

# O GOZO DOS SONÂMBULOS E O EXILIR DO SONO:

SENSIBILIDADES DISSIDENTES NO CINEMA *QUEER* CONTEMPORÂNEO

LUIZ FERNANDO WLIAN<sup>1</sup>

**RESUMO** Este artigo dialoga com conceitos da experiência estética e das teorias queer para observar parte da produção cinematográfica queer contemporânea no Brasil. Ao observarmos a crescente pluralidade de obras audiovisuais com temáticas dissidentes, questionamos de que formas esse cinema dialoga com fenômenos do capitalismo contemporâneo e compõe críticas a ele através de suas propostas estéticas. Para observar essa questão, analisamos os filmes *A Seita* (André Antônio, 2015) e *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema *queer*; cinema brasileiro; capitalismo artista; estéticas *queer*.

**ABSTRACT** This article dialogues with concepts of aesthetic experience and queer theories to observe part of contemporary queer cinema in Brazil. As we notice the growing plurality of cinema works with deviant themes, we question how this cinema dialogues with the phenomena of contemporary capitalism and composes criticisms of it through its aesthetic proposals. To observe this question, we analyze the films *A Seita* (André Antônio, 2015) and *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

**KEYWORDS** Queer cinema. Brazilian cinema. Artistic capitalism. Queer aesthetics.

<sup>1</sup> Professor e pesquisador doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista.

O *Homo aestheticus* caminha na nova cidade humana. Nem a cidade é propriamente uma “cidade”, nem o *Homo aestheticus* propriamente um “humano”. Podemos falar apenas de um corpo sensível cujas qualidades geram interesse às dinâmicas hegemônicas dos dias de hoje. E, mais do que pensar de que modos esse corpo é regulado por interesses do capitalismo contemporâneo, podemos confabular em que medida ele pode perscrutar a “nova cidade” criando coisas outras por sobre ela.

Intrinsecamente tomada por novas dinâmicas do sistema capitalista, a contemporaneidade assiste a uma instrumentalização do sensível que leva autores a considerarem nossos tempos uma “época estética” (Sodré, 2006). A economia hegemônica nunca se valeu tanto de operações de natureza estética para se reproduzir, o que acarreta uma centralidade do corpo e sua sensibilidade. Contudo, é nesse mesmo contexto que vemos um grande crescimento de imagens e sons marcadamente *queer* e LGBTQIA+, com recorrentes recortes de raça e classe, que põem em cena sujeitos historicamente marginalizados e oprimidos. Trata-se de um trabalho artístico-cultural que disputa poéticas específicas de uma parte da sociedade que se vale das tecnologias audiovisuais como exercício democrático de impor sua existência e estetizar seus modos de vida.

Interessa-me observar a ascensão desse audiovisual, em especial suas relações com o capitalismo contemporâneo. Em que medida as próprias dinâmicas do capitalismo podem corroborar com essa ascensão? Por seu turno, como esse cinema se apropria das imagens e sons mobilizados pelo capitalismo e os fragmentam, recompõem, criam uma coisa outra? E, ao fazê-lo, em que medida contrariam interesses utilitários, abrem espaço para a imprevisibilidade, para a desmedida, para afetos que, de algum modo, escapem das lógicas do capitalismo?

Questões amplas, que talvez o presente texto não possa abarcar em toda sua complexidade. Todavia, busco me debruçar em aspectos de parte da produção cinematográfica *queer* contemporânea brasileira que trazem pistas relevantes. Um audiovisual que se destaca não apenas por narrativas LGBTQIA+, mas pela mobilização de um modo dissidente de ser. Entendo *dissidência* em, pelo menos, três instâncias: primeira, a presença de corpos com gêneros e sexualidades não-conformes, cuja materialidade e gestualidade são marcadas pela diferença em relação a expectativas heteronormativas; segunda, a mobilização de uma *forma* específica, que põe em cena coisas “incômodas”, “ruidosas” ou “abjetas”, em construções estéticas que desviam tanto de um cinema comercial “*mainstream*” quanto de um cinema político “tradicional” com intenções revolucionárias. Filmes que não temem o hedonismo, a estranheza, “o prazer sem culpa das cores, texturas e composições” (Barbosa, 2017, p. 8), tampouco temem a precariedade das imagens e o ruído que elas podem causar.

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) (Barbosa, 2017, p. 8-9).

Trata-se de um cinema, portanto, que assume seu caráter estilizado, que flerta com o frívolo (Barbosa, 2017), com o dândi (Lopes *et. al*, 2019), com as imagens pobres (Steyerl, 2009), entre outras categorias possíveis que, por ora, tomo pelo termo *dissidente*, à medida de seu estatuto desviante e negativado frente a padrões hegemônicos. Por fim, considero dissidente a maneira como, justamente por meio dessas construções formais e estéticas, esse cinema tem potencial para se desviar de estratégias sensíveis do capitalismo contemporâneo.

Um aspecto que me chama atenção em parte desse cinema é justamente sua aparente consciência em relação aos fenômenos de hoje. São filmes que, com recorrência, brincam com teorias *queer* e, em especial, com teorias sobre capitalismo. Atentos a questões atuais, parecem forjar provocações, críticas, comentários sobre a contemporaneidade traduzidos na composição cênica, na performance dos corpos, na linguagem cinematográfica como um todo. Seu caráter informado parece atestar não apenas questões correntes no sistema capitalista, mas também a centralidade do corpo e do sensível nele. São filmes que propõem nos mostrar o que corpos *queer*, inseridos nessa conjuntura, podem fazer.

Para discutir essas questões, valho-me do *capitalismo artista* em Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), da *fenomenologia queer* em Sara Ahmed (2006) e, em menor escala, do *corpo biomediado* em Patricia Clough (2008). Posteriormente, tomo dois longas-metragens brasileiros contemporâneos, os filmes *A Seita* (2015), do cineasta pernambucano André Antônio, e *Desaprender a Dormir* (2021), do paulista Gustavo Vinagre. Ambos são filmes que animam corpos de modo a promover experiências estéticas inventivas que, em minha análise, podem fraturar expectativas dominantes por sobre o corpo sensível. Assim, dando ênfase à centralidade do corpo nas teorias empreendidas, trago uma análise fílmica baseada no corpo, nas sensações e no afeto, debruçada especialmente sobre a materialidade das imagens em cena, ao passo do que nos ensinam teóricos como Elena Del Río (2008), Erly Vieira Jr. (2018), entre outros.

## ELOGIO AO INDISCERNÍVEL

O *Homo aestheticus*, figura reivindicada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), busca expressar o que os autores entendem por uma “estetização do mundo” pelo capitalismo, este que, para além de seu caráter financeiro, global, neoliberal, seria um capitalismo que tem no sensível seu foco de interesse. No capitalismo artista, as lógicas produtivas são remodeladas por operações de natureza essencialmente estética. O sensível fundamenta o modo de produção de hiperconsumo, o que acarreta a mobilização de gostos e modos de ser que se tornam cada vez mais imperativos nas estratégias mercadológicas atuais. Essa nova era, também entendida pelos autores como capitalismo criativo e transestético, seria o *modus operandi* hipermoderno, em que os imperativos da forma e da estilização não são algo acessório, mas fulcro da economia mercantil liberal.

Em sua história secular, as lógicas de produção industrial, sobretudo na era moderna ocidental, tendiam a moldar antagonismos, pares de oposição inconciliáveis, como “alta cultura” e “cultura de massa”, “arte” e “entretenimento”, “autêntico” e “kitsch”, etc. Por sua vez, a era hipermoderna não apenas ultrapassa os limites do ocidente, tornando-se cada vez mais global, mas também desfaz essas oposições, de modo que tudo se torna atravessado, interpenetrado, remodelado e fortemente impregnado por operações de natureza estética.

Para os autores, em sua versão artista, o capitalismo modula sua produção de forma a propiciar sensações, emoções e, por conseguinte, sentimentos, sonhos e imaginários nos consumidores. Aqui, não se trata somente de produzir bens materiais ao menor custo, trata-se de cuidar do valor experiencial e sensível dessa produção, de solicitar respostas afetivas e agregar valor a elas. Assim, o capitalismo se afirma como produtor de emoções, sensações, possíveis prazeres. Para tanto, o mercado e as empresas assumem para si o papel de “artistas”, aqueles que buscam edificar afetos e mobilizar a sensibilidade do público consumidor. Uma relação tão intrínseca e íntima do econômico com o sensível, pensada com fins utilitários em larga escala, é sem precedentes. E por “sensível”, não se trata de um capitalismo que prescinde de uma racionalidade contábil, mas sim um que opera exploração racional e generalizada das dimensões afetivas e sensoriais dos corpos em vista do lucro e da conquista dos mercados. As dimensões estéticas e sensíveis são racionalmente ancoradas em sua exploração comercial, bem como limitadas por ela. Em outras palavras, trata-se de um capitalismo que mobiliza estratégias sensíveis para com a sociedade (Sodré, 2006), pois tal dimensão sensível é da ordem do projeto, da estratégia, e não necessariamente se verifica nos resultados obtidos. Ou seja, o capitalismo não é artista em razão da qualidade de suas realizações estéticas, mas sim do uso estrutural que aplica da sensibilidade com fins utilitários.

É esse capitalismo que democratiza a experiência estética e cria em massa o *Homo aestheticus*, um gênero humano inédito. Um indivíduo transestético, nômade, adicto de imagens, hiperestimulado e eclético. Pensemos esse *Homo aestheticus* como um corpo. Um corpo que acabou tomado por estrategistas de mercado em função do consumo.

O consumo libera o corpo para torná-lo disponível a ofertas pré-programadas. Então você tem o corpo do sexo, você tem o corpo *smart-fit*... É o corpo definido como se fosse um suporte da carne. Um suporte carnal para um “mais desfrutar”. É um corpo para o qual o consumo diz: “Aumente a sua performance, igual às imagens”. Portanto, você tem o corpo inerte e o corpo em movimento. É isso que a cultura de consumo racionaliza (Sodré, 2021).

O capitalismo circunscreve o corpo inerte à dissecação do cadáver pela medicina e a mecânica do corpo em movimento por abordagens das mais diversas (Sodré, 2021). Em sua aposta pela produção de novas formas de mobilizar afetos, o capitalismo artista focaliza as reações, os gostos, os modos de ser, os mais diversos parâmetros estético-afetivos dos consumidores, e isso implica, necessariamente, o aparato sensível deles: seu corpo.

É o corpo, de modos diversos, que revela como as estratégias sensíveis atravessam a sociedade. A sensibilidade apropriada pelo mercado se infiltra em praticamente todos os interstícios da vida. O cotidiano transbordante de imagens, audiovisualidades midiáticas, telas luminosas, ofertas infundáveis à disposição dos sentidos: tudo isso se faz presente, nas mais variadas formas, no corpo. E é isso que o torna um *Homo aestheticus*. Apesar de Lipovetsky e Serroy (2015), em sua empreitada crítica fundamentada em viés estético, não se aprofundarem tanto na questão do corpo, creio que não seja arbitrário observar um interesse especial do capitalismo contemporâneo em conhecer esse corpo, suas qualidades, capacidades, e por que meios melhor observá-lo para melhor produzi-lo em benefício do próprio sistema. Sendo um capitalismo artista que tem na sensibilidade e nas operações estéticas seu baluarte, é crível tomar o corpo como o lugar de onde parte, e para o qual retorna, os efeitos dessa sensibilidade.

É possível dizer que o *Homo aestheticus* é um corpo biomediado. Para tanto, é válido um breve cotejo com o conceito de Patricia Clough (2008). Clough se vale do que chama de *biomedia* para descrever processos nos quais vida e mídia se amalgamam e redefinem a experiência do que é ser um corpo sensível. Redefinição essa que, longe de ser isenta, é largamente instrumentalizada pelo capital. Estudiosa da chamada “virada afetiva” – teorias que se deitam sobre os afetos e as potências do corpo de forma a amplificar e refinar estudos pós-estruturalistas, vindas na esteira do pensamento espinosano – a autora observa como o corpo biomediado resulta da interação entre corpo e tecnologia. Esta age na expansão técnica dos sentidos daquele.

Esse modelo de corpo desafia o “corpo organismo”, ou seja, desafia a existência do corpo como uma autopoiese fechada em si. O “corpo organismo” corresponde ao sujeito industrial moderno, do séc. XIX. O corpo biomediado, por sua vez, corresponde ao corpo contemporâneo, pós-industrial, cuja materialidade ultrapassa seus limites, faz-se contígua a próteses, modifica-se e, dessa forma, concebe uma nova dimensão sensível. Evidentemente, esse atravessamento de fronteiras entre corpo e tecnologia é imbuída de estratégias de poder congruentes com o sistema capitalista. Uma vez manuseada com fins utilitários, a tecnologia torna possível a produção em massa de “material genético”, ou seja, a produção em massa de corpos regulados. A passagem do “corpo organismo” ao corpo biomediado coincide com “a passagem do capitalismo industrial ao capitalismo em sua fase global, financeira, comunicativa, biotecnológica e digital” (Preciado, 2017, p. 166).

Nessa perspectiva, o capitalismo artista não apenas se vale da “artealização” de sua estrutura produtiva e da estetização generalizada do mundo, mas também lança mão de aplicar ao corpo tecnologias que o observem, o controlem, o estimulem sensorialmente e o produzam sensivelmente. Telas luminosas de diversos formatos, aparelhos sonoros *high tech*, dentre uma pluralidade crescente de coisas. Todavia, segundo Clough (2008), as fronteiras entre carne e prótese tecnológica podem gerar certa zona de indiscernibilidade. É nessa zona de indiscernibilidade, justamente, o *locus* em que o *novo* poderia se apresentar. O inesperado, o que não necessariamente pode ser posto em benefício de interesses mercadológicos, dada sua imensurabilidade e impossibilidade de leitura. De que ordem seria essa indiscernibilidade, e o que ela poderia produzir? A autora nos provoca com a questão, mas não a aprofunda. E é precisamente essa a questão mais instigante; é precisamente dessa “zona de indiscernibilidade” que aqui me aproprio: o *Homo aestheticus*, o novo “gênero humano” de sensibilidade extremamente incitada, é um corpo conectado a tecnologias de caráter estético; como podemos destrinchar a “zona de indiscernibilidade” que essa conexão apresenta? Especialmente se esse *Homo aestheticus* for um corpo *queer*?

Nesse sentido, resgato uma conhecida pergunta atribuída a Spinoza (2009): “o que pode o corpo?” Falemos especificamente do corpo dissidente, do corpo não-conforme a padrões de gênero, sexualidade, raça, produtividade etc. O corpo *queer*, em suma. Refinemos a pergunta: o que pode o corpo *queer*?

Segundo Sara Ahmed (2006), o “estar no mundo” *queer* se faz em um arranjo espacial das relações sociais que organiza e impõe formas de ser aos corpos e espaços, este que delimita os corpos que podem ocupar determinados espaços, bem como o que eles podem fazer nestes. Assim, o corpo *queer* seria disruptivo na medida em que não seguiria os padrões tidos como aceitos por tal arranjo. O “estar no mundo” *queer* seria marcado por diferença, em

contínuo choque com padrões heteronormativos, esses que não apenas demarcariam seu próprio espaço, como também reafirmariam existências dissidentes como “impróprias”.

A Fenomenologia, grosso modo, aponta para o fato de que o corpo se orienta mediante sua consciência em relação a algo externo a ele próprio. Corpos tomam forma à medida que se movem pelo mundo, orientando-se para perto ou longe de objetos e outros corpos. Um corpo “orientado” é aquele que se sente em casa, que sabe onde está e que tem determinados objetos e corpos ao alcance. Tal “orientação”, advinda da ideia de intencionalidade, é apropriada por Ahmed para pensar uma intencionalidade fenomenológica de um ponto de vista dissidente, para refletir sobre objetos e corpos que aparecem – e, principalmente, aqueles que não aparecem –, para daí conceber um modelo de (des)orientação que se valha de modos de existência no mundo fincados na dissidência, reconhecimento este que pode propor formas outras de prazer diante do deslocamento, do desconforto, do que está “fora do lugar”.

Se o corpo “orientado” é aquele que “se sente em casa”, o corpo “desorientado” seria aquele que está perdido, desviado de um caminho coerente, incapaz de cumprir o *telos* que lhe foi atribuído dentro do contexto no qual ele foi, inicialmente, posto a caminhar. Segundo Ahmed, arriscar a saída do caminho estreito e reto previamente demarcado pode conduzir ao extravio, à vertigem, à demarcação do corpo como *queer* (Ahmed, 2006). O corpo “orientado”, que anda em linha reta sem desvios, modela-se e “endireita-se” – *become straight* – justamente por seguir esse caminho “certo” e “direto”, sem se desviar em nenhum ponto (Ahmed, 2006, p. 16). Não é arbitrário que a etimologia da palavra em inglês *straightness* aponte para “ir direto ao ponto”, bem como para “endireitar-se, ser direito e correto” e, nessa mesma conjuntura, para “heterossexualidade”.

Dessa forma, Ahmed argumenta que “*queerificar*” a Fenomenologia é, também, conceber uma fenomenologia *queer*, que observe essas outras experiências de corpo e suas formações no espaço e no tempo. O mais interessante aqui é pensar na capacidade de corpos *queer*, em sua sensibilidade própria nesse “estar no mundo” segmentado, de se movimentar, de atravessar espaços e revirá-los por dentro. São esses fatores que podem impingir uma (des) orientação espacial – que podemos entender como análoga à (des)orientação sexual –, e que podem promover uma “política de (des)orientação” que remexe a distribuição dos corpos e espaços. Uma “política da (des)orientação”, impingida por corpos “desorientados”, por corpos que são agente de um “estar no mundo” *queer*, ensinar-nos-ia a pensar na reordenação das relações e no rearranjo dos espaços de forma a colocar ao alcance objetos e corpos que pareceriam “errados”. Uma política investida no aproveitamento diante do “desconfortável”, do “deslocado”, do “vertiginoso”. Ahmed nos lembra que a Fenomenologia está repleta de “momentos *queer*”, como os momentos de deso-

rientação causados pela contingência e horror da experiência vital da vertigem e da náusea, essa que seria superada à medida que os corpos se reorientassem. Entretanto: e se os corpos não se reorientassem? E se ficássemos detidos nesses momentos de “contingência e horror”? Não poderíamos vislumbrar uma orientação diferente?

A (des)orientação *queer* será chave em nossas análises. Creio que ela pode ser vetor de fissura, incitação de uma “zona de indiscernibilidade”.

## OS EMBARAÇOS DA CARNE

*A Seita e Desaprender a Dormir* são filmes que guardam tanto semelhanças quanto diferenças entre si. Sem intenção de detalhar cada uma dessas, deito-me naquilo que os une: sua apropriação de fenômenos do capitalismo contemporâneo e a (re)composição destes pela via da estética.

A narrativa de *A Seita* se situa em uma Recife futurista e distópica. Nela, as classes abastadas não mais habitam a Terra; mudaram-se para as colônias espaciais, abandonando não apenas as ruínas do que fora aquela cidade ora decadente, como também os cidadãos “menos importantes”, as “classes inferiores”. Nesse cenário, o personagem principal, um jovem afeminado das classes altas e com ares de dândi (Pedro Neves), muda-se das colônias espaciais de volta à Recife, na contramão do progresso hegemônico de seu tempo e de sua classe social. Entediado, o personagem se cerca de ornamentos e objetos de decoração no antigo apartamento de sua família. Passa todo seu tempo entre adornos, caminhadas longas pela cidade abandonada e encontros casuais de sexo com os seus poucos habitantes. Seu corpo é uma superfície desnuda, apática, entregue às possibilidades de prazer e beleza que aquele lugar poderia oferecer. Dentre os possíveis prazeres, o prazer de dormir. Quiçá, o prazer de sonhar. Prazeres esses difíceis de se viver, dada a impossibilidade tecnológica imposta ao sono. As colônias espaciais haviam banido o sono por meio de uma vacina obrigatória que impedia as pessoas de dormir. Graças a essa tecnologia, o sono era agora considerado um inusitado hábito do passado. O personagem aparenta ser desprovido de emoções até que algo especial lhe chama a atenção. Estranhos cartazes ilustrados são espalhados pela cidade. Ao perseguir a origem dos cartazes, eis que ele descobre a seita: uma festa de dissidentes, regada de ritualidades específicas, onde os corpos desfilam seus brilhos e maquiagens estilizadas, beijam-se, fazem sexo. E, mais importante: tomam a “substância”. Um elixir sonífero capaz de burlar a vacina obrigatória e permitir aos corpos dormir e sonhar.

O tema do sono também se faz presente em *Desaprender a Dormir*, como denuncia o próprio título. Filme rodado durante a pandemia de Covid-19, trata justamente do sono – ou a falta dele – em nossos dias. E, para além do sono, discorre sobre a sensibilidade do corpo frente às “telas luminosas”, às tecnologias contemporâneas. Um casal gay vivido pelo diretor do filme Gustavo Vinagre e pelo cineasta Caetano Gotardo nos traz pistas interessantes: Flávio (Gustavo Vinagre) passa muitas horas por dia diante da tela do computador editando vídeos pornográficos, o que o faz perder seu próprio apetite sexual; José (Caetano Gotardo), passa seu tempo tentando desenvolver uma equação que determine quando os humanos colonizarão Marte. José busca trazer de volta o tesão de Flávio, que parece estar em uma jornada interna na difícil missão de expandir os próprios sentidos.

Ambas as narrativas trazem um tema em comum: o sono e o corpo que (não) dorme, algo caro quando abordamos fenômenos contemporâneos. Jonathan Crary (2016) traça um intrigante retrato do sono diante do capitalismo tardio. Segundo o autor, esse capitalismo exigiria dos seres humanos uma temporalidade ininterrupta, 24 horas por dia, 7 dias por semana. Em contexto no qual a maior parte das necessidades humanas – fome, sede, relações interpessoais, afetividades e, inclusive, sexualidades – tornaram-se eixo de mercado e foram convertidas em mercadoria e investimento, o sono sobra como uma necessidade humana cujos limites o capital tem dificuldade de transpassar, sendo, portanto, a sua última grande barreira. O tempo da inconsciência e do sonho, o único tempo do dia que retira os corpos do domínio incessante das imagens e estímulos produzidos pelas mais variadas tecnologias, seria um tempo desperdiçado, um empecilho tanto à produção quanto à acumulação de riquezas.

Se o sono é considerado a grande última barreira ao capitalismo, pode ser também uma forma de resistência a ele. As dimensões físió-simbólicas do sono e do sonhar podem ser agentes do improdutivo, do indiscernível, do que não pode ser contido. Para encontrar os possíveis “embaraços da carne” e sua “zona de indiscernibilidade”, sugiro uma análise dos filmes que, integrada às narrativas, privilegie o *corpo* e suas potências.

*A Seita* possui uma cadência bastante específica. Em sua extensão de pouco mais de uma hora, o filme apresenta pouca variação de planos, repetições de enquadramentos, silêncios constantes. O longa se inicia com uma imagem que, com poucas diferenças, retornará em outros momentos: o personagem dândi deitado em sua cama no quarto. Em voz *over*, sua narração descreve: “Era por volta do ano de 2040, época em que eu voltei a morar no Recife”.

Durante praticamente todos os momentos encenados na casa do dândi, o olhar da câmera se comporta da mesma forma: privilegia a beleza dos cenários, dos objetos adornados, das delicadas porcelanas e do corpo do próprio

personagem. Este, aliás, faz-se contíguo aos objetos, não se destaca enquanto sujeito humano. Pelo contrário. Sua presença revela uma atitude na qual não apenas ele, mas o olhar da câmera, fazem de tudo em cena uma grande superfície, que não se importa em apresentar mais do que sua própria aparência. O personagem prescinde de profundidade e de toda e qualquer emoção que seja diante das próprias ações. Em estado constantemente letárgico, parece um “sonâmbulo”. Não apenas por ter tomado a vacina obrigatória, que o impedia de dormir. “Sonâmbulo” também por sua incapacidade de executar gestos que lhe atribuam caráter, vivacidade, humanidade. Essa escolha pelo afastamento e apatia, transferida para a própria construção estética do filme, responde por uma *estética dândi* marcada por sua frivolidade, como nos conta o próprio diretor do filme, André Antônio Barbosa, em coautoria com Denilson Lopes, Pedro Neves e Ricardo Duarte Filho (2019). Não apenas o protagonista, mas o próprio filme em si nos convida a uma apreciação fria e distanciada que traduz uma sensibilidade dândi, notadamente superficial, que privilegia o ornamental e a concepção do corpo como obra de arte. Uma cena de conversa pós-sexo entre o dândi e um de seus amantes exemplifica claramente esse ponto (Lopes *et al.*, 2019). A câmera que observa a conversa passeia inquieta pela sala, registrando em closes erráticos a decoração disposta, por vezes mostrando a bunda desnuda de um dos rapazes, que em nada se difere dos objetos decorativos pelos quais a câmera insiste em transitar. A atitude da câmera persiste no fato de que eles são, realmente, parte daquele cenário confusa e freneticamente filmado.

Julgo interessante a contiguidade do corpo do personagem com a materialidade cênica e o corpo filmico em si. Seu corpo, impedido de dormir por força de uma tecnologia, estende sua superfície por outras tecnologias, transformando a si mesmo em mais um dos muitos ornamentos do cenário, por mais que essa atitude de nada sirva, em termos produtivos. O *Homo aestheticus* amplia seu corpo pelo contato com os objetos, mas, inversamente ao esperado, não demonstra emoção ao fazê-lo. A profusão imagética de seu corpo conectado aos adornos é tanta que ultrapassa e esgarça qualquer aproximação afetiva possível. Tudo é *blasé* e distante. Tornado-o um corpo biome-diado – um “sonâmbulo” – por uma tecnologia hegemônica que remexeu em seu aparato sensível, o personagem dá vazão ao seu “estar no mundo” *queer* para, por meio de seu *status* dissidente, (des)orientar o que lhe está imposto em termos de sensibilidade. Fazer de seu corpo *queer* um agente deslocado que, longe de ser produtivo, faz-se disposto como uma superfície rasa com pouca inteligibilidade para além de sua própria existência expressiva. A improdutividade – e o sono – são o lugar sobre o qual o personagem, e o filme, buscam se deitar.

Entretanto, algo muda na cadência do filme quando nos deparamos com a seita que lhe dá título. Um sutil nível de tensão é explorado na composição cênica e no corpo do personagem central, que está descobrindo algo novo e misterioso. Pela primeira vez, percebemos um uso mais detido de planos aproximados, como o primeiro plano que

enquadra o dândi e nos revela, de forma inédita, alguma demonstração emotiva em seu rosto. Os *closes* também são bem explorados para nos mostrar o líder da seita, personagem vivido pelo cineasta Sosha, que entra em cena com a substância sonífera na mão. Os detalhes de seu rosto, de sua maquiagem, de sua mão, demonstram sua superfície francamente artificializada. Homens, mulheres, pessoas cujo gênero não podemos dizer, todos com máscaras de maquiagem reluzente, em performance estilizada. Um grupo deitado no chão, de forma coreografada e posada, performa o ato de dormir. Ao fim da sequência, vemos o dândi coberto com a máscara de maquiagem estilizada, dançando, bem como os outros membros da seita. Talvez o único plano do filme em que o vemos fazer gestos diferentes que escapem, mesmo que sutilmente, de sua performance posada e distanciada. Ele agora era um membro da seita. O quadro se abre, e vemos os outros integrantes da festa dançando junto a ele. Por fim, todos dormem.

Ao fazermos inferências sobre o regime estético de *A Seita*, certamente devemos começar pelo seu emprego da artificialidade. Se o realismo é amplamente tido como uma concepção estética adequada ao engajamento e à crítica política, aqui testemunhamos algo francamente inverso. Mais que isso, testemunhamos a própria defesa do artifício como uma forma *queer* de promover e disputar sensibilidades. O tema do sono traz ainda outra camada. O personagem central, em perene estado de vigília, apresenta-se como um “sonâmbulo”, um corpo acordado, porém sem emoções, e seu “sonambulismo” se encarna na forma do filme por uma temporalidade distendida, às vezes tendente à inércia, como se o próprio corpo fílmico caminhasse de forma tediosa e maquínica à procura do sono. Uma “estética do tédio” (Lopes *et al.*, 2019) materializa-se, uma estética que se preocupa mais com prazeres micro e sensações do cotidiano do que com a edificação de algo revolucionário. Mesmo o sexo não é, aqui, tratado como algo grandioso. Talvez, exceto, pela sequência da festa, o sexo sequer é posto em cena, e menos ainda tomado como um ato de grande relevância política e estética frente ao poder hegemônico na narrativa.

Nessa dinâmica do sono, o que nos parece ser privilegiado, para além do próprio artifício, é a inércia. O próprio ato de dormir em si. Não apenas a frivolidade do personagem vai de encontro às demandas políticas daquele universo em que o sono era impossibilitado, como também a cadência e tessitura fílmicas caminham rumo à defesa da improdutividade. Aos corpos abandonados pelas colônias espaciais restava o “fazer nada”. Ter encontros de sexo casual e dormir, apenas. Mesmo a seita, um grupo político que se rebela contra as colônias, não encena uma revolta aos moldes “clássicos”, com caráter impositivo, mas sim uma festa em que todos gozam de pequenos prazeres e, por fim, dormem. Há uma negação geral do filme e seus personagens em tomar posição de ação frente aos males impostos pelo poder dominante. Sua forma de rebelar é pequena, localizada e, sobretudo, fundamentada na não-ação, exceto pela potência disruptiva de seus gestos improdutivos e incoerentes para com os parâmetros hegemônicos. A resistência pela inércia

é pedagógica, nesse sentido, e apresentada como uma estratégia sensível notoriamente *queer*. Se o *Homo aestheticus* daquele universo é modulado para ser um corpo biomediado alerta e produtivo, esse mesmo corpo vai se conectar aos objetos e às tecnologias a seu redor de modo outro, (des)orientando o previamente posto, forjando um modo de ser que desvia e, perversamente, inverte o esperado: forja um corpo improdutivo, incoerente, superficial.

Ao tomar uma postura *blasé* que, mesmo contígua à profusão de objetos decorativos, jamais demonstra emoção por eles, o personagem deturpa a esperada sensibilização do corpo biomediado frente à tecnologia de caráter estético que lhe é ofertada. É justamente essa “ausência” de sensibilidade que tange uma possível “zona de indiscernibilidade”, um embaraço à pergunta: “Como assim o corpo está insensível diante da oferta estética que lhe é oferecida?”. Seu contato sem emoção com os objetos revela o quanto estes são superficiais, ausentes de sentido para além da “beleza”. Desse modo, são objetos que, tal como o corpo que lhes é contíguo, acabam despidos de sua capacidade utilitária aos moldes da economia capitalista. Algo similar se dá com a tecnologia da substância sonífera, uma contra-tecnologia dissidente que se estende aos corpos para, justamente, apagá-los, desestimulá-los, torná-los improdutivos.

*Desaprender a Dormir* nos apresenta coisas em comum, apesar de dar outra perspectiva aos corpos e à potência de seu sexo em cena. A narrativa do casal Flávio e José é entrecortada por uma série de *inserts*; tantos que, em dados momentos, chegam a deslocar a narrativa central em benefício do fluxo de imagens inseridas. Temos aparições pontuais de Hypnos (Carlos Escher), o “deus do sono” *youtuber* que dá início ao filme e segue entrecortando-o com discursos para fazer seus seguidores dormirem. “Já é hora. Ressonar, cochilar, apagar. É hora do povo tomar inconsciência, escurecer as ideias. Povo livre é o povo que dorme livremente. Sem percalços durante o sono, sem barulho, sem moléstias, sem trabalho”. As palavras evocadas por Hypnos, em tom de voz baixo e difuso, dão a tônica do que podemos esperar do filme. Enquadrado em primeiro plano, seu rosto fala conosco. Após dar seu texto, ele cerra os olhos, convidando-nos a cerrar também. O quadro se dissolve em um branco que toma a tela. Uma mão, em plano detalhe, costura um leve tecido. Uma música suave toca. A imagem é dissolvida em planos sobrepostos e translúcidos da mão e do tecido, dos botões sendo costurados. Um delicado barulho de água a cair. Desde o início, o filme mobiliza uma espécie de “estética do sono”, em que o sono não apenas se faz um tema verbalizado e discutido, mas também traduzido para a forma fílmica.

Bem como o dândi de *A Seita*, aqui também temos um casal de “sonâmbulos”, dois *Homo aestheticus* intensamente (des)regulados pelas tecnologias que lhes são contíguas. Flávio tem um olhar fugidio e sem foco, que mantém em boa parte de suas aparições. José, por sua vez, apresenta certa vivacidade, que no decorrer da película pare-

ce se transformar em um tipo estranho de angústia. Ambos possuem sono debilitado. Neste filme, diferentemente de *A Seita*, as causas do aporreo do sono não são metafóricas, mas diretamente ligadas às tecnologias midiáticas contemporâneas, algo dito de forma incisiva em muitos momentos.

Como um filme rodado durante a pandemia de Covid-19, praticamente todas as suas imagens têm qualidade doméstica, sendo que quase a totalidade dos *inserts* são filmagens que os atores provavelmente fizeram de modo caseiro. Boa parte desses *inserts* caseiros se insere no filme com a desculpa de se tratar de pacientes do Hypnos. Personagens que se colocam em quadro, olham para a câmera e falam sobre sua incapacidade de dormir. Uma mulher, vivida pela cineasta Julia Katharine, relata sua profunda insônia. Hypnos a “hipnotiza” para ela dormir. Com a imagem dele em quadro, em primeiro plano, entra em cena uma tela menor, por cima do quadro, com o rosto de Julia, que fala: “Você quer ficar sarada?... Tomar uns bons *drinks*?... não quer mais andar de ônibus?... bora ralar, bi!... Morar numa mansão? Dar *close* em Milão?... Vai trabalhar bi!”. Essas frases não apenas compilam certo pastiche de ofertas programadas e publicidade midiática, como também reproduz a promessa de sucesso individual pela via do trabalho. Trabalho e produção como oposição direta ao sono, bem como nos ensina Crary (2016).

Isso se fortalece nos *inserts* de dois *camboys*, homens que se exibem na *internet* como trabalho remunerado. O primeiro deles, vivido pelo cineasta *queer* Fábio Leal; o segundo, pelo ator pornô Lucas Scudellari. Os dois falam com Hypnos, relatam sua dificuldade de dormir. O primeiro relata que, ao dormir, sonha com o barulho do *site* no qual trabalha, o som da notificação de que entrou dinheiro na conta e que algum cliente quer que ele faça algo. O segundo reitera a mesma ansiedade, ao dizer que basta fechar os olhos para começar a ouvir o barulho das notificações pedindo para ele fazer algo específico em *show*. As demandas do trabalho virtual invadem seu sono e o perturbam. O segundo ainda relata que seus sonhos são similares à linha do tempo do Instagram; ele os vê verticalmente, com sua profusão de imagens publicitárias. Logo após mais uma “hipnose” do sono feita por Hypnos, a sequência se encerra com uma montagem intercalada entre os *camboys*, em *close*. A imagem balança suavemente, junto a uma canção de ninar cantada por um deles. O *camboy* literalmente “embala” a imagem, como se em seu colo houvesse um bebê que ele tenta ninar. O ponto de vista do “bebê” é nosso ponto de vista. Nós, do lado de cá, somos embalados para dormir com a canção de ninar. O filme transfere o sono para seus espectadores, e a tessitura das imagens querem nos fazer dormir.

O texto narrativo de Flávio e José nos apresenta uma contrapartida em relação à cadência do sono, especialmente a partir das performances sexuais encenadas. O sexo, aqui, possui um papel relevante para a proposta estética do

filme. Como dito acima, Flávio perdeu sua libido por editar compulsivamente filmes pornográficos, enquanto José tenta reanimá-lo. Numa dessas sequências, em que José traz um rapaz chamado Nivaldo (Rafael Rudolf) para eles terem um sexo a três, pouco depois do ato sexual começar Flávio se esquiva e se levanta, dizendo querer assistir José e Nivaldo transando. Um plano-contraplano se estabelece, em que Flávio está de pé, e os outros dois transam diante dele. As mãos de Flávio se erguem, de forma involuntária, e se posicionam no ar como quem manipula um teclado de computador. Ao fazê-lo, ele então “manipula” a cena: pausa, dá *zoom*, avança, edita a cena sexual que se dá diante dele, bem como os filmes com os quais trabalha. O sexo real se torna um sexo virtual editável pelas mãos e olhos de Flávio. Seu corpo está tão fincado ao trabalho mecânico e predatório diante da tela do computador, que está mais apto a editar a cena de sexo do que a experienciar o sexo propriamente dito.

Mais do que contradizer a “estética do sono” proposta em boa parte do filme, as performances sexuais, na verdade, criam uma espécie de par sexo-sono. Um não se opõe ao outro, apesar de sua cadência aparentemente contrastante, mas sim complementa e é contíguo ao outro.

Flávio é um exemplar corpo biomediado deturpado pela tecnologia que lhe é contígua. Sua sensibilidade alterada o leva a buscar alguma forma de expansão dos sentidos. Ele entra numa espécie de jornada interna na qual a tal expansão se dá pela própria expansão paulatina de seu ânus, incorporada nos muitos dildos que ele utiliza em diversas cenas. Quanto mais o personagem verbaliza essa tentativa de expansão, mais a “mística do esfíncter” se faz presente em seu corpo. Uma cena é bastante emblemática, nesse sentido. Vemos um dildo que, ao funcionar como tela *chroma-key*, exhibe no quadro diversos fragmentos audiovisuais – de filmes como *Viagem à Lua*, de Georges Méliès (1902), *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), entre outros exemplos de pequenas cenas nas quais há figuras fálicas entrando ou saindo de orifícios. E esse “dildo-tela”, apoiado em uma cadeira, é introduzido lentamente no ânus de Flávio, que se senta sobre ele, em um plano médio que enquadra suas costas e sua bunda. Eis que um ânus, um “terceiro olho anal” se abre na testa de Flávio, simboliza a expansão de seus sentidos por meio do ânus. O corpo do personagem, incapaz de excitação sexual por conta do trabalho predatório frente às telas luminosas, agora conecta e estende seu corpo *queer* a um outro objeto, a uma outra tecnologia: o dildo. Em vez de se fazer uma extensão do computador que edita filmes, agora ele se expande em um *continuum* corpo e tecnologia que desperta algo novo. (Des)orienta o objeto e erige daí uma sensibilidade que pode, enfim, fazer ruir a mecanicidade imposta a seu corpo pelo trabalho diante do computador. Não apenas vemos uma provocativa apropriação e (des)orientação *queer* de trechos e cenas que compilam parte do repertório histórico do cinema e do audiovisual, mas sua “concentração” na tecnologia “dildo” e sua introdução no ânus do personagem. É o dildo, e a expansão do ânus por ele

promovida, que aqui ressignifica a relação do humano com a tecnologia e intenta, por essa via, remexer na relação entre corpo biomediado e estratégias capitalistas, seguindo as pistas de Patricia Clough (2008).

A última sequência do filme não é apenas o seu ápice, como também o momento mais revelador no que tange sexo, sono e a proposta estética do filme. José segura Flávio em seus braços, como um bebê a ninar. Eles estão sobre a cama, em plano médio. Flávio está nu. Os dois se beijam. Um *fade out* corta para José, que lubrifica seu punho e seu braço. A imagem se dissolve, e vemos a introdução do punho de José no ânus de Flávio, em plano aproximado. José aplica *fist fucking* no outro. Eis que, finalmente, a expressão apática de Flávio se converte em prazer. Ele geme e sorri, o que vemos em primeiro plano de seu rosto, em uma sobreposição translúcida que ainda nos mostra seu ânus penetrado. Ele ri e geme cada vez mais alto. Flávio, agora, está tendo sua experiência de sexo para além da tela do computador, uma experiência intensa que responde pelo suprassumo de sua expansão sensorial. José também geme de prazer conforme adentra o outro. O “terceiro olho anal” reaparece na testa de Flávio. Não apenas reaparece, mas aumenta de tamanho; amplia-se e toma toda a sua cabeça, que desaparece na escuridão, em uma espécie de “buraco negro” que a engole. No apogeu sexual de seu corpo, que ao início do filme é apático e sem tesão, Flávio chega a seu grande êxtase, justamente, no sono. No desaparecimento da consciência; ou, no que chamo aqui de *inconsciência anal*. No meio do sexo, sua consciência se dissolve no ânus. A sequência acaba em plano médio com um Flávio “sem cabeça”, deitado na cama com as pernas para cima, e com José ajoelhado diante dele, com o braço introduzido em seu ânus, caindo paulatinamente no sono.

O prazer de sua materialidade em cena e de seu ato sexual dissidente contrapõem-se ao sono roubado pelas “telas luminosas” às quais os dois corpos estavam submetidos. Transcender as tecnologias, portanto, seria maculá-las com os “embarços da carne”, com a improdutividade de seu sexo “ruidoso”, “abjeto”, traduzido na encenação da prática de *fist fucking*. As imagens e sons são claros: é por meio do cu, e de sua expansão, que se subvertem as tecnologias a serviço do capitalismo, e é o sexo “perverso” que pode nos fazer reaprender a dormir. O “estar no mundo” *queer* dos personagens, e o modo ruidoso de seus gestos, (des)orienta as tecnologias que, em um primeiro momento, regulava-os e os fazia “sonâmbulos”. No momento em que percebem no dildo um modo de subversão – lê-se o braço inserido no ânus também como um dildo, como nos ensina Preciado (2017) –, deslocam o objeto em função de um uso que permitisse criar outra sensibilidade, uma que desviasse das estratégias sensíveis hegemônicas.

Diferentemente de *A Seita*, em que a prática sexual surge como atividade cotidiana com pouco ou nenhum poder de deturpar o poder hegemônico dado, *Desaprender a Dormir* é contundente ao colocar o sexo como a sua estra-

tégia sensível. Se o capitalismo contemporâneo, suas tecnologias e demandas produtivistas estão criando corpos biomedidos “sonâmbulos”, deturpando o descanso e corrompendo a capacidade de transar e dormir, é o sexo dissidente que vai trazer outro módulo de força. Só o sexo, e apenas ele, conduz os personagens ao tão almejado sono, do mesmo modo que o filme, em sua completude, também vem como “antídoto” ao estado de vigília. As sequências sexuais, mesmo que sejam estimulantes em suas imagens, retomam progressivamente uma “estética do sono”, dada na cadência das imagens e nos sons de ninar da trilha sonora. Conforme a consciência dos personagens desaparece diante de seu gozo, nossa consciência é, também, convidada ao apagamento.

O “estar no mundo” *queer*, certamente, propicia formas outras de sensibilidade. Nos fascina perceber de que modos essas sensibilidades podem ser moduladas. *A Seita* se vale do artifício, da superfície e da performance da vida como obra de arte. Ao fazê-lo, lança mão de uma “estética do tédio”, de uma cadência fílmica dilatada, distanciada, de pequenos prazeres pouco postos em cena e elogio às aparências do corpo e das imagens. *A estética dândi* (Lopes *et al.*, 2019) aqui nos demonstra como a frivolidade, o distanciamento e, principalmente, a improdutividade, podem ser estratégias sensíveis dissidentes, podem revelar uma forma de sensibilidade *queer* como resistência diante das “vacinas obrigatórias”, das tecnologias hegemônicas. Se tais tecnologias intentam penetrar em nossos corpos e nos controlar na profundidade de nossos sujeitos, são a superficialidade, os prazeres do cotidiano, a inércia e o sono, o seu módulo de força contrário, a sua “zona de indiscernibilidade”. *Desaprender a dormir* aposta de maneira ainda mais contundente no sono. Reverencia a inércia e, mais especificamente, a “perversão” (sexual, sobretudo). O sexo dissidente e o sono são parceiros um do outro na modulação de uma sensibilidade *queer* que quer burlar as tecnologias hegemônicas. A “estética do sono” empreendida nas imagens e sons brinca com os hiperestímulos das “telas luminosas”, convertendo-os em estímulos de sono. Primeiro o estímulo sexual, a excitação dos encontros corpo a corpo, para então emendar na cadência do sono.

Em ambos os filmes, os corpos biomedidos por tecnologias que lhes impede o sono se valem de contra-tecnologias “perversas” – a substância sonífera e o dildo – para deturpar as lógicas hegemônicas. Mais que isso, valem-se de uma relação “perversa” com as tecnologias hegemônicas. São *Homo aestheticus* que, atravessados pelas tecnologias e estratégias sensíveis contemporâneas, apropriam-se delas, torcem-nas por dentro e mobilizam outros modos de sentir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinema *queer* contemporâneo brasileiro, interessa-me de forma especial filmes que demonstram consciência sobre o lugar de sujeitos dissidentes em nosso mundo, instigando a capacidade deles de modular suas próprias estratégias. Assim, acredito que os filmes aqui trazidos fazem justamente isso: apropriam-se de fenômenos do capitalismo e os criticam por meio de estéticas específicas, que não prestam tributo à coerência exigida pela economia hegemônica. Apesar de seu texto ter referências notadamente políticas – ora metaforizadas, ora francamente expostas – nenhum dos filmes modula um perfil contestador claro e facilmente compreensível, menos ainda um discurso evidentemente militante. Seu caráter crítico está, precisamente, em seu engajamento com o corpo, suas propostas estéticas e sua tentativa de criar afetos de uma outra ordem. Ao reconhecerem seu “estar no mundo” *queer*, são corpos fílmicos que, em sua estética, fazem elogio ao indiscernível, buscam tanger a “zona de indiscernibilidade”, incitam o que não pode ser contido e economizado. Creio encontrar nesses filmes um exemplo – dentre outros possíveis – de uma “contra estetização *queer*” do mundo, uma disputa do corpo sensível frente aos interesses do capitalismo contemporâneo.

Ao conectar sua carne viva com as tecnologias e abrir um limiar “pós-biológico” ao virtual, como nos sugere Patricia Clough (2008), o corpo *queer* se abre justamente para aquilo que não está dado, para o que é potência. Nas palavras de Muniz Sodré (2021), o virtual é potência de ser; em si, não é uma coisa, mas uma potência de ser. A tecnologia se integra aos corpos e busca regular seu aparato sensível, mas nesse processo a matéria viva dos corpos também se entranha na tecnologia, empresta-lhe “vida”, com seus excessos de intensidade, seus afetos imprevisíveis, sua cota de indiscernibilidade. Portanto, os corpos fílmicos aqui vistos, longe de serem anestesiados, são corpos bastante estesiados que escolhem para si uma estética dissidente, que retorce estratégias sensíveis do capitalismo, mobiliza os embaraços da carne e o que eles podem trazer de indiscernível. Para o capital, o corpo regido por forças ininteligíveis é um problema, um obstáculo, um embaraço. Se o corpo possui não apenas a qualidade de dormir e sonhar, mas a qualidade de existir e performar “coisas estranhas” apenas como expressão e exercício de suas próprias potências, sem função ou utilidade para além disso, podemos afirmar que o corpo é dos maiores desafios – ou, também, constrangimentos – à racionalidade contábil hegemônica.

Enfim, ao reunir uma reflexão teórica sobre capitalismo e teorias *queer*, a partir de análise fílmica debruçada sobre corpo e afeto, tenho por objetivo fazer inferências críticas ao capitalismo contemporâneo que tragam em seu bojo um elogio ao sensível e à experiência estética, ao compreendê-los como forças relevantes de interpretação e ação no mundo, bem como modos potentes de disputa nos campos social e político.

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- BARBOSA, André A. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.
- CLOUGH, Patricia. "The affective turn: political economy, biomedica and bodies". *Theory Culture Society*, v. 25, n. 1, 2008.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles.; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOPES, Denilson; BARBOSA, André; NEVES, Pedr; DUARTE FILHO, Ricardo. *Inúteis, frívolos e distantes: em busca dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *A dança como vetor da alegria*. Escola de Comunicação da UFRJ, 2021. Disponível em: <https://x.gd/jNCci>. Acesso em: 24 junho 2021.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- STEYERL, Hito. *In defense of the poor image*. E-Flux: Journal 10. 2009.
- VIEIRA JR., Erly. "Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência". *Contemporânea, Comunicação e Cultura*, v. 16, n. 01, jan.-abr. 2018.