama traçado por Victor Guimarães, referido na nota 1, acima); é uma constelação que quase não se procura no céu dos festivais, críticas e debates acadêmicos. Mas ela existe e está aqui, nesta tese. Quero também verificar, se possível, *se e como* essa sensibilidade frívola, ao produzir obras hoje no Brasil, dialoga, mesmo que involuntariamente, com impasses políticos do contexto contemporâneo.

Como a frivolidade se mostra enquanto uma sensibilidade mais ampla, configuradora de obras bastante diversas, meu método nas páginas a seguir é de uma espécie de “vai-e-vem”: entre o específico e o geral, o singular e o amplo, o presente e o passado. Para isso, vou tentar *montar constelações*.

Constelações, precisamente, permitem ao pesquisador

amass collections of objects, ideas and images – collections that demand consideration of the historically punctual as well as the seemingly far flung, collections that arrange history differently and, because they look back from a particular perspective, are able to read history anew (GALT, 2011, p. 39).

A lógica da frivolidade apresenta claros fios genealógicos. É possível vê-los, por exemplo, tecendo-se das porcelanas decorativas do rococó, passando pela fase mais decadentista do Romantismo na França ou pelo que ficou conhecido como “movimento estético” na Inglaterra (em nomes como Oscar Wilde)¹⁰, passando pela obra proustiana ou pelos filmes de cineastas tão diversos uns dos outros quanto Jean Epstein, Jacques Demy ou Luchino

¹⁰ Cf. LAMBOURNE, 1996.

Visconti, chegando ao camp, à indiferença pop de Andy Warhol, e a obras brasileiras como os filmes que constituem o *corpus* desta tese. No entanto, não almejo aqui uma história exaustiva da sensibilidade frívola. Mas, como é evidente no resgate de estilos, figuras e nomes de épocas passadas (como o “dândi” de fins do século XIX ou o grupo de cineastas franceses conhecido como Zanzibar de fim dos anos 60 na primeira parte ou nomes como Leopold Von-Sacher Masoch na segunda), o tempo inteiro uma tensão e um diálogo não-linear com essa história ocorrerá. Nas duas constelações que seguem, obras, estilos ou movimentos de épocas distintas são analisados comparativamente e apresentam, por um lado, uma continuidade ou uma série de traços “permanentes”, e por outro, singularidades e especificidades próprias aos diversos contextos em que irrompem. O método *benjaminiano* das constelações (Cf. BENJAMIN, 2011) se opõe às investigações estéticas que, através de noções como as de “gênero” ou “escolas artísticas”, lançam um olhar às obras de arte que não faz jus às experiências materiais que elas suscitam (me parece ser justamente o caso da periodização “cinema maneirista”).

O método que Walter Benjamin propõe vai inteiramente contra à consideração das obras quase como meros exemplos que obedeceriam a determinadas regras de “estilos de época”. A pesquisa e a escrita de Benjamin seguem outro caminho: quase como que em uma *montagem* ou colagem de *fragmentos*, ele trava um corpo-a-corpo material e sensível com cada obra particular, preservando ao máximo suas singularidades e especificidades. Ele dispõe as obras como em uma constelação: elas são as estrelas *independentes* que brilham num céu vazio; o que as liga, a *constelação* (o estabelecimento da linha invisível que serve para que nós, da terra, nos localizemos), é a tarefa do pesquisador propor, tatear. É o que Benjamin chama de uma “ideia”: “De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual e objetiva (...) As ideias são constelações eternas” (BENJAMIN, 2011, p. 22-23). Esta tese propõe a frivolidade como uma ideia valiosa: uma

forma possível e interessante de dispor certos filmes, observá-los, enxergar suas relações e proposições.

...the constellation emerges - discloses itself - only insofar as the concept divests the particulars of their status as merely particular, refers them to their hidden arrangement, but also preserves their material existence. At that point, a meaningful image jumps forward from the previously disparate elements, which from that point onward can never be seen as merely disparate again. In this way the phenomena are rescued from their status as phenomenal or fragmentary without simultaneously sacrificing the phenomena in the name of an abstract concept (GILLOCH, 2002, p. 71).

Uma vez dentro dessas constelações, dessas montagens, é possível tatear o surgimento de *configurações* específicas, seus processos e seus modos. Não adiantaria eu montar constelações para simplesmente confirmar, de modo circular, características, nos filmes que eu disponho juntos, da lógica estética da frivolidade. É preciso ver, em cada constelação, quais as invenções estilísticas singulares, isto é, quais os processos formais, quais as configurações materiais propostas pelos filmes que compõem cada uma. Nas páginas a seguir, pretendo me debruçar sobre duas configurações formais que, nas e com as duas constelações que seguem, “jump forward” (como bem colocou Graeme Gilloch na citação acima). Ambas essas configurações estão, a meu ver, vinculadas à sensibilidade frívola, à lógica estética da frivolidade mas são, no entanto, bastante distintas, com economias artísticas próprias e suscitando a discussão de questões bastante diversas: o *dandismo*, na primeira parte, e a *improdutividade queer*, na segunda. Ambos são processos e invenções artísticas diferentes, surgindo de campos de imanência singulares. Ainda assim, as obras e artistas que os engendram possuiriam em comum, apesar de tudo, essa sensibilidade mais ampla, que chamo aqui de frivolidade.

PRIMEIRA CONSTELAÇÃO

O dandismo

“O dandismo tomou muitas formas. Algumas estão tão disfarçadas que demandam decodificação. Seus efeitos na arte, na literatura e na vida ainda estão conosco” Nigel Rodgers

“É mais difícil agradar às pessoas de sangue-frio do que ser amado por algumas almas ardentes” Barbey d’Aurevilly

“You call that thing a coat?” Beau Brummell

Beau Brummell

Em uma tese cujo mote é a noção de frivolidade, como não começar pelo dândi? A maioria dos escritos sobre o dândi aos quais pude ter acesso remete ao inglês George Brummell (1778-1840) como o início do fenômeno: o primeiro dândi (a exceção é Baudelaire, que afirma que o dandismo é uma instituição “antiga, pois dela César, Catilina, Alcibíades nos dão exemplos impressionantes” [BAUDELAIRE, 2010, p. 62]). Significativa e constantemente referido como “Beau” Brummell, ele foi considerado pelos seus admiradores o homem mais elegante de sua época. O fascínio que Brummell exercia consistia em uma peculiar reunião de características: seu modo impecavelmente sofisticado de se vestir parecia não ter uma finalidade própria – era uma espécie de “arte pela arte” da moda – ao contrário dos “homens de negócio” burgueses de que se distanciava, os quais seguiam de maneira cega as regras e tendências do vestuário masculino apenas como forma de aumentar seu *status*. Brummell também possuía um humor irônico permanente, ou *wit* – isto é, com frequência tornava importantes coisas irrelevantes e descartava com um tédio mortal o que os costumes burgueses consideravam moralmente valioso (é conhecida a pergunta que fez, com uma expressão blasé, a seu criado quando ambos

chegaram diante de uma belíssima paisagem com lagos: “Robinson, qual dos lagos eu prefiro?”) – e isso concedia uma frieza estranha e inédita à sua elegância e polidez. É como se aquele homem extremamente bem vestido, cortês e gentil tivesse, paradoxalmente, a fragilidade superficial, inócua e cadavérica de uma máscara ou de um artifício em constante e infinita mutação:

Ele [Brummell] chegou ao *mínimo* do *wit*, conseguindo levá-lo, com felicidade ou dor, a um ponto quase invisível. Todos os seus *bons mots* fundam-se em uma única circunstância, a exageração dos mais puros disparates em negócios importantes... o seu significado é tão atenuado que “nada vive” entre estes e o não-sentido: estes ficam suspensos à beira do vazio, e na sua sombreada composição estão muito perto da nulidade... A sua arte consiste de fato em escavar algo do nada (HAZLITT apud AGAMBEN, 2007, p. 89).

A vida ostensivamente hedonista que Brummell levava – só saía de casa depois que o sol se punha não apenas por acordar demasiado tarde, mas por gastar horas intermináveis em sua toalete para passar a noite impressionando repetidamente salões, clubes, encontros, eventos, festas e bailes – poderia parecer, no mínimo, irrelevante para qualquer discussão “séria” sobre arte. Não fosse o fascínio notável que ele exerceu sobre gerações de escritores e intelectuais, tornando-se personagem de obras literárias e objeto de análises e especulações filosóficas.



Figura 4 - Beau Brummell

Dândi e dandismo

Na verdade, é possível afirmar que existe uma tradição de pensamento que enxergou em Brummell algo de crucial para a vida nas sociedades modernas, algo que precisava ser compreendido e cultivado. Assim, quando se fala que existiu o “dândi” é preciso também falar que existiu o “dandismo”: embora Brummell não fosse um “intelectual” ou um “artista”, vários artistas e intelectuais transformaram seu modo de vida numa espécie de *paradigma estético*. O que estava em jogo em Brummell, assim, não era a excentricidade de um só homem em particular, mas a possibilidade de uma nova forma de vida, uma nova maneira de se relacionar com o mundo: “A homens que haviam perdido a desenvoltura, o *dandy*, que transforma a elegância e o supérfluo na própria razão de viver, ensina a possibilidade de uma nova relação

com as coisas” (AGAMBEN, 2007, p. 82). Ou, como afirmou Nigel Rodgers, “...não era dinheiro, posições ou poder. Essas coisas podiam ser encontradas em outros lugares. Brummell oferecia algo muito mais encantador: um exemplo de como viver” (2012, cap. 2)¹¹.

Baudelaire foi um dos primeiros a fazer a “transição” do dândi enquanto um indivíduo específico (Brummell ou outro) às características mais gerais do dandismo, que ele enxergou (2010) como uma espécie de *religião para iniciados* que pode estar presente em vários contextos e culturas (“Chateaubriand descobre-a nas florestas e às margens dos lagos do Novo Mundo” [BAUDELAIRE, 2010, p. 62]). Sobretudo, para Baudelaire, o dandismo era uma espécie de atitude radicalmente oposta aos valores burgueses e à insipidez da sociedade capitalista industrial, “o último rasgo de heroísmo nas decadências” (idem, p. 66):

A crítica capitalista de Baudelaire será crucial para desenhar o nascimento de um novo dandismo, mais ideológico e intelectual que o exercido por Brummell (...). Há um dandismo de Brummell como há um dandismo de Baudelaire. Mas ainda, a dificuldade se agudiza por ser, o dandismo, uma instituição situada nas fronteiras entre a história das condutas e a literatura, entre um personagem do século XIX e um tipo universal (SUTHERLAND, 2011, p. 18-19).

Rebelde sem causa

É interessante notar que esse caráter de “rebeldia” do dandismo contra o mundo burguês é uma constante nos escritos sobre o tema. O que suscita a dúvida de por que o universo dândi ficou tão marginalizado na história – tão sensível às conexões entre estética e política – do modernismo ao longo do século XX. A frivolidade radical do dândi, na maior parte dos textos sobre o tema, é entendida como uma potência que corrói as hierarquias e partilhas que

¹¹ Todos trechos citados, ao longo deste capítulo, de Rodgers (2012) e Sutherland (2011) foram vertidos para o português por mim.

sustentam os sagrados valores burgueses. O dândi põe em cheque o que é sério e o que é irrelevante, embaralha o que é considerado produtivo e inútil pela ordem econômica e social:

...[os dândis] desprezaram o dinheiro e louvaram com elegância e rigor a beleza da “arte do inútil”, imaginário cultivado onde entrarão os mestres do ócio, criadores, artistas, escritores, músicos, poetas e pintores, que em meio à ascensão e desenvolvimento da burguesia se dedicaram a trabalhos contra-produtivos ou diretamente em franco desdém pelo trabalho “produtivo” e “útil” (SUTHERLAND, 2011, p. 18).

Como coloca Juan Pablo Sutherland, o dandismo é composto por “personagens, auras e agudas frivolidades que interrogam a própria cultura burguesa” (idem, p. 15); isto é: “Vaidade, frivolidade, futilidade, fatuidade são os termos que melhor descrevem a singular rebeldia que expõe o dandismo frente à razão utilitarista da ordem capitalista” (BERNABÉ apud SUTHERLAND, 2011, p. 25). Talvez, porém, o dândi comportasse uma ambiguidade que a urgência do modernismo não tinha interesse de ruminar. Algo de confuso que não propunha uma saída, uma solução, mas antes uma espécie de jogo: “O dândi, superficial em seu orgulho de pavão mas profundo em seu desafio ao mundo comercial, permanece um enigma. É ele um aristocrata ou um democrata? Ou um aristocrata e um democrata?” (RODGERS, 2012, cap. 1).

Mas se a “rebeldia” do dândi – e do dandismo – consistia numa espécie de radicalismo da frivolidade e do inútil, ele fatalmente deveria ser marginalizado dos recortes sensíveis que o modernismo construiu para a arte ao longo do século XX. A elegância lânguida do dândi, por mais que incomodasse a ordem estabelecida, era demasiado diferente das convocações para o “despertar” e para a “ação” caras à sensibilidade revolucionária do modernismo. A esse respeito, é interessante citar o modo como Sylvia Molloy vê a recepção de um nome como Wilde pelo modernismo latino-americano:

Se Dario, como antes Martí, apoia em princípio a ruptura de Wilde com a convenção burguesa – base, depois de tudo, do modernismo – a modalidade particular dessa ruptura e o modo em que se publiciza, os ofende. Sim, Wilde é uma vítima da sociedade mas, antes de tudo, nos diz Darío, é uma vítima de si mesmo (MOLLOY, 2012, tradução minha, p. 23).

O gosto dândi pelo decorativo e pela moda não estava incluso no horizonte utópico modernista, que almejava destruir o mundo artificial das mercadorias capitalistas (substituindo-o por um mundo mais autêntico) e não jogar e brincar com ele. Pelo contrário, “Ao invés de fugir do mundo industrial democrático, como a maioria dos românticos fez, o dândi o confrontou. Ele tentou recriar uma elite pré-revolucionária – uma elite estética – num mundo pós-revolucionário, saindo aos bulevares para impressionar e inspirar” (RODGERS, 2012, cap. 1). Uma elite estética é quase como uma elite sem finalidade, um puro meio sem fim, uma brincadeira. Em meados do século XIX, o escritor dândi Gérard de Nerval saía pelas ruas de Paris para passear com sua lagosta de estimação, à qual amarrava elegantemente uma fita de seda de cor azul pálida à guisa de coleira. Seus passos eram os mais lentos de todo o boulevard, por respeitar a velocidade de locomoção da lagosta. Esse ato parecia exasperar tanto os burgueses próximos, que achavam a cena bizarra, quanto aqueles artistas que preferiam “perder seu tempo” com feitos estéticos mais produtivos e “sérios” (Cf. LAMBOURNE, 1996).

Arte dândica e artista dândi

Quais as relações entre o dandismo e a arte? Haveria, por exemplo, filmes ou cineastas dândis? Em seu *Tratado da elegância*, Honoré de Balzac (2012) separou radicalmente o artista do dândi como dois tipos sociais extremamente diferentes, sendo o romantismo idealista e boêmio do primeiro uma direção oposta à frieza elegante, aristocrata e inconsequente do segundo. Em

comum, para Balzac, ambos os tipos teriam apenas uma coisa: uma superioridade patente com relação ao burguês (o terceiro tipo social que Balzac analisa em seu texto). No entanto, as noções de uma “obra dândi” ou de um “artista dândi” são uma consequência inevitável da passagem, acima mencionada, do “dândi” ao “dandismo”. Se lembramos da ironia mordaz mas ao mesmo tempo indiferente com a qual Warhol se referia a artistas como os vinculados ao Expressionismo Abstrato, podemos ver com clareza quase paradigmática a distinção entre “dândi” e “artista” proposta por Balzac: a concepção de arte que estava por trás de uma prática estética como o Expressionismo Abstrato se leva romanticamente tão a sério em sua intensidade e auto-importância, que é quase impossível não adquirir aspectos “ridículos” sob o olhar de um dândi como Warhol o era:

...the world of Abstract Expressionists was very macho. The painters who used to hang around the Cedar Bar on University Place were all hard-driving, two-fisted types who'd grab each other and say things like 'I'll knock your fucking teeth out' or 'I'll steal your girl' (...) The art world sure was different in those days. I tried to imagine myself in a bar striding over to, say, Roy Lichtenstein and asking him to 'step outside' because I'd heard he'd insulted my soup cans. I mean, how corny (WARHOL apud SHAVIRO, 2004, p. 131-132).

A questão é que Warhol, além de dândi – além da personalidade *cool* escondida atrás dos óculos escuros e das *boutades* frívolas – também era um artista. E, significativamente, sua arte (fria, repetitiva, superficial, frívola), não possuía nada em comum com a emotividade misteriosa da arte de Pollock. A proposição de que existem artistas-dândis (esse “híbrido” impensável para Balzac) e obras de arte “dândicas” é bastante consistente. Nigel Rodgers, por exemplo, considera *Don Juan*, de Byron, “elegantemente satírico (...) o maior dos poemas dândis”:

[*Don Juan*] é soberbamente dândico. Ele pesquisa o mundo, do naufrágio ao harém e à corte real, com um divertimento mundano derivado das experiências de Byron na Inglaterra da Regência e no Mediterrâneo (...) Tal insensibilidade é intercalada com cenas ternamente românticas como a de Juan e Haidée, uma garota grega que o

resgata. Eles vagam ao longo da praia, sozinhos, no pôr-do-sol... (...) Goethe, escrevendo a Byron, disse que a mistura do romântico e do cômico de *Don Juan* era impossível em alemão. É infernalmente difícil em inglês apesar de toda a aparente facilidade de Byron, mas é quintessencialmente dandesco (RODGERS, 2012, cap. 3).

A questão talvez seja o que o campo social da arte – a academia, a crítica, as galerias, museus e outras instituições – fez e faz com uma proposição como essa, e com o leque de especulação estética que ela abre. Em que medida as discussões e instituições que formam o cinema contemporâneo estariam dispostas a enfrentar o debate estético do dandismo? De que modo isso afetaria o seu cânone e a narrativa de sua construção? No caso do cinema brasileiro, tópicos suscitados por uma estética dândi como o esteticismo ou a inconsequência lúdica são tão estranhos ao que se é privilegiado como o importante da discussão cinematográfica, que não imagino o dandismo ser recebido por esse campo como outra coisa que não uma provocação. No cinema – e posso falar com mais propriedade do cinema brasileiro – a distinção balzaquiana entre o artista boêmio, revoltado e idealista e o dândi aristocrata, frio e inócuo permanece de pé, me parece. Os Pollocks (certamente não tão abstratos e muito mais preocupados com os problemas sociais do mundo) ditam a hegemonia e a configuração dos debates, enquanto os Warhols permanecem à margem, *brincando* com a câmera, fazendo algo que não se sabe se é possível chamar de cinema. Obviamente, isso nunca foi razão para que se parasse de brincar com a câmera. Cinemas dândis, hoje, têm a ousadia aristocrática de continuarem acontecendo.

Em suma, se o dandismo é uma relação com as coisas do mundo inspirada no modo de vida do dândi, então é uma atitude estética que pode ser identificada na forma de uma obra de arte e, portanto, na *mise en scène* de um filme. *Mise en scène* consistindo justamente no modo com que os ângulos e movimentos de câmera, a dramaturgia com o corpo dos atores e com a cenografia e a montagem implicam uma forma de se relacionar com o mundo. Para Rodgers,

Don Juan, como um verdadeiro dândi, possui, em sua construção formal, uma “insensibilidade mundana” ao mesmo tempo que, paradoxalmente, uma indulgência prazerosa na “ternura romântica”. Há um jogo complexo de ironia cômica e paixão emotiva que, segundo Rodgers, é *dandesco*.

Bonito E frio

Eu arriscaria, aqui, a seguinte definição de dandismo: um modo de se relacionar com o mundo que, por um lado, privilegia a doçura agradável do esteticismo, da beleza, da elegância, da delicadeza, do pitoresco ou pictórico, isto é, uma *ordem* e, por outro lado, paradoxalmente, põe em cheque essa “ordem”, como que a esvaziando, ao privilegiar a superficialidade, a frivolidade, a fragilidade, o artifício, o lúdico, a ironia ou *wit*, a indiferença ou a frieza. É como se o encanto e o esplendor só pudessem ser acessados não sendo levados a sério por uma artificialidade infinitamente mutante: “Talvez a relação mais estreita de Brummel com Oscar Wilde tenha sido pensar sua vida em permanente construção cênica” (SUTHERLAND, 2011, p. 17). Uma artificialidade lúdica que, portanto, gera uma espécie de frieza *blasé*: “Frio poderia descrevê-lo perfeitamente se a palavra não tivesse sido terminalmente ultra-utilizada. Este *froidueur* serviu, como Baudelaire depois notou, para manter tolos à distância, algo essencial para o dândi” (RODGERS, 2012, cap. 1).

Os dândis do maio de 68

Via de regra, o nome do cineasta Philippe Garrel é associado ao que ficou conhecido como o “Pós-Nouvelle Vague”, uma espécie de “ressaca” que o cinema francês experimentou, em fins

dos anos 70 e nos anos 80, depois de uma época cheia de ebulição, experimentação e esperança: a década de 60. Os filmes dos realizadores que formam essa constelação de “depois” (Garrel junto com Maurice Pialat, Chantal Akerman, Jacques Doillon, André Téchiné e outros) apresentam uma espécie de desilusão ou lentidão melancólica que não poderia diferir mais dos experimentos enérgicos, de vanguarda, quase de guerrilha, de um Godard da década anterior. No entanto, nos últimos anos, a produção incessante de Garrel e sua elevação a cânone cinematográfico indiscutível levou – no que eu poderia chamar de uma redescoberta histórica a contrapelo – a um interesse pelas atividades do cineasta nos anos 60 e início da década de 70. De maneira mais específica, ele fazia parte de um grupo peculiar de artistas e cineastas, o qual, no mínimo, põe em cheque as imagens mais heroicizantes que podem ser formadas de forma apressada sobre os artistas engajados dessa época. Esse grupo, eventualmente autointitulado Zanzibar, ficou conhecido como os *dândis do maio de 68*.

Ainda é difícil encontrar publicações a respeito desse grupo e dos trabalhos que ele realizou. A principal obra de referência é o livro publicado em 2007 por Sally Shafto (cf. SHAFTO, 2007)¹², realizadora e pesquisadora que fez, ela própria, parte do Zanzibar. Não foi sem um certo prazer que pus as mãos nesse livro e vi como sua imagem de capa, uma foto de cinco membros do grupo em uma rua de Paris, potencialmente problematizava a concepção senso-comum do que é, ou pode ser, um artista. Pois, antes de tudo, a imagem tem o charme de uma dessas fotografias de streetwear que são, hoje, publicadas abundantemente em blogs de moda. Como se aquelas cinco pessoas tivessem acabado de sair do último desfile de Anna Sui na Paris Fashion Week.

¹² Um capítulo importante do livro foi traduzido para o catálogo de uma mostra ocorrida na Caixa Cultural do Rio de Janeiro de alguns dos filmes Zanzibar. Cf.: SHAFTO, 2013.



Figura 5 - Alguns membros do Zanzibar. Foto de 1969.

É importante deixar claro que o Zanzibar não era, de maneira aberrante ou perversa, uma espécie de grupo conservador completamente alheio ao que lhe estava acontecendo ao redor. Seu próprio auto-reconhecimento como os dândis *do maio de 68*, assumido por Shafto em seu livro, mostra que havia uma relação ubíqua com aquele período extravagante de experimentação. É possível e interessante relacionar o interesse de vários filmes do Zanzibar por uma estética do vazio com, por exemplo, as estratégias dos gestos e objetos situacionistas de minar e destruir a linguagem e seu funcionamento. Se bem que, pelos filmes Zanzibar aos quais pude ter acesso (sobretudo na mostra da Caixa Cultural do Rio de Janeiro que exibiu alguns deles)¹³, esse interesse pelo vazio, talvez demasiado, corre o risco de cair numa improdutividade anódina. Lembro especificamente da quase totalidade da plateia nessa mostra do Rio sair das sessões dos filmes de Serge Bard, que encenam uma espécie de vazio circular que não leva a parte alguma. É muito interessante como as plateias do cinema independente ou

¹³ O site da mostra saiu do ar, mas ainda é possível ver informações sobre ela em sua página do Facebook: < <https://www.facebook.com/filmeszanzibar/>>. Acesso em Nov. 2016.

de arte, hoje, *exigem* alguma coisa em troca quando vão assistir a um filme projetado, não sendo raras as pequenas revoltas e depoimentos de decepção, quase como consumidores que querem o dinheiro de volta por estarem insatisfeitos com o desempenho de uma mercadoria. As longuíssimas imagens dos filmes de Bard (especialmente de *Ici et Maintenant*, de 1968), num preto-e-branco contrastado até o limite, tornando as paisagens filmadas abstratas e artificiais, me fascinaram como miragens de tédio flutuando sem qualquer raiz, origem ou destino; quase fantasmas sombrios, fugazes pesadelos experimentais que quando estamos despertos fazemos questão de esquecer.

Talvez seja mais interessante, então, enxergar o Zanzibar pelos atritos e diferenças que ele mantinha com seu entorno (ou sobretudo a imagem desse entorno que gostamos de construir retrospectivamente). Essas diferenças são importantes neste enlace que tento fazer aqui entre dandismo e cinema, especificamente o brasileiro, pois permitem que, a meu ver, seja possível olhar para certos filmes brasileiros contemporâneos – e seus cineastas – de uma maneira nova e que faça mais jus às suas práticas, estratégias e estilos, os quais de outra forma marginalizam-se, nas discussões atuais do campo do cinema, entre a invisibilidade e a incompreensão. Gostaria de me deter, aqui, em três características definidoras do Zanzibar.

Primeira característica: quase como numa encarnação da definição de dandismo por Sutherland, mencionada acima, como “uma instituição situada nas fronteiras entre a história das condutas e a literatura”, o dandismo do Zanzibar é identificável *tanto* nos indivíduos que o compunham *quanto* nas obras que eles produziam. Mas não apenas isso: em última análise, não é possível entender uma coisa sem a outra. As características formais e estilísticas daquelas obras e, sobretudo, seu modo de produção, estavam completamente entrelaçadas com o modo de vida e a a atitude geral daquele grupo. A forma como o livro de Sally Shafto se estrutura parece uma expressão natural disso: não se trata de uma análise acadêmica engessada e

exaustiva das obras Zanzibar, mas um conjunto de textos que variam entre escritos críticos sobre as obras, ensaios memorialísticos sobre o período e textos sobre os indivíduos que compunham o Zanzibar – deliciosas crônicas sobre suas personalidades. Não deixo de pensar em quão raro é o resultado gerado por essa estranha mistura: um objeto situado entre uma publicação sobre cinema experimental e aqueles chiques livros de moda sobre ícones inspiradores de décadas passadas. Fico pensando se é verdadeiramente possível escrever sobre dandismo na arte sem elaborar esse vai-e-vem: entre as obras em si e as personalidades que cercaram sua produção. Um misto entre crítica de arte e colunismo social.

O modo de vida dos Zanzibar tinha algo das subculturas juvenis mais contemporâneas que nos são familiares: eles estavam boa parte do tempo juntos, como uma espécie de bando ou família. Faziam longas viagens juntos ao exterior. Vários deles chegaram a compartilhar casas, que se transformavam então nos centros hedonistas e decadentes de festas intimistas iluminadas a vela e regadas a LSD, ópio, maneiras extravagantes de se vestir e conversas sobre filosofia e estética¹⁴ - para aqueles, é claro, que tinham a sorte de ser incluídos e convidados. Pois, como todo grupo onde a elegância é um traço fundamental (e tal como Deleuze [2006] descreveu o frívolo “círculo mundano” de Proust), havia algo de aleatório, vazio e superficial no modo como aquele grupo se destacava do resto do mundo, mostrando-se friamente superior e entediado, e no modo como eles elegiam aqueles que podiam sair da indistinta e insípida banalidade para participar daquele mundo hermético e exclusivo.

O Zanzibar também se destacava do seu entorno por um modo de vestir dissonante, boa parte do qual consistia numa espécie de “recuperação cool” de elementos medievais (vide a roupa de Pierre Clémenti, cineasta e modelo que está no centro da fotografia acima), inclusive

¹⁴ Os filmes recentes mais nostálgicos de Garrel, como *Sauvage Innocence* (2001) e *Les Amants Reguliers* (2005), retratam bem esse grupo e a atmosfera que ele propiciava em lugares assim.

nos cabelos longos com franja muito reta. Essa flamboyance era estranha à sociedade conservadora francesa da época, é claro, mas também aos jovens revolucionários utópicos que construía o zeitgeist cultural do maio de 68 e que viam nesse esteticismo ou decorativismo patente uma certa não alinhamento aos ideais revolucionários de luta. Isso fica bem claro no modo como Garrel, em entrevista Thomas Lescure, recorda o Zanzibar como um grupo que não era nem de bandidos nem de revolucionários, um grupo antes de tudo entediado com tudo que estava aí – tanto com a cultura *mainstream* quanto com a ebulição revolucionária:

Esse grupo do qual eu fazia parte era também um pouco de jovens da moda, um mundo muito isolado, mais um sistema de conveniência, que se manifestava por alguns signos: havia atitudes, uma maneira de se vestir. Nós éramos os poucos na época que tinham cabelos longos e era uma batalha muito forte, essa história de cabelos. Lembro-me que um dia nós estávamos filmando uma cena... em um café... Eu estava em frente à vitrine com a câmera, os lixeiros passaram e me insultaram em função das minhas roupas, da minha aparência. Nem meus amigos nem eu éramos bandidos, evidentemente, mas nem mesmo revolucionários. Simplesmente tínhamos posições estéticas muito enraizadas e, aos nossos olhos, poucas coisas tinham graça (GARREL apud SHAFTO, 2013, p. 31).

É preciso não ignorar essa forma de se configurar enquanto grupo na hora de ver os *filmes* feitos pelo Zanzibar. As equipes desses filmes eram formadas menos por profissionais especializados em cada área do que pelos próprios integrantes do grupo – o bando, a família sempre junta – o que dá aos filmes um certo caráter “artesanal” e próprio. Isso fazia com que os filmes Zanzibar se diferenciassem muito dos filmes de um Godard ou de um Truffault, por exemplo, porque estes faziam parte de um grupo extremamente cinéfilo e que pretendia reproduzir, mesmo que apenas em parte, certo *modus operandi* de feitura de filmes do cinema que eles idealizavam: o cinema clássico americano e seus *auteurs*. O Zanzibar, talvez de forma involuntária, dava continuidade a um certo “cinema de artista” ou experimental mais autônomo.

A autonomia dos filmes Zanzibar com relação ao campo cinematográfico francês da época ia além: grande parte das obras foi financiada pelo mecenato de uma herdeira rica,

Sylvina Boissonnas. O próprio nome, “Zanzibar” surgiu de uma viagem feita pelo grupo à exótica ilha Zanzibar, na Tanzânia, financiada por Boissonnas. Isso deu a liberdade completa dos integrantes do Zanzibar a continuar na forma dos filmes, de maneira natural e orgânica, seu modo de ser dândi. Eram filmes completamente “autônomos” – ou “isolados”, para usar a palavra empregada por Garrel acima – tanto da cultura oficial francesa quanto daqueles trabalhos que (como os de Godard) se preocupavam em manter um diálogo com as questões sociais e políticas da época. Os filmes possuíam um esteticismo *exquisite*, embora, alguns deles, conforme eu disse acima, dialogassem sim com elementos de sua época como alguns gestos situacionistas. Ainda assim, o conjunto de filmes tende para uma espécie de niilismo, de atitude mais desligada, às vezes perigando um grito anarquista, na maior parte do tempo se perdendo num flunar circular e vazio.

Garrel declarou a Lescure, em entrevista, que a preocupação esteticista do grupo era tal que uma marca em comum consistia em evitar colocar créditos e outros tipos de cartelas nos filmes porque isso *enfejava* a imagem, isto é, a experiência de beleza que é de ver uma miragem cintilante numa sala de cinema. É interessante pensar sobre os filmes de Garrel dessa época e sair um pouco da chave de leitura que Deleuze (2007) propôs em *A imagem-tempo*: a chave do Pai, da Mãe e do Filho. Enquanto é quase impossível não recorrer a essa chave em grande parte dos filmes de Garrel sobre casais e sobre o nascimento de crianças, é interessante ver também como sobretudo os filmes dele da época Zanzibar nascem de outras referências. Foi apenas no livro de Shafto, por exemplo, que descobri como uma exposição retrospectiva sobre os Pré-Rafaelitas acontecida em Paris teve um impacto decisivo em Garrel e em outros dois integrantes do Zanzibar: o pintor psicodélico Frédéric Pardo e o diretor de fotografia Michel Fournier, responsável pelas belas imagens de paleta de cor simbolista dos filmes de Garrel com Nico do início dos anos 70. Como pesquisador, consegui ter acesso a *Athanor* (1972), curta que Garrel

fez com Nico e Fournier não disponível em lugar nenhum a não ser no acervo da Cinemateca Francesa. Acredito que seja uma peça incontornável em qualquer estudo sobre as relações entre cinema e pintura. Sobre o filme, Jonathan Rosenbaum falou em sua cobertura do Festival de Cannes da época:

Philippe Garrel's *ATHANOR*, which reputedly started out as a feature, has been edited down further and further by Garrel until it presently runs — in the version shown at the Fortnight — for the length of an average short: a series of beautifully composed tableaux in which the actors remain virtually motionless. With no apparent narrative continuity remaining. One almost wishes that Garrel would pare this down further to single frames and distribute them as posters¹⁵.



¹⁵ Disponível em: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/1973/09/17542/>>. Acesso em: Nov. 2016.



Figura 6 - *Athanor* (1972)

Pardo, enquanto pintor, se mantinha completamente alheio às discussões da arte contemporânea sua, ao tentar resgatar a técnica renascentista anacrônica da pintura a têmpera, um método delicado e ultrapassado que se utiliza de pigmentos e clara de ovo (Cf. SHAFTO, 2007 e GARREL; LESCURE, 1992). Fournier, por sua vez, quis, junto a Garrel, criar a versão cinematográfica da pintura a tempera, e eu diria que eles foram bem-sucedidos. Eu poderia dizer que o cinema nunca foi tão fleumático e dândico quanto em certos filmes do Zanzibar, mas não o farei, porque acredito que uma genealogia do dandismo cinematográfico ainda deve ser feita. Dandismo entre as condutas de vida e as formas das obras. Como Shafto em seu texto in memoriam sobre Michel Fournier, que, ao analisar o trabalho artístico do fotógrafo, não pôde se furtar a estendê-lo ao modo de vida de dândi que ele praticava:

Like the other participants in the Zanzibar constellation, Fournier was something of a dandy. It's visible in these wonderful photos. I can't help but think of him as a spiritual brother of the character Adrian (Patrick Bauchau), in *La Collectionneuse* (1967), who declares he can't have a

conversation with someone he deems physically unattractive (laid). Like Garrel and Nico, he wore his hair long with short bangs, in a medieval-inspired look.¹⁶



Figura 7 – Michel Fournier e Philippe Garrel

Uma segunda característica do Zanzibar que me parece importante aqui é o quanto o grupo revela sobre as possibilidades de “encarnação” do dandismo. Em muitos escritos sobre o dândi que consultei durante esta pesquisa, não foi raro encontrar posições arraigadas quanto ao dândi enquanto fenômeno próprio de uma época, um lugar e uma conjuntura muito específica: a Europa do século XIX¹⁷. Para essa linha de pensamento, seria absurdo sequer comparar a toalete extremamente limpa e polida de Brummell, sua reivindicação das medidas precisas e justas para a alfaiataria masculina, seu jogo sóbrio de cores (o paletó azul marinho e as calças

¹⁶ Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/in-memori-amichel-fournier-1945-2008/michel-fournier-sally-shafto/>>. Acesso em: Nov. 2016.

¹⁷ De maneira curiosa, Walter Benjamin, parece se alinhar a este posicionamento quando se refere ao dandismo, enxergando o dândi como uma espécie de figura própria ao *fin-de-siècle* europeu, fragilmente surgindo e tão logo desaparecendo nesse período importante para a compreensão por Benjamin da modernidade capitalista. Cf. BENJAMIN, 2009. No entanto, ao falar do dândi, Benjamin parte sobretudo de Baudelaire, que, como vimos acima, estende a “instituição do dandismo” indefinidamente tanto geográfica quanto historicamente.

de um bege muito claro, com lenço de pescoço branco, sem jamais exagerar e ousar na mistura de cores e no uso de tons mais espalhafatosos) com um bando de adolescentes franceses que tinham uma espécie de nostalgia pela Idade Média e viviam se drogando deitados em tapetes com motivos florais orientalescos – quanto mais chama-los de dândis.

Minha posição, advinda tanto da pesquisa bibliográfica que realizei quanto da minha experiência com os produtos culturais sobre os quais me debruço, é diferente, mais condizente com a de Nigel Rogers, com cuja citação a respeito das mais variadas formas que o dandismo pode assumir (algumas mesmo difíceis de identificar) decidi abrir esta parte da tese. Realmente não há nada mais cafona do que se vestir como um dândi do século XIX se vestia e se autointitular de dândi. Acredito que poucos discordariam se alguém se referisse a Andy Warhol como um dândi – como não enxergar ali o *froideur* brummelliano, a inversão do que é sério e do que é frívolo, o esteticismo decorativista e anti-romântico do dândi? E ainda assim, é possível encontrar alguém mais “anos 60” e menos “século XIX” do que Warhol – quer em seu modo de vestir, em seu estilo de cabelo, em seus óculos escuros, quer em seus interesses e em sua obra? O interessante sobre o Zanzibar é mostrar que dândis podem ser jovens psicodélicos e niilistas, vestidos à moda medieval. Apesar de não ser um grupo muito afeito ao humor inconsequente que muitas vezes se encontra no dandismo (embora inversões entre o sério e o frívolo possam ser frequentemente achadas em histórias sobre membros do grupo no livro de Shafto), o Zanzibar, seus integrantes e suas obras, apresentam uma espécie de *beleza esfriada*, de decorativismo propositalmente vazio, no limite do niilismo, uma mistura muito peculiar entre blasé fashion e experimentalismo de vanguarda. É uma encarnação do dandismo que em nada precisa mimigar signos externos do século XIX.

É importante manter isso em mente se tentamos, como farei logo a seguir, utilizar a figura do dândi para compreender ou enxergar obras advindas de uma conjuntura tão distante da Europa do século XIX como é a do cinema brasileiro contemporâneo.

É inspirador ver como Sally Shafto, utilizando-se do dandismo, acaba escrevendo uma espécie de história a contrapelo da juventude ligada ao maio de 68. Ao invés do engajamento marxista-leninista dos jovens dos filmes de Godard, ela propõe o dandismo dos personagens do filme *La Collectionneuse*, de Rohmer, como forma de se recriar a atmosfera de experimentação da época:

Sempre se diz que *La Chinoise* e *Week-end*, de Godard, são filmes proféticos dos eventos de Maio de 68. Godard estava atento a esse período. (...) É talvez mais surpreendente acrescentar que *La Collectionneuse*, de Éric Rohmer, filmado no verão de 1966 e lançado na primavera de 1967, também era um filme profético. À primeira vista, *La Collectionneuse* não tem nada a ver com o grupo Zanzibar. (...) Mas, se colocarmos de lado a temática rohmeriana das galanterias e dos triângulos amorosos durante as férias de verão, o verdadeiro tema do filme é outro, um fato que escapou completamente aos críticos da época. (SHAFTO, 2013, p. 22).

Ao mesmo tempo, Shafto jamais nega como o atrito que o Zanzibar mantinha tanto com a cultura oficial francesa quanto com os movimentos revolucionários pode ter, ele próprio, uma dimensão política. Afinal, se há uma constante nos escritos sobre o dandismo, como já vimos, é a forma como ele sempre vai ser um ruído incômodo para a cultura burguesa e para os que querem pensar as coisas de forma mais teleológica. Nesse sentido, Shafto pinça duas falas bastante significativas de *La Collectionneuse*. Na primeira, um curador de arte se dirige a Adrian, para descrevê-lo: “Eu só frequento pessoas perigosas. Você me faz pensar muito na elegância das pessoas do fim do século XVIII, extremamente preocupadas com sua aparência, com o efeito que elas produzem sobre os outros. Esse efeito já era uma criação, já era o começo da Revolução. A distância estabelecida pela elegância, em relação às pessoas não elegantes, é crucial porque ela estabelece uma espécie de vazio ao redor da pessoa. É esse vazio ao redor da

peessoa que você cria, que você cria também com os objetos. Mas, ao fim das contas, você poderia passar sem seus objetos, como Saint-Just. As lâminas do barbeador são as palavras, podem ser o silêncio, podem ser também a elegância, um certo amarelo...”

Na segunda, o próprio Adrian rechaça um colecionador de arte nouveau-riche, que eventualmente havia tentado “comprar” outra personagem do filme: “Escuta aqui, seu velho desgraçado. Eu sempre lamentei não ser rico. Mas se eu fosse rico, isso que você chama de meu dandismo seria fácil. Faltaria totalmente o heroísmo. E eu não conheço um dândi sem heroísmo”.

Uma terceira e última característica do Zanzibar que me parece importante aqui, depois dessas duas sobre as quais falei acima (a do dandismo entre as condutas de vida e a forma das obras e a do dandismo como encarnado em uma forma nova, que em nada deve aos signos externos do que foi o dândi do século XIX) é o caráter de *hibridismo estético* que marca o *modus operandi* do grupo e o resultado formal disso em suas obras.

O Zanzibar era um grupo formado não apenas por jovens ligados ao cinema. Dentre os membros do bando era possível encontrar modelos e manequins de grandes revistas de moda, como Zouzou ou Tina Aumont. Belos rostos que por um lado adentravam as casas burguesas através dessas páginas coloridas mas, por outro, conviviam hedonisticamente com jovens criativos independentes, colaborando e participando de seus projetos dispendiosos e não-lucrativos. Esses modelos também ensaiavam criar obras (filmes, imagens – é o caso de Pierre Clémenti). Havia também bon-vivants que eram talentosos apenas na arte de existir e viver. Um dos membros mais importantes do grupo era o pintor de telas ao mesmo tempo anacrônicas e psicodélicas Frédéric Pardo. Apenas essa heterogênea composição do que Shafto chamada de “constelação Zanzibar” mostra quão diferentes deveriam ser os debates estéticos desse grupo

com relação à busca, empreendida pelos filhos da Cahiers du Cinéma – e de André Bazin – pela especificidade cinematográfica e pela essência da *mise en scène*.

Se a militância jovem marxista-leninista tradicional execrava o mundo capitalista da mercadoria (e portanto, o da moda), os jovens dândis do Zanzibar mantinham com ele uma relação diferente, de incorporação anárquica através do hedonismo e do niilismo. “Garrel explica que, em seu filme *Le Révélateur*, Laurent Terzieff achou que o cineasta o usava como modelo. Garrel acrescenta: ‘Talvez seja efetivamente o que eu o fiz fazer: desfilas!’” (SHAFTO, 2013, p. 31). Não é preciso estar demasiadamente familiarizado com o campo contemporâneo do cinema independente para achar inimaginável um típico cineasta nos dias de hoje falar algo parecido a essa frase de Garrel, a qual sem dúvida soaria frívola e revelaria algo como “pouco rigor político e cinematográfico”. Sabe-se, porém, que não falta rigor no cinema e na *mise en scène* de Garrel.

Talvez esse hibridismo e abertura a outros tipos, para além do cinema, de formas e *modus operandis* das imagens e da beleza, explique a pictorialidade dos filmes Zanzibar: suas composições geométricas e rigorosas. No caso de Bard, o experimento com a manipulação artificial das características dos planos filmados em preto-e-branco. Em Garrel, um estudo de tableaux que quebram qualquer possibilidade de narrativa teleológica em seus filmes dessa época, que se perdem em ambiguidades oníricas frágeis, como ecos baudelairianos. Filmes lentos, difíceis em sua gelidez de significado ao mesmo tempo que lindos e espantosos visualmente. Nesse sentido, é como se esses filmes de Garrel fossem a “versão cinema” do que a pintura psicodélica de Pardo era:

Garrel e Pardo eram próximos das ideias das parafernalias, como [Edward] Burne-Jones, para quem o artista era um padre, “isolado em uma torre de marfim, em uma atmosfera de sonho e ambiguidade”. Dominique Noguez identificou uma relação entre Garrel e os artistas do fim do

século XIX, especialmente Puvis de Chavannes. Essa tendência, já inscrita no dandismo, aprofundou-se no período em que ele manteve uma relação com Nico, no qual ele se isolou com ela (ver, principalmente, *La Cicatrice Interieure* e também *Le Berceau de Cristal*) (SHAFTO, 2013, p. 21).

De qualquer forma, trata-se de um hibridismo imagético e estético que põe em cheque e problematiza as definições mais essencialistas do que é e do que deve ser o “cinema”. Talvez seja uma característica própria ao dandismo em geral criar essas *confusões*. Acima, citei Rodgers perguntando-se se o dândi seria aristocrata, democrata ou os dois ao mesmo tempo. Na introdução do seu livro, Shafto especula:

Sont-ils [os filmes Zanzibar] des films expérimentaux? Absolument, dans la mesure où ces cinéastes ont eu envie d'expérimenter, d'innover et de faire du cinéma autrement. Et aussi dans la mesure où les films étaient faits sans se soucier du marché (...) D'autre part, dans le milieu du cinéma expérimental, de fortes réserves s'exprimaient vis-à-vis d'eux, sans doute à cause de leurs moyens de luxe, inhabituels pour le cinéma expérimental (SHAFTO, 2007, p. 14).

Lembro-me de Garrel, em uma entrevista dos anos 70 republicada na edição nº 688 da Cahiers du Cinema (abril de 2013), tendo dificuldade de justificar, para um jornalista, o porque ele quisera adaptar para filme o livro de um escritor de direita, assumidamente simpático ao fascismo, Gabriele D'Annunzio. Trata-se do filme *Voyage au Jardin des Morts* (1976), adaptado do livro decadentista *Trionfo della morte* (1894), de D'Annunzio. Mas ao invés da pergunta inquisitória do jornalista, eu prefiro reproduzir aqui o trecho da seguinte crítica, escrita por André Cornand, que compartilha comigo um fascínio pelo filme:

C'est en effet en une suite de tableaux - composés souvent de très longs plans fixes - que Garrel évoque de façon fragmentaire ce drame d'une passion finissante. Des images d'une grande beauté plastique, un texte littéraire d'une qualité surannée font de ce *Voyage* une œuvre décadente qui ferait sourire par son inactualité si l'on n'était submergé par un art aussi fascinant. La lenteur du film, le rythme de la bande-son et de la bande-image, scandées comme des stances, plongent dans une sorte d'hypnose à laquelle il est difficile d'échapper. (...) Si l'art "est inutile", comme le dit Garrel, il existe. Son film est là pour en témoigner. Evidemment, c'est une œuvre difficile,

relevant d'un cinéma élitare, d'audience limitée, dont Philippe Garrel semble avoir pris son parti.¹⁸

Dois coletivos

Estou tentando, aqui, montar uma constelação cujo pontilhado que une artistas, formatos de imagem, práticas estéticas, épocas e lugares tão distantes uns dos outros é o *dandismo*. Gostaria de incluir agora, neste céu estrelado que sempre – como sugeriu Rodgers acima – parece manter os tolos à distância, dois coletivos contemporâneos brasileiros de cinema. Considero o que estou escrevendo menos uma espécie de genealogia do dandismo e mais uma constelação: para chegar perto da primeira, seria preciso ser infinitamente mais exaustivo e visitar muito mais dândis, muito mais práticas dândicas, muito mais épocas, lugares e conjunturas. A constelação, no entanto, tem algo de *montage*: os gaps abissais entre um elemento e outro são assumidos desde o princípio, como elipses em uma narrativa cuja completude não se almeja. A finalidade é menos uma reconstrução histórica e mais o resgate do dandismo enquanto noção, enquanto *chave estética* apta a compreender, a fazer brilhar, as práticas de filmes que flutuam à margem do que se escreve e do que se discute sobre cinema, hoje, no Brasil.

Os coletivos sobre os quais quero me debruçar – o Distruktur e o Osso Osso – estão distanciados temporalmente por uma geração (o primeiro começou a produzir por volta de 2005, enquanto o segundo, por volta do ano 2014) e, esteticamente, por uma série de outros elementos formais que veremos a seguir. No entanto, algumas características os unem e os conectam a um grupo tão distante geográfica e temporalmente a eles quanto o Zanzibar.

Tal como o Zanzibar, esses coletivos apresentam uma certa independência e autonomia

¹⁸ Disponível em: <<http://www.unifrance.org/film/34123/voyage-au-jardin-des-morts>>. Acesso em: Nov. 2016.

em seus métodos de produção; são quase como bandos ou grupos fechados (embora o Distriktur seja composto apenas por duas pessoas) que criam imagens, na maioria das vezes, com equipamento próprio¹⁹ e sem a necessidade de ingressar num modo de trabalho mais integrado à cadeia econômica do cinema independente que tem se fortalecido no Brasil. Isso resulta numa espécie de qualidade única, *quasi* “artesanal”, dos filmes – algo que os coloca num local diferente da “marca autoral” que se observa nos vários nomes do cinema independente brasileiro contemporâneo, marca que é como uma voz individual expressa de forma algo romântica dentro de um modo de produção mais padronizado.

Se essa autonomia revela um certo lugar de fala privilegiado, quase uma espécie de “luxo”, isso seria um fator que privaria um interesse crítico e analítico pelo trabalho desses coletivos? E quanto aos cineastas brasileiros que fazem filmes mais “urgentes” e “necessários”, preocupados em dar a suas obras uma função dentro do quadro de problemas políticos atuais, como se elas precisassem ser uma contribuição para certas lutas – quando se pergunta sobre o lugar de fala deles? Quando se traz à tona o fato de que, quer integrados à cadeia econômica do mercado cinematográfico independente quer não, são *poucos*, isto é, uma elite econômica, que pode se dar o luxo de fazer cinema no Brasil? No caso do Distriktur e do Osso Osso, talvez lugar privilegiado não equivalha a lugar confortável – e percebo nos dois coletivos a coragem de não abandonar convicções estéticas que não fazem parte da sensibilidade hegemônica no campo do cinema independente contemporâneo.

Essa autonomia, de qualquer forma, faz com que na maior parte das vezes os integrantes desses grupos atuem eles próprios nos filmes. Não apenas os resultados dos seus trabalhos em

¹⁹ É verdade que em vários casos a câmera é emprestada a amigos (no caso do Osso Osso) ou emprestada a instituições como o LaborBerlin (caso do Distriktur) – mas ainda assim trata-se de um *modus operandi* distinto da contratação mais tradicional de um diretor de fotografia e o aluguel de equipamento profissional mais completo.

si mas suas próprias imagens, seus rostos, corpos, trejeitos e personalidades – quase como numa prática frequente de auto-fabulação – são conhecidos do espectador que os acompanha. Os integrantes também atuam em múltiplas áreas, experimentando em funções que via de regra possuem uma “especificidade profissional” mais “rigorosa” no modo de produção cinematográfico tradicional. Isso também contribui com a “marca” estilística bem identificável e própria que *une* os filmes de cada um desses coletivos.

Uma outra característica que conecta esses dois grupos com o Zanzibar é a expansão da produção de imagens, de cada um, para além do cinema: ambos os coletivos produzem zines, música e fotografias. O Osso Osso, também, produz ilustrações e videoclipes. O Distruktur, performances e instalações. Nos sites de cada um deles, é visível um gosto pelo design e pela dimensão *decorativa* da imagem como algo fundamental. Esses sites - <http://www.distruktur.com> e <http://ossoosso.tumblr.com> - são importantes ao mostrar que não são discretas plataformas com o único fim de veicular os trabalhos dos coletivos, mas que a imagem e o design permeia e estrutura suas práticas e suas sensibilidades como um todo.

Não é estranho, então, perceber que o artifício marca a estética dos dois coletivos, se bem que de formas diferentes e específicas, como veremos. Há algo também como um certo “esfriar do romantismo” nas obras do Distruktur e do Osso Osso. Cada um a seu modo, eles põem sempre um tom sério e emotivo demais em cheque e preferem caminhos mais lúdicos e com uma certa inconsequência.

Os filmes desses dois coletivos são exibidos vez ou outra nos festivais brasileiros de cinema independente de mais visibilidade, mas, não apenas eles não fazem as carreiras de sucesso que os filmes mais presentes nas discussões brasileiras atuais fazem, mas sempre parecem estar, de certa forma, “fora do radar”: é como se não houvesse muito o que falar a respeito deles. No geral, não se desgosta deles necessariamente, mas também é como se eles

fossem tão logo relegados a um certo limbo de esquecimento por serem peças “interessantes” mas não *importantes* o bastante.

Pela breve descrição que acabei de dar dos dois coletivos, acredito que o dandismo – entre as condutas dos integrantes e a forma das imagens cinematográficas que eles produzem; entre um certo esteticismo e um não se levar tão a sério – é uma chave para trazer à tona com mais justiça o que esses dois grupos têm feito em termos cinematográficos. Se o Zanzibar tivesse acontecido hoje, no campo cultural brasileiro, ele teria se auto-designado um “coletivo”?

Distruktur

“Querida Veronika, faz uma semana que estamos no navio. Estamos achando fantástico aqui. No mar do sul fazia muito sol. Hoje, nosso primeiro dia no mar do norte, chove granizo. Mas também isso é bonito. Ontem a noite, nós vimos a lua banhando o oceano com sua luz. Parecia um sonho. Então nós fizemos imagens. A comida é muito saborosa e a tripulação, muito interessante. Há no navio homens da Alemanha, Rússia, Polônia e das Filipinas. Em dez dias estamos chegando aí. Eu não sei o que vai acontecer então, mas eu, e a Melissa também, é claro, estamos indo com força total. Com carinho, Gustavo”.

Essa carta lida em voz off por cima da imagem granulada e de cores saturadas, filmada em película 16mm, das janelas de um navio, do lado de fora das quais é possível ver o mar em uma bela cor azul escura, parece como que englobar vários elementos da estética dos filmes feitos pelo Distruktur – coletivo formado pela dupla de artistas brasileiros Gustavo Jahn e Melissa Dullius. Com efeito, trata-se de um trecho do primeiro longa do coletivo, *Muito Romântico*, lançado em 2016, filme que chega como uma espécie de olhar retrospectivo para tudo o que o coletivo vinha experimentando em termos cinematográficos – e também para os

próprios Gustavo e Melissa enquanto casal que não apenas leva uma vida junto mas fabrica e cria imagens junto.

Em primeiro lugar há um interesse, ou seria mais preciso dizer uma *indulgência*, para com esse aspecto da nossa experiência com o mundo que nem sempre é valorizado com a intensidade que o é aqui: a beleza. A carta é uma das primeiras coisas que o espectador vai ouvir no filme, e, nela, o Distruktur não tem qualquer receio de falar sobre a sensorialidade desses prazeres tão *mundanos* perto de outras sensações e afetos tão mais “urgentes”, tão mais “importantes” para serem trabalhados por um filme: o excesso de sol, a beleza de uma chuva de granizo, a luz da lua banhando o oceano, o sabor das boas refeições, a afabilidade de se estar cercado por pessoas interessantes, de outros países e de outras culturas.

Sem dúvida, há um *esteticismo* permeando todo o trabalho do Distruktur. Desde seu primeiro curta-metragem, *Éternau* (2006), é possível ver dois traços permanentes da estética do coletivo: o peso da direção de arte como elemento criador não só de atmosferas, mas de mundos estéticos, de universos muito diferentes uns dos outros e, talvez, do que muitos, num viés mais naturalista, chamariam de “realidade”. O uso de cenários, objetos, iluminações e outros detalhes é também central na encenação do Distruktur, no que o coletivo quer construir nas sequências que filma. *Éternau* poderia ser descrito como uma *collage* que faz o espectador pular entre “mundos” muito diferentes, como o reino submarino de figuras quase abstratas que são como que filmadas em *stop motion* e, com seus figurinos e maquiagens exagerados, lembram os personagens de algum programa televisivo infantil esquecido em alguma época e lugar remotos, e o convés do navio onde um melancólico capitão (o próprio Gustavo Jahn) viaja e se perde em pensamentos – interrompidos por uma frívola festinha particular de estilo tropical que ele descobre em uma das cabines. Já em *Cat Effekt* (2011) o espectador transita entre o abandono das ruas noturnas de Moscou e seus ambientes internos iluminados por uma luz dourada,

repletos de paredes de uma bela madeira escura, objetos e janelas de vidro decoradas com volutas e outros detalhes, além de escuros sofás e tapetes macios.



Figura 8 – Éternau (2006)



Figura 9 - *Cat Effekt* (2011)

Mas, ainda através de outra camada o esteticismo é protagonista na estética *Distruktur*: no anacronismo do uso do filme em película, sobretudo em 16mm. A dupla começou filmando experimentos em 8mm mas em seguida adotou o uso do 16mm como o padrão de suas obras. A pequenina janela nas dimensões 4x3 (bem menor que a tradicional mais larga 16x9 utilizada majoritariamente no cinema), a paleta de cores saturadas e com um padrão que remete fortemente à configuração tecnológica de uma época que já passou, além da materialidade da

textura desse suporte, com seu granulado, seus arranhões e suas “falhas”²⁰ – tudo isso traz uma espécie de *charme* incontornável às obras *Distruktur*, seu destaque da nossa experiência sensível cotidiana através de uma configuração de artifício, quase como joias preciosas, raros objetos artesanais. Frequentemente, em entrevistas ou em seu perfil no Facebook, o *Distruktur* afirma que “o filme não está morto”. Mas não se trata de uma nostalgia regressiva²¹, um descarte conservador das possibilidades do cinema digital e o anseio por uma época onde se fazia cinema de uma maneira “melhor”. Trata-se do uso do filme em película como elemento formal que proporciona às imagens filmadas algo como uma nota de fantástico, como se elas tivessem saído das memórias de uma época imaginária e fantasiosa, nem passado nem futuro – de uma mente febril, com tendências alucinatórias. O conjunto da obra *Distruktur* é quase que metaforizado materialmente em uma cena do longa *Muito Romântico* onde no quarto do casal há um enorme cobertor formado por quadrados de tecidos das mais variadas procedências, épocas, lugares, cores e estilos. É com esse mosaico, cheio de texturas diferentes, atrativo como uma reunião de brinquedos coloridos de criança, que os filmes da dupla se parecem, quando neles se passa um olho à primeira vista.

Em segundo lugar, há ainda uma frase da carta lida em *Muito Romântico* que enseja outras características importantes do *Distruktur*. Gustavo diz: “Eu não sei o que vai acontecer, mas eu, e a Melissa também, é claro, estamos indo com força total”. No filme, o casal está indo de Porto Alegre para Berlin. É a encenação de algo que realmente aconteceu, e o coletivo de fato nasceu com esse traslado, com Gustavo e Melissa se mudando para um lugar que, eles

²⁰ O *Distruktur* por vezes já utilizou filmes 16mm vencidos e estragados como forma de experimentar com texturas e colorações novas e inesperadas.

²¹ Explorei esse conceito, proposto pela pesquisadora russa Svetlana Boym, em minha dissertação de mestrado: BARBOSA, A. A. *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola*. UFPE, 2013.

intuíam, seria interessante para a concretização do seu trabalho com imagens. *Muito Romântico*, aliás, tal como o cobertor costurado com vários tipos de tecido, é um filme montado com imagens feitas pelo casal ao longo de nove anos, em vários suportes²². É bem possível que algo do que vemos na sequência do navio tenha sido de fato registrado no translado “real”, numa não-separação entre vida e filme que marca os trabalhos Distruktur no geral. Denilson Lopes (2016) cita o cosmopolitismo como uma das características de uma estética contemporânea do artifício e do dandismo. Com efeito, viajar é uma prerrogativa dândi, mas apenas quando não se trata de uma viagem com finalidade, mesmo que turística: “Eu não sei o que vai acontecer”. Esse *não se importar* sem dúvida possui uma elegância dândica (“qual dos lagos eu prefiro?”), a qual se espraia como uma qualidade formal e material em todos os filmes Distruktur: trata-se de uma *inconsequencialidade* fundamental, um não se levar a sério, um aspecto lúdico. Pode-se alegar que Melissa e Gustavo, na realidade, foram a Berlin com uma finalidade bastante séria e nada lúdica: se firmarem enquanto artistas numa cidade que já há algum tempo tem a reputação de acolher pessoas criativas e com estilos de vida menos tradicionais. No entanto, é interessante ver a insistência com que a dupla, numa auto-fabulação, representa essa sua migração reiteradamente como uma espécie de elegante aventura, cujo controle eles detêm apenas de forma muito indireta. Além disso, é preciso ver como essa migração, ou essa relação Brasil-Alemanha, se reflete nos filmes Distruktur. Poderia ser interessante a comparação com outro cineasta Brasileiro que foi a Berlin: Karim Aïnouz. O resultado foi a co-produção – com todo o peso profissional e econômico que esse termo acarreta – *Praia do Futuro* (2014). No filme, uma narrativa com forte apelo comercial para o nicho do cinema de arte ou independente, Berlin é representada quase que em seus clichês: as vastas paisagens quase desertas de seu

²² Cf. Press book do filme, disponível em: <<http://distruktur.com/files/muitoromanticopressbookdistruktur.pdf>>. Acesso em: nov. 2016.

urbanismo duro e frio, a ida a bares acolhedores para com estrangeiros, uma representação um tanto romantizada da Berghain. Eu diria que é quase uma Berlin para turista (se bem que um turista com um gosto mais *indie*). Nos filmes *Distruktur*, pelo contrário, me parece que o hedonismo relaxado e festivo da comunidade criativa de Berlin está na própria forma dos trabalhos, em seu tom lúdico. Em uma sequência de *Muito Romântico*, três amigas, em uma festa no apartamento de Gustavo e Melissa, entram num quarto para cheirar ketamina. Uma delas se decide: “só mais um pouquinho e depois voltamos para a festa”. Um corte seco revela comicamente que elas permanecem “viajando” na cama, sem jamais voltar pra festa. Seria todo o restante do filme um devaneio delas? No cosmopolitismo do *Distruktur*, eu sinto a Berlin que eu conheci e experienciei: eu vejo um dialogo estético mais interessante entre o audiovisual brasileiro e uma comunidade mais internacional de artistas que estão por lá dançando techno e cheirando ketamina. É esse cosmopolitismo lúdico – cujo charme pode incomodar àqueles que reclamam sobre a quantidade de “hipsters” em Berlin – que me interessa aqui, bem mais do que os cosmopolitismos das co-produções que se levam a sério demais; a si mesmos e às suas bilheteria. E não há nada que possa interessar menos a um dândi que dinheiro.

Quando pela primeira vez me deparei com os trabalhos do *Distruktur*, há alguns anos, lembro de ter tentando identificar, numa espécie de genealogia, quais seriam as referencias que teriam pavimentado o caminho do coletivo. À primeira vista, elementos de alguns filmes como o uso de intertítulos, a direção de arte artificiosa com cores primárias predominantes como o azul e o vermelho, a estrutura de *collage* e pastiche, me lembraram o cinema de Godard. Mas à lembrança sucedeu imediatamente outra, a de Godard, em uma entrevista, se referindo a algum diretor que havia lhe apontado como principal influencia, como um diluidor, “para o mercado”, da sua estética artificiosa cujo charme que só fazia sentido político naquele contexto específico da França dos anos 60. E com efeito, perto das ambições de um cinema como o de Godard, os

filmes do Distruktur me pareciam como que utilizar certas formas dele apenas como “mera” brincadeira, “só” pelo prazer. Um outro braço genealógico que me ocorreu, também, foi certo cinema experimental americano (Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Jonas Mekas): talvez pelo uso em comum, com o Distruktur, do filme em 16mm, de experimentos com a montagem e sua estrutura (repetições, colagens inesperadas almejando um sentido novo) e do interesse pelas sensações de sonho e devaneio. Mas novamente certa seriedade de vanguarda (não sei se dos próprios artistas ou do olhar crítico retrospectivo que se construiu a respeito de suas obras – algo que deve ser sempre verificado com cuidado) distanciava muito esse caminho genealógico, como que desvalorizando as coisas que o Distruktur fazia. Meu fascínio pelo trabalho da dupla se chocava com essa estrutura de pensamento crítico: a diluição de algo outrora importante para algo menos sério e frívolo. Hoje percebo que, não é que todos esses nomes não constituam referencia para Gustavo e Melissa na hora deles elaborarem seus projetos. O trabalho da dupla como curadores de algumas sessões do Arsenal, a cinemateca de Berlin, exibindo exatamente nomes como esses citados, mostra o contrário. Mas era a chave do dandismo que me faltava: minha não capacidade de perceber que o lúdico e o inconsequente; o elegante e digno *não se importar* podiam constituir uma estética própria, um gerador de sensações específicas, pela arte, tão valioso quanto qualquer outro.

Pode parecer até ultrajante, quase escandaloso, se utilizar de meios tão anacrônicos (e por isso caros) como o filme em película, se valer de seus resultados de uma beleza tão palpável, apenas para fazer brincadeiras inconsequentes, sem se preocupar se elas “estão indo para algum lugar”, se seu resultado corre o risco de ser algo de inócuo: “Eu não sei o que vai acontecer, mas estamos indo com força total”. Mas trata-se apenas do ultraje provocador do dândi, aquele que encontramos em quase todos os testemunhos a respeito de sua figura.

Há algo de levemente “tosco” nas encenações dos filmes *Distruktur*. Antes de tudo, é claro, pelo fato de não haver trabalho com atores mais “profissionais”²³, mas principalmente pelo dispositivo que constitui o trabalho de filmagem, hoje, com filmes em 16mm. A disponibilidade dessa película é tão limitada que não há, via de regra, a filmagem de várias versões de um mesmo plano. Não é possível reutilizar uma vez que se gravou com algum filme, de modo que a tomada deve “funcionar” de primeira. Ao invés dessa situação se configurar como uma possibilidade de “falha” para os filmes do coletivo, ela é assumida enquanto estética, enquanto estilo de encenação que não leva a sério a necessidade de um filme “bem feito” ou naturalista – embora isso não signifique que os filmes *Distruktur* sejam menos sofisticados ou “bem feitos” em termos de concepção geral, de montagem ou de exuberância visual.

Mas há um aspecto mais fundamental através do qual o *lúdico* se presentifica no *Distruktur*. Há um tema recorrente que perpassa todos os filmes do coletivo: o *sonhar* e seus correlatos, como o devanear ou o imaginar. Assistindo a esses filmes, o espectador não tardará a perceber que as viagens “físicas” que eles sempre encenam (de navio, a pé, através de um teletransporte mágico) equivalem sempre a *viagens mentais*.

É bem verdade que o sonho pode ser associado ao idealismo do Romantismo, ao desejo de atingir ordens mais sublimes e densas da sensibilidade. Mas não se pode esquecer uma outra vertente do onírico da arte: aquela do absurdo inconsequente, estranha e inexplicavelmente cômico, que o Surrealismo explorou. O *Distruktur* está claramente dentro deste segundo grupo. De maneira peculiar, por mais artificiais que os filmes *Distruktur* sejam, os sonhos que eles encenam se parecem bem mais com os nossos, esses que temos à noite e nos deixam intrigados, incapazes de uma interpretação; esses que são ilógicos, opacos em sua superficialidade absurda

²³ Apesar disso, Melissa e Gustavo, principalmente este, já trabalharam como atores em outras produções, inclusive de cunho mais tradicional como *O Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho).

e louca. Nos são mais próximos que as sérias utopias que preocupam as obras de vertente mais romântica.

Em *Cat Effekt*, uma mulher (Tatyana Derbenyova) anda pelas ruas de Moscou e, através de um flyer que encontra num metrô, acaba chegando a uma misteriosa reunião de um grupo secreto. Mas várias técnicas de montagem que estruturam o filme através de uma espécie de repetição hipnótica com leves diferenças fazem, ao fim, o espectador perceber que *nada* ali será revelado para ele, que o filme é o convite a um mero devaneio, à sensação de mistério mais que à resolução de um. Vemos a protagonista dar bom dia a si mesma na frente de um espelho, primeiro mais entediada, depois mais animada. Ela passa por um homem que pede dinheiro num túnel e muito tempo depois, no mesmo túnel, um homem parecido (o mesmo?) vem falar com ela. Ela tem a impressão de já o ter visto antes em algum lugar. Num sonho? Em outra vida? A protagonista está cavalgando um cavalo branco, no que parece ser um belo jardim ou parque, coberto de neve. As falhas na película 16mm produzem uma coloração roxa que ameaça dominar a imagem. Uma pessoa desconhecida fala para a câmera (para o espectador): “acorde!” e quem assiste ao filme tem certeza de que aquele estado letárgico em que se encontra não é uma falha sua como espectador que não consegue prestar atenção ao filme, mas o estado almejado pelo próprio filme para seu público. Em planos que se repetem da protagonista numa banheira, no vagão do metrô, deitada languidamente sobre uma deslumbrante colcha macia de estampa de tigre, o espectador pode se perguntar se essas imagens de sonhar e devanear não devem ser um espelho para sua própria condição ao ver os filmes *Distruktur*. Seria tudo aquilo que estávamos assistindo durante 40 minutos uma fugaz narrativa que se esboçou e evaporou rapidamente no leve cochilo dentro do metrô depois de um dia de trabalho, ou enquanto relaxasse num banho de banheira? Essa espécie de “falta de compromisso” com um télos narrativo, essa frivolidade lúdica para com o desenrolar das imagens que se apresentam ao mundo, pode

decepcionar muitos espectadores, mas é uma das coisas que mais me fascina nos trabalhos
Distruktur.





Figura 10 - *Cat Effekt* (2011)

Em *Triangulum* (2008), os três amigos Gustavo, Melissa (novamente como diretores e atores) e Michel (Michel Balagué, responsável pela direção de fotografia do filme) vão ao Cairo. A leve tosquice das encenações gravadas em 16mm parece captar melhor a atmosfera de uma primeira impressão da cidade, como se a câmera fosse o olhar de um turista sozinho e levemente deslumbrado, imaginando possíveis narrativas de aventura e mistério por aquelas ruas pitorescas e interiores exóticos. Curiosamente, quando vi o filme pela primeira vez, me lembrei imediatamente do único feito cinematográfico do pintor Frédéric Pardo para o Zanzibar: o curta *Home Movie: Autour du Lit de la Vierge* (1968), no qual ele filma, em 8mm, descontraidamente, o próprio Zanzibar (que tinha feito essa viagem para filmar o longa de Philippe Garrel *Le Lit de la Vierge*, lançado em 1969) pelas belas ruas do Marrocos. Por um lado há o mesmo gosto “orientalesco” pela beleza decorativa daquele lugar exótico, seus objetos brilhantes e tapeçarias estampadas, e por outro uma certa descontração. No caso de *Triangulum*, novamente, como em *Cat Effekt*, um esboço de narrativa onde uma espécie de mistério precisa

ser desvendado surge fugazmente mas jamais se desenvolve ou se aprofunda. O essencial não está na narrativa que não se consegue acompanhar, nas coisas que nunca são reveladas, mas na *superfície*: na atmosfera das ruas do Cairo, na leve tosquice das atuações, na estranha e ao mesmo tempo lúdica sensação de viagem temporal que os grãos do 16mm ensejam nessa estética.

Em um curta *Distruktur* de 2013 que, no Brasil, passou numa mostra paralela que não era nem a Panorama nem a Competitiva do Festival de Tiradentes²⁴, um personagem revisita sua cidade natal depois de muito tempo fora. Ele anda por ruas desertas, e o sol filmado em 16mm possui uma luminosidade como que mágica. Ele chega em sua velha casa como que emocionado. O que – e quem – ele encontraria lá? Quais coisas teriam mudado e quais teriam permanecido as mesmas? Quando ele chega em casa, o lugar também está vazio, e decide esperar que alguém volte deitando numa rede em seu antigo quarto. O filme acaba e pode-se entender que, com sua inconsequencialidade, ele não esteja nas mostras principais do festival. A sensação que ele traz é a do peso dos sonhos inquietos e melancólicos de quem dorme à tarde depois do almoço. O nome do filme é *Máquina do Tempo*.

Com seu irônico desprezo por ideais muito grandiloquentes, com seu estar acordado em festas numa mundanidade aparentemente infinita, o dândi não seria uma figura a ser relacionada, logo de cara, com o sonhar. Porém, quando o sonhar despe-se dos aspectos sublimes e ideais que ele adquire numa estética de cunho mais romântico, quando o sonhar é uma brincadeira superficial, por parte do nosso inconsciente, com signos e imagens – tal como o é nos trabalhos *Distruktur* – é possível afirmar que existe algo como um *sonho dândi*. Este seria oco e teria o aspecto superficial, fugaz e fantasmático de um simulacro. Uma espécie de

²⁴ O curta também foi exibido no Rio de Janeiro, na VI Semana dos Realizadores.

vida pós-morte que não é nem passado nem futuro, mas um eterno “pode ser” que nunca de fato se realiza. Pois a brincadeira não pode parar. Estamos longe do peso do Ideal que uma arte com tendências mais românticas se impõe como Destino a ser alcançado. Como utopia à qual se deve chegar, um sonho que *deva* ser realizado.

Chama a atenção que um coletivo cuja estética se relacione tanto com o dandismo tenha intitulado seu primeiro longa-metragem, justamente, de *Muito Romântico*. Mas, me parece, é apenas possível encarar uma tendência estética como o romantismo tão frontalmente em uma obra em duas situações: ou quando se está completamente *imerso* nessa tendência (um exemplo recente que me ocorre é o longa *Amour*, 2012, de Michael Haneke) ou quando se consegue ter uma *distância* dela. Creio que seja este o caso de *Muito Romântico*. Sem nunca ter o peso ou a seriedade de um ensaio filmado, o filme tece conexões entre a tradição da arte romântica e a trajetória de um casal (os próprios Melissa e Gustavo). Frases de Goethe ganham um estranho aspecto frio na encenação lúdica e artificial do filme. “Der Blaue Reiter” deixa de ser um movimento e vira uma pichação de parede, em uma imagem congelada, uma fotografia. Gustavo e Melissa, numa sequência de tom cômico, comem um café da manhã improvisado em sua cama depois de um festa em Berlin. Eles estão com as maquiagens e as roupas destruídas e não conseguem falar nada um para o outro. Ao limpar o apartamento depois da festa, Gustavo encontra um saquinho com alguma ketamina restante. Ele cheira uma carreira e decide devanear sobre seu ciúme (ele havia encontrado rastros de um relacionamento passado de Melissa). As sequências que seguem têm o imponderado inconsequente e elegante, o fugaz fantasmático e impreciso, que não se resolve e por isso mesmo fascina, dos melhores trabalhos *Distruktur*. Nada estaria mais distante do peso trágico e chocante de um filme como o que citei acima de Haneke.

Ossos Ossos

A primeira lembrança que tenho dos integrantes do Ossos Ossos é de mesmo antes deles começarem a fazer filmes. Eu estava na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2013 e, como geralmente acontece em eventos como esse, as festas programadas para entreter os convidados ao longo da semana eram um tanto decepcionantes. Sobretudo, a música não era boa e também havia preocupações sobre o uso de drogas em certos lugares. O networking era a principal forma de sociabilidade nessas festas, o que as tornava algo maçantes: uma preocupação recorrente em “fazer contatos” e falar sobre “futuros projetos”. Porém, a qualidade das festas não parecia incomodar a maior parte dos cineastas ali presente. A discussão estética parecia restrita a filmes, ao Cinema. Como preocupar-se com algo tão frívolo quanto uma festa? Ironicamente, muitos cineastas que pensavam na questão da relação entre arte e vida, desejando que seus filmes engajados tivessem algum impacto na realidade social, praticavam uma completa separação dessas duas coisas, e isso era visível na desimportância que eles davam à experiência sensível que supostamente deveria acontecer naquelas festas: o divertir-se.

Quando a última sessão da noite se aproximava, eu precisava ficar atento para descobrir o *lugar certo* para se estar depois. Com o passar dos dias, eu percebi que era preciso estar atento àqueles jovens que tinham vindo em grupo do Rio de Janeiro (a maior parte deles era graduanda do curso de cinema da UFF). Eles dividiam a viagem, a hospedagem e, mesmo sem obras participando do festival, tinham vindo para ver filmes novos, discutir sobre cinema, e, sem sombra de dúvida, divertirem-se. O que primeiro tinha me chamado a atenção era a forma deles se vestirem. De maneira alguma eles possuíam roupas mais caras ou se vestiam de forma mais polida que os demais participantes do festival – muito pelo contrário, aliás. No entanto, certamente eram alguns dos poucos ali que tinham uma *consciência criativa* a respeito do

vestir-se: em seus cabelos, peças de roupa e acessórios, havia referências precisas a certas subculturas, estilos e a um repertório pop.

Em uma das noites do festival, segui, junto com um amigo, aqueles jovens. Eles tinham como que “ocupado” uma praça pitoresca da cidade e arranjado caixas de som. A música estava ótima e parecia haver pessoas interessantes – outros frequentadores do festival em busca de mais diversão. Gostei de ter conhecido as pessoas que viriam a ser os integrantes do Osso Osso. A atitude deles no geral era infinitamente mais relaxada: nenhuma preocupação com networking. Conversamos sobre cinema, é claro, e me espantei (positivamente) ao ver que ali era também possível falar mal, sem preocupação, de alguns filmes terríveis que tínhamos visto ao longo do festival. Também conversamos sobre o melhor assunto a se conversar em festas: banalidades inconsequentes. Encontrei eventualmente uma ou duas pessoas com um humor camp afiado. Os baseados se sucediam sem parar e em determinado momento, entramos naquele delicioso estado de estupidez. Percebi que a madrugada ia longe e muitas horas haviam se passado do horário em que geralmente as festas a que tinha ido no festival. De onde estávamos, era um caminho considerável, a pé, até a minha pousada. Havia belos rostos blasés – que talvez só parecessem blasés por estarem chapados mesmo. Ainda havia uma ou outra garrafa de vinho barato circulando e de repente, todo o grupo remanescente foi subindo uma colina, entre risadas bêbadas. Do topo, vimos o sol nascer com uma bela vista da cidade, entre a fumaça dos cigarros acesos.

Essa lembrança diz muito sobre os filmes Osso Osso (sobre sua estética e também sobre seu modo de produção), que, à época daquele festival, começavam a ser produzidos. Inspirado pelo livro de Shafto, que considera suas lembranças sobre certos casos a respeito dos comportamentos e modos de vida dos integrantes do Zanzibar tão importantes quanto a análise de suas obras, achei que fazia sentido trazer minha recordação nesta discussão sobre o Osso

Osso. Mas minha narração se diferencia da de Shafto num ponto importante: ela própria era integrante do Zanzibar. Eu, no entanto, possuo uma “distância” incontornável ao falar dos coletivos a que me proponho aqui: as pessoas do Osso Osso são de uma geração mais jovem que eu. O Distruktur, de uma mais velha.

Eu falei acima sobre alguns pontos em comum entre o Osso Osso e o Distruktur: seus modos de produção relativamente autônomos, seus trabalhos com imagem para além do cinema (fotografia, design, etc) e uma espécie de recepção meio fria para com seus trabalhos²⁵. Porém, há diferenças tão fortes entre esses dois coletivos que eu não acharia absurdo alguém, ao ler estas páginas, achar contra-intuitivo o fato de eu os estar colocando numa mesma constelação.

O Distruktur é uma dupla; o Osso Osso é formado por muito mais gente: Jorge Polo, Lívia Paiva, Lucas Souza, Helena Lessa, Lucas Andrade e Pedro Lessa. Além disso, nada poderia estar mais longe da beleza chamosa das cores saturadas e texturas das películas 16mm do Distruktur do que as imagens fortemente digitais dos filmes Osso Osso – todos feitos com uma Canon 60-D, câmera com resolução 1080p de fácil operação. Uma outra diferença apontaria para o fato de todos os filmes Osso Osso mostrarem um interesse quase documental por determinadas áreas da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo pela sua arquitetura decadente em ruínas (em oposição ao glamour clichê televisivo com o qual a cidade é comumente associada) e ruas em transformação, sempre em obras, marcadas por um desenvolvimentismo predatório e elitista. À primeira vista, essas imagens de um peso “real” não poderiam diferir mais dos pastiches coloridos sem qualquer “pé no chão” dos filmes Distruktur.

As referencias, também, são extremamente diferentes nos dois casos. Há uma clara filiação ao experimentalismo de vanguarda estrutural do cinema norte-americano dos anos 50

²⁵ No caso do Osso Osso, posso testemunhar uma condescendência frequente, onde se coloca os filmes do coletivo na categoria de meros “filmes universitários”.

e do francês dos 60 no Distruktur, como mencionei acima, mas num sentido de “diluir” (não uso a palavra de modo pejorativo) essas estéticas numa atitude mais lúdica. No Osso Osso eu noto por um lado uma influência tanto de certo cinema brasileiro contemporâneo que mescla o cotidiano documental com o fantástico fabular (como o filme *Branco Sai, Preto Fica*, 2014, de Adirley Queirós) quanto daquele cinema português recente que é ao mesmo tempo “espertinho” e doce (como é o caso dos filmes de Miguel Gomes). Mas por outro lado, há uma clara influência da cultura pop: dos estilos musicais (e do imaginário a eles relacionados, como videoclipes) aos quais os jovens membros do Osso Osso se identificam, além dos universos coloridos dos games, desenhos animados, quadrinhos e design em geral que parecem ter construído suas sensibilidades desde criança.

Acima mencionei, a respeito do Zanzibar, que seus integrantes evitavam cartelas de títulos para não “sujar” as imagens dos filmes. No caso do Osso Osso, há uma espécie de atitude contrária: a preocupação com as cartelas de títulos é extrema. Já é uma marca do coletivo os créditos e títulos de seus filmes serem feitos caprichada e artesanalmente a mão. Caprichado no sentido do cuidado que um adolescente skatista teria ao desenhar uma imagem, um logo ou um nome em seu skate ou no gesso do braço quebrado de um amigo.





Figura 11 - Cartelas de títulos de alguns dos filmes Osso Osso

O efeito que esses créditos têm é importante na estética Osso Osso: as imagens documentais de ruínas e ruas em obras do Rio de Janeiro, que podem imediatamente remeter o espectador a um cinema documental mais “sério”, ganha a leveza de um desenho animado que alguém que cresceu no fim dos anos 90 e início dos 2000 lembraria com nostalgia; ou de algo feito para um grupo de jovens amigos assistir chapado.

Essa leveza pop extrapola os créditos e como que “invade” os filmes através dos experimentos do coletivo com efeitos especiais baratos, cuja tosquice é conscientemente assumida de forma cômica pelas narrativas e suas configurações. Em *Hiperselva* (2013, Helena

Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade e Pedro Lessa), os personagens habitam um Rio de Janeiro sci-fi e distópico, com gigantes propagandas azuis animadas dominando os muros e paredes das ruas. Eles, ocupando uma casa em ruínas, eventualmente lutam, como em um videogame (com direito à figuração de pulos sobre-humanos e superpoderes), contra agentes policiais que devem manter a ordem. Em *Corações Sangrantes* (2015, Jorge Polo) e *Espavento* (2014, Bruno Roger e Pedro Lessa), misteriosos personagens, espécies de ajudantes desses que, em obras da cultura pop juvenil, dão conselhos aos heróis, aparecem e desaparecem magicamente de lugares (e o coletivo usa sem qualquer receio e de maneira bem visível para o espectador o velho truque de Méliès do corte por sobreposição). Em *Carruagem Rajante* (2016, Livia de Paiva e Jorge Polo), através do mesmo truque de montagem, uma personagem se metamorfoseia num gato, enquanto que uma Kombi transparente vem resgatar os três protagonistas embalada por uma trilha sonora de filme de aventura. Em *Antes da Encanteria* (2016, Elena Meirelles, Gabriela Pessoa, Jorge Polo, Livia de Paiva, Paulo Victor Soares), filme feito numa parceria entre o Osso Osso e o jovem Coletivo Chá das Cinco²⁶, do Ceará, os dois protagonistas transformam-se em gigantes entidades cósmicas e roxas, esmagando a cidade como Godzilas digitais.

²⁶ Coletivo que, aliás, poderia estar nesta constelação, por sua autonomia de modos de produção suas práticas imagéticas não se restringirem ao cinema (o coletivo atua em literatura, pintura, fotografia e performances). Cf: <<http://coletivochadascinco.blogspot.com.br>> e <<https://www.facebook.com/coletivochadascinco/>>. Links acessos em: Nov. 2016.



Figura 12 - Efeitos visuais em *Hiperselva* (2013) e *Antes da Encanteria* (2016)

Há, portanto, um esteticismo no Osso Osso, embora bem diferente daquele das colorações e texturas sensoriais do 16mm do *Distruktur*. Trata-se de um peso do estilo, da superfície, porém de qualidade mais “digital”, fortemente vinculada às culturas juvenis contemporâneas e a seu repertório influenciado pelas imagens coloridas dos games, desenhos animados e quadrinhos pop de fins dos anos 90 e início da década de 2000 – quando os membros do Osso Osso provavelmente entravam na adolescência.

Se, desse modo, a diferença entre o Osso Osso e o Distruktur é bastante visível e palpável, há, porém, uma certa atitude perante a imagem cinematográfica, refletida concretamente na estrutura dos filmes, que ambos os coletivos compartilham.

Roques de Quarto (2016, Helena Lessa, Jorge Polo, Livia de Paiva, Lucas Andrade, Petrus de Bairros), filme mais recente do coletivo ainda por estrear, acompanha três “núcleos” de personagens num Rio de Janeiro que mais parece um canteiro de obras inacabadas pós Copa do Mundo e pós Olimpíadas: um casal que integra uma banda de punk rock independente e está colando, nas paredes de algumas ruas, os flyers do seu próximo show; um homem que, por hobby, toca rock com amigos desde que era mais jovem mas que, a caminho do trabalho, é abduzido por uma nave extraterrestre; e por fim um jovem que tenta criar sons num mixer onde toca uma fica K-7 mas o qual também parece ter o poder de captar sons estranhos vindos de fora. Esses três núcleos e seus personagens jamais se encontrarão fisicamente ao longo do filme; a música é a única coisa que parece, indiretamente, uni-los. Mas o espectador, criando empatia por aquelas pessoas, fica na expectativa desse encontro, imaginando-o, antevendo-o; e sua possibilidade paira o tempo inteiro como um fantasma que nunca se concretiza enquanto emoção sensorial. Mais ao fim do filme, porém, o personagem do mixer anda por uma espécie de bosque. Há um cavalo próximo, comendo capim. A atmosfera de certa forma é de sonho. Ele anda e entrevê uma sombra ao longe. Há a iminência de um encontro. A sombra foge e o personagem corre atrás. As árvores e um céu de ocaso criam uma penumbra que torna tudo mais difícil. De forma abrupta, porém, o espectador se vê num espaço completamente diferente e com um personagem que ele não tinha visto até então: num quarto escuro, um homem desconhecido ouvia música e aparentemente sonhava em seu embalo. Mas a música acabou e ele foi acordado por causa disso. Mexe no computador, selecionando um novo gênero para voltar a dormir. O filme acaba.

Aqui o Osso Osso encontra o Distruktur num ponto fundamental: foi tudo um sonho fugaz? Tudo aquilo que o espectador ficou acompanhando ao longo do filme, de forma tão concreta, era apenas o pálido fantasma dos devaneios de um desconhecido? Por que essa insistência em tirar o peso das coisas, em dotar-lhes de uma espécie de inconsistência simulacral típica das frias imagens aleatórias que encontramos quando fechamos os olhos para dormir?

Em *Roques de Quarto*, os encontros que nunca ocorrem entre os núcleos do filme acabam melancolicamente se reproduzindo no *não-encontro* entre o personagem do mixer, que quase cruzou o portal entre o “sonho” e a “realidade”, e o homem que dormia em seu quarto escuro: a “passagem” foi interrompida repentinamente pelo fim da música que embalava o sono. O homem acorda e constata que aquelas pessoas que ele teria adorado conhecer, que possuíam uma complexidade e concretude tão patente, talvez sequer existam fora de sua imaginação. Ou existam em outra dimensão, outra época talvez, nem futuro nem passado, mas numa nuvem fantasmática de possibilidades. Hora de colocar outra música para continuar sonhando.

Isso que eu poderia chamar de “atitude borgesiana” perante a imagem cinematográfica e a estrutura das narrativas fílmicas é algo que o Osso Osso compartilha com o Distruktur. Em *Roques de Quarto*, ela me parece ainda mais forte porque a qualidade de viagem mental e devaneio dada às imagens ocorre num registro que pende para o documental: os personagens não são atores, mas também não são integrantes do Osso Osso (os quais geralmente atuam nos próprios filmes). São pessoas “reais”. O casal realmente existe, e sua banda de punk rock também. O mesmo vale para os outros personagens. *Roques de Quarto* – e os filmes Osso Osso no geral – parece dizer: estão aqui sendo mostradas pessoas *reais*, em ruas e locais *reais* do Rio de Janeiro, mas... e se tudo a que damos tanta importância, as narrativas que dão sentido a nossas hierarquizações e escolhas, que de certa forma nos fazem sofrer e das quais dependem

nossos momentos de alegria, forem meras fantasias, devaneios frágeis num mundo que, o tempo inteiro, pode ser extremamente diferente, no limite da aleatoriedade, o quanto quisermos?

Eu vejo nessa *inversão entre o que é sério e o que é lombra* uma qualidade extremamente dândica. Essa inversão parece dizer: não nos preocupemos com o que nos é imposto como ordem; façamos o que quisermos; não nos guardemos para nenhum futuro: se o tempo é uma tessitura não-linear tal qual os nossos sonhos e devaneios sem nexos, vivamos o agora e seus prazeres sem preocupação.

Trata-se de uma atitude muito diferente dos filmes que “se levam a sério”: estes parecem acreditar num *futuro*. O mundo de possibilidades que eles trazem é menos fantasmático porque esse mundo pode – acredita-se – ser de fato concretizado num futuro que é idealizado pela sensibilidade utópica e engajada dessas obras. As possibilidades presentes em filmes como os do Osso Osso, porém, são mais fantasmáticas porque *não se lhes dá um peso teleológico*. Em contrapartida, seu caráter anárquico e aleatório, bem-humorado e absurdo, é vivenciado de forma prazerosa no presente – que é o único tempo que importa para o hedonismo dândi. A atitude é de relaxamento, de não se preocupar e de *não ligar*. Um blasésismo que pode incomodar aqueles mais ansiosos por uma arte com mais engajamento e com objetivos políticos claros, mas que certamente incomoda muito mais àqueles que acreditam numa ordem hegemônica, tal qual ela se configura e que praticam como sério e importante o que ela lhes impõe com sério e importante. Novamente, o dandismo mantém seu traço de estética incômoda à sensibilidade burguesa. Nigel Rodgers diz que o dandismo pode assumir várias formas, a ponto de não mais o reconhecermos. Há um dandismo no pop lombrado do Osso Osso, assim como havia no medievalismo fashion do Zanzibar.

Essa atitude dândica e frívola está refletida nos personagens Osso Osso. Em *Roques de Quarto* todos os personagens estão na casa dos trinta e poucos. O casal se prepara para o

próximo show de punk roque enquanto vive o cotidiano com seus filhos. A vocalista amamenta um bebê e prepara o almoço das crianças mais velhas, que vão para a escola. Vivenciar as dificuldades econômicas de ter filhos e ao mesmo tempo continuar tocando punk rock para uma plateia de jovens que esbarram uns nos outros numa dança febril e frenética: o tempo a ser vivenciado é o agora, o hoje, o presente. Eternos adolescentes de quase quarenta anos. Não há que alimentar utopias às quais idealmente se chegará através de um percurso espinhoso. Os prazeres devem ser vividos agora, de forma relaxada, sem se importar. É como se, recorrentemente nos filmes *Ossos Ossos*, seus personagens dissessem, com o olhar tranquilo de quem fumou um baseado e frente a uma ordem que surge para eles como imposição: “*Eu preferiria não*”. Em *Hiperselva*, mesmo na ordem distópica de ficção científica que é retratada no filme, os protagonistas querem sair para ver a lua – e eles o fazem e fim da história. Em *Corações Sangrantes*, os protagonistas são despejados do apartamento que dividem. Isso jamais interfere a expressão de tédio blasé que permanece em seus rostos até o fim. Nessa atitude grunge (que combina com seus figurinos e estilos de cabelo), e eventualmente bebendo cerveja com seus amigos em uma paisagem de ruínas na Lapa, eles decidem ocupar um casarão abandonado. Dentro, dançam uma música do Nirvana.

A “ocupação” de espaços abandonados é um tema recorrente nos filmes *Ossos Ossos*, certamente porque o surgimento do coletivo está ligado à ocupação, por parte daquele grupo que eu conheci na Mostra de Tiradentes, de um casarão de estilo neoclássico abandonado no bairro da Lapa. O grupo improvisou mudanças e tornou o lugar habitável. A maior parte de seus membros passou a morar lá de maneira fixa, numa ideia de não pagar aluguel numa cidade cara como o Rio, dando sentido a um lugar que não estava sendo usado para nada de qualquer forma. O grupo apelidou o lugar de palacine. Muitas das ideias dos filmes *Ossos Ossos* surgiram ali ou a partir dali. O palacine se transformou numa base de produção do coletivo, que também realiza,

no local, sessões periódicas, abertas ao público em geral, de filmes independentes brasileiros, a maior parte feitos por membros do próprio grupo, amigos próximos e outras obras que chegaram ao conhecimento deles e que não vão ser exibidas nas mostras de cinema que acontecem no Rio.

Ao ver esses jovens deitados languidamente nos tapetes improvisados do palacine, em suas paredes descasadas e com manchas de umidade, mas decoradas com volutas e detalhes neoclássicos, segurando uma cerveja, um cigarro ou um baseado, não posso deixar de lembrar da forma com que Garrel representa em seus filmes nostálgicos recentes os jovens do Zanzibar em suas festas íntimas em velhos casarões compartilhados. Acredito que a sequência da festa de *Carruagem Rajante* – jovens com camisas de estampa floral num preto-e-branco muito contrastado, dançando, conversando e fumando num jardim com muro em ruínas mal iluminado – concretiza bem a atmosfera dos encontros que ocorrem naquele lugar.

Eu já ouvi (e aqui me permito novamente recorrer a lembranças pessoais) reservas de outros cineastas quanto ao Osso Osso e quanto à ocupação do palacine. Que na verdade não se trataria de uma “verdadeira” ocupação, porque aquele casarão pertenceria na realidade a alguém da família de um dos integrantes. Trataria-se, portanto, apenas um grupo de crianças mimadas “brincando” de ocupar, sem a mínima possibilidade da ameaça que uma ocupação verdadeira, por parte, por exemplo, de famílias sem moradia no Rio, sofreria. Com efeito, eu estaria mentindo se dissesse que o Osso Osso não se enquadraria nessa marca geral do cinema feito no Brasil: uma arte feita por privilegiados. O Osso Osso não é um coletivo menos branco que o Distruktur. O que estou tentando mostrar aqui é que as “brincadeiras” do Osso Osso, sua ocupação dândica de um casarão em ruínas, sua não separação entre arte e vida, seus filmes de tom pop e leve, são traços e elementos de uma prática estética não só legítima mas valiosa, e que não deve ser mais tão mal-compreendida.

Inverter o que é sério e o que é frívolo implica um hedonismo do presente, que parece se duplicar na própria feitura e no resultado dos filmes Osso Osso. Diferentemente das direções de arte deslumbrantes do Distruktur, há uma certa “precariedade” nas obras Osso Osso. Está bem à mostra que aqueles objetos ou roupas foram improvisados e conseguidos de forma nem um pouco “profissional”. O mesmo ocorre com as atuações propositalmente um tom acima, com a encenação ostensivamente artificialesca e assumidamente “tosca” desses filmes de não-atores (aqui, sem dúvida, é outro lugar onde o Osso Osso encontra o Distruktur). Mas ao sempre assumir conscientemente essa qualidade, é como se os membros do coletivo fizessem um convite: vamos fazer filmes? Por que não? O que importa se é caro, se não vai dar lucro, se não vai dar em nada, se não vai para lugar nenhum? O que fazer diante da opacidade do mundo senão assumir sua qualidade de simulacro demoníaco e com imagens prazerosas e engraçadas? Há um momento da carta lida por Gustavo Jahn no começo de *Muito Romântico* que acho essencial: “E então, nós fizemos imagens”.

O Distruktur está para a ketamina assim como o Osso Osso está para a maconha, drogas recorrentemente presentes nos filmes de cada coletivo, respectivamente (em *Roques de Quarto*, por exemplo, um personagem come um brownie de maconha). De fato, a ketamina é uma droga mais “chic”: deixa tudo ao redor mais bonito, colorido e brilhante e quem a cheira tem a sensação de estar flutuando num sonho. Já a maconha abre portais para infinitas narrativas absurdas em cima do que quer que quem tenha fumado esteja olhando. O que ambas as “viagens” têm em comum, porém, é seu poder de fazer o usuário aproveitar o presente e as coisas do mundo com um prazer sensorial mais intenso, ao mesmo tempo que as dotando de uma leveza inconsequente e superficial. Essas drogas parecem ser parte integrante da prática dândi desses coletivos.

Fazer imagens filmicas que invertam o que é sério e o que é frívolo, que convidem a uma fruição dos prazeres sensoriais e da beleza e que possuam aquela lassidão inconsequente e divertida: eis o que, me parece, esses dândis cineastas sobre cujas obras tenho falado aqui, de forma relativamente autônoma, quase audaciosa, têm feito no contexto do cinema contemporâneo, especificamente o brasileiro. Outros coletivos poderiam ser incluídos nesta constelação: o já mencionado Chá das Cinco, mas também os coletivos Filma Que Vai Cair e Surto & Deslumbramento (ambos do Recife) ou o Anarca Filmes (também do Rio), ou mesmo o conjunto da obra de um artista como Sosha (também do Recife). É preciso mapear esses trabalhos e ampliar a constelação.

SEGUNDA CONSTELAÇÃO

A improdutividade queer

“Was her life really as empty as that? It was all very queer, but queerer things were yet to come.”

Joe Gillis sobre Norma Desmond, *Sunset Boulevard*, 1950.

“I have always considered movies evil; the day cinema was invented was a black day for mankind.”

Kenneth Anger, 1969

Vícios, obsessões, fetiches, excessos. Na segunda constelação desta tese, quero dispor um outro conjunto de filmes brasileiros recentes que também permanece praticamente invisível aos debates teórico-críticos sobre audiovisual, por não se configurar através dos termos e aspectos privilegiados por esses debates. São filmes que não tentam borrar ou romper os limites entre o documentário e a ficção, fabulando em cima de elementos da sociedade brasileira ausentes do imaginário *mainstream*. Também não se propõem, de maneira ostensiva, uma resistência às forças policiais hegemônicas ao darem uma voz estética aos silenciados. O traço que parece conectar essas estrelas em um grupo é, antes, uma certa *improdutividade*. Ou melhor, o funcionamento de uma *volúpia improdutiva*. Tentarei a seguir enxergar as potencialidades estéticas dessas obras – dirigidas por Anita Rocha da Silveira, Gustavo Vinagre, Breno Baptista e Lucas Ferraço Nassif – através de uma noção bastante específica de *sexualidade queer*.

Queer incômodo

Sempre que se recorre à palavra “queer”, parece difícil não sentir algo da energia *incômoda* que se vincula à sua história: trata-se de um significante tradicionalmente relacionado àquilo que é *estranho, ruidoso e inconveniente* muito antes de ser o designador de uma sexualidade diferente

da padrão (hetero). Apenas muito recentemente, na esteira das políticas LGBT pós-Stonewall, é que a palavra foi “adotada” pelos integrantes das lutas identitárias por igualdade social, numa estratégia que lhe é recorrente (e à qual eu mesmo recorro aqui com a palavra “frivolidade”): o trazer para um campo semântico “positivo” um termo que surgiu com a função de designar uma negatividade. Assim, do mesmo modo que, no Brasil, o termo “bicha” – usado como xingamento contra toda uma geração de garotos efeminados – é adotado com orgulho por essas mesmas crianças agora adultas e seguras de sua identidade sexual, a palavra “queer” – apesar de sua carga sombria inerente – tem estampado, em muitas partes do mundo, cartazes coloridos de festas, nomes de mostras de cinema, teatro e performance, entrevistas com artistas e estilistas independentes, etc.

No entanto, o fantasma da negatividade parece por vezes retornar, de maneira mais frequente que a desejada, para incomodar essa edificante narrativa de conquista dos direitos e de transformação do sofrimento passado em alegria presente. Ele parece continuar assombrando, por exemplo, na superficialidade insistente, anônima, vulgar e promíscua (uso esses termos como forma de descrever e não de julgar) dos ambientes virtuais e aplicativos de pegação gay masculina²⁷; ou em obras como as que são o centro da presente constelação – obras cuja sensação de dilaceramento inconsequente e vazio constituem uma instância última, obras portadoras de um estranho e desesperançoso gozo. Pois há aqueles que *não querem* transformar a dor em alegria. Há aqueles que sentem um prazer inaudito, precisamente, na dor. Eles existem, e estão próximos, nas margens e cantos escuros, com olhos cintilantes e viscosos de vampiros.

²⁷ Não posso deixar de lembrar o protesto exasperado do inspetor no filme francês *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), o qual investiga assassinatos em uma área de pegação masculina. O policial confessa a um dos investigados que acha muito estranho o “jeito deles de amar”, jeito que implica não se importar em saber o nome da pessoa com a qual se fez sexo, frequentemente, inclusive, jamais tendo contato com aquela pessoa novamente, depois do ato.

Quem fica do lado dos perversos, dos doentes, daqueles que, por um lado, incomodam tudo que é “padrão” mas ao mesmo tempo, por outro, *também* incomodam as lutas esperançosas dos LGBTs que afirmam que “somos todos iguais”? A palavra queer ainda parece aglutinar aqueles que, com um riso sarcástico e cruel, afirmam: *não somos iguais nem jamais seremos*.

As duas constelações da frivolidade que estudo nesta tese parecem ter o poder corrosivo de desconcertar tanto aqueles que, de forma conservadora, querem manter a ordem, quanto aqueles que, de forma utópica, querem modifica-la para melhor. Na constelação anterior, eu tentei mostrar como o *dandismo* é uma espécie de desregulador aristocrático tanto do funcionamento estético da elite hegemônica quanto dos guerreiros revolucionários. Agora, com um desconcerto parecido, eu quero observar a *improdutividade queer*. A delicada fita azul pálida de seda que Gérard de Nerval usava como coleira para um lento e elegante *promenade* com sua lagosta de estimação, deixando a todos estupefatos, pode agora ser substituída por uma coleira de couro usada num sexo sujo, *kinky* e hedonista – causando não menos incômodo. A máscara inócua, quase inapreensível, do dândi, pode dar lugar à obsessão dos impulsos queer. Constelações de estrelas que não se “encaixam”, portadoras de uma “inconsequencialidade” inútil. Estrelas da improdutividade, constelações da frivolidade. São a elas que eu me endereço nesta tese.

Virada negativa

Com efeito, nos debates acadêmicos recentes da teoria queer, é possível identificar, em meio aos escritos esperançosos sobre o potencial emancipatório da cultura LGBTQ, um notável interesse pela *negatividade*. Talvez sua face mais visível ou aglutinadora – já referenciada como uma espécie de “virada negativa” (cf. DE LAURETIS, 2011) dentro da teoria queer, tal sua

aparente incontornabilidade – seja a pesquisa de Lee Edelman (2004), que resultou em seu livro *No future: queer theory and death drive*. Aí, Edelman propõe, ao invés da transferência habitual do queer para o campo positivo e progressista da luta política, um retorno à negatividade original do termo como o *locus* da sua especificidade e de seu interesse. A discussão de Edelman – que tento expor breve e resumidamente a seguir – desenvolve-se a partir e através da teoria lacaniana.

Toda ordem simbólica, toda episteme, é um sistema de significantes. Há aqueles que *desejam* a reprodução e a manutenção dessa ordem – os quais via de regra são denominados, no campo da política, como “conservadores”. Nenhuma ordem é *mantida* sem violência com relação ao que é eminentemente estranho, alheio ou perturbador ao seu funcionamento sistemático e à sua reprodução. Mas, antes de tudo, não é possível existir sistema simbólico *sem* que ele pressuponha, *necessariamente*, aquilo que lhe seria incômodo, destrutivo ou aberrante. Toda ordem, no mesmo movimento que se produz, produz *também* sua *parte maldita*, seu âmbito negativo. Pois toda ordem é um encadeamento relativamente sistematizado de significantes, e significantes, se por um lado ensejam significados – isto é, a parte luminosa e positiva de toda potencialidade epistêmica – por outro também são, meramente, significantes: marcas, rastros ou sinais completamente arbitrários e que revelam, portanto, a dimensão opaca e anódina da imanência das coisas. Toda cadeia de significantes existe pra dar sentido – mas não pode haver sentido sem um *outro* que lhe é tão estranho, opaco e misterioso a ponto da ameaça de (auto)destruição. No mesmo movimento que nossa ordem produz um casal heterossexual saudável, que vai ter como função ou sentido a reprodução sistemática da ordem, ela também, inescapavelmente, vai produzir aqueles que vão *desviar* as funções, que vão, de maneira perversa, fazer estranhos e inconsequentes usos daquilo que fora criado inicialmente para o “bem” e para o “certo”. Nenhuma ordem existe sem que ela traga consigo *seu outro*:

suas rachaduras, seus excessos inexplicáveis, seus ruídos, aquela brecha que escorrega para o seu vazio, para o girar anódino e aterrador de sua máquina.

“Queer” é um dos nomes utilizados pela ordem quando ela se confronta com seus incômodos e suas brechas. Por um lado, o queer atrapalha o funcionamento reprodutivo da ordem simbólica por ser uma espécie de portal negro para uma outridade impensável nessa ordem; mas por outro, é, desde sempre, uma criação da própria ordem, num movimento desta de tentar classificar, etiquetar e separar aquilo que possa lhe corroer. É um significante – uma palavra: “queer” – criado pela e em relação à episteme. O queer incomoda, mas nunca está “fora” da ordem simbólica, da maquinaria para cuja insensatez ele próprio aponta.

Ao se valer de um significante como o “queer”, a ordem nomeia aquilo que é perigoso à sua possibilidade de reprodução. O que no campo político se chama “os conservadores” se propõem exatamente a atacar estâncias como o “queer”: por exemplo, sendo contra o aborto, ou contra a promiscuidade sexual (isto é, experimentações eróticas sem as funções pré-definidas de procriação, sem contratos como os do casamento ou que simplesmente extrapolem os genitais como zona erógena), contra, enfim, tudo que possa atrapalhar as lubrificadas e brilhantes engrenagens da máquina do sentido que regula a vida. Edelman (2004) chama esse *desejo* de reprimir e esmagar estâncias como as designadas pelo termo “queer” de *futurismo reprodutivo*. No discurso fantasioso que rege esse desejo, a ideia de *futuro* sempre está no comando. Se fazemos isto, é para assegurar um “futuro melhor” para nossas crianças. Todo ato de violência contra o queer é performado pela segurança de um “futuro melhor”, uma fantasia que nunca vai de fato se concretizar e que tem como função apenas assegurar a *reprodução*, a manutenção da ordem.

Porém, segundo Edelman, se os “conservadores” querem reprimir tudo o que é “queer” pelo bem do futuro e da reprodução da ordem, os “progressistas” *desejam ampliar* a ordem, de

modo que esta possa “aceitar” e incorporar os queers e todas as diferenças: “somos todos iguais”. Ao mudar o foco da violência repressiva para a ampliação inclusiva, as lutas progressistas, com seu afeto de esperança, continuam, porém, com a fantasia do “futuro melhor para nossas crianças”. Ao acreditar que aquilo que de mais bizarro e diferente é na verdade algo que *apenas* precisa ser “aceito” na utopia de uma melhora ou ampliação da ordem simbólica, os progressistas são ainda regidos pelo *futurismo reprodutivo*. Eles continuam do lado da ordem, do funcionamento da máquina (mesmo que de uma máquina supostamente maior e “melhorada”). Sua crença no significado é tal que eles creem que a luz positiva da razão, com seu toque de Midas, é capaz de transformar qualquer dimensão perturbadora de outridade em algo de positivo e incluso na ordem. Por mais diferentes que suas estratégias e reivindicações políticas possam ser, os conservadores e progressistas compartilham o mesmo *desejo*: o da reprodução do sentido em prol de um futuro fantasioso. Eles estão, ambos, do lado da luz e da alegria produtiva, contra a escuridão insensata (que um quer combater e o outro quer “incluir”). O queer, em ambos os casos, continua sendo o significante utilizado para apontar aquilo que *atrapalha* o progresso linear em direção ao futuro; aquilo que apenas *atrasa* (se não for nem reprimido nem incorporado) a reprodução da episteme.

A pesquisa de Lee Edelman – enquanto “virada negativa” da teoria queer – é sobre o queer que, inseparável da ordem simbólica, não se deixa capturar por seu desejo fantasioso de um futurismo reprodutivo, isto é, não luta pela própria “inclusão”, pela positivação de sua essência negativa. É sobre o queer que, pelo contrário, *assume* o seu lugar enquanto queer – enquanto *figura de negatividade* relacionada a uma ordem epistêmica específica. Enquanto figura negativa, enquanto porta para a outridade impensável pelo sistema, enquanto força opaca, estranha e ruidosa, o queer não é regido pelo *desejo* (aquele que efetiva as ações políticas quer dos conservadores, quer dos progressistas), mas pelo *impulso* – mais especificamente o *impulso*

de morte. Alheio à luta pela *vida*, a temporalidade queer não é o futurismo sublimador, mas o *agora* hedonista. Desalinhado com relação à edificação, à esperança e à moral, a principal dimensão afetiva do queer é o *gozo* (jouissance) – mesmo que o gozo (auto)destrutivo.

O cinema da vida e o cinema da morte

O queer enquanto figura negativa criada pelo discurso da ordem epistêmica pode ser encontrado no campo do cinema. Em seu livro *Pretty: film and the decorative image*, Rosalind Galt (2011) analisa escritos teórico-críticos sobre o cinema desde o seu surgimento e aponta para a reivindicação insistente e sempre reiterada, nessa tradição discursiva, por um “cinema da vida”. O cinema da vida saberia se utilizar da jovem arte do cinematógrafo para ensejar e revelar a “verdade” e a “vida” – esses termos um tanto vagos mas sempre presentes em manifestos de vanguarda – contribuindo com a criação de um *mundo novo*. Conectando a discussão de Galt à de Edelman, é possível afirmar que, nesses discursos, as imagens cinematográficas, quando “bem construídas”, ritmavam uma espécie de dança utópica: a do futurismo reprodutivo. E é claro que, se existem as imagens bem construídas, existem também aquelas que *falham* e que é preciso condenar. Não é possível compreender uma estética angelical sem uma demoníaca. Não surpreendentemente, a fogueira das bruxas da teoria do cinema se formou através de conotações de gênero, como especificamente argumenta Galt. Contra a candura da vida capturada pelo cinema da “verdade”, surgiam insistentemente, na escuridão voyeurística das salas de cinema, obras e imagens perversas, ou *efeminadas* ao ponto do constrangimento. Obras que não “entendiam” o que era, “realmente”, o *cinema*: obras *queers*, com intenções claramente vulgares ou risivelmente artificiais, tentando imitar o mundo gráfico ou performático da pintura e do teatro (em suma, o mundo das artes decrépitas) ao invés de exercitar a modernidade

específica ao cinema, arte do futuro. Para os defensores do cinema da vida, era preciso fugir da *afetação* do teatro filmado ou das pinturas de três dimensões, bem como dos temas “corruptos”. Era preciso valorizar a nova estética da verdade.

A inflexão espiritual e religiosa presente nesse tipo de discurso – adaptado, sem dúvida, dos debates do campo mais amplo da arte moderna e da teleologia que Jacques Rancière chamou de “modernitarismo” (cf. RANCIÈRE, 2005) – foi sistematizada e sofisticada por teóricos e críticos ao longo das décadas do século XX: por nomes como André Bazin ou Serge Daney. Do mesmo modo que a ordem simbólica cria termos ou noções como as de “queer” para classificar e identificar o que corrói e incomoda a reprodução do sistema de significados, o discurso do pensamento sobre cinema, como vimos na introdução, cria noções ou etiquetas como a de “cinema maneirista”. Noção esta cuja *negatividade* não consegue ser disfarçada pela pretensão meramente “descritiva” dos críticos ansiosos ou nostálgicos por um cinema que lhes dê esperança de futuro, que lhes dê uma possibilidade de significado ao invés de um gozo mortificado pelo vazio de se preocupar frivolamente com as *maneiras*.

Os filmes da presente constelação, com efeito, parecem incomodar a engrenagem, o funcionamento epistêmico do pensamento sobre cinema brasileiro – pensamento este completamente formado pelas discussões (sobretudo francófilas e europeias) da tradição do “cinema da vida”. Seria possível tentar “incorporar” esses filmes à lógica epistêmica dominante e aplicar sobre eles a ideia de *resistência* que tanto se busca na produção brasileira de arte independente. Mas tal incorporação nunca se daria sem um certo atrito ou sem um desconcerto que emana da incômoda *despolitização* que esses filmes apresentam. Aqui, eu opto por um caminho teórico diferente: eu não quero mostrar que a negatividade voluptuosa e inútil desses filmes pode ser na realidade uma positividade produtiva. Eu quero, pelo contrário, me manter na negatividade deles enquanto forma de reivindicação de um espaço estético onde o que se

produz não é a fantasia esperançosa de um futuro, mas o gozo insensato de um agora. Onde o que impulsiona a prática cinematográfica não é o desejo de significado, mas o impulso dos excessos. Eu ponho os filmes que me acompanham neste capítulo sob a égide do queer.

O que seria, portanto, um *cinema queer*, na esteira do pensamento lacaniano de Edelman, isto é, na esteira do queer enquanto *figura de negatividade*, enquanto o locus significante que, justamente, aponta para a fissura e para a opacidade da ordem simbólica, para a arbitrariedade do seu funcionamento e para o caráter sempre falho de suas significações?

Tentando trazer a discussão psicanalítica de Edelman para o campo da estética e para, precisamente, a discussão de produtos artísticos específicos, Teresa De Lauretis (2011) tentou definir o que seria um *texto queer*. Uma primeira e mais óbvia dimensão de um texto queer seria, é claro, sua *dificuldade*, isto é, seu caráter de alheamento com relação ao funcionamento pleno do sistema de significados da episteme. Do mesmo modo que o queer é estranho, ruidoso e incômodo, assim o seriam as obras queer. Mas, não teriam uma tal dimensão de dificuldade todas as obras chamadas, em outro contexto de discussão teórica, “modernistas” – todas as obras “de vanguarda” que experimentam com o sistema significante, distorcendo-o, expandindo-o, forçando-o a lugares inesperados, suspendendo, em suma, seu funcionamento habitual?

No campo específico do cinema, são sobretudo os filmes esteticamente desafiadores e inovadores (o “cinema moderno”) as obras alçadas à marca do cinema da vida e da verdade²⁸. No mesmo movimento de quebrar com o funcionamento habitual – “sensório-motor”, que seja – do mundo sensível, esses filmes são vistos e analisados como portadores de uma centelha preciosa, chamada muitas vezes de “verdade”, que *revela* esperançosamente as possibilidades

²⁸ Mas também, principalmente a partir da tradição cinéfila francesa da década de 50, o cinema clássico narrativo também era permanentemente redescoberto como o locus precioso da vida e da verdade na *mise en scène*.

de um futuro outro, melhor. Mesmo, portanto, quebrando a temporalidade linear, de começo-meio-fim do cinema clássico, uma *teleologia humanista essencial* ainda habita a estética desse cinema, um *voltar-se para o futuro*, para as vidências do cristal do tempo (cf. DELEUZE, 2007). Um paralelo com o que Edelman fala sobre os conservadores e progressistas aqui poderia ser útil: por mais expansivo e difícil que o cinema “modernista” seja, ele está do lado do *desejo* e não do *impulso*. É um cinema que não é conservador mas de modo algum é, por isso, um cinema queer – pois ele se configura através do futurismo reprodutivo de uma sensibilidade humanista e esperançosa.

André Bazin sistematizou, em seus escritos, todo um subtexto de caráter religioso e espiritual que guiava os discursos, apontados por Galt, do “cinema da vida”. A influência desse pensamento – funcionando através de noções como as de “redenção” ou “revelação” – no campo teórico-crítico da teoria do cinema é patente. No Brasil, a ligação estabelecida por Bazin (e posteriormente refinada por Deleuze) entre o cinema da vida e a estética documental, profundamente conectada a problemas sociais e políticos específicos do Neo-Realismo italiano é fortemente estruturadora da sensibilidade com a qual se debatem e se enxergam filmes. Estruturação, claro, que só se solidificou com a predominância, desde fins dos anos 90, de um resgate da estética neo-realista por cineastas como Jia Zhang-Ke e desdobradas em incontáveis filmes independentes brasileiros das últimas duas décadas que, entre a ficção e o documental, trazendo à tona os mais diversos conflitos sociais, desafiam o campo sensível *mainstream* através de estratégias formais inesperadas mas que nunca abandonam o humanismo esperançoso da revelação e da redenção. Que nunca abandonam, de fato, a ordem simbólica (apesar de expandi-la notavelmente) – que têm por horizonte, em suma, o *futurismo reprodutivo*.

Além da *dificuldade*, então, é preciso de uma especificação e de uma precisão maior para definir o que seria uma arte *queer*:

I may provisionally call queer a text of fiction – be it literary or audiovisual – that not only works against narrativity, the generic pressure of all narrative toward closure and the fulfillment of meaning, but also pointedly disrupts the referentiality of language and the referentiality of images, what Pier Paolo Pasolini, speaking of cinema, called ‘the language of reality’ (...) [Here is a] necessary specification: a queer text carries the inscription of sexuality as something more than sex (...) sexuality as enigma without solution and trauma without resolution – sexuality as an unmanageable excess of affect that can find textual expression only in a figural, oracular language, in hybrid images and elaborate conceits (DE LAURETIS, 2011, p. 244-245).

A *dificuldade* própria às obras queers, assim, estaria ligada não a um *desejo* de esgarçar a ordem simbólica, a episteme contemporânea, em busca da fagulha redentora, em busca da revelação que pode nos dar esperança com relação ao futuro – mas sim a um *impulso* cujo tempo é um *agora hedonista*. Para a sexualidade queer, não basta embaralhar a narrativa linear cinematográfica clássica e no entanto continuar direcionando o afeto das imagens para o futuro. O afeto queer não pode ser “direcionado” – ele é um excesso ruidoso, incômodo, *improdutivo*. A opacidade do cinema queer, sua figuralidade desconcertante, seus hibridismos imagéticos, dizem respeito a um gozo sem função, um gozo que muitas vezes atrapalha e corrói o esperançoso progresso de outras lógicas estéticas – quer a lógica conservadora, quer a lógica mais sofisticada que busca a expansão e a melhoria de uma episteme por ora injusta e incompleta.

Essa especificação tem uma consequência importante, a saber: uma obra de arte queer não pode ter como traço definidor, portanto, a *temática LGBT*.

These films are “queer” not only in the sense that they explore sexual and gender practices outside of normative heterosexuality and the dichotomous gender system. They are queer – indeed more than a little strange – because they unsettle current

notions of history and politics while going against conventional paradigms of filmmaking (LEUNG, 2004, p. 166).

Muito da “virada negativa” da teoria queer estaria buscando, de fato, “the expansion of queerness beyond narrowly conceptualized frames that foreground sexual identity and sexual acts” (PUAR, p. 10). E, nas obras de arte, eu diria, posicionar-se de modo parecido ao de Susan Sontag frente ao que ela chamou de *imaginação pornográfica*: isto é, enxergar nas obras “the originality, thoroughness, authenticity, and power of that deranged consciousness itself, as incarnated in a work” (SONTAG, 2001, p. 94) e não exigir, dos artistas, qualquer espécie de distância “sã” ou utópica dessa assustadora “deranged consciousness”.

É possível filmar sujeitos queers, sujeitos que incomodam, de várias formas. É possível, certamente, enquadrá-los em uma ficção que determine seu locus de doença a ser combatida em prol de “um futuro melhor e mais saudável para nossas crianças”. É possível também, sem dúvida, coloca-los em cena enquanto revelação esperançosa de um porvir mais livre, em uma obra ela própria formalmente mais livre. Mas há ainda outra forma do queer se fazer esteticamente presente: enquanto um *impulso sexual que estructure, com seu excesso afetivo ruidoso, a própria forma do filme*. O sexo muito mais que apenas um “tema” do filme; a sexualidade queer como o próprio impulso destrutivo por trás do funcionamento de sua encenação e de suas imagens em busca não de uma sublimação espiritual na fantasia de um mundo melhor e com mais significado – mas de um gozo (*jouissance*) sem sentido, despudoradamente hedonista e amoralmente improdutivo.

Dizer que um filme é queer porque ele tematicamente problematiza questões de gênero é trazer o queer para a dimensão da ordem simbólica e do significado. De Lauretis distingue, com efeito, os termos “gênero” e “sexualidade”, o primeiro referente à dimensão do ego e o

segundo à do inconsciente. As obras queers estruturariam-se por excessos afetivos e configurações formais advindas da sexualidade e não vinculados meramente ao tema do gênero:

we need a conception of sexuality that goes beyond the nebulous equivocations of gender as well as the medical concerns with reproductive functionality (...) Unlike sexuality, gender is a message sent and received at the conscious or preconscious level (...) gender pertains to the ego, not to the unconscious (DE LAURETIS, pp. 248-251).

O exemplo de filme queer fornecido por De Lauretis não possui como motivo central, de fato, uma “questão LGBT”: trata-se de *Crash* (David Cronenberg, 1999). Para De Lauretis, mais do que “falar” sobre o estranho fetiche daquele grupo bizarro que reencena acidentes automobilísticos do passado envolvendo celebridades, *Crash* urde – através de sua fotografia ultra nítida e ultra iluminada, que deixa o mundo como que “chapado”, através da recorrência de superfícies refletoras e metálicas preenchendo os quadros, através do ritmo repetitivo, obsessivo e regular, como numa masturbação desapressada – uma diegese heterotópica (idem, p. 248), um mundo *outro*, assustadoramente estranho e auto-destrutivo, da ordem do inconsciente e alheio ao funcionamento da ordem simbólica.

Via de regra, o “sexo” no cinema presentifica-se através de uma rápida cena que “indica” que os personagens fizeram sexo. A cena pode ser mais ou menos “erótica”, com mais ou menos nudez²⁹, e pode ressoar mais ou menos na trama narrativa que envolve os personagens – mas qualquer que seja o caso, ela está protegida pelo significado, pela ordem simbólica. Num filme queer, pelo contrário – na esteira da discussão que tenho tentado até agora recuperar e construir aqui – o sexo *como que se expraia* por *toda* a cadeia de significantes da obra, corroendo sua pretensão teleológica a um significado mais amplo (quer ele esteja no futuro

²⁹ E via de regra, o sexo que é sugerido em tais cenas é fiel a certa ideia do senso comum de uma *funcionalidade* centrada nos órgãos genitais. Há, claro, brilhantes exceções a essa regra, como a (considerada) “longa” cena de sexo em *Don't Look Now* (1973), de Nicolas Roeg.

virtual de uma sofisticada e esperançosa obra modernista, quer na linearidade narrativa de um filme *mainstream*), expondo o *outro* presente em qualquer sistema significante, seu lado inócuo, insensato, vazio, *improdutivo*. Essa exposição ocorre porque a cadeia de significantes, que antes estava dançando ao passo da significação, movimenta-se agora com o impulso destrutivo do gozo (*jouissance*), isto é, o aspecto determinante da sexualidade, e não do gênero.

A sexualidade enquanto gozo improdutivo parece determinar a dança de imagens dos filmes brasileiros recentes com os quais quero dialogar nesta constelação: *Mate-me por favor*, *Nova Dubai*, *Eu Sou Lana del Rey*, *Monstro* e *Doce Amianto*. Não é que cenas de sexo preencham o tempo inteiro as sequências e a duração desses filmes – bem, no caso de *Nova Dubai*, essa afirmação seria verdadeira... – mas sem dúvida a sexualidade (o impulso que sempre *incomoda* a formação das identidades na ordem simbólica) fomenta os excessos afetivos, as configurações estéticas e os desconcertos formais com os quais esse cinema negro, queer, incomoda e corrói o tocante campo cinematográfico brasileiro, com seus esperançosos flashes de resistência voltados para o futuro. É um *agora* obsessivo, hedonista, repetitivo e circular, e não um *futuro* redentor, o que rege esses filmes. É a lógica estética da frivolidade.

Habitantes perversos das cidades brasileiras

As cidades são os espaços coletivos por excelência da modernidade e, portanto, espaços que já foram (re)visitados incontáveis vezes pela arte, através dos mais diversos *mediums* e estéticas. No caso do cinema brasileiro, se a cidade desde sempre foi uma questão identificável em vários filmes, pelo menos nas últimas três décadas ela tem sido um dos interesses fundamentais das

produções audiovisuais independentes³⁰. Via de regra, nesse cinema, a cidade é filmada como um espaço estruturado e estruturador de conflitos (sobretudo de classe social). Com uma linguagem mais ou menos experimental ou inventiva, vários cineastas puseram em cena, nesses espaços urbanos, corpos e personagens cujos afetos e destinos estão estreitamente vinculados a suas funções e construções imaginárias no campo de tais conflitos. A episteme da ordem policial hegemônica é levada a uma espécie de limite nesse cinema – às vezes mais, às vezes menos assumidamente “engajado” – mas, nas faíscas de resistência pela qual essas imagens estão fascinadas, é sempre buscada a revelação de uma redenção futura: os frágeis desenhos e possibilidades virtuais de uma ordem outra, esperançosamente melhorada ou ampliada, redesenhada pelos que antes não tinham voz e estavam nas margens (quase sempre socio-econômicas).

Neste tópico da constelação, quero analisar dois filmes brasileiros recentes que sem dúvida partilham desse fascínio pela cidade como o ponto de partida de suas dramaturgias, dos seus afetos e das suas construções figurais. Porém, tais filmes, acredito, seguem um caminho diferente do cinema descrito no parágrafo anterior. Ao terem como força motriz não o desejo por futuros outros mas o impulso por um gozo no agora, esses filmes – *Mate-me por favor* e *Nova Dubai* – assumem o espectro figural daquilo que incomoda e corrói, que é estranho e inócuo aos funcionamentos sistemáticos de significado da ordem simbólica. Isto é: se assumem enquanto obras queer, guiadas pelos excessos de uma sexualidade hedonista e improdutiva. Defendo que o que esses filmes fazem, muito longe de um mapeamento de redenções possíveis em cidades brasileiras fraturadas por lutas sociais, é pelo contrário uma *perversão* desses mesmos espaços urbanos.

³⁰ Cf., por exemplo, alguns ensaios presentes em: PRYTHON, A. (Org.). *Imagens da Cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

Em *Mate-me por favor* (2015), Anita Rocha da Silveira filma a Barra da Tijuca, um cenário bastante diferente daquilo que comumente se vê do Rio de Janeiro em registros audiovisuais (isto é, as belas paisagens e praias da zona sul ou o caos das favelas). A Barra é um bairro de classe média alta mais “afastado” do cosmopolitismo turístico carioca, uma espécie de versão contemporânea e brasileira do mau gosto típico dos subúrbios abastados e obcecados com a própria segurança e higiene. Nele, do elevado terraço do seu apartamento, Bia (Valentina Herszage, a adolescente protagonista do filme), enxerga os morros dos cartões postais cariocas como distantes e pálidos fantasmas – que o espectador jamais vai ver de perto. O filme permanece o tempo inteiro na Barra, e a transforma quase que numa espécie de microcosmo ou bolha alienante na qual o espectador é convidado a se isolar. No fluxo de planos do filme, imagens das paisagens sinistras da Barra abundam frequentemente, criando uma ambiência que sempre envolve, no limite do sufocamento, as possibilidades de ação dos personagens. A Barra é composta por condomínios fechados, blocos de altos edifícios muito parecidos, gradeados e de cores claras. Não há parques ou praças com pessoas. Não parece haver “vida” ou qualquer afloramento de uma “personalidade” urbana em meio às construções de aparência ascética e recente (tudo, desde a escola às paradas de ônibus, tem um aspecto estranhamente “novo”). Os gramados nos quais Bia e suas amigas matam o tempo depois da escola são terrenos baldios, pedaços de “nada” abandonados que estão apenas entre as grades de segurança e as largas avenidas por onde não cessam de passar automóveis. Esses espaços de desolação ficam ainda mais assustadores à noite, quando à escuridão se contrapõem apenas pequenas luzes distantes de algumas janelas altas, postes muito esparsos ou os flashes intimidadores das câmeras de segurança, que vez ou outra iluminam o vazio, indicando que há alguém por ali, alguém que *não deveria estar*.



Figura 13 - A Barra da Tijuca em *Mate-me Por Favor* (2015)

Sim, esse tipo de cenário, esse tipo *desumano* de espaço urbano, tem sido uma preocupação frequente do cinema brasileiro independente recente³¹. Mas, como resumi acima, um cinema que tem se preocupado sobretudo em, por um lado, escrutinar as causas políticas através das quais esses espaços se estruturam de forma tão distópica e por outro, buscar por afetos possíveis de resistência a esse estado de coisas. O que ocorre, porém, em *Mate-me Por*

³¹ Conforme descreve o crítico Fabio Andrade: “A especulação imobiliária se tornou uma questão chave para o cinema brasileiro contemporâneo, em especial o pernambucano. *Um Lugar ao Sol*, *Recife Frio*, *Menino Aranha*, *Praça Walt Disney*, *Balança Mas Não Cai*, *Caixa de Pandora*, *Avenida Brasília Formosa*, *HU...* são todos filmes recentes que versam sobre a estruturação do espaço urbano dentro de uma perspectiva político-arquitetônica”. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenoscosome.htm>>. Acesso em dezembro 2016.

Favor, é algo de *diferente*: apesar do reconhecimento tácito, em suas imagens, do caráter sinistro e desolador da Barra da Tijuca, o filme parece, *ao mesmo tempo*, mergulhar em uma estranha *indulgência* perante aquelas paisagens.

Com efeito, a relação *medo-fascínio* parece ser uma chave para o filme como um todo. Na trama, jovens mulheres estão sendo encontradas estupradas e mortas nos arredores desertos da Barra, levantando a suspeita de um assassino serial. Em uma sequência, Bia está assustada andando sozinha à noite para chegar em casa, mas ao longo do filme ela demonstra frequente e insistentemente uma espécie de interesse mórbido pelos assassinatos, especialmente com o fato de todas as vítimas terem um perfil físico similar ao seu. Paradoxalmente, aos planos notavelmente assustadores daqueles espaços urbanos, Rocha da Silveira superpõe uma trilha sonora doce, quase romântica, que lembra a da série televisiva *Twin Peaks*, de David Lynch (uma referencia assumida pela realizadora em debates sobre o filme presenciados por mim em alguns festivais).

A ligação com Lynch está longe de ser acidental. Eu diria, aliás, que Lynch sempre fez um cinema queer, sem que se precise chegar no relacionamento lésbico das personagens de *Mulholland Drive* (2001) para que se possa afirmar isso. Já em *Twin Peaks* ou *Blue Velvet*, por exemplo, é possível ver que o que está em questão nas imagens de Lynch é uma sexualidade fortemente vinculada a um impulso de morte, marginal ao locus reservado ao sexo pela reprodutibilidade positiva da ordem simbólica: trata-se de imagens construídas e suturadas por olhares fetichistas, incestuosos e obsessivos, olhares muito pouco “humanos” porque advindos do inconsciente, do funcionamento insensato e corrosivo de significantes arbitrários. De fato, não é o demorado beijo lésbico no banheiro, nem o olhar de desejo que Bia lança a sua melhor amiga Mari (Mariana Oliveira) quando esta está apenas de sutiã em seu quarto que fazem de *Mate-me Por Favor* um filme queer. É, antes, a figuração de uma sexualidade que não pode se

enquadrar nos sistemas de funcionamento da ordem simbólica, uma sexualidade que estabelece um vínculo com o espaço urbano que não é exatamente o da resistência política que luta contra uma desigualdade e pensa no futuro mas o de um afeto excessivo e ruidoso que quer gozar o presente e que *perverte* o funcionamento habitual, pré-estabelecido da cidade.

Prevejo uma possível contestação ao fato de eu considerar aqui um filme como *Mate-me Por Favor*, repleto de beijos de casais adolescentes heterossexuais, um filme queer. Mas se o uso de uma estética do artifício e de uma sensibilidade camp são características tradicionalmente associadas à arte queer (Cf. LOPES, 2002), seria difícil encontrar mais exemplos, no cinema brasileiro recente, de filmes que lidam de maneira tão consistente com esses atributos. Se a Barra da Tijuca é uma bolha, Rocha da Silveira faz questão de deixá-la, em seu filme, o mais impermeável possível ao exterior. Não apenas não há imagens de qualquer outro lugar que não seja a Barra: a própria estética do filme com um todo é uma espécie de universo excessivamente coerente, fechado e auto-centrado, através sobretudo de quatro estratégias – 1) o uso sistemático de uma paleta de cores bastante limitada e centrada na cor roxa; 2) uma direção de fotografia que tende a não corrigir a superexposição da luz, deixando todas as imagens como que superiluminadas e dotando-as por isso de um caráter “extraterreno”, uma inefabilidade bizarra; 3) o universo musical da trilha sonora, composto sobretudo pelo gênero funk-melody e outras músicas temporalmente próximas a ele; 4) a completa ausência de adultos (pais ou professores, por exemplo), sendo a totalidade do elenco composta por jovens e adolescentes.

Com todas essas características de uma forte *estilização*, o filme é um objeto bastante estranho e raro dentro da filmografia brasileira recente: suas cores não tentam refletir a diversidade complexa do mundo real e material; sua fotografia não possui um funcionalismo naturalista.

No contexto de recepção do filme, muitas críticas identificaram essa insistente coerência a um cinema de esteta, bastante preocupado com uma trajetória de *auteur*³², tamanho o diálogo e semelhança estilística que o longa estabelece com os curtas-metragens anteriores dirigidos por Rocha da Silveira. Mas eu acredito que é mais interessante relacionar a criação desse mundo autocentrado ao que me parece o fundamental em *Mate-me*: a incômoda e corrosiva sexualidade de suas protagonistas, sobretudo de Bia.

Para entender melhor essa conexão entre sexualidade queer e a estética desse filme, gostaria de resgatar um ensaio de Susan Sontag de 1967: *A imaginação pornográfica*. Nele, se por um lado Sontag (2001) não faz qualquer referência (até pela data em que foi escrito, obviamente) ao conceito de queer, por outro, sua proposição de um tipo específico de *imaginação* vinculado à sexualidade como uma forma extrema de consciência, radicalmente diferente das formas habituais e teleológicas de significação, possui uma ponte clara com a discussão lacaniana de Edelman da sexualidade queer. Além disso, ao enxergar a “imaginação pornográfica” justamente em *imagens concretizadas*, isto é, em obras de arte específicas (embora o corpus de Sontag se restrinja sobretudo à literatura), esse ensaio, acredito, fornece pistas para falar sobre como *Mate-me Por Favor* é queer mesmo se dentre seus “temas” o desejo homossexual ocupe um lugar de pouco destaque.

É bastante significativo o fato de Rocha da Silveira – sendo uma realizadora em um meio tão hegemônico por homens como é o do circuito de produção de cinema (e não só o brasileiro) – fazer um filme sobre mulheres assassinadas em um espaço urbano estruturado de forma tão desigual e distópica e *não* se aproximar, minimamente, de uma estética denunciante. A questão do filme, notavelmente, *não* é a da violência do machismo: a certa altura do filme, o

³² Cf. Por exemplo: <<http://revistacinetica.com.br/home/mate-me-por-favor-de-anita-rocha-da-silveira-brasil-2015/>>. Acesso em dezembro 2016.

corpo de um homem é encontrado assassinado nos mesmos terrenos desertos da Barra. Além disso, as provas se multiplicam, na trama, de que não deve se tratar de apenas um assassino: o mistério parece ser muito mais complexo. Mas mesmo que esses elementos da trama não apontassem para uma ausência, no filme, de qualquer inclinação “militante”, o tom predominantemente *frio e letárgico* que estrutura o fluxo e a encenação de *Mate-me Por Favor*, sua configuração claramente esteticista e seu humor de pastiche irônico e corrosivo apontam para *outro lugar* como a questão fundamental a ter sido elaborada pelo filme.

A primeira sequência de *Mate-me* (um prólogo antes da cartela com o título) mostra uma jovem visivelmente embriagada, à noite, em alguma rua da Barra. Suas roupas de cor preta, sua maquiagem pesada e certa abundância de joias lhe dão um ar “decadente”, uma espécie de devassidão melancólica. Em alguns momentos ela parece chorar, em outros está claramente entediada. No começo está perto de um grupo que escuta música e bebe, mas permanece sozinha, sem estabelecer relações. Alguém passa e a olha. Ela responde com uma careta de desdém, violenta. Me parece claro, neste prólogo que já propõe para o espectador muito do que virá a ser o próprio filme, que a figura feminina que Rocha da Silveira filma não é a vítima de um estupro que vai denunciar uma sociedade desigual, mas um corpo por um lado *apático*, que está num processo de recusar as sociabilidades pré-estabelecidas como “normais” e por outro, emaranhado numa temporalidade afetiva outra, que parece – aos olhos da normalidade – excessiva, estranha, incômoda, em uma palavra, queer.



Figura 14 - *Mate-me Por Favor* (2015)

Bia, a protagonista que o espectador acompanhará pelas próximas quase duas horas de filme responde tanto aos assassinatos que acontecem muito próximos a si quanto à hostilidade distópica da Barra da Tijuca com uma apatia letárgica, os olhos quase que o tempo inteiro arregalados mas a expressão do rosto vazia e *insensível*. O ritmo muito lento do filme mostra que o espectador é convidado a ficar *ao lado* de Bia e não a olhá-la *de cima*, julgando-a com pressuposições já estabelecidas de antemão ou querendo *curá-la*, trazê-la de volta para um modo de viver mais “saudável”. Ao mesmo tempo, Bia apresenta um fascínio obsessivo pela violência dos assassinatos que não cessam. Como a jovem do prólogo do filme, Bia se veste sempre de preto e está sempre pálida, como num reconhecimento tácito do aspecto sombrio das coisas que a cercam; e como a jovem do prólogo, ela, por se distanciar progressivamente do desenrolar “normal” de sua vida social, se vê em uma situação de extremo perigo – mas em direção à qual, de certa forma, ela *caminhou com os próprios pés*.

Para Sontag, a sexualidade (ou, de acordo com Edelman, aquilo que é da ordem dos impulsos e não dos desejos, aquilo que é queer) é uma forma extrema e *demoníaca* de consciência, separada do funcionamento ordinário e seguro das vivências:

Human sexuality is, quite apart from Christian repressions, a highly questionable phenomenon, and belongs, at least potentially, among the extreme rather than the ordinary experiences of humanity. Tamed as it may be, sexuality remains one of the demonic forces in human consciousness – pushing us at intervals close to taboo and dangerous desires, which range from the impulse to commit sudden arbitrary violence upon another person to the voluptuous yearning for the extinction of one’s consciousness, for death itself (SONTAG, 2001, p. 103).

Bia está com a sexualidade à flor da pele. Ela e suas amigas matam o tempo conversando sobre sonhos e histórias de conteúdo erótico “vulgar”. Ela e seu namorado acabam a relação depois de Bia tentar sufoca-lo (o “breath control” é uma prática sexual relativamente conhecida, embora não muito comumente mencionada, como tantas outras, em discursos públicos que tentam jogar uma luz positiva e saudável sobre o sexo). Tão mais Bia mergulha nesse misterioso enredamento entre perigo, violência e sexualidade, mais ela parece portadora de uma insensibilidade ou de uma espécie de *inumanidade* que permeia toda a estética artificial, camp e “alienada” (por ser autocentrada em sua própria coerência) de *Mate-me*. Se o humanismo constitui uma espécie de esperança em uma ordem simbólica mais justa, certamente o afastamento de *qualquer* possibilidade de ordem simbólica (a sexualidade queer ou demoníaca, como Sontag a chama) parecerá como algo de *desumano* para os que prezam pelo futuro. “It’s well known that when people venture into the far reaches of consciousness, they do so at the peril of their sanity, that is, of their humanity” (SONTAG, 2001, p. 90-92). E é por isso que quando a imaginação pornográfica está em funcionamento, há uma espécie de

deadpan tone, by what seems to the reader in an ordinary state of mind to be the incredible *underreacting* of the erotic agents to the situations in which they’re placed (...) The emotional flatness of pornography is thus not a failure of artistry (SONTAG, 2001, p. 98-101).

Não é possível dizer que *Mate-me Por Favor* é uma obra “pornográfica”, mas me parece que as reflexões de Sontag, ao considerarem a pornografia sobretudo como uma *forma de imaginação e de pensamento, de figuração*, são preciosas para compreender as estratégias e opções formais do filme, as quais me parecem estreitamente vinculadas a uma sexualidade queer (na forma “negativa” proposta por Edelman de pensar o queer). Ao emular uma forma extrema de consciência, a imaginação pornográfica se afasta do funcionamento ordinário dos afetos e significações, e adquire uma frieza estranha e assustadora aos olhos de quem ainda está imerso na temporalidade ordinária (aqui não posso deixar de lembrar da análise de Teresa De Lauretis, citada acima, sobre *Crash*, de Cronenberg, enquanto um filme queer). Sontag relaciona esse afastamento com a opção por uma série de outros aspectos estéticos muito distantes da poética do realismo verossímil de uma arte “séria”. Sontag tenta mostrar que aquilo que toda uma tradição de críticos norte-americanos e britânicos enxergavam como “falhas” ou “vulgaridades” nos textos pornográficos, são na realidade as qualidades formais de uma forma de figuração muito específica e bastante diferente da consciência naturalista, que precisa jogar de maneira mais próxima com os dispositivos de significação da ordem simbólica se ela quer tecer os comentários sociais que, segundo Sontag, caracterizam o cânone literário desses críticos (os grandes romances do século XIX que se configuram mais ou menos através do naturalismo).

De fato, um dos aspectos destacados por Sontag nas ficções do pensamento pornográfico é exatamente sua tendência a se configurar através do que ela chamou de “universos totais”: isto é, uma peculiar recusa da reprodução dos pormenores complexos que caracterizariam a “vida real” em prol de uma estranha coerência fechada e artificial – um

esteticismo, um caráter superficial e inverossímil – que no entanto cria um *stimmung*³³ o mais propício possível ao desvelamento dos impulsos e da sexualidade que está em jogo na obra em questão. Exatamente este me parece um dos procedimentos formais mais importantes de *Mate-me Por Favor*: “The universe proposed by the pornographic imagination is a total universe. It has the power to ingest and metamorphose and translate all concerns that are fed into it, reducing everything into the one negotiable currency of the erotic imperative”. (SONTAG, 2001, p. 112).



³³ Desenvolvi reflexões mais sistemáticas acerca deste conceito para a análise estética e fílmica em: BARBOSA, A. A. “Atmosferas do passado: o cinema de Salomão Santana”. In: Rebeca: Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual. Ano 3, Ed. 6, 2014. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/LIVRE_2_Andre%20Antonio%20Barbosa_final.pdf>.



Figura 15 - O uso da cor roxa em *Mate-me Por Favor* (2015)

O “universo total” criado por *Mate-me*, tal como o descrevi há pouco, é a *ambiência* a mais fiel possível à sexualidade de Bia. O filme não *fala sobre* Bia, ele *é* Bia (o que me parece esteticamente muito mais valioso). E a Barra da Tijuca é menos um bairro de “classe média alta”, estruturado por desigualdades e mais – em sua sinistra distopia – o espaço onde ainda assim pessoas estão tendo alguma espécie de *gozo* (jouissance). Um gozo, com efeito, quase que irreconhecível nos termos do funcionamento “saudável” da ordem simbólica, um gozo “desumano” e estreitamente vinculado à morte e à violência. O espaço urbano, em *Mate-me Por Favor*, transforma-se assim em locus de *perversão*, ao invés de locus de luta de classe ou de outros afetos e emoções valorizados frequentemente pelo cinema independente humanista (e brasileiro). Seria esta forma de gozo, com suas características de insensatez e improdutividade, com seu impulso auto-destrutivo e com sua temporalidade obsessiva jamais voltada para o futuro, um tipo de resistência? Se sim, trata-se de uma resistência que tem estado fora do radar do que os discursos militantes (incluindo aqueles relacionados às discussões de gênero) consideram como “político”.

Um dos textos analisados por Sontag em seu ensaio é *Story of O*, cuja protagonista, O, me parece, merece um paralelo com Bia:

O is an adept; whatever the cost in pain and fear, she is grateful for the opportunity to be initiated into a mystery. That mystery is the loss of the self. O learns, she suffers, she changes. Step by step she becomes more what she is, a process identical with the emptying out of herself. In the vision of the world presented by *Story of O*, the highest good is the transcendence of personality (SONTAG, 2001, p. 101-102).

Se a perversão é um *diferente* (estranho, irracional e inconsciente) uso que se dá às coisas por meio de um impulso sexual, então tanto o que *Mate-me Por Favor* quanto suas personagens praticam é uma espécie de *transfiguração* da Barra da Tijuca. Seguindo estranhos caminhos que parecem, por um lado, portar uma espécie de desumanidade indigesta, Rocha da Silveira constrói, por outro, um campo figural no qual um locus urbano é *totalmente refeito*, tal qual Bia e O são completamente *reconstruídas* no limite de seus distanciamentos do ordinário, da ordem simbólica: “O is that absent-minded person who has yielded up her will in order *to be totally remade*, to be made fit to serve a will far more powerful and authoritative than her own” (SONTAG, 2001, p. 113, grifo meu).

O tropo lynchiano da garota que apenas parece inocente, mas que, olhando mais de perto, desvela infinitas e sombrias camadas de auto-destruição (“fire walks with me”) é, assim, bastante evidente. Muitas críticas sobre *Mate-me por favor* falam que Anita Rocha da Silveira é uma cineasta interessada pela “juventude”, principalmente pela “adolescência feminina”. Eu diria que ela é menos uma espécie de “cronista da adolescência” do que uma *esteta* que tece estranhos e exóticos “universos totais” para propulsionar a figura da garota adolescente ou da juventude como subjetividade guiada por um impulso insensato, por um *pathos* de apatia destrutiva e pelo que considero, aqui, uma sexualidade queer: corrosiva, improdutiva, desviante

e incômoda. Apesar de esse tipo de proposição estética estar “fora do radar” dos principais debates acadêmicos sobre cinema no Brasil agora, “The need of human beings to transcend ‘the personal’ is no less profound than the need to be a person, an individual” (SONTAG, 2001, p. 115).

Ao filmar corpos femininos em um escopo dentro do qual nossa ordem simbólico-policial jamais os colocaria, creio que Rocha da Silveira – cujo cinema pode ser fácil e negativamente tachado de “frívolo” – desvela aspectos de uma discussão estética feminista mais potente do que os filmes que mantêm seus significantes (mesmo que de “denúncia”) seguros no funcionamento da ordem simbólica: “That discourse one might call the poetry of transgression is also knowledge. He who transgresses not only breaks a rule. He goes somewhere that the others are not; and he knows something the others don’t know” (SONTAG, 2001, p. 116).

Se acima eu não pude classificar *Mate-me Por Favor* como uma obra pornográfica, talvez o mesmo cuidado não precise ser tomado com relação a *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014)³⁴ – já que o filme é composto não apenas por inúmeras cenas de sexo explícito, como também Vinagre parece ter se inspirado na estética da pornografia audiovisual amadora da internet para construir sua *mise en scène*. Talvez exatamente por isso fique mais claro, com o exemplo deste filme, o que proponho com esta constelação: uma forma de considerar as escolhas estéticas de um conjunto de obras brasileiras que estão praticamente ausentes das discussões sobre cinema em geral. Essa forma é a configuração da improdutividade queer.

³⁴ Tinha dado início a estas reflexões sobre *Nova Dubai* em um ensaio publicado no catálogo da mostra New Queer Cinema, com curadoria de Denilson Lopes e Mateus Nagime, na Caixa Cultural. Cf. BARBOSA, A. A. “Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo”. In: MURARI, L.; NAGIME, M. *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

O locus urbano que é o ponto de partida de *Nova Dubai* não é menos sinistro que o de *Mate-me Por Favor*. “Nova Dubai” é o nome de um empreendimento imobiliário real de São José dos Campos (SP), cujo projeto é construir prédios residenciais, *shoppings* e edifícios empresariais numa grande área de pasto dentro de uma cidade já num processo de especulação imobiliária predatória, como mostram os inumeráveis arranha-céus em construção que se sucedem no fluxo de imagens do filme. No contexto desse estado de coisas, *Nova Dubai* segue dois protagonistas inusitados: Gustavo (o próprio diretor) e Bruno (Bruno D’Ugo), jovens cuja principal característica é uma luxúria desenfreada e inconsequente. Do início ao fim do filme, eles não cessam de, em locais públicos dessa urbe distópica, fazer (ou conversar despreocupadamente sobre) sexo.

É preciso deixar claro que o filme não parece apresentar esse sexo insistente e reiterado em espaços públicos como algo proposital e planejadamente “revolucionário”, como uma vontade, por parte dos personagens, de desestruturar aquela configuração “burguesa” em que estão imersos. Trata-se mais de uma espécie de hedonismo, mas levado por Vinagre a um grau de excesso que, se nos parece inabitual a princípio, é na realidade bastante comum no reino virtual da pornografia amadora gay contemporânea. Os protagonistas são jovens de classe média “comuns”, que assistem a *Wrecking Ball*, o novo videoclipe de Miley Cyrus no YouTube, comentam sobre vídeos pornôis da internet ou riem de perfis num aplicativo de pegação como apenas um prazer obsessivo, uma diversão que resta³⁵. Gustavo e Bruno, ao longo dos 50 minutos do filme, não presenciam nenhum aprendizado catártico que aponte para um futuro

³⁵ Em uma cena, Gustavo escuta de maneira distraída sua mãe ler e criticar, comicamente, panfletos de construtoras. Ele não é um “herói revolucionário” (isto é, com seriedade, obstinação consciente e gravidade); possui, pelo contrário, algo da falta de perspectiva juvenil típica de alguém imerso em imagens pop contemporâneas.

melhor ou para uma mensagem edificante que o espectador deve receber; a banalidade de suas vidas é reiterada, carregada e continuada de maneira inconsequente e desimportante.

Assim, contra um estado de coisas urbano que, *a priori*, demandaria “seriedade”, *profundidade* ou mesmo a definição de posicionamentos políticos precisos e urgentes, Gustavo Vinagre contrapõe a *horizontalidade* banal, entediante ainda que excessiva, inconsequente, lúdica e hedonista de seus protagonistas. É a sexualidade queer involuntariamente corroendo e incomodando as fantasias do futurismo reprodutor.

Gustavo e Bruno fazem sexo entre si – eles não são exatamente namorados no sentido tradicional; parecem travar uma relação mais aberta e indefinida, sem regras, projetos ou planos para o futuro – e também fazem sexo com outros *personagens* que compõem uma espécie de *painel* no filme. Se certo cinema brasileiro recente poderia localizar esses outros personagens – o pai de Bruno, um pedreiro, um agente imobiliário... – no campo de batalha da luta de classes, Vinagre parece enxergá-los num espaço mais lúdico: o *espaço de pegação*, terreno gay onde o que vale é a *jouissance*, o jogo com a própria imagem, a maleabilidade infinita de identidades fugazes, brincadeiras e pequenas peças de teatro apenas em função do sexo, da satisfação de um impulso passageiro apenas no agora, com alguém cujo nome verdadeiro provavelmente nunca vai ser conhecido.

No filme, esses personagens, através do sexo, saem de seus papéis sociais na ordem simbólico-policial, papéis pelos quais nós, espectadores, poderíamos julgá-los e nos engajar num posicionamento político claro. Eles entram em papéis mais superficiais, os papéis lúdicos propiciados pelo sexo e pela pegação. “Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2011. p. 11). Nas penetrações, boquetes e lambidas de cu, Gustavo Vinagre transforma aqueles seres sociais profundos em representações vulgares, em imagens superficiais. Quer no ridículo de Gustavo chamar o pai de Bruno de “papai” emulando

uma voz infantil, quer na inconsequência de uma relação sadomasoquista com o agente imobiliário, quer na perda das fronteiras definidas do pedreiro (que há pouco se dizia heterossexual, planejando casar e alugar um apartamento com a noiva) ao fazer sexo com Gustavo e Bruno ao mesmo tempo.

Há uma abundância de sexo gay em *Nova Dubai*, mas não se trata de mostrar que o sujeito gay é “igual a todo mundo” e precisa dos mesmos direitos (casamento, adoção, etc) para a construção de um futuro melhor. O gay aqui, pelo contrário, é *queer*: é a subjetividade promíscua, superficial e negativa que não pensa no futuro, só em um agora hedonista. Gustavo Vinagre filma o sexo gay longe de qualquer sensibilidade edificante, longe de qualquer doçura. Ele se utiliza, pelo contrário, da superficialidade obsessiva da estética pornográfica. O modo como Sontag, aliás, descreve os encontros operados nas ficções da imaginação pornográfica poderia servir perfeitamente como descrição da lógica figural de *Nova Dubai*:

Abruptness, an endemic facticity of encounters and chronically renewing encounters, is not some unfortunate defect of the pornographic narration which one might wish removed in order for the books to qualify as literature (...) Convulsive and repetitious as this form of the imagination may be, it does generate a vision of the world that can claim the interest (speculative, aesthetic) of those who are not erotomanes. Indeed, this interest resides in precisely what are customarily dismissed as the *limits* of pornographic thinking (SONTAG, 2001, p. 109-111).

Frente a um distópico cenário de especulação imobiliária, Gustavo Vinagre poderia ter feito uma denúncia audiovisual. Impulsionado pela sexualidade queer, ele preferiu, pelo contrário, *perverter* esse cenário em prol de uma *jouissance* que poderá parecer inconsequente e improdutiva aos olhos utópicos do cinema “da vida”.

Mas eu considero *Nova Dubai* uma obra queer porque se nela o espaço urbano é pervertido, o *próprio cinema*, no mesmo movimento, também o é. Conforme argumenta Mateus Santos, em consonância com a argumentação de De Lauretis, acima, “gestos queer tendem

também a uma quebra na estabilidade da própria forma, dirigindo-se não apenas a questionamentos temáticos, mas problematizando o próprio fazer artístico” (SANTOS, 2016). *Nova Dubai* possui uma estrutura híbrida e polimorfa. No início, de fato, acompanhamos o que parece constituir um filme relativamente tradicional de ficção, com uma decupagem que cria a diegese em que os corpos dos personagens vão agir e dialogar através de uma dramaturgia facilmente reconhecível. Porém, abruptamente, o filme é interrompido pela imagem de um jovem (o personagem Hugo), que, de sua cama, fala para câmera – exatamente como em entrevistas para documentários – a respeito de suas tentativas frustradas de suicídio. Trata-se de um discurso mais sombrio, que realça quão próxima ao impulso de morte está a sexualidade que estrutura o filme (com efeito, mais um ponto que parece conectar *Nova Dubai* a *Mate-me Por Favor*). As falas de Hugo são narrativas frias e quase racionais de suas tentativas de morrer e não parecem expressar qualquer espécie de sofrimento dramático. O filme, depois dessa “quebra” de estilo, volta à sua *mise en scène* ficcional de antes, mas, logo em seguida, apresenta mais uma “entrevista”: a do pai de Bruno, que conta que foi estuprado por uma gangue de rapazes quando ainda era um pré-adolescente e que depois sentiu tesão ao ver uma cena de estupro em um filme³⁶.

O espectador nunca saberá (o filme deixa isso ambíguo propositalmente) se o que esses personagens “entrevistados” estão dizendo é “verdade” ou se o que está em jogo é apenas uma estratégia de encenação híbrida (ou seja, um pastiche da forma “documentário com entrevista”) com a qual o roteiro de Vinagre gira reiteradamente em torno dos temas do sexo e do tédio mórbido. Para além dessas formas heterogêneas de *mise en scène*, mais um tipo diferente de

³⁶ Até nesta entrevista o filme presenteia o espectador com superfície onde ele esperaria profundidade (isto é, ao invés de uma revolta ou uma denúncia grave por parte do pai de Bruno, tem-se tesão e erotismo). A mesma lógica opera nas entrevistas de Hugo, que fala sobre o suicídio de maneira perturbadoramente casual.

imagem parece compor esse artefato estranho que é *Nova Dubai*: um outro personagem – Fernando, ex-namorado de Bruno – aparece frequentemente ao longo do filme falando para a câmera. Porém, não se trata mais de entrevistas “documentais”. A cada vez, Fernando surge apenas para falar sobre o enredo de um filme de terror diferente (*Clube do suicídio*, *Pânico*, *A hora do pesadelo* – sempre filmes de uma relação forte e icônica com a cultura pop contemporânea). E, além desses três tipos de imagem (a “ficcional”, a “documental” e a “apresentação de sinopses de filmes de terror pop”), Vinagre distribui pelo filme imagens da internet como videoclipes, fotos do Facebook e vídeos pornográficos. A passagem de um tipo a outro de imagem cria, para o espectador, uma espécie de variação estética constante, como se ele fosse levado a “alturas” diferentes o tempo inteiro. A *relação* entre esses tipos de imagem se desenha de maneira frágil e longínqua no filme: são sugestões de conexão, ecos e nunca uma amarração totalizadora – por exemplo, o videoclipe de Miley Cyrus é visto no início, e, perto do fim do filme, Bruno cantarola a música novamente (*Wrecking Ball*); Fernando fala de *Pânico* enquanto, logo atrás de Hugo em sua “entrevista”, a icônica máscara do assassino pende de uma estante próxima.

Essa estranha estrutura me remete ao que Sianne Ngai descreve como a estética contemporânea do *interessante*: uma espécie de versão mais fria e fraca da “curiosidade”; uma versão propícia à época do capitalismo contemporâneo, com seu fluxo incessante e sem precedentes de circulação e troca de mercadorias (cf. NGAI, 2012, p. 110-173). Essa estética se constitui por pequenas variações de uma norma, numa espécie de movimento que alterna entre idiossincrasia e sistematismo. E, eu acrescento, é uma estética que, através do hibridismo por meio da qual sua estrutura se constitui, traz seus conteúdos para a *superfície*, dotando-os de uma espécie de artificialismo (como se fosse sempre preciso desconfiar da “verdade” que eles pretendem deter) e chamando a atenção para a *forma* e para a estrutura da obra.

Tal como *Mate-me Por Favor*, onde uma dramaturgia relativamente “naturalista” ou propriamente “cinematográfica” convive o tempo inteiro com *outros* tipos de imagem (fotografias digitais de garotas retiradas de redes sociais que preenchem o quadro, coreografias frontais para músicas de funk, etc), *Nova Dubai* parece deixar clara a estreita conexão entre sexualidade queer e uma estética que foge da ilusão naturalista dentro da sala de cinema. Esses filmes queers parecem estar o tempo inteiro “expondo” o caráter arbitrário e artificial de qualquer sistema de significantes. Estamos longe dos filmes “orgânicos”, do pulsar de coração humanista do cinema baziniano da “vida”. Tal como a sexualidade queer para Lee Edelman, as imagens desses filmes e suas estruturas são corrosivas das possibilidades de significado, e apontam para o vazio insensato presente em toda articulação simbólica. Citando Jacques Rivière, Sontag fala a respeito da imaginação pornográfica: “art (if even the word can still be kept) to become a completely nonhuman activity, a supersensory function, if I may use that term, a sort of creative astronomy”.

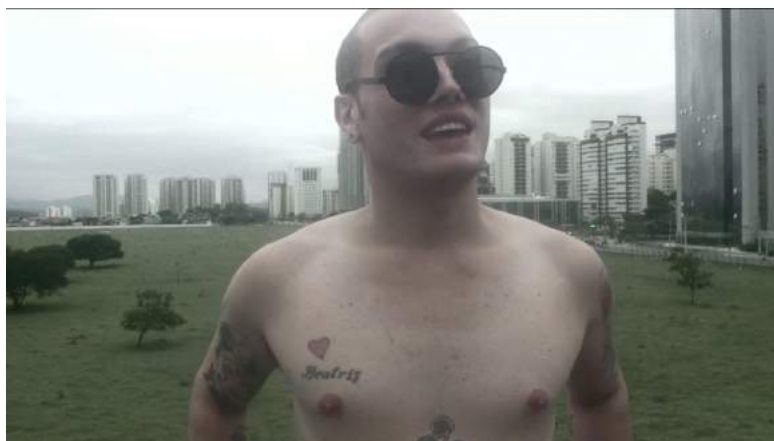




Figura 16 - A estrutura de encenações híbridas de *Nova Dubai* (2014)

Se *Nova Dubai* e *Mate-me Por Favor* parecem ter na *perversão* sua operação estética fundamental – perverter o espaço urbano muito mais que buscar nele rastros de resistência, perverter a própria forma do cinema, transformando a organicidade do “cinema da vida” em

uma estrutura corrosiva e com traços arbitrários – é ainda preciso dizer que eles também parecem, ambos, impulsionados a perverter elementos da *cultura* e do *imaginário pop*. Isto é: justamente o domínio simbólico que mais cimenta o funcionamento reprodutivo da episteme e da ordem simbólica contemporânea. De maneira habitual, na arte independente, as formas frívolas, coloridas, brilhantes e superficiais que regem a lógica do pop são rechaçadas e contrapostas a outras formas de pensar e de viver: formas mais humanas e “orgânicas”. Trata-se sem dúvida do oposto o que acontece em filmes queers como *Mate-me* e *Nova Dubai*. Mas isso está longe de significar que esses filmes reproduzam a lógica de funcionamento e os sistemas de significação da cultura pop. O que ocorre é exatamente uma perversão que leva os processos fetichistas e alienantes do pop *longe demais*, corroendo, no limite, o próprio pop, ao exhibir seu caráter sombrio, impessoal e insensato.

Na tradição (que remonta a pelo menos ao surrealismo ou ao dadaísmo) de obras que retrabalham elementos e aspectos da cultura de massa, a arte queer sempre apresentou um fascínio notável pelas superfícies do pop. Para ficar no campo do audiovisual, basta citar nomes como Andy Warhol, Keneth Anger ou John Waters. *Mate-me* e *Nova Dubai* também pertenceriam a essa constelação mais ampla.

No filme de Rocha da Silveira, há um claro diálogo com o *high school movie* norte-americano e com a música funk. No filme de Vinagre, não apenas Fernando menciona grandes sucessos pop do cinema de horror, como o filme todo é sensível à cultura jovem contemporânea, com seus figurinos *street wear* inspirados no universo do *hip-hop* norte-americano (bonés, *piercings*, tatuagens, *animal print*), suas tecnologias de relacionamento (Facebook, aplicativos de pegação, YouTube, etc.), seus prazeres fugazes, como fazer sexo à noite numa piscina, suas piadas de um humor um tanto estúpido e leve... Perto do final, descobrimos que o filme inteiro se constitui de ecos do sonho de um dos personagens (Bruno), que diz que sonhou no formato

“daquelas janelas pequenas de filmes antigos” (um personagem superficial, que não conhece a distinção de formatos filmicos e não soube usar o termo “Super-8”). Dando, portanto, uma espécie de irrealidade onírica a tudo o que o espectador viu até então, *Nova Dubai* repete várias ações já vistas anteriormente mas agora filmadas em Super-8 (adicionando, assim, mais um tipo diferente de imagem à estrutura do filme): e são com essas imagens de uma aura rósea e fantasmática, advindas do sonho casual de um jovem contemporâneo, que Gustavo Vinagre prepara-se para encerrar *Nova Dubai*.

Enquanto algumas obras de arte asseguram um futuro mais esperançoso para as crianças de hoje, em outras a essas crianças foi dada uma perigosa liberdade para experimentar sensorialmente relações com seus corpos, sua pele, com as coisas do mundo. É um consenso da psicanálise que nada pode ser tão perverso quanto uma criança. Com efeito, Teresa De Lauretis associa a sexualidade queer – não centrada nos órgãos genitais, sem qualquer intenção reprodutiva, sem preocupar-se com o futuro – com os impulsos parciais da sexualidade tal qual ela se manifesta na infância, quando o ego ainda não está totalmente formado, isto é, quando ainda não há uma ligação mais firme e definitiva com a ordem simbólica e quando ao inconsciente é ainda concedida uma liberdade maior: “I suggest that we have such a conception [of queer sexuality] in what Freud theorized as a sexuality of partial drives and saw most clearly in its uncluttered manifestations in childhood: a sexuality polymorphous, nonreproductive, pleasure-seeking, and unruly” (DE LAURETIS, p. 248-249). O que torna a conexão entre a sexualidade queer e o que Susan Sontag chamou de “imaginação pornográfica” ainda mais forte: “...all pornography amounts to is the representation of the fantasies of infantile sexual life, these fantasies having been edited by the more skilled, less innocent consciousness of the masturbatory adolescent” (SONTAG, 2001, p. 85).

A infantilidade polimorfa e inconsequente de filmes como *Nova Dubai* e *Mate-me Por Favor* pode incomodar a seriedade edificante do “cinema da vida” e da teoria que o elege como objeto por excelência de uma busca esperançosa por resistência política. Frequentemente, para essa teoria, “Hedonism is seen as a form of false consciousness and anti-pathetical to some communitarian notion of authentic community untainted by vulgar pleasures of the body” (BINNIE, 2004, p. 42). Mas é preciso, me parece, compreender as estéticas dessa criancice queer, egoisticamente preocupada apenas com o agora. Uma criancice que transforma espaços urbanos do Brasil em playgrounds sinistros e sombrios, mas capazes de proporcionar um gozo que corrói uma *ordem* cuja produção de significado muitas vezes tomamos por garantia tácita rápido demais.

O masoquismo das imagens

“Oh, you’re cold as ice, baby”
Lana del Rey

Eu Sou Lana Del Rey (2017) é um longa-metragem fruto da parceria entre o cineasta carioca Lucas Ferraço Nassif, que assina a direção e a montagem do filme, e o artista (carioca mas residente em Nova Iorque) Bráulio Cruz, que escreveu o roteiro e atua como protagonista. Trata-se de um artefato tão singular dentro da produção audiovisual brasileira recente que é preciso ter cuidado para não o esmagar, fraturando-o em mil pedaços incompreendidos, com as formas correntes de que normalmente dispomos para enxergar um filme no Brasil. Creio que a configuração da improdutividade queer, que governa o funcionamento da presente constelação desta tese, é uma maneira interessante de acessar o filme que, a meu ver, pode integrar, junto aos filmes *Monstro* e *Doce Amianto*, um grupo singular do cinema brasileiro independente

contemporâneo, de brilho turvo e coloração malva, perceptível talvez apenas àqueles que estejam dispostos a ter um prazer especial no sofrimento e na dor. Minha hipótese é que se trata de três filmes cujas formas e encenações são determinadas por uma sexualidade queer, de matiz especificamente *masoquista*. Por isso vou me utilizar, neste tópico, das discussões de Gilles Deleuze (1991) a respeito do masoquismo em seu livro *O frio e o cruel*, ao qual, curiosamente, recorri há bastante tempo numa revisão bibliográfica inicial do começo desta pesquisa, não em busca de uma discussão sobre sexualidade mas porque tratava-se de uma das poucas abordagens estéticas disponíveis sobre a *frieza*. De qualquer forma, chego, agora, à conclusão de que masoquismo é uma sexualidade queer, se considero o queer conforme o defino nesta constelação: não vinculado a identidades de gênero (gay, hetero...), mas a uma sexualidade não-reprodutiva, não-centrada nos genitais, de estreita relação com o impulso de morte e possuidora de caprichos esteticistas insensatos.

No dispositivo de encenação de *Eu Sou Lana Del Rey*, Bráulio, em Nova Iorque, senta na frente de sua webcam enquanto Lucas, no Rio e conectado a Bráulio, filma a tela do próprio computador. Como resultado, o universo visual do filme é constituído pela textura de baixíssima definição das vídeo-chamadas digitais e pela predominância do magenta, que cria uma paleta de cores talvez involuntária, mas que acaba por dialogar com o imaginário cheio de flores decadentes que Lana Del Rey, cujas músicas permeiam o filme inteiro, constrói através de seus videoclipes, capas de disco e concertos ao vivo. Ao mesmo tempo, é quase sempre possível ver o frágil reflexo de Lucas, de câmera na mão, na tela do seu próprio computador. Diversas vezes Bráulio interage e se dirige a Lucas, que em troca dá algum direcionamento para a sequência a que assistimos.

A baixa definição de imagem, o quase monocromatismo, o som falho e por demais “eletrônico” advindo dos alto-falantes do computador de Lucas, o tédio das sequências

longuíssimas são claras escolhas estéticas que criam um universo único, a saber: não o da dificuldade experimental de uma obra de vanguarda, mas o da melancolia fantasmática das conversas digitais a longa distância, e o prazer lânguido de se perder nas madrugadas frias das confissões patéticas que às vezes temos coragem de fazer diante de uma webcam. *Eu Sou Lana Del Rey* parece indulgentemente retirar um prazer secreto dessa situação de distancia eletrônica e anseio na solidão, como se ela fosse o portal para um modo de ser próprio, um *ethos* notavelmente queer e masoquista. Para embalar essa tristeza inútil e efeminada, não seriam possíveis outras músicas que não as de Lana Del Rey, o *guilty pleasure* pop que teve a coragem de jamais cantar algo alegre (nenhuma nota sequer) e que a cada disco cria uma sonoridade mais lenta, mais circular e mais repetitiva: o demônio-da-guarda das bichas tristes.

Na primeira sequência de *Eu Sou Lana Del Rey*, enquanto escuta “Don’t Let Me Be Misunderstood”, de Lana, Bráulio faz uma espécie de tradução simultânea da letra para o português. A voz masculina e sem ritmo dele contrasta com os vocais de Lana, atrapalhando a audição de sua música. Mas a própria música chega aos ouvidos do espectador com a interferência da baixa qualidade do som da vídeo-chamada. É como se Nassif, em sua *mise en scène*, fizesse de tudo para *atrapalhar* uma fruição mais emocionalmente engajada por parte do espectador. Com a tradução de Bráulio e a baixa qualidade, fica difícil, num primeiro momento, se relacionar afetivamente com a música. Para completar, Nassif pede para Bráulio repetir o que acabara de fazer, só que com a música mais alta. O espectador, então, assiste a essa repetição um pouco estupefato, até o fim, e pode se perguntar o porque daquele gesto inútil, que apenas reforça a sensação de tédio e vazio de toda a sequência. Mas, com efeito, se alguém procurar “função” nos movimentos do filme de Nassif, nas repetições e nas sobreposições, está procurando no lugar errado. Nada no filme é feito com “algum objetivo”, mas para, numa espécie de prazer perverso nas coisas que uma estética mais “orgânica” consideraria supérfluas,

mergulhar o espectador numa atmosfera onde *nada é verdadeiro* para, no processo, talvez, se chegar a um *autêntico modo de ser*.

Ao “obrigar” o espectador a, duas vezes, ouvir a letra da música em inglês e português, Nassif *esfria* os afetos de um possível engajamento com a canção, chamando atenção para a linguagem, para a forma como as coisas são ditas em línguas diferentes (e em vozes diferentes – uma feminina e uma masculina), para esse gap e essa *distancia* que há em qualquer tradução, em qualquer diálogo, em qualquer vídeo-chamada. Esse gap, esse vazio, essa condição de ser remoto, de jamais poder chegar realmente *perto*, é ecoado em todos os aspectos do filme, desde a baixa resolução da imagem monocromática que está longe de refletir os aspectos complexos da “realidade” que ela filma até o fato de um jovem brasileiro de barba ser a pessoa que está cantando, ao longo do filme, as músicas de uma cantora norte-americana. Mas, antes de tudo, haveria algo mais falso que a própria figura de Lana Del Rey? Com sua maquiagem pesada, unhas enormes e sempre emulando pastiches de épocas do passado em suas roupas, músicas e videoclipes, a estética de Lana é, ela própria, esse buraco negro: um reino do *falso*. A própria “Don’t Let Me Be Misunderstood” é um cover de Lana de uma música que já existia antes. Mesmo assim, em *Eu Sou Lana Del Rey*, nesse mundo habitado apenas por caricaturas frágeis que mal se desenham, já se dissolvem em seus próprios excessos, o espectador já começa escutando repetitivamente o refrão da música: “Deus, por favor não deixe que eu seja mal compreendido”.

Em outra sequência do filme, Lucas filma a tela do seu computador, que está conectado à webcam de Bráulio. A qual filma não ele, mas uma nova tela: sua televisão, onde Lana, em um concerto, tenta cantar um hit mas não consegue porque todos os fãs da plateia já o estão cantando com tanta força que ela se emociona. A canção continua, cantada por uma multidão anônima desafinada que, no extra-campo, não vemos. Há algo de falso e protocolar na reação

“emocionada” de Lana, em seu rosto minúsculo e sem cor que nós, espectadores, vemos na *tela dentro da tela*. Mas, o verdadeiro importa? Por mais “falsa” que Lana Del Rey (obviamente, aliás, não se trata do nome verdadeiro da cantora que lhe dá corpo) seja, os fãs estão cantando e dois artistas brasileiros estão fazendo um filme. O que resta é o falso, mas sua condição mesmo de falso parece torna-lo mais fascinante e perversamente mais prazeroso. Esta sequencia do filme me remeteu com toda força às inúmeras pinturas que Warhol fez de Marilyn. Aqui como lá, trata-se da imagem fantasmática, falsa e fria de uma mulher cuja aura remota fascina uma sensibilidade queer ligada ao pop. Não é possível lamentar que na nossa época não temos mais Marylins, mas apenas Lanas – mais falsas, mais previsíveis, etc. A questão é que a obra do próprio Warhol já se deleitava, de forma masoquista, na condição *remota e inalcançável* da imagem de Marylin. Logo no início de seu livro sobre o masoquismo, Deleuze, citando Dostoievski, sintetizou bem a discussão que eu já apresentei sobre a poética da indiferença de Warhol na introdução desta tese: “It’s too idealistic... and therefore cruel” (DELEUZE, 1991, p. 15).

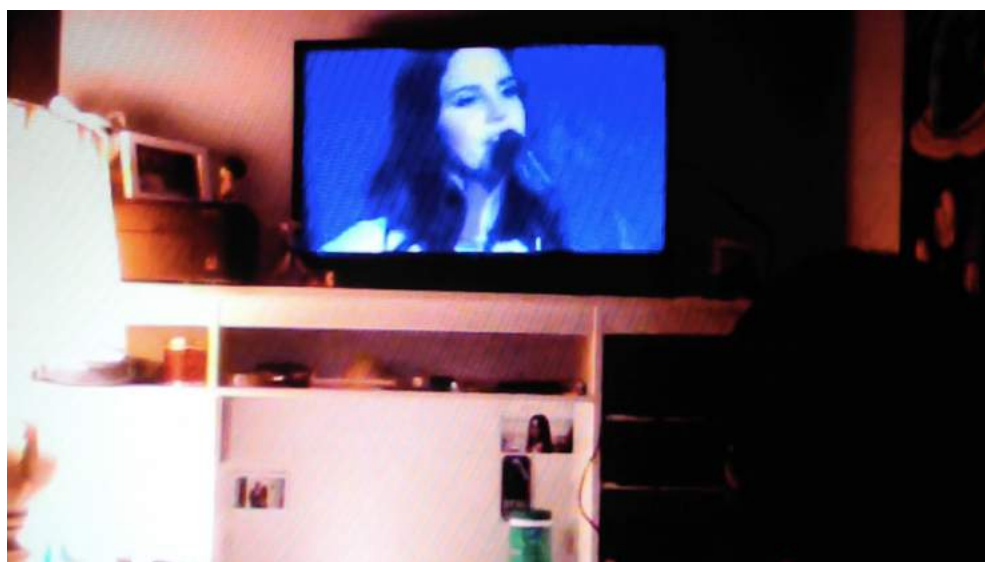


Figura 17 - *Eu Sou Lana Del Rey* (Lucas Ferraço Nassif, 2016).

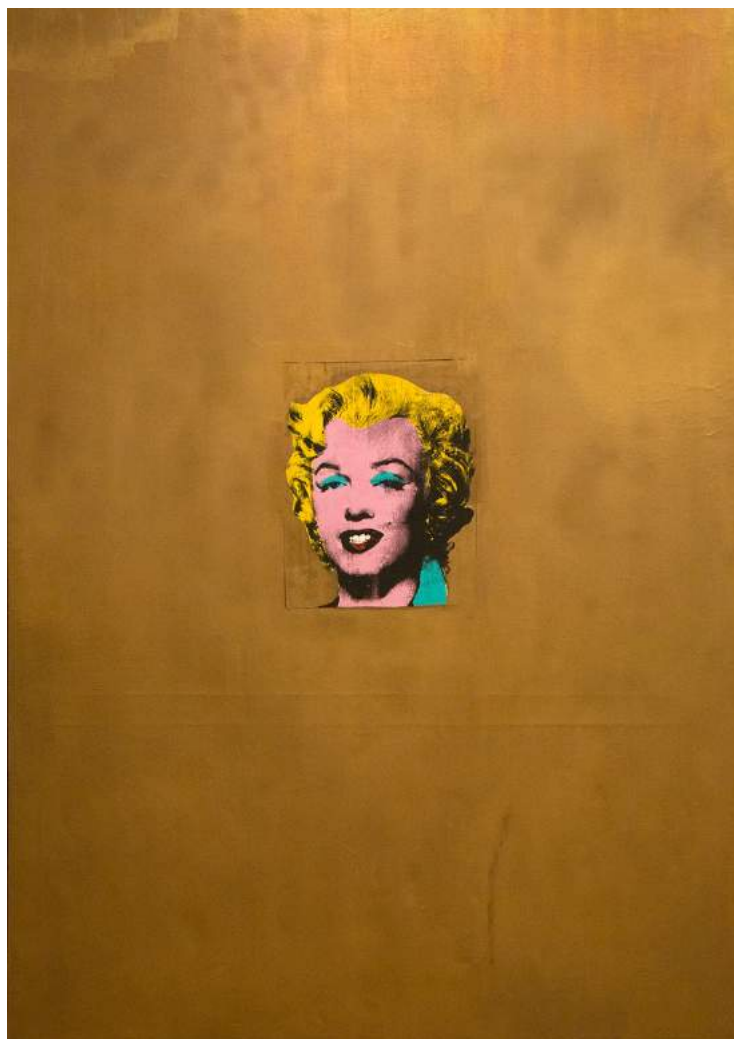


Figura 18 - *Gold Marilyn Monroe* (Andy Warhol, 1962).

O que essa insistência indulgente na frieza e no falso revela? No começo de *Venus in furs*, de Leopold Von Sacher-Masoch (autor cujo nome, por causa do teor dos livros que escreveu, acabou por identificar a perversão que se conhece como “masoquismo”), uma bela mulher vestida apenas com um casaco de pele está se dirigindo a um homem de maneira severa e fria, como se ele fosse seu escravo. O homem logo acorda e percebe que tudo fora apenas um pesadelo mas, perturbado e sem conseguir esquecê-lo, decide narrá-lo a um amigo. Na casa

deste, ele se espanta ao perceber que na parede há um quadro retratando precisamente a cena com a qual havia sonhado. O amigo – Severin, protagonista da novela – vendo a impressão que o quadro causa, diz que vai contar a história de como ele foi pintado. Um sonho, uma pintura, uma história contando algo do passado³⁷: o que é real? É possível chegar a ele? Essa estrutura de *abismo do falso* é a forma mesma com que Masoch narra a história de Severin – que, entre uma estátua no jardim e um vislumbre aterrorizado para um espelho no teto do quarto, acredita estar em busca da idealizada (e *fetichizada*) mulher que ama, a vênus com peles. Seria “amor”, aliás, a palavra certa? O modo como a arte ocidental vem se relacionando com os afetos certamente preferiria, neste caso, utilizar termos diferentes, vinculados a um espectro *negativo*: obsessão masturbatória, ou doença fetichista³⁸, por exemplo. Como um psicanalista do pós-guerra, a arte ocidental (mesmo a mais “modernista”) quer muitas vezes *clínica* os impulsos obscuros, incômodos, queer, que parecem nos deixar próximos à morte e longe da “vida”.

Sempre houve, porém, aqueles artistas que reivindicaram o significativo “amor” para a sua própria forma ruidosa e queer de amar, de Wilde (fazendo Salomé declarar amor à cabeça decapitada de Iokanaan) até Fassbinder (nomeando seu primeiro longa, em 1969, justamente, de *O Amor é Mais Frio Que a Morte*).

Em *O Frio e o Cruel*, Deleuze se propõe a resgatar a figura de Masoch, segundo ele, usando “a literatura contra a medicina”. A hipótese de Deleuze é a de que a obra de Masoch foi

³⁷ No filme de Nassif, esse abismo “Sonho>Pintura>Narração” se transformaria em “Tela do computador de Lucas>Webcam de Bráulio>Tv de Bráulio”. No primeiro abismo, o protagonista Severin busca uma mulher que talvez jamais vá encontrar. Tão remota e distante quanto o grau de verdade que alguém como Lana Del Rey suscita. No entanto, *Venus in Furs* é um sensual mergulho nessa busca dolorosa – e assim o é *Eu Sou Lana Del Rey*.

³⁸ É preciso notar como, ao longo do último século, as discussões estéticas demonizaram a noção de fetiche a tal ponto que ela até hoje é comumente usada para automaticamente falar mal de determinadas obras de arte. Galt, em *Pretty* (2011), nota como os homens brancos senhores de sua racionalidade – isto é, aqueles que escrevem a “história oficial” da estética ocidental desde há bastante tempo – tachavam pejorativamente de “fetichistas” obras mais decorativas e de apelo queer. Eu indicaria a discussão de Agamben (2007) para um começo interessante de descolonização do olhar para a ideia de fetiche, cujas potências estéticas o autor desvela, a meu ver, de maneira nova.

injustamente esquecida por causa da pressa clínica sob a qual seu nome transformou-se num significativo médico e utilitário e, o pior, inseparável da figura de Sade no senso comum (e do termo corrente “sodomasoquismo”). Deleuze defende que o masoquismo é não apenas um sistema estético completamente diferente do sadismo (e que o fato de ambos girarem em torno do prazer sexual com a dor física não pode fazer com que se neutralizem ou se confundam a ponto de gerar essa entidade que não “procede”, o sodomasoquismo), mas que, em suas formas, acaba por desvelar todo um modo de ser *diferente* e novo (eu diria: queer), que não se comunica com o que está aí, com o girar saudável repleto de significado e esperança da nossa episteme. Talvez aí esteja o caminho para compreender filmes como os deste tópico da presente constelação.

Bráulio, enquanto protagonista de *Eu Sou Lana Del Rey*, pode causar mais incômodo que empatia, com seus excessos insensatos e um tanto patéticos. Nisso ele se iguala não só a Severin mas também aos protagonistas de *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013) e *Monstro* (Breno Baptista, 2015). Sentir-se sozinho num bar *cool* de uma cidade como Nova Iorque, se arrepender de ter achado bregas os poemas que o namorado brasileiro uma vez lhe escreveu, escrever uma carta para seu ídolo pop a respeito do bullying que sofria na infância por ser afeminado: um filme sobre esses “dramas” domésticos de uma bicha de classe-média seria supérfluo? Em que medida as discussões sobre cinema brasileiro, com sua insistência nos “filmes necessários”, estão preparadas para um filme como *Eu Sou Lana Del Rey*?

Mas esse “patetismo” de Bráulio, que pode por vezes fazer o espectador rir, deve ser compreendido não como uma falha (como se ele e Nassif estivessem tentando fazer um “drama sério” e o resultado não passasse de uma infantilidade inconsequente) e sim como um *traço essencial de sua estética do frio*, de criar todos os obstáculos possíveis às emoções e afetos “quentes”, diretos. Talvez não haja nada de risível na melancolia pesada de *Monstro* mas é

preciso notar que a voz do protagonista, que permeia todo o filme, possui um tom tão exagerado de tristeza e efeminação que causa um estranhamento no limite de um riso nervoso no espectador. Essa voz incômoda, ultra-afeminada ao mesmo tempo que ultra-triste, é, aliás, onipresente em *Doce Amianto*, aí com um efeito cômico mais evidente mas, de qualquer forma, bloqueando uma empatia mais direta entre o espectador e Amianto, a protagonista.

Esse tipo de humor insolente é algo inseparável da estética masoquista, conforme afirma Deleuze: “The masochist is insolent in his obsequiousness, rebellious in his submission; in short, he is a humourist” (DELEUZE, 1991, p. 89). Ao longo de *Venus in Furs*, Severin, colocando-se nas mais inusitadas situações de escravidão para Wanda, solta um riso que nem ele próprio compreende bem de onde vem. Seriam os absurdos das situações a que ele, um homem rico e que poderia ter o melhor dos status na lógica da “normalidade”, se submete? A questão é que o humor masoquista revela uma estética que parece dizer àqueles que buscam, na arte, dramas sérios, trágicos e por demais profundos: na própria miséria absurda, estamos nos divertindo, ou, pelo contrário: se há alguma possibilidade de vida ela existe apenas próxima à morte.

O humor, portanto, é um traço importante de uma estética do frio, pois ele é uma forma de rejeitar o significado pleno, o engajamento emocional e afetivo completo, e manter-se numa espécie de suspensão perversa: “the art of Masoch consists in multiplying the disavowals in order to create the coldness of aesthetic suspense” (Idem, p. 133). Esse tipo de suspensão, nas obras frívolas e improdutivas sobre as quais estou falando aqui, não é uma suspensão diante de uma *revelação*: ela não leva a “nada”, deixando aqueles espectadores ávidos por significado e esperança decepcionados. É que a suspensão masoquista não é um caminho árido em busca de um futuro melhor mas é, ela própria, um modo novo de ser, de imaginar e, sobretudo, de *gozar*.

Um modo de ser que é acompanhado pelo humor, mas também pelo paradoxo que costuma definir, justamente, o masoquismo: uma *sensualidade* precisamente nos aspectos mais áridos, na *dor*. No masoquismo, Deleuze sublinha, é bastante notável que ocorreu uma *transferência* (termo da Psicanálise) do prazer das zonas genitais para outros lugares, especificamente para aspectos relativos à dor física, à tortura psicológica ou a elementos inanimados que são fetichizados (no caso de Masoch, o casaco de peles). O que na espisteme “normal” suscita a sensualidade e o prazer é aqui ignorado – e elementos marginais e muitas vezes repulsivas à “normalidade” (como gestos cruéis e a atitude de frieza) são o novo locus do prazer sensual. Para Deleuze, a suspensão masoquista se constitui fundamentalmente de uma espécie de variação entre dor e sensualidade, sendo esta a dialética fundamental do modo de ser masoquista.

Formally speaking, masochism is a state of waiting; the masochist experiences waiting in its pure form. Pure waiting divides naturally into two simultaneous currents, the first representing what is awaited, something essentially tardy, always late and always postponed, the second representing something that is expected and on which depends the speeding up of the awaited object. It is inevitable that such a form, such a rhythmic division of time into two streams, should be “filled” by the particular combination of pleasure and pain. For at the same time as pain fulfils what is expected, it becomes possible for pleasure to fulfil what is awaited. The masochist waits for pleasure as something that is bound to be late, and expects pain as the condition that will finally ensure (both physically and morally) the advent of pleasure. He therefore postpones pleasure in expectation of the pain which will make gratification possible. The anxiety of the masochist resides therefore into an indefinite awaiting of pleasure and an intense expectation of pain. Disavowal, suspense, waiting, fetishism and fantasy together make up the specific constellation of masochism (Idem, p. 71).

A similaridade entre essa descrição de Deleuze e a descrição de Shaviro da estética de Warhol que expus na introdução da tese impressiona. Mas, voltando aos filmes: se na primeira sequência de *Eu Sou Lana Del Rey* predomina a desagradável tradução simultânea da letra de *Don't Let Me Be Misunderstood*, numa sequência seguinte, Nassif parece “presentear” o espectador com uma performance mais prazerosa de Braúlio: de peruca e vestido brilhante, ele

apenas dubla outra canção de Lana. Embora ainda caricatural (especialmente quando as caretas do rosto de Bráulio reforçam os momentos mais “emocionais” da música), sem dúvida esta sequencia chega ao espectador como uma espécie de gratificação mais prazerosa depois da sequencia anterior. E nesse vai-e-vem de dor e prazer, *Eu Sou Lana Del Rey* constrói uma dialética masoquista notavelmente próxima da descrição dada acima por Deleuze.

Se o humor é um aspecto decisivo da frieza, a estetização é um outro não menos importante: “there is an aestheticism in masochism” (Idem, p. 134), afirma Deleuze: “The scenes in Masoch have of necessity a frozen quality, like statues or portraits; they are replicas of works of art, or else they duplicate themselves in mirrors (as when Severin catches sight of his own reflection in the mirror)” (Idem, p. 69). Falei acima das características que constroem em *Eu Sou Lana Del Rey* um universo formal bastante distante de um “realismo discreto”. Mas é preciso ver também como *Doce Amianto* e *Monstro* reivindicam o esteticismo como o fundamento de sua encenação (indo de encontro, é preciso dizer, a boa parte do panorama de cinema independente no Brasil). Em *Monstro*, é essencial que seu tema central, o *fim do relacionamento*, seja narrado languidamente através de *fotografias* róseas e analógicas, isto é, de belas imagens congeladas em um passado cujos gestos e movimentos, de fato, somos privados de ver e os quais passamos a idealizar em nossa imaginação, através de um prazer doloroso:

In his [Masoch] view, the plastic arts confer an eternal character on their subject because they suspend gestures and attitudes. The whip and sword that never strikes, the fur that never discloses the flesh, the heel that is forever descending on the victim, are the expression, beyond all movement, of a profound state of waiting closer to the sources of life and death (...) Waiting and suspense are essential characteristics of the masochistic experience” (Idem, p. 70).



Figura 19 - *Monstro* (Breno Baptista, 2015)

Em *Doce Amianto* (como *Monstro*, um filme sobre o fim de um relacionamento feito em Fortaleza), uma lógica similar ganha vez mas através não de fotografias de textura granulada mas da emulação de várias estéticas e formatos diferentes, uma sucessão cômica de pastiches e artificios, alguns dos quais já analisei antes, na introdução desta tese. Essa emulação, se por um lado esfria uma possibilidade de engajamento emocional direto entre o espectador e a

protagonista do filme, por outro, sedimenta a aura *remota* da obsessão masoquista que Amianto sente por seu amado perdido.

Uma das sequencias iniciais do filme mostra Amianto batendo à porta dele e sendo rejeitada. Ela cai no chão – que está irrealmente repleto de lama – chorando de forma patética, próxima aos pés do frio ex. Trata-se não apenas do pastiche risível e exagerado de uma cena paradigmaticamente novelesca e melodramática mas também, me parece, a encarnação figurativa do procedimento sensorial chave do filme: *um prazer na dor*. O espectador de *Doce Amianto* deve, ao longo da duração do filme, percorrer um caminho completamente preenchido por imagens ostensivamente *falsas* – ele precisa saber transformar a dor do falso, do caricatural, do decepcionante e da voz irritante de Amianto em experiência estética cinematográfica, em sensação válida. A questão de *Doce Amianto* é não apenas o sofrimento de alguém que perdeu a pessoa que ama, mas é alguém que *gosta de sofrer a ponto de fabricar imagens a partir de, e com, esse sofrimento*. Ao fim do filme, Amianto, em seu quarto, encontra-se novamente com o ex. A sequencia de sexo anal que se segue é fria, crua, sem qualquer romantismo, muito distante dos delírios *kitsch* que o espectador estava acompanhando até então. Depois dela, Amianto parece confiante, até mesmo feliz, como quem *sempre teve certeza de estar onde queria*. É que o processo alquímico essencial desse filme já estava dado desde o início: tratava-se de operar a dialética que consiste em extrair alguma doçura do amianto (também conhecido como asbesto), uma fibra mineral tóxica e nociva à saúde humana.





Figura 20 - Doce Amianto (2013)

Em tudo isso, o principal, portanto, é que esse estado permanente de frieza é menos uma *busca* que acredita que será resolvida no final que um *modo de ser* queer, que não põe no futuro qualquer esperança. Voltemos a Bráulio. Ele lê, em inglês, uma carta dolorosa que seu suposto namorado (as situações que Bráulio vive nas sequencias do filme parecem ter algo de autobiográfico mas na verdade nunca saberemos até que ponto se trata de pura ficção) escreveu para Lady Gaga³⁹: “Dear Gaga (...) Let me start by saying that I was horribly bullied in school and despite that been years ago it still affects me in my mind. I lay in my room sometimes and I feel like their comments, insults on my femininity, on my artistic expression, these comments keep me down. When I try to write and draw my stories, I hear their voices and I stop. I don't continue. Because I see these very people ruling the world. We still live in a place where people fear pain and excuse that fear by ridiculing it as silly or tacky or whatever. So how my art would be accepted by such fearful people? Sometimes it feels like to carry on would be masochistic

³⁹ O que chamei antes “emoções patéticas” presentes em *Eu Sou Lana Del Rey*, vem também de um aspecto bastante presente no filme: a conexão por vezes no limite do infantil que a sensibilidade gay estabelece com as divas da música pop. Para além de Lana Del Rey, Lady Gaga e Madonna também são citadas (Bráulio confessa para seu namorado, logo após revelar que havia achado seus poemas bregas: “eu gosto de Madonna, essa é a minha própria breguice. Nós temos que aceitar as breguices um do outro”).

(...) But this is why you are my Goddess.” Logo depois, o próprio Bráulio, numa de suas performances caricaturais e cômicas, “responde” a carta, como se fosse a própria Gaga, agradecendo ao fã e dedicando-lhe uma canção. O que vem é não uma canção de Gaga mas, é claro, uma de Lana Del Rey. Na sequência, então, Bráulio, jovem brasileiro, está interpretando Lady Gaga, cantora norte-americana, mas cantando, como se fosse dela, a música de outra cantora (Lana) como resposta à carta (que nem sabemos se é real) de um fã (que nem sabemos se existe). Ouvimos a voz e Bráulio entoar os versos da música de Lana:

Everything is fine now
 Let sleeping dogs lay
 All our minds made up now
 All our beds are made
 No one's out of time, no
 Chips fall wherever they may
 Leave it all behind, let the ocean wash it away

It never was about the money or the drugs
 For you, there's only love
 For you, there's only love
 It never was about the party or the clubs
 For you, there's only love

Mesmo no limite abissal do falso e da caricatura excessiva, a um queer ferido é dito que “está tudo bem” e que para ele “só há amor”, como as mães que essas divas pops acabam por se transformar para esses efeminados infantis e sofridos que, nos termos da “normalidade”, têm uma forma muito estranha de amar. No cúmulo da ironia remota e da frieza fantasmática persistente, uma relação se estabelece, um vínculo (mesmo que um pastiche dele) é criado. É preciso que essa forma masoquista e queer de amar não seja ignorada por uma discussão teórica que é, antes de tudo, incapaz de sequer enxergar esse amor como um elemento encenado dentro de uma obra com valor artístico.

Essa discussão teórica é como um médico que quer “curar” um masoquista, isto é, que quer “trazer de volta” a sensualidade para onde ela deveria estar: as zonas genitais e não as outras áreas fetichizadas e pervertidas. “Contra a clínica e a favor da literatura” Deleuze se recusa a ver nesse masoquismo algo que precisa ser “consertado”. Ele vê a transferência de sensualidade, a perversão e o fetichismo não como corrupções, mas como a constituição de uma nova forma de ser. A frieza, eis o que Deleuze defende em seu livro, é não um estágio desagradável que se deve passar para se chegar ao “quente” que, em uma utopia, estaria no futuro, mas é ela própria uma concha protetora que guarda uma nova forma, diferente, de se emocionar, de se afetar, de ser:

Sensuality is disavowed, and no longer exists in its own right; thus Masoch can announce the birth of the new man ‘devoid of sexual love’. Masochistic coldness represents the freezing point, the point of dialectical transmutation, a divine latency corresponding to the catastrophe of the Ice Age (...) The coldness is both protective milieu and medium, cocoon and vehicle: it protects supersensual sentimentality as inner life and expresses it as external order, as wrath and severity (DELEUZE, 1991, p. 52).

Teoricamente, essa afirmação vem de maneira necessária acompanhada de uma desconstrução do medo que o senso comum tem diante de qualquer operação que esteja mais próxima daquilo que Freud chamou de impulso de morte – impulso este inseparável de sexualidades como a masoquista. Pois em Freud, de fato, o próprio impulso de morte está na prática sempre acompanhado de um lado “construtivo” (dor e prazer). É um impulso que não se confunde com Tânatos ele mesmo; o qual, em sua pura forma, jamais se presentificaria na “realidade”:

[The death or destructive instincts] are actually given or exhibited in the unconscious, but always in combination with the life instincts. This combination of the death instincts with Eros is as it were the precondition of the ‘presentation’ of Thanatos. So that destruction and the negative at work in destruction always manifests itself as the other face of construction and unification as governed by the pleasure principle (Idem, p. 30).

É possível definir o queer como algo que é “estranho, exótico, raro” (SANTOS, 2016) – e, sem dúvida, essa descrição serviria para fazer referência aos filmes brasileiros sobre os quais acabo de falar. A configuração da improdutividade queer, sempre numa relação estreita com o impulso de morte e tal como se apresenta na constelação que tentei dispor acima, faz brilhar perversamente um modo ruidoso, incômodo, “desnecessário”, novo, de ser: “the coldness of the stern mother is in reality a transmutation of cruelty from which the new men emerges” (DELEUZE, 1991, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final, as coisas são apenas manequins e mesmo os grandes momentos da história universal são apenas roupagens sob as quais elas trocam olhares de conviência com o nada, com o trivial e o banal.

Walter Benjamin

As duas constelações que montei com esta tese me propuseram, cada uma, questões diferentes: na primeira, os filmes me fizeram resgatar o dandismo como uma estética possível no contemporâneo, enquanto que os filmes da segunda fizeram com que eu recorresse à “negatividade” de parte das discussões recentes sobre o queer e sobre a arte queer. Ao fim dos passeios em cada constelação, pude chegar a configurações estéticas diferentes, mobilizadoras de afetos bastante distintos em cada caso. Na primeira constelação, é possível dizer que o dandismo cinematográfico dos filmes visitados – sua indulgência na beleza e sua inconsequência lúdica – nos convida, enquanto espectadores, a *viver sonhos ao invés de mantê-los como miragens distantes*. Os filmes dos coletivos Distruktur e Osso Osso insistem na questão do *sonhar* e no entanto, com suas estratégias formais dândicas, mantêm-se avessos a qualquer tipo de atitude romântica. De fato, no senso comum, é a emotividade romântica e não a elegância gélida do dândi aquilo que é mais apressadamente associado ao sonhar. Mas, na realidade, nada se parece tanto com a máscara oca que é o rosto intrigante de um dândi do que as imagens aleatórias e inconsequentes dos nossos sonhos. O dandismo tira o peso das ordens e configurações que nos são impostas como o sentido de nossas vidas, brincando com elas, transformando o que é sério em algo frívolo e vice-versa. Os gestos vazios e sem objetivo do dândi põem em cheque as regras das quais nossa felicidade via de regra depende. Não há tragédia possível para o dândi: com um brinde de champagne, ele não se importa, ele não liga, ele *prefere não*. Já os filmes de Anita Rocha da Silveira, Gustavo Vinagre, Lucas Ferraço

Nassif, Breno Baptista, Guto Parente e Uirá dos Reis, na segunda constelação, nos convidam a *extrapolarmos nossa sexualidade para além do sexo, isto é, para as configurações que estruturam nosso campo social. Tais configurações, dessa forma, tornam-se excessivas, hedonistas, frívolas e disfuncionais. O que servia para manter o controle torna-se o locus do descontrole por excelência, no limite inclusive da morte.* É assim que, quando nos é imposto um urbanismo higienista, desumano e hostil, podemos mostrar que somos ainda mais “desumanos” ao transformá-lo em espaço de *pegação*, ao encontrar ali não a infelicidade do fracasso mas a própria possibilidade de gozo (*jouissance*). “Pegação” tanto no sentido mais “tradicional” que essa palavra adquire no universo gay masculino (em *Nova Dubai*) quanto na sexualidade “lynchiana” das garotas mórbidas de *Mate-me Por Favor*. É assim também que quando as situações de dor se estabelecem mostramos, perversamente, que podemos ter prazer justamente na dor, como o fazem as imagens masoquistas de *Eu Sou Lana Del Rey*, *Monstro* e *Doce Amianto*.

O que une, porém, as estrelas de duas constelações tão distintas? O que elas possuem em comum a ponto de fazerem parte da mesma tese de doutorado? Minha resposta é: algo mais amplo e mais sutil, uma *sensibilidade* que escolhi, nesta pesquisa, nomear de *frivolidade*. Antes, na introdução e recorrendo às citações de autores que argumentavam a respeito da noção de “sensibilidade”, afirmei que ela é algo tão sutil que resiste a tentativas de definição e sistematização – isso consistindo, justamente, em seu valor e na razão pela qual tal noção é adotada em pesquisas como a minha. No entanto, sem um desejo totalizador e “científico”, que tende ao engessamento e ao fechamento, gostaria de tentar propor – depois de passar por detalhes específicos ao longo das duas constelações desta tese – alguns *traços* mais amplos da sensibilidade frívola. A sensibilidade tem a sutileza de um vapor que escapa por entre os dedos quando tentamos capturá-la. Mesmo assim, os registros dessa tentativa podem ser valiosos. Ao

escrever as notas que almejavam fixar algo do que seria a sensibilidade camp, Sontag (1964) comenta que sua tentativa talvez estivesse fadada ao fracasso, pois como fixar o camp, que é o oposto da seriedade, em algo tão sério quanto um ensaio analítico? No entanto, é impossível mensurar a importância do ensaio de Sontag tanto para o campo acadêmico da estética quanto para o próprio entendimento da prática e do gosto camp por artistas, espectadores, leitores e consumidores.

Talvez não haja nada menos frívolo do que escrever uma tese de doutorado, mas cá estamos, e foi a isso que tanto os filmes do meu *corpus* quanto a estética com a qual eu próprio trabalho no coletivo de cinema do qual faço parte me impeliram. Vamos então a esses traços.

Todos os filmes do presente *corpus* – e inclusive aqueles analisados de forma mais indireta: os filmes do grupo Zanzibar e os de Andy Warhol – se opõem à, ou marcam uma diferença com relação à sensibilidade mais séria dos filmes canonizados pelo circuito do cinema independente (do qual, paradoxalmente, os “filmes frívolos” também fazem parte por desafiam igualmente os limites do campo *mainstream*) a partir, assim me parece depois do passeio pelas duas constelações anteriores, de três eixos:

1) *O prazer*. No “cinema sério”, parece que o prazer chega sempre à revelia. Na fotografia rigorosamente naturalista de um filme, por exemplo, podemos porventura enxergar a beleza documental do vento que bate na copa das árvores, ou talvez do gesto inesperado e improvisado de um corpo filmado. Na estética frívola, pelo contrário, há uma *indulgência* voluntária e perseguida na beleza e no agradável. Há um *hedonismo* como atitude fundamental perante o mundo. Vimos isso em todas as situações filmicas visitadas nas duas constelações anteriores: no uso que o Distruktur faz das texturas e cores dos filmes 16mm, na invasão feita, dentro dos filmes Osso Osso, pelo colorido pop das animações e elementos de um imaginário juvenil

nostálgico. Na artificialidade dos universos totais – como o mundo irrealisticamente roxo e muito brilhante de *Mate-me Por Favor* – da imaginação pornográfica, na sexualização dos corpos e coisas mais inesperadas (*Nova Dubai*), na languidez masoquista que gera universos róseos como joias decadentes (*Eu Sou Lana Del Rey, Monstro*) ou pastiches excessivamente coloridos (*Doce Amianto*). Os membros do Zanzibar evitavam cartelas de créditos em prol da pura beleza da imagem, enquanto que Andy Warhol só filmava quem ele achava que possuía uma aura capaz de fascinar (cf, SHAVIRO, 2004; 2006). Curiosamente, a *marginalização do prazer* é um lugar onde a estética do cinema sério e a do cinema *mainstream* de certo modo se encontram. Comumente se diz que o cinema *mainstream* é ameno, que seu principal objetivo é o prazer. Por vezes queremos “assistir a um filme bonitinho ou leve” depois de uma semana cansativa de trabalho, para relaxar. Porém, se é este o caso, a beleza é aí um mero paliativo, uma válvula de escape provisória antes de se voltar ao horror de um cotidiano sem prazer. É o *secundário* que ajuda o *principal* a continuar funcionando – tal qual na lógica “rigorosa” do cinema sério, onde a beleza que porventura se encontra é algo passageiro e menos importante dentro de obras que têm objetivos mais “urgentes”. Na sensibilidade frívola, pelo contrário, o prazer, o gosto pela beleza sensorial e sensual, a falta de receio em se utilizar ostensivamente de artifícios cosméticos e decorativos, o esteticismo, a indulgência na superficialidade que tudo isso implica, é algo de *estruturador e inescapável*.

2) *A frieza*. Se há algo dos filmes frívolos que incomoda ainda mais que seu gosto pelo prazer decorativo, é a frieza com a qual eles abordam questões que, no circuito que valoriza os “filmes sérios”, demandam uma intensidade emotiva ou afetiva. Os filmes Osso Osso filmam um Rio de Janeiro que na realidade é um canteiro de obras distópico e arruinado. O problema é a displicência adolescente e “chapada” com a qual eles o fazem. O que parece perturbar, a ponto

desses filmes precisarem comumente ser categorizados como meros “filmes universitários”, é a forma lúdica e inconsequente, como a *boutade* de um dândi, com a qual eles tratam temas tão “sérios”. A solenidade é o avesso da frivolidade. Igualmente, nos filmes *Distruktur*, há um *não ligar*, uma atitude de *brincadeira sem finalidade* que pode ultrajar aqueles que certamente dariam mais “utilidade” aos meios dispendiosos que caracterizam o filmar com película. É assim que os filmes *Distruktur* podem ser vistos como versões “hipsters” e portanto inferiores de filmes experimentais do passado, os quais pelo menos esperavam que seus experimentos fossem “dar em algo”. A frieza consiste, assim, em um *relaxamento* alheio a qualquer atitude moralizante alarmada. Um “tudo não passa de um mero sonho” que pode frustrar quem entra numa sala de cinema para ver realidades concretas com possibilidades edificantes. Tanto *Mate-me Por Favor* quanto *Nova Dubai* apresentam situações e lugares que exigiriam rechaço ou revolta. Porém, com o *deadpan tone* que, segundo Sontag (2001), caracteriza a imaginação pornográfica, esses filmes se mostram atraídos e até mesmo encontram prazer nesses lugares, ostentando sua completa falta de pudor quanto a esse processo. Enquanto isso, filmes como *Eu Sou Lana Del Rey*, *Monstro* e *Doce Amianto* fazem questão de dificultar o engajamento emocional do espectador com seus protagonistas excessivamente patéticos e “ridículos”, com um humor brotando das coisas mais dolorosas – uma configuração que Deleuze (1991) já encontrara na literatura de Sacher-Masoch. Talvez a frieza aponte para algo de *desumano* na sensibilidade frívola. Com efeito, se por humanismo se entende uma preocupação com o ser humano, o colocá-lo no centro das coisas, o dar peso a suas emoções singulares, a frieza desses filmes, redistribuindo tal peso para *outros lugares* – sob o risco até mesmo da aniquilação do (corpo) humano, quer nas imagens aleatórias, despersonalizadas e inconsequentes dos sonhos, quer no impulso de morte que configura a consciência extrema e arriscada que é a sexualidade queer – pode chocar ou constranger os defensores de uma arte com as mais nobres preocupações

humanistas. A quentura das emoções é outro lugar onde o cinema independente sério encontra o cinema *mainstream* de massa: ambos dão a máxima importância ao humano, mas um quer usar a intensidade dos afetos para libertá-lo, enquanto o outro, para controlá-lo e domesticá-lo. A frivolidade, pelo contrário, parece ir *além do humano*. A sensibilidade frívola parece encenar de modo ostensivo aquilo que Steven Shaviro (2004) nomeou de vida pós-morte dos afetos, ou emoções zumbis. A frieza inumada de um cadáver que anda. Giorgio Agamben, aliás, fala a respeito do dândi que ele “deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana” (AGAMBEN, 2007, p. 85).

3) *Uma temporalidade não-voltada para o futuro*. Os filmes sérios, em seu luto modernista (Daney), desregulam a estrutura de começo-meio-fim do cinema clássico ou *mainstream*, quer através de uma montagem não-linear explosiva (Godard), quer através das elipses que desconectam longos planos-sequência (Rossellini). Isso não impede, porém, que algo de *teleológico* permaneça como estruturador da sensibilidade dessas obras: sua atitude de *esperança*, seu desejo por uma revelação arrebatadora, por encontrar a Verdade no Real, apontam para um *voltar-se para o futuro* ou para o que Lee Edelman (2004) chamaria de “futurismo reprodutivo”. Conforme vimos, porém, a sensibilidade frívola parece pressupor um outro tipo de temporalidade: uma temporalidade circular, repetitiva e “infernai”, semelhante à que governa a lógica da mercadoria em que estamos imersos no capitalismo de consumo. No final de uma narrativa que o espectador tenta acompanhar atentamente, um outro personagem acorda e percebe-se que tudo não passou de um mero sonho (primeira constelação). A recorrência repetitiva do gozo também é uma marca dos filmes queers que falham em resistir aos impulsos da sexualidade (segunda constelação). Nos filmes frívolos dessas constelações, parece que a temporalidade repetitiva e infernai da mercadoria é levada a um *excesso*. Essa

temporalidade, na ordem do capitalismo de controle, precisa ser *limitada e regrada* para fazer jus à sua função de manutenção e reprodução do sistema (discussão que já levantei antes, na introdução). Na estética da frivolidade, porém, esse *não pensar no futuro* parece “passar do ponto”, vai “longe demais”, e leva a uma inconsequencialidade incômoda e arriscada. Conforme canta Lana Del Rey na letra da música *The Blackest Day*, “Cause there's nothing for us to talk about/ Like the future and those things”.

Um hedonismo esteticista, uma frieza blasé e um não se importar com o futuro: essas são três características que alguém poderia usar para descrever, de modo pejorativo, uma pessoa frívola. Aqui, elas se transformaram em *estratégias formais e estilísticas* de obras de arte (especificamente filmes) configuradas por uma sensibilidade diferente aquilo que comumente é valorizado, hoje, em uma obra de arte. Nesta tese, eu tentei “positivar” o termo *frivolidade* para poder falar de certos filmes que me fascinam, fazendo justiça às suas propostas estéticas, isto é, sem enxergá-las enquanto falhas ou insuficiências. Essas três características seriam, eu diria, como que *condições* indicativas de que certas obras podem ser reunidas e enxergadas através de uma mesma atitude estética, de uma mesma lógica ou inclinação: *a sensibilidade frívola*. *Condições* mais do que elementos definidores, classificadores e engessadores de um “movimento estilístico” ou “escola artística”. As duas constelações do cinema brasileiro atual aqui montadas – o dandismo e a improdutividade queer –, apesar de tão distintas, são elas próprias pontos singulares de uma constelação mais ampla, como quando damos alguns passos para trás, em um museu, para ver a coleção reunida na parede inteira e não apenas uma única pintura cujos traços víamos em seus pormenores. Essa constelação mais ampla seria a *estética da frivolidade*. Sem dúvida, eu não poderia ter sequer *escolhido* os filmes que constituem este *corpus*, em primeiro lugar e muito antes de eu ver neles a possibilidade de duas constelações

menores e distintas serem formadas, se eu não tivesse intuído, vendo-os separadamente em festivais diversos e no passar dos anos, que havia algo que os conectava e relacionava *a todos*. Precisamente uma sensibilidade que era relegada à margem dos debates estéticos e que, a meu ver, precisava ser nomeada e pesquisada de forma mais detida.

Ao longo desta tese, eu insisti no “valor retrospectivo” da sensibilidade frívola: sua potencia de gerar genealogias outras, de lançar olhares diferentes para a história dos fenômenos estéticos, deixando de enxergar certas práticas e estilos como falhas e insuficiências, de propor constelações e panoramas inesperados (como de certa forma o é este breve panorama do cinema nacional que eu apresento aqui). Mas a frivolidade enquanto sensibilidade estética, enquanto lógica de um gosto, também me parece valiosa como forma de articular certas práticas estilísticas contemporâneas que, sobretudo no universo das imagens digitais e da internet – ou seja, fora do circuito da “arte”, quer do cinema ou de outros *mediums* – parecem com efeito girar em torno de um prazer inconsequente, completamente avesso a uma atitude solene e pouco preocupado com o futuro. Há um meio que represente de forma mais fiel a infernal e repetitiva vida pós-morte os afetos ou as emoções zumbis conforme as descreveu Shaviro do que a infinita proliferação de paródias, montagens, ressignificações e aleatoriedades das imagens da internet? Na constelação sobre o dandismo, antes, eu citei a seguinte passagem resgatada por Giorgio Agamben em *Estâncias*:

Ele [Brummell] chegou ao *mínimo* do *wit*, conseguindo levá-lo, com felicidade ou dor, a um ponto quase invisível. Todos os seus *bons mots* fundam-se em uma única circunstância, a exageração dos mais puros disparates em negócios importantes... o seu significado é tão atenuado que “nada vive” entre estes e o não-sentido: estes ficam suspensos à beira do vazio, e na sua sombreada composição estão muito perto da nulidade... A sua arte consiste de fato em escavar algo do nada (HAZLITT apud AGAMBEN, 2007, p. 89).

Me pergunto se há alguma forma de melhor descrever o funcionamento de um meme ou de um gif do que esse trecho. Se, conforme falou Shaviro (2004, p. 139) numa passagem que eu já havia citado na introdução - “Today we are all Warholian voyeurs and dandies, whether we like it or not” -, talvez um movimento interessante, por parte dos estudos estéticos, seja parar de lamentar o “cinismo” e a “artificialidade” com a qual as imagens contemporâneas têm se configurado e começar a enxergar as *possibilidades da frivolidade*, os deslocamentos de sentido, de força e de perspectiva que ela pode propor, inclusive, como forma de resistência. O entendimento da frivolidade enquanto sensibilidade talvez se mostre uma ferramenta útil para um novo posicionamento teórico, metodológico e sensível frente a certas formas mais recentes das imagens se apresentarem a nós.

Enquanto eu escrevia essas páginas e o Brasil passava por um momento político sombrio e desolador (uma situação, é bem verdade, que se multiplicava em vários outros lugares do mundo), me perguntava se eu deveria me sentir culpado por não estar contribuindo com uma produção acadêmica mais sintonizada com o momento, ao invés de estar escrevendo sobre algo como a sensibilidade frívola. Mas, se uma das sensações mais compartilhadas pelos sujeitos que estão vivendo a crise atual das instituições políticas é a de que a história está se repetindo, dessa vez como farsa e não como tragédia, o voltar-se para filmes assumida e propositalmente repetitivos, circulares e farsescos acabou fazendo bastante sentido. Quando não apenas os setores conservadores mas a própria esquerda se apresenta muitas vezes como farsa de si mesma, impotente, repetindo propostas, formas de pensamento e de classificação datadas e cujo sentido parece esgotado, eu, paradoxalmente, só conseguia encontrar alguma *autenticidade* naquilo que era *propositalmente artificial, inconsequente e despudoradamente excessivo* – isto é, na estética de obras como as do meu *corpus*. E a seguinte passagem de Cioran nunca pareceu fazer tanto sentido como então:

Ninguém alcança logo de saída a frivolidade. É um privilégio e uma arte; é a busca do superficial por aqueles que, tendo descoberto a impossibilidade de toda certeza, adquiriram nojo dela; é a fuga para longe desses abismos naturalmente sem fundo que não podem levar a parte alguma (CIORAN, 1995, p. 16).

Antes, na introdução, me perguntava se haveria algo como um potencial crítico ou uma dimensão política da sensibilidade frívola. Ao querer me debruçar sobre a frivolidade em uma pesquisa, eu partia do pressuposto de que havia algo de essencialmente apolítico no hedonismo inconsequente e na frieza das obras que eu trazia para perto do meu argumento. Uma impressão que ressoava pensamentos como o de Teresa De Lauretis – a esse respeito, parecido com o de Sontag (1964) sobre o camp – ao barrar aqueles que procuram “política” na arte queer:

Self-reflexive irony, however, is *incompatible with the business of politics*, as are all rhetorical figures that fissure the solidity of meaning. ‘The ironic language’ of the writer, the poet, the philosopher, those who ‘deal in language’, as Paul de Man remarked of Charles Baudelaire, ‘splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity (DE LAURETIS, p. 257-258, grifo meu).

Porém, tendo enfrentado mais de perto os filmes que escolhi para *corpus* desta pesquisa, eu estaria sendo desonesto se não destacasse o que me pareceram alguns *dissensos* dignos de nota ou, pelo menos, algumas formas de *resistir* ao que está aí.

A primeira instância, ou pelo menos a mais imediatamente visível, onde essas obras parecem gerar dissensos, é o *incômodo* ou o *embaraço* que a frivolidade delas gera no campo ou no circuito do cinema (brasileiro) independente. Com efeito, a marginalização, quando não invisibilidade, que esses filmes têm ganhado em discussões, debates e panoramas críticos apenas reflete o *ruído* com que são recebidos a frieza usada para tratar “temas importantes”, ou o hedonismo despudorado que é explorado mesmo em tempos de tanta crise, quando há “coisas mais urgentes e necessárias” sobre as quais um filme pode falar. Esse incômodo, porém, pode

acarretar bem mais do que uma simples “provocação” momentânea. Ele pode nos fazer pensar sobre o verdadeiro papel de um filme e sobre a lógica de funcionamento de um campo como o do cinema independente contemporâneo, um campo esmagadoramente composto por uma elite de classe média e classe média alta que gosta de acreditar que está engajada e “contribuindo” quando vai assistir ao mais novo filme nacional “urgente” e “necessário”. Nas revelações políticas arrebatadoras e lições edificantes de boa parte dos filmes que são o cânone desse campo, um público privilegiado expia seus afetos para retornar a uma ordem social que, perversamente, parece manter seu *status quo* apenas com a condição de alimentar as fantasias de utopia dessa sofisticada minoria privilegiada. Em uma crítica recente sobre o filme *O Último Trago* (2016, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti), ao tocar na questão da redenção catártica, Victor Guimarães resume muito bem a situação:

Em certa medida, trata-se da saída de sessão perfeita para resumir o desastre contemporâneo da esquerda brasileira: redimidos pela fábula insurgente do filme, nós, espectadores pequenoburgueses satisfeitos com nossa extraordinária resistência micropolítica cotidiana, saímos da sala e seguimos adiante, reconciliados com nossa própria fantasia política. O final catártico, esse procedimento que se tornou um automatismo tão renitente no teatro brasileiro contemporâneo (...) e que tem inúmeras recorrências também no cinema nacional recente – os exemplos são vários, mas basta lembrar o parecidíssimo final de *Rapsódia para o Homem Negro* (2015), de Gabriel Martins, no qual o herói também se põe a disparar flechadas redentoras –, é o último gole de autocomplacência de *O Último Trago*. Diferente da atitude do último plano de *Os Últimos Raios de Sol* (que postulava um rompimento com o espectador), mas exatamente igual no efeito apaziguador que enseja em nós, o encerramento de *O Último Trago* é um sintoma forte de um problema estético-político grave que concerne às artes da cena no Brasil. Talvez o gesto mais urgente de uma dramaturgia política hoje consista em neutralizar radicalmente qualquer forma de catarse; em desativar integralmente toda possibilidade de identificação do espectador; no limite, em dinamitar de tal forma o mecanismo imaginário da redenção que a obra só possa fabricar um verdadeiro abismo entre o espectador e a tela (ou o palco, ou a rua), cujo efeito mais imediato seja a impossibilidade absoluta do aplauso ruidoso ao final da sessão⁴⁰.

Nesse contexto, de forma inesperada, a *frieza* da sensibilidade frívola – isto é, o oposto da redenção catártica – ganha uma espécie de valor de resistência. Talvez o que incomode tanto

⁴⁰ GUIMARÃES, Victor. “Alegorias do nada”. 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/alegorias-do-nada/>>. Acesso em: Jan 2017.

em uma estética como a frívola seja o fato de ela *evidenciar a frivolidade essencial que consiste no ato de entrar numa sala escura e sonhar vendo imagens em movimento numa tela grande. E esse evidenciar não vem acompanhado de nenhum julgamento moral ou lamento, mas pelo contrário, uma valorização do ato de se entregar a esse tipo de prazer “inofensivo”*. Um filme pode transformar a consciência de um sujeito, ou não. Isso é algo de completamente imprevisível (a esse respeito, cf. RANCIÈRE, 2010). Seja como for, há um enorme abismo entre a situação que consiste na tela sem profundidade, na poltrona dentro de uma sala segura e no pacto de espetáculo e uma possível ação política efetiva que este suposto sujeito “transformado” poderia vir a realizar. Parece que a frivolidade destaca – ao que parece, de modo bastante desconfortável para muita gente – esse abismo. A sensibilidade frívola, assim, pode fazer repensar as relações entre cinema e política tal como estamos confortavelmente acostumados a desenhá-las de forma apressada demais.

No caso específico da primeira constelação dessa tese, foi ainda possível verificar uma segunda estância de dissenso, a saber: no próprio *modo de produção* dos filmes. Isto é, na forma como os realizadores dessa constelação organizam suas produções através do *modus operandi* do *coletivo*: sem a relação com o dinheiro que uma produção “profissional” pressuporia, com uma horizontalidade *quasi* artesanal, com a não-especialização de funções, com eles próprios atuando nas obras, resultando numa espécie de “tosquice” desde o princípio assumida e auto-consciente. O dandismo dos filmes já existia em seu próprio modo de produção – o fazer filmes como *atividade lúdica, prazerosa, inconsequente*, sem saber onde tudo isso “vai dar”. Embora não seja possível dizer que os coletivos que eu estudei mais de perto aqui quebrem de fato a regra geral de que é apenas uma elite que faz cinema no Brasil, esse *modus operandi* dândico me parece ter algo como uma *potencia democratizante*. No sentido de o blasesismo cool do dândi, o não se importar, é incorporado na própria precariedade que essa forma de fazer filmes

assume debochadamente em sua estética: está tosco mas e daí? Na tosquice digital mas ao mesmo tempo cool e segura dos filmes Osso Osso, por exemplo, eu entrevejo o espaço para vozes outras surgirem – não no sentido de representações dos excluídos, daqueles que estavam de fora das imagens espetaculares e que agora precisam ganhar “voz” (quem está obcecado por construir “representações dos pobres”, na realidade, são normalmente os mais poderosos integrantes deste campo), mas no sentido de realizadorxs que não tinham chance de ingressar no circuito de *produção* do cinema independente e que, talvez dessa forma, possam concretizar e exibir suas imagens, seus artifícios, seus excessos. Algo dessa liberdade de produção é verificável, mais ou menos, na maioria dos filmes da segunda constelação, sobretudo *Eu Sou Lana Del Rey* e *Nova Dubai (Mate-me Por Favor)* sendo o filme mais “tradicional” de todos, no sentido de um modo de produção).

E em terceiro lugar, creio ser interessante apontar para os dissensos *encenados* na própria diegese desses filmes. Tanto no despreocupado, inconsequente e lúdico *eu preferiria não* dândico da primeira constelação quanto na perversão excessiva e arriscada da segunda, os personagens, figuras, gestos e corpos de todos esses filmes parecem apontar para uma espécie de *política do prazer*, de *viver o agora* ao invés de lutar pela fantasia de um futuro. Como se viu, esse tipo de política parece incomodar tanto as sensibilidades mais conservadoras quanto, parece, o modo como tradicionalmente a arte engajada “de esquerda” pensa (através da teleologia fantasiosa do futurismo reprodutivo) a potência política. Esses filmes podem constituir convites a repensarmos nossas visões políticas mas, sobretudo, são convites para *vivermos o agora* como política do prazer. De forma parecida talvez a Baudelaire no século XIX (conforme descrevi antes na introdução), que preferiu não recusar a distopia capitalista em busca de uma fantástica miragem utópica mais “autêntica”, mas viver essa distopia tão intensamente a ponto de transformar seu *Langeweile* (tédio) em *spleen*, os gestos encenados

nos filmes deste *corpus* levam *longe demais* um hedonismo infernal que, a princípio, parece ser a própria condição do capitalismo de consumo mas que, ao se livrar de certos limites, pode apontar para algumas brechas de libertação. Em *Hiperselva*, filme do Osso Osso, alguns personagens vão ver a lua no que parece ser uma sociedade controlada por uma força policial futurista e distópica. A lua é bela. Casas em ruínas não param de ser ocupadas nos filmes desse coletivo. Igualmente, *Mate-me Por Favor* ou *Nova Dubai* não precisaram se configurar enquanto filmes engajados na luta contra a especulação imobiliária que assola o Brasil para dar novos usos – profanos, frívolos e hedonistas – às construções higiênicas e a priori segregadoras que ambos os filmes mostram. Inesperadamente, a política chega.

A superficialidade e a frieza da sensibilidade frívola parecem afastá-la prontamente, a princípio, de qualquer potência política. Mas talvez isso ocorra apenas porque somos acostumados demais a pensar a política de uma forma, por um lado, *religiosa* (aguardando uma salvação, uma revelação arrebatadora, uma graça sublime) e por outro, *humanista* demais (pensando demasiadamente no futuro da nossa espécie, na preservação da vida biológica dos nossos corpos). Talvez o entendimento da frivolidade enquanto sensibilidade estética, enquanto lógica válida de um gosto, contribua também como forma de articularmos a relação entre estética e política de uma forma não religiosa – ou fora da “imaginação religiosa”, como poderia ter dito Sontag – algo que parece ir totalmente a contrapelo do nosso cânone de pensamento mas que também pode indicar caminhos novos e possíveis no contemporâneo:

The religious imagination survives for most people as not just the primary but virtually the only credible instance of an imagination working in a total way. No wonder, then, that the new or radically revamped forms of total imagination which have arisen in the past century – notably, those of the artist, the erotomane, the left revolutionary, and the madman – have chronically borrowed the prestige of the religious vocabulary. And total experiences, of which there are many kinds, tend again and again to be apprehended only as revivals or translations of the religious imagination. To try to make a fresh way of talking at the most serious, ardent, and

enthusiastic level, heading off the religious encapsulation, is one of the primary intellectual tasks of future thought (SONTAG, 2001, p. 114).

A política do frívolo, ao menos pelos elementos que pude verificar no *corpus* dessa tese, se assemelha bem mais a uma micropolítica, a deslocamentos de sentido e de atitude, a desvios de forças e configurações. É uma política que “brota”, não planejada e não voluntária (ou seja, o oposto da política pressuposta em um filme *conscientemente* engajado). Não a utopia teleológica que luta por um futuro melhor, mas o hedonismo que vive o agora de forma excessiva e, portanto, talvez, de forma *diferente e desviada* do previsto nas ordens de controle do capitalismo contemporâneo. O modo como Deleuze, em passagem que já havia citado antes na introdução, caracteriza a política do “cinema maneirista”, assim, faz todo o sentido no que diz respeito à frivolidade enquanto sensibilidade estética: “...o cinema ficaria ligado não mais a um pensamento triunfante e coletivo, mas a um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu ‘impoder’, tal como ele retorna dos mortos” (DELEUZE, 2008, p. 98). Certamente, não é que todas as obras configuradas por uma sensibilidade frívola tenham que ter, necessariamente, algo como uma potência política. É preciso sempre verificar, ao nos aproximarmos de uma obra, a forma com que ela desafia ou não nossas relações sensíveis com o mundo. Acontece que, ao me aproximar mais dos filmes que compõem as constelações desta tese, eu inesperadamente descobri talvez o *locus* precioso para uma *atitude crítica* ao modo como as coisas têm se configurado ao redor.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDREW, Dudley. “Do cinema mundial ao cinema global”. In: LOPES, Denilson; MURARI, Lucas (Orgs.). *Mostra cinema, globalização e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

BALZAC, Honoré. Tratado da Vida Elegante. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Manual do Dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BATES, Rodger A.; FORTNER, Emily B. The Social Construction of Frivolity. In: *The Journal of Public and Professional Sociology*, v. 5, iss. 1, article 5, 2013. Disponível em: <<http://digitalcommons.ken-nesaw.edu/jpps/vol5/iss1/5>>. Acesso em: dezembro de 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BERGALA, Alain. *De certa maneira*. 1985. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/ruygardnier/bergaladecertamaneira.doc>>. Acesso em Jul 2015.

BINNIE, Jonh. Locating Queer Globalization. In: *The Globalization of Sexuality*. London: Sage, 2004, p. 32-49.

BRENEZ, Nicole. *De la Figure en général et du Corps en particulier: L'invention Figurative au Cinéma*. Paris: De Boeck Université, 1998.

CIORAN, E. M. *Breviário da Decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE LAURETIS, Teresa. Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17/2-3, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books, 1991.

_____. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

GALT, Rosalind. *Pretty: film and the decorative image*. New York: Columbia University Press, 2011.

GARREL, P; LESCURE, T. *Une caméra à la place du coeur*. Aix en Provence: Admiranda/Institut de l'Image, 1992.

GILLOCH, Graeme. *Walter Benjamin: critical constellations*. Cambridge: Polity Press, 2002.

HARRIS, Daniel. *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: the aesthetics of consumerism*. New York: Basic Books, 2000.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

LAMBOURNE, Lionel. *The aesthetic movement*. London: Phaidon, 1996.

LEUNG, Helen Hok-Sze. New Queer Cinema and Third Cinema. In AARON, Michele (Ed.). *New Queer Cinema: a critical reader*. New Brunswick: Rutgers UP, 2004.

LOPES, Denilson. *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.

_____. *Entre a literatura e o cinema*. 2004. Disponível em:
<https://www.academia.edu/4880681/Entre_a_literatura_e_o_cinema>. Acesso em: jan. 2017.

_____. Terceiro Manifesto Camp. In: LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MATOS, Olgária. Alfklarung na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, UFMG, 2009.

_____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2010.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidade*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

NGAI, Sianne. *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*. London: Harvard University Press, 2012.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e sensibilidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista ECO Pós*, v. 18, n. 13, 2015, p. 66-74.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/2763/2340>. Acesso em: dezembro de 2016.

PUAR, Jasbir. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke UP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RODGERS, Nigel. *The dandy: peacock or enigma?* London: Benefactum, 2012.

SANTOS, Matheus Araujo dos. *Impotências de uma arte queer*. 2016. Disponível em: <<http://www.politicadocus.com/index.php/noticias/item/479-arte>> Acesso em: junho de 2016.

SCARPETTA, Guy. *L'artifice*. Paris: Bernard Grasset, 1988.

SHAFTO, Sally. Produções Zanzibar ou os dândis de maio de 68. In: COELHO, Renato (Org.). *Os filmes Zanzibar: dândis de maio de 68*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

_____. *Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*. Paris: Éditions Paris Experimental, 2007.

SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

_____. The Life, After Death, of Postmodern Emotions. In: *Criticism*, v. 46, n. 1, p. 125-141. Wayne State University Press: 2004.

SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"*. 1964. Disponível em: <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>>. Acesso em: Jul 2015.

_____. The pornographic imagination. In: BATAILLE, Georges. *Story of the Eye*. London: Pinguin, 2001.

SUTHERLAND, Juan Pablo (Org). *Cielo dândi*: escrituras y poéticas de estilo en América latina. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.



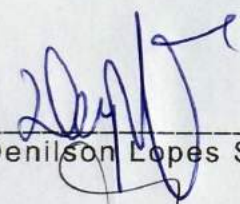
ATA DA 422ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR ANDRÉ ANTONIO BARBOSA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ


Aos sete dias do mês de março de dois mil e dezessete, às quatorze horas, na Sala 141 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **André Antônio Barbosa**, intitulada: "**Constelações da Frivolidade no Cinema Brasileiro Contemporâneo**" perante a banca examinadora composta por: **Denilson Lopes Silva** [orientador(a) e presidente], **Maurício Lissovsky**, **Angela Freire Prysthon**, **Pedro Maciel Guimarães Junior** e **Mariana Baltar Freire**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

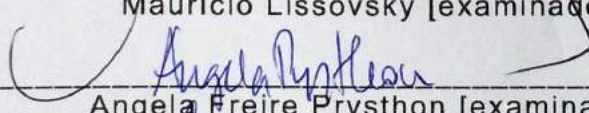
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

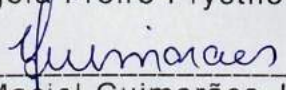
E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

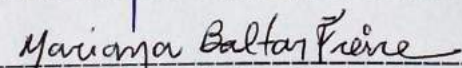
Rio de Janeiro, 07 de março de 2017

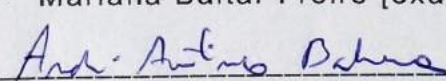

Denilson Lopes Silva [orientador(a) e presidente]


Maurício Lissovsky [examinador(a)]


Angela Freire Prysthon [examinador(a)]


Pedro Maciel Guimarães Junior [examinador(a)]


Mariana Baltar Freire [examinador(a)]


André Antônio Barbosa [candidato(a)]

CIP - Catalogação na Publicação

B238c Barbosa, André Antônio
Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo / André Antônio Barbosa. -- Rio de Janeiro, 2017.
179 f.

Orientador: Denilson Lopes.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2017.

1. Cinema brasileiro contemporâneo. 2. Frivolidade. 3. Dandismo. 4. Improdutividade queer.
I. Lopes, Denilson, orient. II. Título.