

DOSSIÊ TEMÁTICO

Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância

Dieison Marconi¹

Fábio Ramalho²

Resumo: Neste texto, tomando como premissa o consumo e a apropriação de repertórios audiovisuais que permeiam memórias pessoais e culturais, propomos produzir algumas articulações entre nossas infâncias queer, ambas vividas em territórios distintos e análogos (o interior cearense e o interior gaúcho) e clivadas em diferentes temporalidades que atravessam os anos 1980, 1990 e início dos anos 2000. Recorremos à forma das cartas como proposta de escrita dialógica e à teorização como dispositivo de memória, a fim de elaborarmos uma reflexão conjunta a respeito de experiências de formação marcadas por diferentes contingências, invenções e precariedades. Com isso, buscamos construir um senso de coexistência a partir dos engajamentos afetivos com as imagens e os sons, bem como traçar linhas que conectam crianças queer ao longo do tempo e do espaço.

Palavras-chave: infância queer; memória; audiovisual; espetatorialidade.

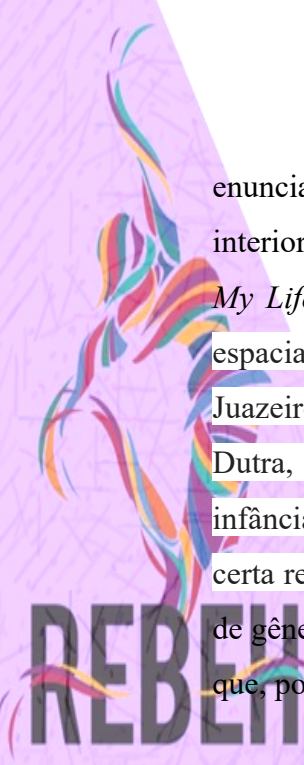
Baby,

Me permita começar esse diálogo com uma cena de fabulação: em um certo dia, no início dos anos 2000, uma criança solitária, crescendo no interior do Sul do Brasil, grita ao vento que vive no *cu do mundo*. Ninguém escuta. Esse menino poderia ser *Mr. Tambourine Man*, aquela bichinha melancólica de *Os Famosos e os Duendes da morte* (Esmir Filho, 2009). Porém, também poderia ser eu crescendo em Vicente Dutra, uma cidade de pouco mais de cinco mil habitantes, no interior do Rio Grande do Sul (RS). Nessa época, durante as férias de verão ou de inverno, eu passava horas ou dias inteiros sozinho, acessando o mundo através da tela da televisão aberta, de uma música no rádio ou de um livro que havia buscado na biblioteca pública.

Sei que esses momentos de solidão também fizeram parte, em alguma medida, da sua infância e adolescência. Por isso, retrocedo alguns anos e evoco outra cena de

¹ Dieison Marconi é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atua como Pós-Doutorando no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-São Paulo).

² Fábio Ramalho é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e atua como docente no curso de graduação em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos, ambos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).



enunciação: você é uma criança, ou pré-adolescente, vivendo em Juazeiro do Norte, interior do Ceará, nos anos 1980/1990. Em uma madrugada qualquer, você escuta *It's My Life* (Talk Talk, 1984) até cair no sono. Então, traço essas paralelas geográficas, espaciais e temporais das nossas infâncias queer: você, uma criança viada crescendo em Juazeiro do Norte, no interior do Ceará. Eu, uma criança viada crescendo em Vicente Dutra, no interior do Rio Grande do Sul. E me pergunto: o que conectaria nossas infâncias para além dos “momentos queer” que informavam à família ou à escola, com certa regularidade, os nossos “deslizes”? Um deslize que não é apenas uma “evidência” de gênero e sexo na infância, mas, sobretudo, o diagnóstico de uma “inconformidade” e, que, portanto, justificava “sanções e correções”.

Não é que eu queira ignorar as diferentes formas de violência que aproximam nossas infâncias, pois, assim como argumentou Paul Beatriz Preciado (2014) a respeito de sua própria infância queer, qualquer criança já é um artefato biopolítico que garante a normalização do adulto. E nossos pais, assim como os dele, exerceram a função de responsáveis domésticos pela manutenção da ordem heterossexual e cisgênera. A nós, bichinhas pintosas ou afeminadas, era impossível rebelar-se politicamente contra o discurso dos adultos. Aos nossos corpos não se dava o direito à autonomia (PRECIADO, 2014). Muito menos em pequenas cidades do interior, onde a vigilância sempre me pareceu muito próxima, avizinhada, confinante.

Talvez, justamente por isso, tenhamos sido crianças um pouco solitárias. Ainda que não tivéssemos total consciência disso, recolher-se e ficar sozinho já era um gesto de autocuidado. É por reconhecer esse nível de agência, ou linha de fuga, que deixei de remoer perguntas como: naquela época, teria sido mais fácil se eu tivesse tido acesso à internet dentro de minha casa? Seria mais fácil se minha família não fosse de classe média baixa? Teria sido menos dolorido se eu não fosse um menino afeminado de pele castanha crescendo em meio a crianças brancas de cabelos loiros e olhos claros? Essa retórica, apesar de importante num primeiro nível de reconhecimento, está ensimesmada no trauma. Hoje ela não me produz nada além de uma solidificação da posição de vítima. E eu não gostaria de dizer que são apenas essas coisas tristes que constelam as infâncias queer.

Opto por uma prática reparativa (SEDGWICK, 2003), através da qual eu possa inventivamente olhar para nossas infâncias e dizer: fomos crianças fabulosas, bicha! Apesar das formas de controle e regulação, reencantávamos nossos cotidianos através de um consumo cultural multifacetado por livros, fotografias, desenhos animados,

poses, filmes hollywoodianos, novelas brasileiras ou mexicanas e canções açucaradas que tocavam no rádio madrugada à dentro. Era o acesso a esses repertórios estéticos e audiovisuais que – em algum momento do dia ou da semana –, suspendiam nossa vergonha ou nosso medo, como se fossem âncoras de apoio em meio a uma constante sensação de desorientação.

Desorientação. Acho que essa é uma boa palavra para descrever a sensação de ser uma criança queer vivendo no interior, quando nem sempre sabíamos dar nome às coisas. Meses atrás li algumas páginas do livro *The cultural politics of emotions* (2004), de Sara Ahmed. Em uma passagem desse livro, ela diz que a heteronormatividade não deveria ser compreendida apenas como uma série de normas cognitivas que regulam nossos corpos. Indo um pouco mais além, ela argumenta que a heteronormatividade também precisa ser compreendida como um conjunto de sensações. Um conjunto de sensações de desorientação que resulta de, mas também contrapõe, um conjunto de orientações heteronormativas.

Essa sensação de desorientação contrapõe seu conjunto de orientações normativas porque não se trata apenas de um doloroso estado físico e psicológico, mas também porque elas se tornam práticas afetivas e culturais, como esse apreço por repertórios radiofônicos e televisivos através dos quais, eu e você, fomos encontrando conforto ou apaziguamento. Enquanto lho escrevo, algumas memórias me chegam à mente. Eu, com mais ou menos sete anos de idade, sento no sofá da sala para assistir à novela *Força de um desejo* (1999). Não era exatamente a história da novela que me interessava, mas as cortinas douradas, a mobília do século XIX, a arquitetura aristocrática, a Baronesa Ester de Sampaio Sobral (Malu Mader) e suas sobancelhas volumosas, sua silhueta demarcada, seus belos vestidos inspirados no closet de Sissi (imperatriz da Áustria) e no filme *A dama das camélias* (1936), dirigido por George Cukor e tendo Greta Garbo como estrela máxima.

Um tremendo clichê, eu sei! Mas pode ficar ainda mais clichê: eu, às escondidas, me amarrando em lençóis como se fossem os vestidos que Malu Mader usava na novela, chamando baixinho o nome de Inácio (Fábio Assunção), fingindo estar ofegantemente apaixonada em um encontro amoroso, tal como Ester ficava ofegante dentro daquele espartilho apertadíssimo e quando se encontrava com o *boy*. Esses gestos infantis de engajamento afetivo com imagens não foram apenas formadores da minha experiência deslocada. Foram, também, gestos constitutivos de uma agencia ou de uma autonomia deslocante: uma bichinha afeminada se apropriando de uma

paisagem hegemônica, criando uma cena pintosa de dissenso (RANCIÈRE, 2018), ainda que pouco ou nada consciente de algo aparentemente inconciliável que você mesmo um dia me escreveu: a de não pertencer a esse estatuto de visibilidade e, mesmo assim, de não conseguir manter-se fora do raio de suas interpelações.

Quando recorro da minha criança queer vivendo e criando naquelas condições, me faz menos sentido ainda buscar qualquer distinção estanque entre força e forma, sensação e cognição, dimensão afetivo-performativa e dimensão narrativa – termos que, de algum modo, já pautaram o debate conceitual sobre o afeto com e pelas imagens. Os clichês também não me deixam envergonhado. Pois, nesse caso, o clichê não apenas é um catalisador de intensidades afetivas, como também integra uma constelação cintilante de experiências deslocadas que instauram comunidades de imagens, de estéticas e de diferentes crianças viadas, seja você uma criança queer vivendo na rigidez do interior gaúcho nos anos 2000 ou nas paisagens do interior cearense nos 1980, seja você uma criança queer no cosmopolitismo autocentrado de Nova York ou em uma comunidade de classe média baixa da Cidade do México.

A criança bichinha que queria ser a Baronesa Ester de Sampaio Sobral, o veadinho pré-adolescente que assistia escondido *O Segredo da Montanha Brokeback* (Ang Lee, 2005) na madrugada, a criança queer que anotava trechos das músicas românticas de Adriana Calcanhotto e que queria dedica-las para o colega do quarto ano, o menino que dançava *Ragatanga* escondido da mãe. Essa bichinha, que ainda sou eu, quando teve a primeira oportunidade de morar fora do Brasil foi até Notting Hill (Londres, Reino Unido) pensando em Julia Roberts. E esse gesto confirma, sobretudo, que as paisagens novelescas, assim como as paisagens dos melodramas hollywoodianos foram, de fato, constitutivas da minha espectralidade. Elas me acompanharam, especialmente, até os 17 anos de idade, quando fui embora de Vicente Dutra para fazer um curso de graduação.

Até então, eu nunca havia entrado em uma sala de cinema. Minha cidade natal não tinha – e ainda não tem - salas de cinema, assim como lá não havia nem mesmo uma locadora de filmes. Isso dá a ver, portanto, que nossas espectralidades de crianças crescendo no interior também estão longe de uma experiência espectral canônica (com a sala de cinema), pois eu – e imagino você também – ficamos contingencialmente aficionados pelos folhetins da televisão aberta, pelos filmes da Sessão da Tarde, pela grade de desenhos animados ou por alguns filmes nacionais e internacionais que passavam durante a madrugada ou em fins de semana.

Essa memória me leva a fazer outras considerações como, por exemplo, o fato de crescermos aficionados por imagens que não nos ofereciam, necessariamente, uma “âncora de representação”. Não apenas porque nos chegavam de lugares geográficos e culturais muito distantes e diferentes dos quais vivíamos, mas também porque nos comprazíamos com paisagens audiovisuais que são, de fato, normativas em vários aspectos: na narrativa, na tessitura formal e estética, nos valores culturais permeados por normatividades de raça, sexo, gênero e classe. Nos restava, em meio à reprodução do cotidiano do interior, ocupar as brechas dessas paisagens e povoá-las como nossa imaginação queer.

Os cinemas brasileiros, os cinemas europeus, os cinemas iranianos, os cinemas latino-americanos e os cinemas autodenominados queer só me chegaram, todos eles, algum tempo depois. Reconhecer isso não apenas me faz considerar certa melancolia espectral durante minha infância e adolescência, como também me coloca no entre-lugar das defesas e das críticas a respeito das políticas de representação. Não se trata de dizer que não possamos cobrar das imagens uma responsabilidade sobre as políticas de representação e seu cruzamento com o real, o qual, inclusive, não é exterior às imagens.

Se trata, na verdade, de um cuidado em não reduzir as imagens a partir de um “*eixo representacional militante*” (CASSETTI, 2005), aquele que descreveria as imagens como um simples dispositivo de representação do mundo e das coisas. Um dos problemas dessa estratégia engajada é que a cobrança por representação (e representatividade) emerge, muitas vezes, de um referente que o espectador, achatado em uma posição essencialista e identitária, julga ser o real e o verdadeiro. E, não raras vezes, este referente real (o sujeito que necessitaria de protagonismo, por exemplo) é posto em um nível de entrenchamento e homologação que não apenas poucas imagens teriam o poder de corresponder a este quociente, como a própria reivindicação estaciona em uma dicotomia. Isto é, o que seria uma representação negativa e uma representação positiva do sujeito.

Por esse motivo, já faz algum tempo, meu empenho pessoal e teórico em entender as visualidades queer se situou nas dobras do tecido sensível em que se juntam e se disjuntam a estética da política e a política da estética (RANCIÈRE, 2018), permitindo entender o cinema queer como uma complexa política das imagens que não pode ser reduzida nem a uma política de representação, nem a uma política afirmativa das identidades. É necessário, nesse caso, considerar também como essas visualidades são construção e resultado de uma cena de dissenso (RANCIÈRE, 2018). Uma cena de

dissenso que abraça diferentes experiências de espetatorialidade com diferentes repertórios de sensibilidades estéticas, assim como distintas inflexões autorais e seus processos de produção. Contudo, tal cena de dissenso segue sendo marcada por algum nível de precariedade – esse termo mediado e também mediador (BUTLER, 2018) – de classe, raça, sexo e gênero.

Além disso, e se hoje reconheço que o trabalho, no sentido corrente, capitalista, é uma máquina de gerar desencanto, minha experiência de escrever e teorizar sobre afetos e imagens seguem sendo estratégias de reencantamento que, de algum modo, já estavam presentes em minha infância vivida longe das metrópoles. O fio heterossexual e crononormativo (FREEMAN, 2010) que estabelece, para todas as pessoas, até onde vai a infância e onde começa a vida adulta não deve (ou não deveria) sufocar o reconhecimento dessas nossas memórias que ainda pautam nossas reflexões teóricas. Há pessoas que dirão que isso que fazemos é puro biografismo, porque acreditam que toda e qualquer reflexão teórica parte de um lugar vazio, como se a produção científica não fosse desenvolvida por sujeitos historicamente e culturalmente situados, alguém que um dia já foi, inclusive, uma criança queer.

Mesmo Michel Foucault, já bicha adulta, diria algo semelhante sob o argumento de que não iria ceder às técnicas de incitação à confissão da verdade sobre o sexo, sem, no entanto, jamais considerar, como argumentou Jota Mombaça (2015), que existe um outro conjunto de técnicas de produção de silêncio que impedem a dicção que articula a posição de um sujeito de enunciação bicha com a produção de conhecimento sobre si próprio e sobre a história, a cultura e a sociedade. Diferente de Foucault, Glória Anzaldúa (2005) entendeu muito bem isso quando teoriza sobre sua criança queer mestiça vivendo nos Estados Unidos; Paul Beatriz Preciado (2014) também compreendeu quando narrou suas memórias de criança queer na Espanha franquista. Bell Hooks (1995) também entendeu quando escreve sobre intelectuais negras. Sofia Favero (2020) também entendeu, especialmente quando produziu uma investigação na qual a criança trans não é meramente encarada como uma descoberta, mas como uma verdade produzida, menos algo que se acha, e mais algo que se faz.

Acho que nós dois também entendemos, especialmente diante da possibilidade de se pensar o afeto como uma instância de apreensão queer das imagens e canções que consumíamos em nossas infâncias, mais do que um mero atributo dessa mesma imagem ou dessa mesma canção. Além disso, e apesar da constante sensação de desorientação que certamente sentíamos em muitos momentos, também gosto de fabular que, já

naquela época, nós éramos crianças que comungavam, através do consumo vistoso de repertórios estéticos, de um comum sensível e partilhado (RANCIÈRE, 2018). Assim, eu e você, quem sabe, não estivéssemos tão sozinhas, mas sim conectadas a uma multidão de diferentes crianças viadas.

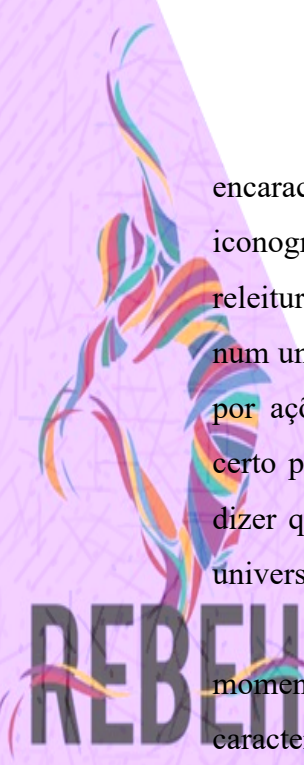
Um beijo,

Dieison,
Abril de 2020

Dear,

O teu texto evoca muitas histórias: uma criança, à noite em seu quarto, ouve canções no rádio até dormir; outra grita contra o seu entorno como forma de autoafirmação; outras tantas – penso em muitas, elas se multiplicam – fabulam as coreografias do encontro amoroso aprendidas com as narrativas audiovisuais, mais ou menos como Linda Williams (2008, p. 25) relata que o cinema a ensinava a beijar, durante as noites de verão em que ela, estirada no tapete da sala, via TV até tarde da noite com sua mãe. Seria legítimo perguntar: quais elementos estão fora dessas cenas, porém inevitavelmente contribuindo pra engendrâ-las? Elas respondem a quê, exatamente? No entanto, concordo contigo que o caminho mais interessante não é o de aferrar-se a uma força externa que condiciona essas cenas e as tingem, sem dúvida, de uma marcada tensão, mas sim seguir o fio das múltiplas modalidades de consumo cultural operadas por sujeitos em formação e em posição de precariedade. Com isso, podemos fazer despontar uma série de agenciamentos possíveis em face de todo um arcabouço de inconformidades, inadequações e vulnerabilidades.

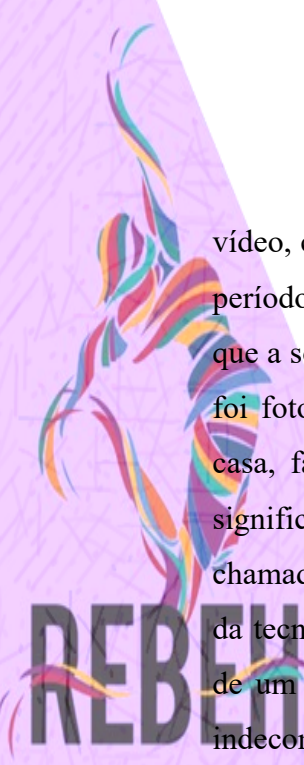
Sem saber por onde começar a responder esses interrogantes, aciono outra “cena”. Ela havia inicialmente retornado à minha lembrança no final do ano passado, e voltou mais uma vez agora, repleta de conexões e encadeamentos. Em 16 de setembro de 1989 ia ao ar o último capítulo de *Que rei sou eu?* Ao longo dos meses anteriores, essa atração televisiva havia se tornado objeto de consumo cultural apaixonado para minha irmã e eu, terminando inclusive por instaurar um notável padrão nos meus desenhos infantis. Durante muito tempo eu acrescentaria ao meu hábito de rabiscar figuras femininas dois elementos marcantes: as roupas de época e um tufo de cabelo



encaracolado que pendia para o lado, ambas consequências diretas da influência iconográfica exercida pela figura da Princesa Juliette. A telenovela era uma espécie de releitura folhetinesca das cortes imperiais e das histórias de mosqueteiros, resultando num universo ficcional marcado pelas estratificações entre nobres e plebeus e permeado por ações heroicas, intrigas palacianas e rebeliões populares; ela evocava, portanto, certo passado “histórico” a partir de uma releitura de segunda ordem, o que significa dizer que esse passado era constituído pela citação de repertórios que aludiam àquele universo.

O que lembro ter sido o grande desfecho do último capítulo consistia num momento apoteótico em que todo o elenco aparecia então se desvencilhando de suas caracterizações “de época”. Pelo que me lembro, nessa grande apoteose do último capítulo a atriz Cláudia Abreu tirava a peruca. Eu não tinha vocabulário nem referências na época para elaborar o efeito de estranhamento que aquilo me causou: toda a sequência final era uma espécie de quebra da quarta parede, um choque de temporalidades entre o tempo vivido pela equipe de produção e o tempo imaginado da fabulação. Esse gesto me lançava num salto vertiginoso: da personagem à atriz, da ficção ao real. Se os apetrechos de figurino que compunham a personagem me municiaram de referências estéticas prontamente adotadas como imagem ideal feminina a ser reproduzida de maneira serializada, a aparição da atriz despida de sua persona ficcional causava outra ordem de fascínio.

Eu queria ver aquela aparição de novo e, de fato, eu poderia ver, pois o capítulo final seria reprisado na noite seguinte. Já intuía, porém, que apenas uma vez mais não seria suficiente: havia uma ânsia pela posse da imagem, pela possibilidade de revê-la inúmeras vezes. Não por acaso, quando li pela primeira vez o livro em que Laura Mulvey (2006) fala da espectadora possessiva, o que mais me entusiasmou em seus ensaios foi aquilo que neles apontava para práticas culturais, mais do que o esforço de reabilitar certa qualidade indicial das imagens técnicas ou a dimensão de “morte” que estaria nelas encapsulada. Com os textos de Mulvey, senti que finalmente uma teórica do cinema trazia para o centro das “cenas de espetatorialidade” (MARKS, 2002) alguns componentes que me parecem fundamentais: não apenas o desejo de possuir as imagens e as músicas, de guardá-las para si (gesto do aficionado), mas também a ampla gama de operações desviantes pelas quais as relações com os registros audiovisuais se constituem (gesto de apropriação).



Para a disseminação das operações de desvio e apropriação, as tecnologias do vídeo, como bem sabemos, assumiram um papel crucial. O vídeo, porém, durante longo período da minha infância não esteve lá. Não tínhamos videocassete em casa, de modo que a solução que encontramos, minha irmã e eu, para saciar nosso impulso arquivístico foi fotografar a tela da televisão com uma câmera amadora que estava guardada em casa, fazendo uso dos restos de um rolo de filme nela inserido. De maneira muito significativa, aliás, cada um dos *frames* que compunham o filme fotográfico eram então chamados popularmente de “poses”, revelando que, mesmo no mais intuitivo dos usos da tecnologia, há uma compreensão encapsulada da pose como imobilização estilizada de um gesto que se desdobra no tempo; como um corte que é operado na qualidade indecomponível do movimento.

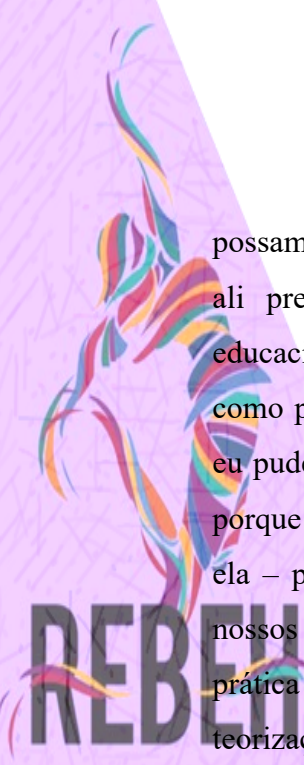
Assim fizemos, enfim, no dia seguinte: com a câmera a postos e alguma euforia, esperamos. Conforme previsto, Cláudia Abreu apareceu em tela para seu grande gesto. Clicamos o mais rápido que pudemos. Tentamos fazer duas ou três capturas, apesar do ínfimo intervalo de tempo disponível, da efemeridade do gesto e da velocidade da transmissão, com sua edição frenética que viria a caracterizar o que, então, passou a ser muitas vezes denominado de “estética televisiva”. Esperávamos que ao menos um desses cliques pudesse capturar *algo* – reter daquela imagem o que desse e da maneira que desse; um instante que fosse, um recorte de movimento que não éramos capazes de escolher. O instante seria colhido, portanto, meio ao acaso. Devo dizer que eu tinha então menos de oito anos, de modo que a solução não foi submetida a critérios de viabilidade técnica.

A foto da tela da TV estava feita. Não lembro o que aconteceu com esse rolo de filme. Na melhor das hipóteses, se o experimento tivesse sido bem-sucedido, imagino que teríamos conseguido uma imagem esverdeada e distorcida, um agregado de pontos luminosos que não chegaria a compor uma figura íntegra. Imagino (fantasio?) que poderíamos ter alcançado, minha irmã e eu, uma revelação brutal da materialidade da imagem eletrônica – algo talvez equivalente à célebre *Xuxa verde* da Manchete, que tanto sucesso fez nos primeiros anos do Youtube. Nem isso, no entanto. A *Xuxa verde* foi certamente o resultado de um registro precário e deteriorado, mas que foi remediado com sucesso por meio de uma utilização eficaz das tecnologias de reprodução e difusão, bem como graças à acessibilidade da plataforma que a recolocou em circulação, convertendo-a em fenômeno de partilha de uma memória cultural que produz e reelabora o passado a partir de fragmentos audiovisuais (HILDERBRAND, 2009). A

minha *Cláudia Abreu verde* não existiu, pois esbarrou na limitação patente dos recursos técnicos empregados. Ela escapou por entre esse jogo de telas que havíamos armado na esperança de que, fazendo-as remeter uma à outra, algo talvez persistisse, como um resto. A atriz/personagem, porém, se perdeu no vórtice. Sua pose não pôde ser capturada.

E por que eu dizia, no início, que essa cena do passado – duas crianças postadas em frente ao aparelho de televisão, munidas de uma câmera fotográfica amadora – indicou uma maneira de me reposicionar diante de todo um conjunto de questões estéticas e políticas relacionadas às culturas digitais? A incerteza se devia sobretudo ao fato de que certo entusiasmo cauteloso que eu vinha alimentando em relação às potencialidades abertas pelo universo multifacetado de aparatos, redes e práticas que se aglutinavam em torno do “digital” começavam a dar lugar a uma crescente suspeita. Os últimos anos haviam acontecido, afinal, e se eu nunca tinha me deixado seduzir pela adesão a certa tecnofilia ingênua, com o tempo foi ficando ainda mais evidente que assumir uma postura muito otimista em relação às tecnologias digitais pareceria a essa altura uma atitude um pouco desesperada.

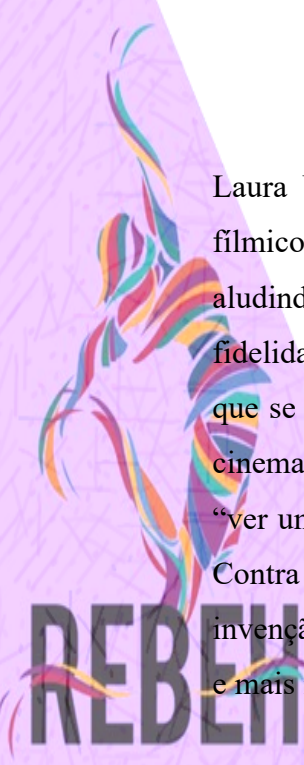
Diante de tais questões, essa experiência do passado me pareceu um caminho possível para que, quando me encontrasse em pé diante de estudantes com idades entre dezoito e vinte e poucos anos, no semestre seguinte, pudesse acionar uma dupla estratégia. Eu queria pautar as intensas transformações trazidas pelo digital, mas sem sentir que estava somente repetindo uma platitude, como nos inumeráveis *papers* que começam assim: “nos últimos anos vêm ocorrendo grandes mudanças...”. Ao mesmo tempo, essa lembrança me concedeu o desejo renovado de contrabalançar o discurso da ruptura tecnológica com um convite à historicização das práticas de produção, circulação e consumo cultural. Pareceu-me fundamental insistir na inserção do digital em toda uma genealogia dos dispositivos de registro, captura, reprodução e armazenamento de imagens e sons. Eu queria tomar os meios digitais como ponto crítico de transformação sem, no entanto, sucumbir ao impulso de uma leitura “inaugural” dos processos, ou seja, sem lançar mão do recurso fácil de fazer *tabula rasa* do passado. Essa dupla via de acesso que eu pretendia acionar teria, portanto, a forma de um anacronismo: falar de tecnologias “obsoletas” para reposicionar um olhar sobre o presente – um pouco em sintonia com a ideia de que, para pensar o contemporâneo, é preciso não coincidir totalmente com ele, e sim produzir uma dissociação (AGAMBEN, 2009).



Em suma: se é preciso acreditar minimamente no que dizemos para que possamos desempenhar nosso papel, sustentarmos nossa própria pose enquanto estamos ali preenchendo, provisoriamente, esse lugar que nos é designado na estrutura educacional, então a memória e a experiência – entendidas não como opostas, mas como partes do que alimenta o pensamento teórico – pareceram um caminho para que eu pudesse reinventar os vínculos com todo um conjunto de temas de estudo. Também porque a escrita é uma maneira de defender a teoria *como* prática e não em oposição a ela – para retomarmos Bell Hooks, já citada por você – e, portanto, permeada pelos nossos próprios engajamentos. De fato, se Hooks (2013, p. 85) defendeu a teoria como prática libertadora e como lugar de cura – recorrendo a cenas de infância, nas quais a teorização constituía “um lugar onde era possível imaginar futuros possíveis”, elaborar a mágoa e “fazê-la ir embora” – hoje eu me sentiria inclinado a falar também na teorização como dispositivo de memória.

Para continuar então o fio dessa rememoração, eu teria que dizer que, quando minha família finalmente pôde adquirir um videocassete, ele foi obtido mediante sorteio em um consórcio cujas parcelas meu pai vinha pagando há meses. O fato de que a aquisição tivesse que ser feita mediante tal modalidade de compra – empregada ainda hoje para aquisição de carros e bens imóveis, mas que nos anos 1980 e 1990 havia sido um modo de viabilizar a obtenção de aparelhos domésticos mais, digamos, triviais – e, ainda assim, de maneira relativamente tardia, fala de como experiências de consumo cultural como as que estamos partilhando são atravessadas não apenas por marcadores de gênero e de sexualidade, mas também por recortes de classe, dinâmicas de mercado, lógicas de acesso e, ainda, posicionamentos geográficos também diversos. Nesse caso, a periferia da cidade de interior, territorialidade tão diversa daquela de onde vinha e vem, ainda hoje, a expressiva maioria das imagens e sons que foram compondo nossas paisagens audiovisuais.

Nas territorialidades *ex-cêntricas* em que crescemos, a sala de cinema, a projeção em película e o pressuposto de uma autonomia da fruição cinematográfica, desvincilhada dos ritmos e afazeres do cotidiano, foram sem dúvida a exceção, nunca a regra. Penso, então, nos inúmeros desvios subsequentes que tivemos que empreender quando nos tornamos pesquisadores, intervindo em um campo cujos modelos de inteligibilidade e princípios ontológicos em grande medida não preveem, e por vezes explicitamente desautorizam, operações combinatórias e desviantes, bem como os repertórios impuros e em certa medida ecléticos delas resultantes. Retomo o relato de



Laura U. Marks (2000, p. 93), quando ela diz que, ao começar a lecionar estudos filmicos, deu-se conta de que “os estudantes nunca *realmente veem* um filme nas aulas”, aludindo com isso às circunstâncias pouco ideais de projeção e/ou de qualidade e fidelidade das cópias disponíveis. Penso com Marks, porém extrapolando o seu insight, que se tomássemos os parâmetros do que se designou como a experiência canônica do cinema, poucas vezes – e apenas bastante tarde – você e eu teríamos de fato chegado a “ver um filme”, e mesmo hoje, se pensarmos bem, provavelmente é esse ainda o caso. Contra isso, reivindicamos a história de encontros atravessados por contingência, invenção e precariedade; menos preocupados, talvez, em dizer se o que vimos é cinema, e mais interessados em saber o que podemos fazer com o que vemos.

Escrevo tudo isso com grande cuidado para não apagar diferenças; na verdade, diria, com um especial apreço por elas. Por exemplo, sublinhando o fato de que boa parte da minha infância, ou ao menos a parte mais opaca dela, aquela que é em grande medida inacessível pra mim mesmo, aconteceu nos anos 1980, e não na década de 1990, como a sua. Ou ainda recuperando o dado de que Juazeiro do Norte era, já no início dos anos 1980, uma cidade com mais de 135 mil habitantes – algo que, em face dos 5 mil de Vicente Dutra, sugere ainda mais variantes a serem acrescentadas às já peculiares paisagens, culturas e sociabilidades do Nordeste e do Sul. Sinto-me inclinado a especular acerca da relevância ou não dessas variações que balizam nossas experiências de infância, não porque pretenda ficar imobilizado em elucubrações sobre o passado – e se fosse outra época, outra cidade, outras circunstâncias? –, mas pelo fato de que, nessas especulações, vejo encapsuladas perguntas que dizem respeito também aos nossos próximos passos: o que está em jogo quando nos lançamos a experimentar outros lugares, percorrer outras paisagens? Como produzir diferenças, em vez de fantasiá-las como atributos de espaços e tempos idealizados? Lembro-me então de Eve K. Sedgwick (2003, p. 146), que escreve: “É porque a leitora tem espaço para se dar conta de que o futuro pode ser diferente do presente que ela pode também acalantar possibilidades tão profundamente dolorosas, profundamente reconfortantes e eticamente cruciais quanto aquela que considera que o passado poderia, em contrapartida, ter sido diferente do que de fato aconteceu”.

Penso, aliás, que não por acaso as intervenções de Williams, Hooks, Sedgwick e Marks que recuperei aqui têm em comum o fato de elaborarem pedagogias, dentro e também fora – muito além – das instituições. Revisitar situações de espectadorialidade implica inventariar o que aprendemos com elas. Como naquele poema de Angélica

Freitas: “meu bem eu li a barsa/ eu li a britannica/ e quando sobrou tempo eu ouvi a sinfônica/ eu cresci/ sobrevivi/ a privada de perto/ muitas vezes eu vi/ mas a verdade é que/ quase tudo aprendi/ ouvindo as canções do rádio/ as canções do rádio”. Cabe-nos reivindicar esse aprendizado como projeto de futuro, dado que reparar é o contrário de remoer.

Por fim, queria ressaltar que a especulação em torno de especificidades não desfaz a forma da cumplicidade entre as crianças viadas que um dia fomos, nem entre as tantas bichas adultas do tempo presente, mas acrescenta clivagens produtivas: seria necessário considerar diferentes arranjos espaço-temporais e como eles se conectam; pensar pontos de contato no interior da própria diferença. Isso me agrada, pois vem ao encontro do esforço de instaurar comunidades e dinâmicas de reconhecimento (que entendo como distintas das “identidades”) dentro de um quadro ampliado que coloca em relação múltiplas singularidades. Continuo acreditando que esse é um dos melhores operadores políticos que as multidões LGBTQ podem acionar: o senso ampliado de coexistência, capaz de traçar grandes linhas que nos conectam ao longo do tempo e do espaço. É provável que não tenhamos chegado a formular assim na época da nossa infância, mas certamente pressentimos que essa seria uma chave possível para nos salvar da claustrofobia social.

Já que você falou em clichês, aí está mais um: quantas vezes não devemos ter intuído, sem talvez sequer formular conscientemente, que em lugares outros deve haver alguém como nós? Poderíamos verter essa ideia em outra, talvez um pouco menos narcísica: em algum lugar deve haver outras crianças com quem (con)viver. Gosto de pensar que, se tivesse sido a elas concedida a oportunidade de existirem no mesmo universo ficcional, a Princesa Juliette e a Baronesa Ester de Sampaio Sobral teriam sido grandes amigas.

Beijos,

Fabio,
Abril de 2020

Bibliografia

ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência.** Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, Dec. 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

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

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria e a política das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASETI, Francesco. **Teorias del cine.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

FAVERO, Sofia Ricardo. Crianças trans? **A produção da infância como evidência de gênero.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2020.

FREITAS, Angélica. **Rilke Shake.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREEMAN, Elizabeth. **Time Blinds.** Durham: Duke University Press, 2010.

HOOKS, Bell – **Intelectuais negras.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, ano 3, p. 464-477, 1995

HOOKS, bell. “A teoria como prática libertadora”. Em: **Ensinado a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, p. 83-104, 2013.

HILDERBRAND, Lucas. **Inherent vice: bootleg histories of videotape and copyright.** Durham: Duke University Press, 2009.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acessado em 13 de abril de 2020.

MARKS, Laura U. **Touch: sensuous theory and multisensory media.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MULVEY, Laura. **Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image.** London, Reaktion Books, 2006.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Quem defende a criança queer?** Revista Gení, nº 16, p. 1-9, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia.** São Paulo: 34, 2018.

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

WILLIAMS, Linda. **Screening sex.** Durham and London: Duke University Press, 2008.

Recebido: 25/04/2020

Aceito: 11/06/2020



REBEH

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA