

Imagem e Sublime: um estudo de caso.
Análise da série televisiva *Os Assumidos*.

Sofia Zanforlin¹

Resumo

O artigo se divide em três partes: primeiro, percorremos a definição de Jean François Lyotard sobre o conceito de sublime. Num segundo momento, buscamos acepções sobre o sentimento do sublime no contemporâneo através do conceito de ‘sublime tecnológico’, desenvolvido por Mario Costa, em que o autor defende a possibilidade da expressão do sentimento sublime em meio ao contexto atual de multiplicação e banalização de imagens e signos na comunicação de massas. No terceiro momento, procuramos analisar à cena final da primeira temporada do seriado televisivo *Os Assumidos* (*Queer as Folk*), e assim responder à questão: há espaço para a contemplação, para a reflexão, condições apontadas por Lyotard como necessárias ao surgimento do sentimento sublime no contexto da programação de TV?

Palavras – chave: TV; sublime; imagem.

Abstract

This paper is divided in three parts: first, we seek Jean François Lyotard’s definition of the Sublime concept. Second, we develop the idea of Mario Costa about the concept of ‘Technological Sublime’ in which the author explains the possibility of an expression of the sublime sentiment at the actual moment of multiplication and banalities of images and signals at mass communication. In a third moment, we analyze the final scene of the first season from the TV series *Queer as Folk* to answer the question: is there possible moments of reflection, contemplation, conditions mentioned by Lyotard as a necessity to the expression of the sublime sentiment at the actual context of the TV programming?

Keywords: TV, sublime, image.

¹ Sofia Zanforlin é formada em Comunicação pela UFPE, mestre em Comunicação pela UnB e doutoranda em Comunicação pela Eco – UFRJ. Autora do livro “Rupturas Possíveis. Representação e Cotidiano no seriado *Os Assumidos*” São Paulo: Annablume, 2005. e-mail: sofiazanforlin@uol.com.br.

De volta ao passado, de volta aos clássicos.

Talvez seja impossível tentarmos encontrar uma definição formal que explique, ou determine, o sublime. Talvez não deveríamos tentar imputar-lhe um sentido único, uma descrição coesa do sentimento sublime. Em “Lições sobre a Analítica do Sublime”, Jean-François Lyotard ao fazer uma ‘releitura’ da obra de Immanuel Kant, “Analítica do Sublime”, dá algumas pistas na tentativa de compreender o sentimento do sublime. Compreender sem procurar precisas apreensões, sem simplificações nem reducionismos.

O que desperta o “sentimento do espírito”, que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma ‘presença’ que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar. (Lyotard, 1993: 53).

‘Sentimento do espírito’, grandeza, forma em estado puro, uma presença, ainda que inapreensível, por que não etérea? Um sentimento que rejeita a forma *per se*, mas sua liberdade de formar-se na subjetividade, ‘espiritualmente’. Pois, “o conceito coloca-se fora do alcance de toda apresentação; a imaginação afunda-se inanimada; todas as suas formas são inanes perto do absoluto; o ‘objeto’ que é a ocasião do sentimento sublime desaparece sem mais: ‘a natureza como se esvanecendo diante das idéias da razão’”. (Idem: 75). O sublime está constantemente no livro de Lyotard, ligado à idéia do absoluto, e a natureza. Mas não na maneira que imediatamente poderia nos ocorrer, na forma, na paisagem, na beleza, mas no que a natureza pode representar de grandeza, de inacessível, de supremacia.

Pois a beleza, como explica Lyotard, estaria relacionada ao que Kant conceitua de ‘a faculdade de julgar’, estaria relacionada ao gosto, portanto, à forma, a determinação, ao entendimento, portanto ao apreensível, à imaginação. “O argumento é então o seguinte: posto que o sentimento do belo resulta de uma forma, que é uma limitação, acha-se em afinidade com o entendimento; o sentimento sublime, que é ou pode ser proporcionado pelo sem-forma, acha-se em afinidade com a razão”. Correndo o risco do reducionismo, poderíamos apontar as primeiras distinções entre ambos sentimentos, por vezes similares e antagônicos. O belo e o sublime podem ter a mesma raiz, mas são distintos em suas representações. O sentimento sublime é contraditório, indeterminado por formas, por objetos, limitações; o belo pode ser expresso em palavras, compreensível, apreensível, a beleza pode estar na forma do objeto, na obra de arte do artista, na paisagem, “na faculdade

de julgar no seu exercício mais elementar, este juízo estético que é o sentimento do belo”, (Idem: 69).

Dessa forma, o sentimento sublime em sua complexidade, pode despertar o prazer, mas também a angústia, o arrebatamento, mas também inquietação. A ambivalência de sensações seria despertada por sua natureza transitória, como explica Lyotard:

A satisfação proporcionada pelo sublime surge ‘indiretamente’, como um sentimento de dois tempos contrários: as ‘forças da vida’ sofrem um instante, uma inibição, são retidas, reprimidas; depois são deixadas, expandem-se. (...) A causa dessa angústia transitória, a emoção sublime, não tem, pois, nada de um jogo. Contrariamente ao gosto, o sentimento sublime é uma emoção, uma alternância entre o não e o sim afetivo. Comparado com o prazer do belo, o do sublime é negativo, ele comporta esse recuo, como se o pensamento se chocasse, esbarrasse com aquilo mesmo que o atrai. (Lyotard, 1993: 69).

Mas o que o atrai? Se o sentimento sublime recusa a limitação da forma, do objeto, o que poderia então, despertar o sentimento sublime? Em Kant, segundo Lyotard, a grandeza, o absoluto que despertam o sentimento sublime pode ser primeiramente identificado com a natureza. Porém, “se a natureza contribui para a emoção sublime, não é certamente, como no sentimento do belo, por suas formas. É quando não deixa aparecer senão a grandeza e a força” (Idem: 71). Daí, a tensão a que estaria condicionado o sentimento. Se o sublime relaciona-se a uma idéia de superioridade, de imensidão, é então elementar que as reações imbuídas nesse sentimento sejam contraditórias: “A relação de um efeito com sua causa, não une dois elementos homogêneos: o efeito é um fenômeno, a causa é um conceito cujo objeto não é passível de intuição. Os elementos são heterogêneos, mas sua união necessária: não se pode pensar um sem o outro”.(Idem: 93) Ainda assim, quando é despertado o sentimento sublime? Lyotard responde:

(...) é quando é solicitado que a imaginação tenha uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão. Se todas as partes compostas sucessivamente não podem ser compreendidas de uma só vez, então o poder da apresentação que é a imaginação, acha-se ultrapassado. Como o olhar sobre a aresta da pirâmide ou sobre o interior da Igreja de São Pedro pode sê-lo, se nos acharmos a uma tal distância que não se possa ‘compreender’ de uma só vez o que ele pode ‘compor’ sucessivamente. (...) No instante de passar além dessa medida absoluta, a síntese compreensiva da grandeza torna-se impossível, e a qualidade do estado no qual se acha então o pensamento imaginante inverte-se: tem medo deste ‘transcendente’ que é um além móvel e confuso. (Lyotard, 1993: 104 - 105)

Lyotard preocupa-se em esclarecer que o medo engendrado ao sentimento sublime não pode ser relacionado às coisas presentemente temíveis. Não são enchentes, furacões ou tempestades de neve. Embora citados em alguns momentos do livro como exemplos de magnitude, do absoluto da natureza, não podemos incorrer no erro de meras simplificações. “Se a natureza pode ser considerada sublime, não é porque ‘engendre o medo’, mas porque faz apelo em nós à força que é nossa de olhar como pequeno aquilo com que nos preocupamos (os bens, a saúde, a vida) (ibid: 113). Talvez, a contraditoriedade do sentimento sublime tenha sua raiz na nossa fragilidade, na compreensão de temporalidade que temos em relação à vida, ao próprio sentido de finitude do ser humano. Se comparado a fenômenos naturais, ou como na citação acima, às coisas construídas pelo homem, mas que possuam certo ar de grandiosidade, como as pirâmides, por exemplo, quando nos deixamos tomar pela magnitude, quando não conseguimos apreender o significado e a representação dos acontecimentos ou de determinadas coisas, quando enfim, nos deixamos dominar pelo deslumbramento que se alterna entre o fascínio e a angústia, estaríamos talvez, imbuídos do sentido de sublimidade.

Sendo assim, poderíamos compreender o sentimento sublime como universal? A resposta de Kant a esta pergunta é negativa. A “aptidão” ao sentimento do sublime estaria para Kant, entre aqueles predispostos ao ‘gosto da reflexão’ em oposição ao ‘gosto dos sentidos’. É preciso capacidade para a transcendência na experimentação do sublime. Lyotard explica a diferença entre os dois na acepção de Kant:

Será dito universal um juízo subjetivo onde se assinala a cada um o dever de experimentar a mesma satisfação que o ‘sujeito’ que julga em relação ao mesmo objeto. O argumento começa opondo o juízo estético como ‘gosto da reflexão’, ao juízo associado a uma satisfação empírica devida aos sentidos, o ‘gosto dos sentidos’. O gosto dos sentidos só suporta ‘juízos de ordem pessoal’, o mesmo não se dá com o gosto da reflexão. Poderíamos tentar dizer que o objeto que proporciona a satisfação estética é o sujeito do juízo de gosto e que seu atributo é a própria satisfação: Isto é belo. A capacidade de proporcionar prazer ‘satura’ o objeto por assim dizer. (Lyotard, 1993: 84)

Assim, segundo a explicação de Lyotard, o gosto, associado ao sentido de belo, exige em sua essência a característica de universalidade, de senso comum. Sua natureza formal, sua limitação ao objeto, a um ‘isto’ como diz Lyotard, o qualifica a experimentação

comum, diferente do sentimento sublime. Não que o sublime não faça algum apelo ao sentido de universalidade, as categorias não são tão rigidamente determinadas, mas há sutis diferenças nas atribuições. “Quero dizer que só a qualidade da sensação de sublime, desinteressada como a do belo (agradam por si mesmos), em que o prazer e o desprazer se combinam ‘dinamicamente’, não pode bastar para decidir sua partilhabilidade” (Idem: 210).

O sentimento contraditório que é o sublime atém-se exclusivamente à satisfação exultante, que a idéia de absoluto proporciona, e que só o pensamento racionante, a razão, pode representar este objeto irrepresentável, este que é propriamente uma idéia. Esse prazer é o componente atrativo da emoção (ou do abalo) sublime. A ‘repulsa’ que apreende o pensamento e o impede de prosseguir a contemplação desse objeto provém de sua impotência em representá-lo através de uma síntese imaginativa. (Lyotard, 1993: 211).

Neste sentido, como pensar o sentimento sublime no contexto atual, em que imperam a multiplicação de imagens e signos, em que nos encontramos interligados por uma rede comunicacional, via Internet e meios de comunicação de massa? Até este momento, demonstramos brevemente as considerações de Kant, através do livro de Lyotard, sobre a Analítica do Sublime. Passaremos a partir de agora, a buscar acepções acerca do sentimento sublime na contemporaneidade. E assim, quem sabe tentarmos responder à questão: é possível falarmos de sublime no cotidiano, no banal?

Contemporaneidade e Sublime

No livro “O Sublime Tecnológico”, Mario Costa retoma as acepções de Kant e Lyotard sobre o sublime e rediscute alguns pontos. Dentre eles, a visão de Kant sobre a magnitude do sentimento sublime.

O sentimento sublime pôde ser originado apenas daquilo que é posto aquém de cada função simbólica, daquilo que não pode de modo algum ser reconduzido a qualquer medida antropocêntrica. Em Kant esse inassimilável é pensado nos termos absolutamente grande, excessivo, colossal... Hofmannsthal pensou o sublime no horizonte da pequenez, o traço sublime é na opinião dele deixado por qualquer coisa humilde, ‘um regador, um arado abandonado, um cão ao sol’. (Costa, 1995: 20).

Mario Costa considera, sobretudo, que o sentimento sublime pertença ao terreno do simbólico, do *sem-forma* e afirma:

Esteja a origem do sentimento sublime no horizonte da pequenez ou no absolutamente grande, uma coisa permanece firme: o sublime sempre é gerado por uma crise do simbólico, provocado por aquilo que não pode ser dito e não pode ser colocado em 'forma'. (Costa, 1995: 21)

A forma para Mario Costa não pode ser reduzida à delimitação de um objeto, a complexidade do sem forma está em compreendê-la como o inexprimível, o 'abalo', esteja ele sendo provocado pelo absolutamente grande, ou 'no horizonte da pequenez'. É quando passa a analisar o sentimento sublime no contexto contemporâneo que Mario Costa apresenta algumas valiosas discussões para "atualização" da busca de um sentimento sublime. Ele defende que a técnica seria um novo terreno para o surgimento do sublime, ao contrário do que poderia se supor, de impossibilidade de um sentimento ligado à razão, à reflexão, num momento de vulgarização de imagens, e velocidade e fugacidade cotidiana.

É nesse momento que intervém a questão da técnica. Ela, na sua essência e nas suas manifestações, um novo 'absolutamente grande', um novo tipo de ameaça mortal, capaz de uma expropriação e de uma opressão do homem, não apenas sobre o plano da sensibilidade, mas também sobre aquele da mente. (Costa, 1995: 22)

Com a técnica, o autor considera também o surgimento de um novo tipo de sublime, um novo desafio à razão e à reflexão.

Com a técnica, o sublime pôde ser finalmente objetivado, ofertado à contemplação, produzido e consumido como uma nova forma de composição do espírito. Com a técnica, portanto, o sublime cessa de pertencer somente à natureza, e principia realmente a pertencer também à arte. (Costa, 1995: 23)

Não podemos esquecer que pensar o sublime no contemporâneo é observar a predominância atual de um mundo globalizado, muito mais no sentido de uma predominância do mercado, de uma "cultura do dinheiro" do que numa rede comunicadora universalizante e portanto mais abrangente. Uma diversidade complexa de culturas, economias, sociabilidades. Para Mario Costa, citando Teilhard de Chardin, o estabelecimento da técnica fez surgir uma nova categoria de indivíduo, o *ultra-humano*:

As novas tecnologias da comunicação parecem-nos um verdadeiro e próprio evento antropológico, capaz de reconfigurar radicalmente a vida do homem e a sua experiência estética. Teilhard teve a certeza, já nos anos 20, de que a direção evolutiva da espécie tendia à

constituição de um organismo humano planetário, por ele indicado com o nome de 'ultra-humano'(Costa, 1995: 27)

Mario Costa também defende a idéia de que os novos modelos das redes comunicacionais propiciam, ou potencialmente propiciariam, a fruição compartilhada, um maior acesso à reflexão e, portanto, ao sublime.

É minha opinião que com as novas tecnologias eletroeletrônicas da comunicação, nos situamos diante de uma transformação radical no campo estético. (...) as novas tecnologias não são uma linguagem, são um ser que excede toda paisagem interior ao sujeito e instaura uma nova situação material. Isto constitui a condição para uma ultrapassagem da dimensão artística, em direção à nova dimensão estética do 'sublime tecnológico'(Costa, 1995: 37).

Assim, as novas características atuais não representam um empecilho para o surgimento de contemplações, reflexões, sentimentos de beleza, muito menos ao sentimento sublime. O que o autor faz é 'reconfigurar' este sentimento adaptando-o às novas condições de instituição da tecnologia, e oferecendo um novo sentido ao espírito e à subjetividade. Como citado acima, o artista deixa o centro da obra e passa a ser uma espécie de 'condutor', de mediador, pois é através de suas obras que se constitui o espaço para o desenvolvimento do sublime tecnológico. Dessa forma, a obra de arte deixa de constituir-se como uma expressão única e individual para se configurar como um meio de fruição coletiva. É na imagem que se constitui o novo absoluto, que interpela o sujeito para a nova face contemporânea. A tecnologia faz-se presente e penetra o cotidiano.

A função do artista não é mais aquela de exprimir-se ou de dar forma ao mundo dos significados humanos, mas aquela de criar alguns dispositivos comunicacionais nos quais aquela dimensão do ultra-humano torne-se consciente de si e se desvele sensivelmente. (Costa, 1995: 33)

E é justamente pela característica de aparente independência das novas tecnologias, seu caráter auto-suficiente que gerariam no sujeito a complexidade de sentimentos descritos por Kant, de ambivalência e contraditoriedade, e que propiciariam o terreno para o sublime. A imagem é um reflexo dos avanços empreendidos pelo homem e que o interpelariam de forma decisiva incidindo sobre o seu cotidiano, nas suas percepções e subjetividades.

As imagens desencadeiam um angustiante desencorajamento e nos vêm ao encontro como uma seqüência de presenças opressoras: elas deixaram de depender de nós, antes nos interpelam e nos forçam a entrar no seu ser. Contudo, é apenas essa premissa

necessária ao sentimento do sublime. (...) as novas tecnologias tornam possível uma 'domesticação do sublime', e que pela primeira vez na história da experiência estética, a sublimidade pode ser objeto de uma produção controlada e de um consumo socializado e repetível. (Costa, 1995: 49)

Há que se notar certo otimismo do autor que desconsidera a possibilidade dessas mesmas imagens ao invés de propiciarem um espaço para a contemplação e reflexão gerem apenas uma grande quantidade de imagens pobres em significados e ricas em banalizações. Há que se ter em mente que o momento atual além de ser aquele em que se consolida o uso e o aumento do acesso às novas tecnologias, também abre espaço para o aprofundamento de segregações, tais como cor, gênero, status social.

Porém há quem condene a chamada 'satanização' da mídia, o que teria se iniciado com Adorno e a Escola de Frankfurt e teria deixado seus resquícios de excessiva crítica e o erro de enxergar os meios de comunicação de massa como dominadores e desconsiderando a leitura crítica que os consumidores podem fazer do que recebem. Um dos teóricos que discordam da satanização da mídia é Antonio Negri:

Mostram-nos uma vida cotidiana dominada pelo monstro da mídia como um cenário povoado de fantasmas, de zumbis prisioneiros de um destino de passividade, frustrações e impotências. A esquerda só sabe propor a teoria da manipulação e lamenta os pobres espectadores que são reduzidos a receptores passivos. (Negri, 1993: 173).

Antonio Negri não nega as conhecidas e repetidas características dos meios de comunicação de massa; o reducionismo e massificação do público receptor, desconsiderando suas especificidades, nem a atual degradação do gosto das programações dos meios, porém nega-se a enxergar os receptores como facilmente manipuláveis e desprovidos de qualquer vestígio de crítica ao consumir um produto de mídia seja ele televisivo, cinematográfico ou radiofônico.

O conjunto 'maquinístico' da comunicação da mídia é um mundo de transformação e de constituição, como todos os outros mundos 'maquinísticos' que se encontra inserida a vida do ser humano. (Negri, 1993: 174)

Parece-nos, então, que devemos pensar categorias como subjetividade, sentimentos de beleza, sentimento sublime, inseridos no contexto atual de predominância da tecnologia, da multiplicação de imagens e sons, no cotidiano. Dentro de uma crescente banalização de

imagens podemos encontrar espaços de suspensão, em que valorizem o momento da reflexão, da contemplação, do pensamento.

Negri não reproduz o otimismo de Mario Costa quando defende o sublime tecnológico, mas insiste que devemos abandonar a visão pessimista e catastrofista que tomou conta da análise da comunicação para pensarmos os produtos culturais como meios de transformação social. Um espaço em que “a nova subjetividade se constitui dentro desse contexto de máquinas e trabalho, de instrumentos cognitivos e autoconsciência poética, de novo meio ambiente e nova cooperação” (Negri, 1993: 175).

Os meios de comunicação não só devem ter as funções de entretenimento, informação, mas também de transformação social, de ampliação de direitos. Não devem apenas reproduzir ou apenas fazer circular velhos estereótipos, mas constituir-se como um meio em que seja possível uma atuação crítica, reflexiva.

Trata-se de imaginar e construir um sistema coletivo de comunicação do qual estejam excluídos o privado e o estatal. Trata-se de constituir um sistema de comunicação pública baseado na inter-relação ativa e cooperante dos indivíduos. Trata-se de ligar comunicação/produção/vida social em formas de proximidade e cooperação cada vez mais intensas. Trata-se, em suma, de pensar numa democracia radical, na sociedade como produção, a ser posta em forma nas condições do horizonte pós-mídia. (Negri, 1993: 176)

É possível pensarmos o sublime nas atuais produções culturais? Dentro do contexto de cinema talvez alguns exemplos possam ser encontrados. Mas, será que poderíamos pensar o sublime dentro da programação de TV? Em meio a uma infinidade de shows de realidade, telejornais exclusivos sobre a violência das grandes cidades, *talk shows*, programas humorísticos que repetem piadas homofóbicas ou machistas e que atravessam décadas repetindo a mesma fórmula, novelas que para garantirem o sucesso de audiência devem conter os mesmos enredos e representações estereotipadas sob o risco de terem seu tempo de transmissão encurtado se ousarem propor novas visões e questionamentos; como imaginar espaço para a contemplação, a reflexão, o arrebatamento, a introspecção, condições apontadas por Kant, Lyotard, como necessárias ao surgimento do sentimento sublime nesse contexto?

Como considerarmos o absoluto, o infinito referido por esses autores dentro de uma programação cotidiana de TV? Se tomarmos o sentimento sublime como o definido por Mario Costa, sendo definido pelo terreno do simbólico, se pensarmos a magnitude da

imagem tecnológica como meio capaz de florescer o sentimento sublime poderemos achar alguns momentos de suspensão imersos num contexto de velocidade, banalidade. “Poderiam o cinema e, sobretudo, a televisão contribuir para sustar a fugacidade de tudo que nos cerca?” (Brissac Peixoto, 1996:184). Talvez não seja tão difícil encontrarmos em meio a tantos e tão parecidos programas de TV imagens essenciais, que nos interpelem, nos mobilizem.

Em “Beauty and the Contemporary Sublime”, Jeremy Gilbert-Rolfe cita os recentes filmes de desastres e guerras intraestelares como exemplos que buscariam a reprodução do sentimento de grandiosidade. Também comenta passagens de filmes como *Titanic* que trabalha a magnitude da tecnologia representada pelo navio e que conta ainda com o mar revolto como o representante da grandeza da natureza. Em meio a esses símbolos, há ainda uma história de amor, interrompida pelo desastre do navio na tempestade, ou ainda *Beleza Americana* e a cena do saco de papel filmada por uma das personagens como um exemplo de sublime. Cita também algumas passagens do filme *Morte em Veneza* em que não encontramos as relações tão evidentes entre tecnologia e natureza, mas que trabalha com um outro nível de sutilezas, como o conflito no amor entre dois homens. É mais proximamente a este último exemplo que procuraremos analisar o objeto escolhido para este trabalho. A cena final da primeira temporada do seriado de TV *Os Assumidos*.

“A televisão pode ser cenário de instantes de iluminação?”

(Peixoto, 1996).

A cena escolhida para este trabalho foi transmitida no início do mês de dezembro em 2001. Trata-se do seriado *Os Assumidos* (Queer as Folk), transmitido pelo canal *Cinemax* da *Direct Tv* ou *TVA*. A série se destaca por tratar do cotidiano de cinco amigos homossexuais e um casal de lésbicas, com a proposta de ter como protagonistas personagens gays sem apelar para os estigmas constantemente a eles associados. Em *Os Assumidos*, gays e lésbicas não são os coadjuvantes que surgem quando se quer personagens cômicos ou dramáticos, tão comum em outras séries de TV. Eles são os personagens principais e o seu cotidiano, trabalho, amigos, amores, o enfoque.

“Its all about sex”, afirmam os roteiristas da série, Ron Cowen e Daniel Lipman¹. E assim, justificam o fato da série optar por não discutir questões políticas relativas ao movimento *gay*, e justificam também a escolha pela ênfase nas cenas de sexo. “Sim, fazemos uma série voltada para o público *gay* e queremos falar de prazer, de beleza, de sexo”, dizem. Poderíamos então, suspeitar que o estigma de promíscuo associado ao homossexual principalmente quando do recrudescimento dos casos de AIDS no mundo ao final da década de 80, será mais uma vez ligado aos *gays*, ao enfatizarem a constante troca de parceiros de alguns dos personagens. Assim, por exemplo, é um dos protagonistas da cena escolhida, Brian.

Brian é o personagem mais polêmico do seriado. Promíscuo, frio, impenetrável, seguro de si, vaidoso, bonito, bem sucedido. Como é de praxe em séries de TV, esse tipo de personagem geralmente possui um séquito de admiradores, pelo menos dois outros personagens são apaixonados por ele: Michael, seu amigo de infância, e Justin, rapaz de 17 anos que tem sua primeira relação homossexual com Brian, no primeiro capítulo da série. Serão os três os protagonistas da nossa cena. Daremos um salto ao 22º episódio, o que encerra a primeira temporada, e às últimas cenas do episódio.

Nele, Justin convida Brian, que o considera como seu namorado ainda que Brian não o assuma como tal, (como um traço de sua personalidade, o de não se deixar tomar pelo sentimentalismo, por isso deixa claro que prefere não se prender a uma única pessoa), para ir com ele a seu baile de formatura. Justin estaria concluindo o segundo grau, depois de um período conturbado na escola, com problemas com o diretor e colegas de classe, por haver decidido assumir a homossexualidade tendo sido vítima de agressões. Brian caçoa do convite de Justin, dizendo que não tinha mais idade para bailes de garotos de 17 anos, nesse mesmo episódio Brian completa 30 anos.

Qual não será a surpresa de Justin ao vê-lo surgir de *smoking* no salão do baile. Justin dançava com sua melhor amiga, Daphne, é ela que vê Brian entrando no salão. Justin pergunta o que aconteceu para que ele mudasse de idéia, Brian responde que veio buscar sua juventude perdida. Pede licença a Daphne e tira Justin para dançar. Nesse momento, o mambo que tocava dá a vez para a música *Save the last dance*, do *The Drifters*, grupo de *rhythm and blues* famoso entre o meio dos anos 50 e 60. A cena da dança dura o mesmo tempo da música, aproximadamente 3 minutos. Durante esse tempo, os dois serão os donos

do salão de dança, as pessoas que dançavam vão se afastando, assustadas, surpresas, na medida em que eles adentram na pista.

Um círculo se abre para que eles protagonizem uma das cenas mais belas de todo o seriado, um casal ensaiando uma coreografia, à moda dos grandes musicais, rodopiando pelo salão como que dançassem uma valsa. Brian tira a echarpe de seda branca que vestia e coloca em Justin. Noutra momento da dança, Justin tira o paletó de Brian e o joga para que Daphne, que assiste à cena sorridente, segure. Em seguida, Brian segura a mão de Justin para que ele rodopie em sua volta, e nessa hora Brian aproveita para encarar àqueles que os olhavam em volta do círculo. “O olhar desejante implode as carapaças da moral burguesa” (Lopes, 2002:58). E no final da música, essencialmente pop, “ridiculamente romântica” nos dizeres de Brian, um beijo.

(...) um despudorado sentimentalismo ecoa o fascínio que o melodrama exerce junto a um público feminino, mas também a um público gay, criando um espaço paradisíaco, de férias de praia, em que as emoções não são corroídas pela ironia, mas suavizadas num espaço de artifício, com um cenário de filme hollywoodiano, repleto de músicas sentimentais e falas espirituosas. (Lopes, 2002:216-217).

Durante a cena, a câmera percorre rapidamente as pessoas que assistem os dois homens ocupando a pista de dança. Podemos entrever os sorrisos discretos das meninas que se deixam levar mais pelo romantismo do casal sem levar em conta julgamentos morais, talvez uma referência à dita complacência feminina. Os meninos que conseguimos ver estão sérios, mas não deixam entrever nenhum sentimento de raiva, com uma exceção: a câmera desde o início da cena, quando Brian entra no salão, foca Chris Hobbes, colega de sala de Justin com quem ele teve problemas por ser *gay*. Chris Hobbes olha a cena com ódio, como um insulto.

Quando acaba a música Brian puxa Justin e a cena é cortada. Eles reaparecem na garagem se despedindo. “Viu a cara deles?”, pergunta Justin. “Você deu-lhes um baile de que nunca se esquecerão, mesmo que tenha sido extremamente romântica”. Mais um beijo de despedida e Brian observa Justin indo embora cantarolando a música que acabavam de dançar enrolado a sua echarpe branca. Pelo retrovisor, Brian vê Chris Hobbes surgir segurando um taco de *baseball*. Brian sai do carro e grita por Justin. Não dá tempo. Justin

vira o rosto e é acertado na testa pelo taco. Brian corre e consegue tirar o taco de Chris Hobbes e bater nele. Corre para Justin, ele está caído no chão. Brian grita. A cena termina.

Michael está no aeroporto quando toca o seu celular. Aparece Justin saindo de uma ambulância, inconsciente, amarrado à maca, ensangüentado. Brian sai da ambulância segurando a echarpe branca, suja de sangue. Ele surge sozinho sentado num banco do corredor do hospital, Michael chega. A série termina com um close do rosto de Brian, transtornado, culpado, revoltado. Sentimentos que nos saltam pela dureza de sua face, no correr de uma única lágrima. A dor daquele momento confunde-se com o prazer das lembranças. É impossível o arrependimento, o desafio se transformara em risco. Medo da morte. Da consciência da fragilidade, da finitude do ser. Na violência da cena, surge espaço para o sublime.

Sublime que não está necessariamente em um Deus ou numa religião, mas no cotidiano, nas pequenas alegrias diante de uma situação inesperada, um gesto uma paisagem que emerge. (Lopes, 2002: 221)

O sublime está na surpresa e na alegria de Justin ver Brian chegar ao baile. No olhar desafiador que ele lança para a platéia que os assistem enquanto dançam. No romantismo da cena, da música que toca. Do sentimento que os envolve, o amor, o encantamento. E é sublime vê-lo tão triste. Brian, o personagem mais antipático da série, aquele que nega qualquer chance de sentimentos, desmorona. Não é um grito, um choro, mas um rosto profundamente sofrido. A série que festeja o prazer, o sexo, a luxúria, a boate, drogas, termina sua primeira temporada deixando-nos perturbados. O que acontecerá com Justin, vai morrer? Ele não pode morrer! Morrer por que? Porque dançou com o seu namorado em sua festa de formatura? Pode a intolerância vencer? O bem não vence o mal, pelo menos na ficção? No momento em que Brian decide desnudar-se, assumir seu amor por Justin, ele será derrotado? Então é isso? Não há espaço para ousadia, para o desafio, ele será morto no final...

Sublime não como volta de fundamentalismos, certezas incontestáveis sobre que se apoiar, mas de leveza e delicadeza. Sublime associado a uma ética ambivalente, pluralista, concreta, calcada numa experiência reencantadora do mundo, para além do cinismo e da solidão. (Lopes, 2002: 221)

Sem mais palavras, fim. Talvez mais forte que qualquer diálogo, o fim com tantas interrogações. Sentimo-nos derrotados, e perguntamos se tem que ser assim. A imagem se revela mais forte que qualquer dizer, nos interpela, nos desafia a propor novas saídas, novos significados. Talvez aqueles propostos por Antonio Negri há alguns momentos, o de uma democracia radical, a uma ampla participação da sociedade, a uma pluralidade. A imagem se revela como condutora e propositora de mudanças. Nos indaga, nos demonstra o sublime tecnológico, pois se mostra transcendente, ativa, desconcertante.

Não é que não haja distinção entre vida cotidiana e um filme na TV, mas as imagens midiáticas permeiam de tal forma o mundo que se tornam referências tão ou mais básicas de informação do que o cotidiano, a ponto de nossa visão do cotidiano ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa. O simulacro não é nossa perdição, é nosso continente. (Lopes, 2002: 106).

A imagem midiática então se revela atuante, interfere no cotidiano para mostrar-nos o que acontece com o outro. A imagem da TV como uma janela, como uma possibilidade de conhecer de mostrar o que não vemos, ou nos negamos a ver. A intolerância, a violência, o desrespeito àquele que não se enquadra no universo conservador de homens brancos e classe média; o outro, o homossexual, o negro, a mulher. Quem estava assistindo por um acaso, quem acompanha a série, ou um zapeador, viu, experimentou e foi interpelado. O espetáculo terminou sangrento. Como o do telejornal da tarde. Talvez a violência da imagem possa revelar a resignação do gesto, sentado, derrotado, num corredor de hospital. Mas também possa revelar múltiplos significados, como a necessidade de se rever velhos conservadorismos e pontos de vista. A tecnologia a serviço do homem. Para a transformação, a pluralidade.

Bibliografia

COSTA, Mario. *O Sublime Tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995, 88p.

LOPES, Denílson. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, 260p.

LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a Analítica do Sublime*. Campinas: Papirus, 1993, 224p.

_____. *O Inumano*. São Paulo: Novos Rumos, 1997, 202p.

NEGRI, Antonio. *Infinitude da Comunicação/ Finitude do Desejo*. In PARENTE, André (org.). Editora 34, Imagem Máquina. A era das Tecnologias do Virtual. São Paulo: Editora 34, 1993, 334p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 1998, 436p.

ROLFE, Jeremy Gilbert. *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press, 1999.

^{i i} Texto incluído do encarte do CD com a trilha sonora da primeira temporada da série.