



## ALEGRIA QUEER: Uma chave de leitura estética<sup>1</sup>

### QUEER JOY: An aesthetic reading key

Luiz Fernando Wlian<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo, de caráter teórico, busca enunciar uma sensibilidade dissidente baseada na ideia de "alegria" para propor uma chave de leitura à arte queer, em especial o cinema e o audiovisual. Para tanto, vale-se de uma breve genealogia filosófica da alegria, com fins de diferenciá-la da felicidade. A alegria queer se baseia, sobretudo, nas filosofias de Spinoza, Nietzsche e Muniz Sodré, em cotejo com contribuições teóricas de Sara Ahmed, e tem como principal inspiração um modo afetivo de abordar as propostas poéticas e estéticas de filmes e obras audiovisuais queer nos quais o presente autor acredita encontrar o regime estético da alegria.

**Palavras-Chave:** Experiência estética. Cinema queer. Alegria queer.

**Abstract:** This theoretical article seeks to articulate a dissident sensibility based on the concept of "joy" as a key framework for interpreting queer art, particularly cinema and audiovisual works. To this end, it draws on a brief philosophical genealogy of joy to distinguish it from happiness. Queer joy is primarily grounded in the philosophies of Spinoza, Nietzsche, and Muniz Sodré, in dialogue with theoretical contributions from Sara Ahmed. Its main inspiration lies in an affective approach to the poetic and aesthetic proposals of queer films and audiovisual works, in which the present author identifies an aesthetic regime of joy.

**Keywords:** Aesthetic experience. Queer cinema. Queer joy.

“Nas danças que duram toda a noite irei enfim pousar meus alvos pés, tomada de delírio...”. E é por conta do delírio festivo que o corpo de Penteu é estraçalhado em nome de Dionísio, na obra *As Bacantes*. Sua dilaceração, pelas mãos das bacantes, é regida por alegria. Tal alegria relembra algumas cenas do cinema queer contemporâneo brasileiro: os dançantes corpos de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), que celebram sua potência a despeito das ameaças do lado de fora; a cantoria no transporte público em *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), animada pelos trabalhadores da fábrica e dançada pelo personagem queer Wellington; a

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Pesquisador em doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAAC/UNESP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. E-mail: [luizwlian@gmail.com](mailto:luizwlian@gmail.com).

brincadeira de pega-pega na praia, com um grupo de amigos, em *Vando Vulgo Vedita* (Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, 2017); as andanças de Sosha e suas personagens nos curtas *Metrópole* (2013), *Recife XXI* (2014) e *A Lenda do Galeto Vegano* (2016); entre muitas cenas que tocam o modo de alegria que aqui busco abordar. Uma alegria dionisíaca que não se furta a “estraçalhar Penteu”, bem como todas as possíveis opressões ao redor, em nome de seu próprio aproveitamento. Uma alegria afinada a uma sensibilidade dissidente. Uma alegria *queer*. Esta alegria é peça central em minhas pesquisas recentes. No presente texto, de natureza marcadamente teórica, busco traçar um entendimento sobre essa alegria, bem como sua possível utilidade para se observar a arte *queer*, em especial o cinema e o audiovisual.

De que modos a alegria pode ser lida por experiências de (des)orientação *queer* (AHMED, 2006)<sup>3</sup>? De que modos ela pode ser entrevista nas imagens e sons? Essas questões animam o percurso teórico e conceitual que ora proponho. Em trabalhos futuros, espero empreender um percurso mais analítico, já tendo em mãos uma compreensão compartilhada e depurada de alegria *queer*.

### Alegria *queer*

Falar sobre dissidências em termos de alegria apresenta uma contradição elementar: por um lado, a materialidade das imagens que podem nos convidar a crer e partilhar de seu regozijo; por outro lado, a dificuldade de associar afetos positivos a corpos notavelmente marcados por opressão e negatividade, algo já bastante discutido pela fortuna teórica dos estudos *queer*. E essa dificuldade é exemplificada em uma pergunta bem simples: como pode pessoas que sofrem tantas opressões e violências serem alegres?

Assim, faz-se fulcral delinear cuidadosamente a compreensão que se tem do vocábulo *alegria*, sobretudo como ele pode se diferenciar de *felicidade*. Felicidade e alegria são dois termos assemelhados, fazem parte de um mesmo repertório semântico. Muitas vezes são lidos como a mesma coisa; talvez um mais estável e duradouro que o outro, ou talvez um mais intenso e fugidio que o outro. Contudo, quase sempre são postos no mesmo balão, algo que, em minha interpretação, pode levar a um reducionismo na compreensão que se tem de ambos, especialmente que se tem da alegria. Menos utilizado do que *felicidade*, o termo *alegria* costuma aparecer para explanar sobre a felicidade, para descrever características dela, para

<sup>3</sup> Essa expressão advém da leitura de Erly Vieira Jr. (2018) do texto de Sara Ahmed sobre *fenomenologia queer* (2006).

ilustrar estados de espírito – geralmente subjetivos e individuais – que levam à felicidade. Nesse jogo, a felicidade costuma vencer.

Sara Ahmed faz um mergulho profundo na felicidade, em seu livro *The Promise of Happiness* (2010). Ao afirmar que a sociedade – em especial, a sociedade de hoje – toma a felicidade não apenas como um *fim* – como seria em sua concepção filosófica clássica –, mas também como um *meio*, a autora infere que, para se chegar à prometida felicidade, deve-se “emular” felicidade no caminho. É pela “emulação” da felicidade, empreendida pela autorregulação individual, que se chega à suposta felicidade. Ao passar por Kant e Aristóteles, Ahmed exprime como os filósofos leem a felicidade como um *fim*. Aristóteles a descreve como o bem ao qual todas as coisas visam; não apenas um *fim*, mas um *fim perfeito*. A felicidade é ligada a *Eudaimonia*, à “boa vida”, uma vida “virtuosa”. Nessa concepção, fica posto que a felicidade se direciona ao futuro, envolve causalidade. Mais do que causalidade, ela envolve intencionalidade – de um ponto de vista fenomenológico –, pois trata do direcionamento do corpo e da consciência a determinados objetos. Ao enunciar uma “fenomenologia da felicidade” (2010, p. 23), a autora afirma que a promessa da felicidade é mediada pela proximidade com certos objetos, que não são necessariamente coisas materiais, mas também valores, práticas, estilos de vida. Dessa forma, a busca da felicidade se daria pela aproximação com “objetos felizes”.

E quais seriam os “objetos felizes”? Melhor: quais seriam os “objetos errados”, os objetos que obstruem o caminho da felicidade? Se a felicidade é mediada por causalidade, de que se trata essa causalidade? Segundo Ahmed, o “repertório de felicidade” amplamente compartilhado pela sociedade nos dá imagens de modos de vida bastante específicos. Imagens como casamento, família, conquista material, entram facilmente na conta dos “objetos felizes”.

Sendo um imperativo ético, a felicidade separa o “bom” do “mau”. Dessa maneira, um sujeito bom é aquele que se aproxima de “objetos felizes”, que regula seus desejos, faz escolhas certas, busca a vida virtuosa, deseja o bem e espera, em troca, a felicidade. Afinal, “bons sujeitos não sentirão prazer com objetos errados” (AHMED, 2010, p. 37). E o “mau sujeito”, por conseguinte, seria justamente aquele que sente prazer com “objetos errados”, que se desvia das “escolhas certas” ou falha ao ativá-las. A esse “mau sujeito”, a felicidade não só é vetada, como ele se torna devidamente marcado por sua infelicidade e miséria. É tido como “louco”, “insociável”, “neurótico”. Todos termos que me parecem bastante caros à experiência de ser um corpo *queer* no mundo.

Daí advém, certamente, o esforço crítico de muitos teóricos *queer* em relação à ideia de felicidade. Não apenas em Ahmed (2010), mas, sobretudo, em autores que se aproximam da “tese antissocial” nos estudos *queer* (BERSANI, 1996; EDELMAN, 2004), há uma oposição veemente entre positividade – quase sempre ligada à heteronormatividade – e negatividade. Mesmo que com discursos e tonalidades distintos, os autores defendem uma existência *queer* baseada em afetos negativos. Afinal, se a felicidade está vinculada a realizações como matrimônio, vida doméstica, acúmulo de bens etc., uma existência dissidente deve recusar essa felicidade. No entanto, é precisamente ao entender felicidade nesses termos, que me sinto instigado a descolar dela para confabular modos outros de se aproveitar existências dissidentes. Assim, proponho uma curva à alegria.

Julgo válida uma breve genealogia do termo, em especial sobre como ele é filosoficamente compreendido. Decerto que este é um empreendimento ambicioso que ultrapassaria as capacidades deste trabalho. Assim sendo, não me proponho a uma apreensão exaustiva dele. Busco passear pela filosofia e colher “fragmentos de alegria”, em especial aqueles fragmentos que tenham aspectos legíveis como dissidentes.

A visada filosófica subsidia, dentre outras coisas, o cotejo entre felicidade e alegria, e a especificidade dessa última. Como já visto, a felicidade é constantemente associada a projetos maiores, ao futuro e, principalmente, ao aprimoramento do ser. A alegria, de muitas maneiras, é tida como afeto primordial, mundano, ligado ao prazer e ao hedonismo. Por isso mesmo, ela é desprestigiada em relação à felicidade, mesmo na investigação filosófica (JÚNIOR, 2013, p. 15).

Boa parte do debate sobre alegria reside numa discussão entre *transcendência* e *imanência*, e em qual desses planos ela se localiza. No plano da *imanência*, que traz a alegria para o “nossa mundo”, os autores que se destacam são Spinoza (2009), Nietzsche (2012) e seus comentadores – em especial, Clément Rosset (2000) –, e a leitura de Muniz Sodré da alegria africana e afrodiáspera (2006).

Spinoza (2009) nos diz que a alegria é o afeto que aumenta e favorece a potência de agir do corpo; ela não só é algo primordial, como também condição ontológica de nossa existência. Nos termos do filósofo, a alegria – *Laetitia* – corresponde à passagem de uma menor a uma maior perfeição. Alegria, bem como tristeza, são afetos primários em Spinoza. Deles se originam outros. Ele afirma, ainda, que o estado de alegria integra a “essência humana”, por isso há um “esforço” de nossa parte por buscar ou manter essa condição. A esse “esforço” por

perseverar, por afirmar positivamente a existência, o filósofo dá o nome de *conatus*. Dessa forma, o ser humano faria por onde sintonizar sua “maior perfeição”, ou seja, experenciar alegria.

Nessa esteira, Gilles Deleuze, em releitura de Spinoza, nos diz que “sentimos *alegria* quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, quando uma ideia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos *tristeza* quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência” (2002, p. 25). Nessa perspectiva, mobilizar o *conatus* seria uma forma de resistir aos afetos de tristeza. Entretanto, dentro desse entendimento de *conatus* como a “busca da alegria”, é válido afirmar que não se trata de uma busca nos mesmos termos da “busca da felicidade”, uma vez que a alegria, em Spinoza, não se dá em um adiamento para o futuro.

Por certo que a filosofia de Spinoza tem seus limites, especialmente a respeito do princípio de “autoconservação” atribuído à alegria. Exercitar o *conatus* em prol do estado de alegria, *per se*, não é problema; mas torna-se um à medida que a alegria é pensada como conservação e aprimoramento de si. A compreensão de alegria como afeto, como algo passível de experiência no mundo, é a mais estimulante chancela que o pensamento de Spinoza nos abre, porém, intento pensar uma alegria que não presta tributo à autoconservação e ao aprimoramento, mas à espontaneidade e ao caráter contingente e agressivo da existência. É difícil evocar tal modo de alegria sem invocar Dionísio, como o fiz no início deste texto. E invocar Dionísio é também convidar aquele que talvez seja o autor mais criativo na apropriação do deus grego: Friedrich Nietzsche. E a predileção por Dionísio não é aleatória. A tragédia é o fulcro da compreensão da alegria. Mais ainda, da compreensão de uma alegria que sintonize com dissidências. Para Nietzsche, a alegria está ligada à afirmação da vida e ao caráter trágico da existência.

Em um primeiro momento de sua filosofia, Nietzsche associa a alegria e o trágico mediado por uma forma estética específica: a tragédia grega. Posteriormente, sua análise do trágico avança para uma forma de sabedoria alegre, que ultrapassa a tragédia grega, fundamenta-se na *imanência* – sua maior semelhança com Spinoza –, e pensa, enfim, sobre a afirmação da vida e da existência, a criação de si mesmo como expressão da aprovação do real. A grande tônica da visada de Nietzsche está em perceber a alegria, inerentemente trágica, como uma afirmação da vida, mesmo diante de seus aspectos mais terríveis. Corpos dissidentes e *queer* são corpos que, de maneiras diversas, são submetidos a esses aspectos terríveis e

dolorosos da existência. Assim sendo, pensar uma possível alegria *queer* é pensar em uma alegria que coabite com esses aspectos, uma alegria trágica, por excelência.

O filósofo busca conceber uma *sabedoria alegre*, uma “gaia ciência”. *Gay Science*, em inglês. É uma curiosa ironia a ressignificação histórica do termo *gay*. Para Paulo César de Souza, tradutor e comentador de Nietzsche, a utilização do termo não é arbitrária. No posfácio de *Gaia Ciência* (2012, p. 307), ao comentar sobre a tradução do título da obra no inglês, reitera não ser casual que caiba tanto a Nietzsche quanto aos homossexuais o uso de *gay*, por sua “gaiata indiferença frente à norma”.

Essa alegria, em Clément Rosset (2000), um dos principais leitores de Nietzsche, consiste em paradoxo. Primeiramente, porque “a alegria é um regozijo incondicional da existência e a propósito da existência; ora, não há nada menos regozijador do que a existência, considerando esta última com toda frieza e lucidez de espírito” (2000, p. 22). Em segundo, em complementaridade, o fato de a alegria ser algo impossível de ser precisado ou explicado; ela é um efeito cujas causas lhe escapam. A pessoa alegre não é capaz de justificar o porquê exato de sua alegria, uma vez que “sua alegria não pode valer-se de nenhum fato preciso” (2000, p. 8). A alegria que prescinde de causas, a aprovação irrestrita da existência, nos passos de Nietzsche e Rosset, é algo que ultrapassa a razão, algo que flerta com a “insanidade” e a “loucura”. É nessa seara que acredito me deparar com algo de dissidente. A alegria, portanto, é um “triunfo poético” de Dionísio, encarna a vitória do acaso, da contingência, da espontaneidade, do acolhimento à vida, da aprovação incondicional da existência, “inclusive – e mesmo por causa – de seus aspectos mais terríveis, a exemplo de seu próprio desaparecimento, ou seja, da morte” (JÚNIOR, 2013, p. 88). Bem distante da gana por autoconservação e aprimoramento, como defende Spinoza, a alegria trágica é capaz de acolher sua própria dilaceração. É essa alegria que, em oposição à metafísica platônica, existe sem duplo, não é mimese da felicidade, não é cópia de nada, é independente de qualquer “outro” e se encarna no real em estado selvagem.

E essa alegria também é africana, como nos conta Muniz Sodré (2006; 2021). A alegria africana tem “a fatalidade sobre si”, implica conhecimento trágico acerca do real. Leitor de Nietzsche, Rosset e da filosofia ocidental, Sodré articula parte dessas contribuições com estudos da cultura vedanta e da tradição simbólica africana para compor sua *regência da alegria*. Ao afirmar que alegria é *regência*, algo que possibilita experiências e sujeitos, Sodré (2006, p. 219) infere que não há o sujeito da alegria. É a alegria que, *a priori*, rege o sujeito,

que anima o corpo e permite que ele faça algo; é ela, por conseguinte, que dá vazão a experiências no mundo. Trata-se de um regime afetivo, portanto, que se atualiza essencialmente no presente, em forma de singularidade, de evento. Valorizar o presente não significa, no entanto, desarticolá-lo de outros tempos. Como conta Sodré, ao falar sobre dança (2021), “nós recolhemos passado e futuro num presente que nos mobiliza”. O passado ensina os passos da dança; o futuro nos faz imaginar para onde se vai com o passo seguinte. Todavia, o presente é que é mobilizador, pois é nele que se ativam essas possibilidades. A pertença da alegria ao tempo presente tem seus nuances e matizes, e está bastante ligada à corporeidade, à coletividade, a códigos comunitários. É a corporeidade que confere ao afeto capaz de aumentar a potência de agir do corpo um caráter *acumulável* e *transmissível*. Ao exprimir sua noção de corporeidade, Sodré deixa clara a sua dimensão coletiva, a sua existência como coleção de atributos de potência e ação, como uma aglutinação afetiva que é condição própria do sensível. Tomemos a ideia do *si mesmo* corporal em Sodré (2006; 2021). A partir dela, pensemos na virtualidade do que foi assimilado pelo corpo, do que ele, em sua lógica própria e independente da consciência intelectual, selecionou e acumulou. Esses registros acumulados na carne viva são transmitidos pelo movimento, que conduz o virtual ao real. São reatualizados pela corporeidade. Assim, a corporeidade articula passado e futuro, pela sobrevivência afetiva do que o corpo registra e transmite. Mas é uma reatualização que se dá, sempre e inevitavelmente, no presente.

A alegria é imanente, está em nosso mundo e é afeto que potencializa a capacidade do corpo de agir, nos conta Spinoza. A alegria é trágica, aprova o real como ele é, acolhe a existência em seu caos e suas dores; é paradoxal, inexplicável, algo além da razão, nos contam Nietzsche, Rosset e seus comentadores. Além de trágica, a alegria é regência, possibilita experiências no mundo; é evento, singularidade, transbordamento de forças de uma situação existencialmente excessiva no aqui e agora; é coletiva, comunitária, dá-se na corporeidade; é um dos movimentos mais vivos da sensibilidade, nos contam os pensamentos asiáticos, africanos e afrodiáspóricos relidos por Muniz Sodré. Toda essa visada dá aparato para que se divorcie a alegria da felicidade.

Mobilizado por aquela questão – como pode pessoas que sofrem tantas opressões e violências serem alegres? – penso uma alegria *queer* baseada nessa visada. Entendo que tal alegria não se equipara à felicidade, não possui viés esperançoso e teleológico. A alegria não é representativa, uma vez que não representa algo anterior. Ela se dá como acontecimento, como

evento, como *afeto*. Uma regência afetiva que possibilita experiências. Não pode ser propriamente pensada, tampouco controlada. Sua própria racionalização, inclusive, a economiza. Trata-se de intensidade, da expressão de um aqui e agora enérgico e inventivo, animado por corpos que performam e mobilizam sua pujança e capacidade de agir. Favorecimento das potências do corpo mediante a própria existência deste no mundo, mesmo que esse mundo não lhe seja favorável. Favorecimento que, todavia, não se presta a nada específico além do aproveitamento dele próprio. Uma alegria que não vira as costas aos problemas e mazelas da vida, mas acolhe-os e os incorpora de alguma forma.

Ser um corpo dissidente no mundo, um corpo marcado por diferença, opressão e violência, acarreta grande sabedoria sobre essas questões; contudo, tal sabedoria não necessariamente minora a capacidade do corpo. Sendo uma alegria inherentemente trágica, ela implica conhecimento profundo dos aspectos mais terríveis e cruéis do mundo, mas se sustenta e coexiste com eles, mesmo por entre eles, por seus entremeios. Apesar de todo sofrimento, a alegria afirma a si mesma, afirma o real, a vida e a existência. Mas, diferentemente da felicidade, tal afirmação do real e da vida não tem débito com nada, nem nada particular a edificar.

A alegria *queer* trata da mobilização do corpo e aumento de suas qualidades e capacidades conforme a aproximação – e aproveitamento – desse corpo com “objetos errados”, como diria Ahmed. A alegria está ligada, portanto, à (des)orientação *queer*, aos caminhos desviantes empreendidos por corpos dissidentes, que escapam da linha reta heteronormativa. É alegria mediante a potencialização do corpo em relação com “objetos errados”. Quando a (des)orientação *queer* envolve aumento da capacidade de ação do corpo, ou mesmo uma potência cuja intensidade afirma a existência, pujança e “vontade de existir” do corpo, entendo que ela possa ser regida por alegria. Uma alegria que se dá, justamente, no encontro com “objetos errados”, na forja de formas outras de ser corpo, formas outras de viver, de estar junto, que são alheias às instituições hegemônicas, ao casamento, à família tradicional, à reprodução (os “objetos corretos”, ou “objetos felizes”, segundo Ahmed). A alegria *queer* só o é, portanto, mediante aumento das potências do corpo frente a “objetos errados”, frente a modos de ser marcadamente dissidentes. Em suma: se um corpo dissidente, marcado por sua diferença e consciente dos sofrimentos a ela atribuídos, ainda assim afirma sua própria existência, aproveita a vida, ri e dança por sobre os próprios problemas e expressa aproveitamento jubiloso, precisamente, de sua *diferença*, ele pode ser regido por alegria.

E quais aspectos teria essa alegria? Uma alegria especificamente dissidente? Trata-se de uma alegria *imanente*, tangível em nosso mundo aqui e agora, e não algo por vir. Uma alegria que se dá, necessariamente, no presente. Mesmo que seja *acumulável* – no corpo, na memória – e *transmissível* – no encontro, no corpo a corpo –, é no presente, no acontecimento, que ela se ativa, que ela fornece ao corpo sua potência e expressão.

Irremediavelmente trágica, essa alegria é paradoxal, nas pegadas de Rosset. Desse modo, não pode ser de todo explicada racionalmente. À pergunta de “como pode essas pessoas serem alegres?”, a resposta não traz uma justificativa satisfatória. O paradoxo consiste justamente no fato de ser impossível pôr em palavras a razão do regozijo diante da existência, sobretudo quando essa existência é tão cruel e violenta. Dessa forma, tal alegria não pode ser devidamente justificada com porquês e argumentos que a exprimam inteiramente. A afirmação do real e da vida prescinde de causas para além da própria existência do corpo e suas capacidades. Por isso, precisamente, que a alegria flerta com a “loucura”, com a “insanidade”. A alegria trágica, e seu acolhimento irrestrito e injustificável do real, em si só já dá a entrever, mais do que uma indiferença ao mundo e às normas sociais, uma qualidade de *inconsequência* que dialoga bem com modos *queer* de ser.

Relembro Deleuze (2002), que em sua leitura de Spinoza nos disse, acima, que a alegria se dá no encontro do corpo com outro corpo que com ele se compõe, ao passo que a tristeza se dá no encontro do corpo com outro corpo que lhe ameaça. Ora, corpos dissidentes tem “maus encontros” o tempo todo, vivem sob constante ameaça à sua integridade. Como podem estar alegres? Eis a perversão de uma alegria trágica: ela “ergue a cabeça e vai”, mesmo defronte a ameaça de extermínio. Tal alegria permite ao corpo que ele esteja presente aqui e agora aproveitando de sua própria presença exatamente como ela é, sem prestar tributo a “como ela deveria ser”.

A alegria *queer* é uma alegria que acolhe a contingência, o real em todos os seus acidentes, e não se importa com a autoconservação, menos ainda com o aprimoramento. Diferente da felicidade, ela não tem roteiro a cumprir, não tem comprometimento com nada a não ser si própria. É uma alegria que, sem prestar tributo a ditames hegemônicos, abraça a espontaneidade e o caráter agressivo da existência, algo que pode ir de encontro a, ou mesmo sacrificar, sua própria conservação. É uma alegria que não se diminui diante de seu esgotamento ou aniquilamento. Em tributo à embriaguez de Dionísio, essa alegria não teme a dilaceração. Ela acolhe o real e o esgota. Regozija-se de si, mesmo diante do aniquilamento.

Sem negá-lo, acontece independentemente, em um transbordamento de forças no aqui e agora da existência. Corpos dissidentes podem ser alegres simplesmente por estarem no mundo, por sua capacidade de “dançar” por sobre as próprias inadequações, de rir do mundo e das normas sociais, dos ditames hegemônicos e heteronormativos. Ou mesmo rir daquele que, porventura, deseje seu extermínio.

O “estar-no-mundo” dissidente é uma existência corpórea, que se manifesta em gestos, vozes, comportamentos. Que se manifesta, para além de sua dimensão discursiva, em sua dimensão tácita, por sob a superfície tátil e enquanto carne viva com sua cota de imprevisibilidade. É uma existência que gera sensações diferentes, expressões diferentes, toques e contatos diferentes. Em outros termos, experiências estéticas diferentes, que em sua diferença encontram prazer. Um prazer que, nas palavras de Erly Vieira Jr. (2018, p. 174), “é alheio, mas é intenso, transbordante, movido pelo fogo no rabo *queer*, que prefere se arriscar em trajetos desviantes, em lugar da retidão das linhas heteronormativas, que tão pouco costumam oferecer a quem nelas não se enquadra”.

Essa alegria não possui “momentos causadores” específicos e delimitáveis. Entretanto, identifico *vetores de alegria*, ou contextos nos quais a alegria é, mais facilmente, verificável. Embora não seja possível limitá-la à presença desses vetores, é crível identificá-la junto a elementos que a mediam ou, ao menos, a suportam. Elementos como o encontro, o corpo a corpo, a coletividade, que Sodré (2006; 2021) chama de corporeidade. Se entendemos alegria como afeto, como algo que se dá no corpo, entendemos que ela pode atravessar corpos, uma vez que um corpo tem poder de afetar outro corpo. Logo, por mais que não seja determinante, um “bom encontro” (Deleuze, 2002) costuma ser um *locus* de alegria. Afinal, quando um corpo dissidente encontra outro corpo dissidente, e ambos partilham suas experiências de mundo, é plausível identificar alegria nessa partilha. Como já dito, a alegria *queer* não se dobra diante de “maus encontros”; porém, “bons encontros” tendem a contar com sua presença. Muito ligada à corporeidade, outro vetor da alegria é a música e a dança. Nietzsche, Rosset e Sodré se unem no que tange a pertença íntima da música à alegria. Apesar de, mais uma vez, a alegria não ser dependente dela, é fácil encontrá-las juntas. E isso se deve bastante ao modo pelo qual *música* – e, por extensão, *dança* – é interpretada por esses autores, como algo que, tal qual a alegria, prescinde de um duplo, não é cópia de nada.

Um outro aspecto dessa alegria, que talvez seja o seu mais dissidente e mais destoante da ideia de felicidade: sua *improdutividade*. A alegria *queer* é improdutiva. Ela ignora a

autoconservação e o aprimoramento, como já vimos. Sua inconsequência, imprevisibilidade e incomensurabilidade são vertiginosas. Ela não se presta a nenhuma função específica, não se importa de ser seu próprio *fim*, bem como *meio* para coisa nenhuma. Ela está bem em se esgotar em si mesma. Ela não tem causa exclusiva *a priori*, e se ela cria alguma coisa *a posteriori*, essa coisa escapa de sua conta, não é prevista, tampouco controlada. E dizer isso não é defender que tal alegria, ao expandir as capacidades do corpo, não favoreça a vontade deste de criar ou desenvolver algo. A alegria *queer* pode fazê-lo, e o faz muito; ela simplesmente não tem isso por meta. A única meta dessa alegria é o seu próprio aproveitamento. O que dela surgir é “bônus”. E mais: o que dela surgir há de ser algo necessariamente dissidente. Se, porventura, ela animar o corpo a criar algo, esse algo será um “objeto errado”. Talvez, esse “objeto errado” seja um filme.

### Alegria como chave de leitura estética

A alegria *queer* inspira-me a pensar, especialmente, sobre arte, estética, cinema e audiovisual dissidentes. Creio que, tomando-a como uma categoria, ou uma chave de leitura para imagens e sons, seja possível fazer inferências estimulantes sobre a (des)orientação *queer* promovida no audiovisual, sobre a potência dos corpos em cena e das próprias obras audiovisuais como um corpo. Corpos que, em sua tessitura enérgica e vibrante, podem nos evocar alguma alegria.

A forma como mobilizo alegria *queer* é pensada para animar um modo de olhar e sentir filmes, para ter algo a mais – potencialmente diferente e específico – a dizer sobre eles. Talvez a ideia de uma alegria *queer* possa eventualmente ser útil a outros pensamentos, revelar algum cunho sociológico, antropológico, entre outros. Enfatizo, contudo, que minha preocupação aqui é, sobremaneira, de ordem filosófica e, mais especificamente, *estética*. Pensar alegria no campo da estesia e da sensibilidade, no âmbito das poéticas e estéticas da arte e audiovisual *queer*. Observar como determinadas obras audiovisuais, em suas encenações, podem sinalizar afetos legíveis pela chave da alegria. Não faço comentário sobre em que medida essa mesma alegria, como aqui explanada, possa compreender ou contribuir com a análise de outros fenômenos, que não artísticos, estéticos e/ou comunicacionais.

Até então atravessei aspectos de ordem ontológica sobre o que entendo por alegria *queer*. Tal explanação de aspectos definidores vem para que esta alegria seja aplicável, de algum modo, a contextos espaciais e temporais – ou contextos geográficos e históricos –

diversos. Meus interesses de pesquisa atuais localizam tal alegria no cinema *queer* contemporâneo brasileiro. Contudo, desejo que a alegria *queer* possa contribuir com outros enquadramentos, outros tempos, outras conjunturas, outras imagens. Nesse sentido, não afirmo que a alegria *queer* é a-histórica, mas, em certo sentido, é trans-histórica. Transcultural, também. A alegria *queer* pode atravessar tempo e espaço, mas sempre se encarnará pelo que seu contexto histórico e cultural tem a oferecer. Ela não é exclusividade brasileira, tampouco da contemporaneidade, porém no Brasil contemporâneo toma uma forma específica que só esse contexto poderia proporcionar. E assim será conforme os muitos contextos em que ela possa ser localizada. Por isso é fundamental a localização. Afirmar a alegria *queer* como trans-histórica ou transcultural não é dizer que se trata de coisa estanque e igual em qualquer contexto, de modo algum, mas sim é reivindicar que os contextos venham nela se implicar, para que, desse modo, seja possível observá-la e dela extrair algo; reivindicar que as diversas histórias, culturas, contextos espaciais e temporais venham para dar corpo e substância a essa alegria. Somente mediante a localização da alegria *queer* em um tempo e um espaço específicos que é possível olhar para ela e dela extrair alguma interpretação. Por mais que essa interpretação, reitero, sempre economize e deixe escapar algo do próprio afeto em si. Pessoas *queer* viveram e vivem em milhares de lugares e épocas diferentes, todos já sabemos. Mas mais que isso, pessoas *queer* experenciaram e experenciam alegria em milhares de lugares e épocas diferentes. Então, certamente, é possível olhar para esses diversos lugares e épocas pela chave da alegria *queer*. Desde que, certamente, as especificidades desses lugares e épocas sejam levadas em conta.

Um ponto elementar sobre a visada da alegria *queer* em objetos audiovisuais pode ser o modo de identificá-la nesses objetos. Nessa seara, julgo importante dizer que não penso tal forma de afeto vinculada a um conjunto muito delimitado de estratégias estilísticas. Contudo, um ponto central a partir do qual eu identifico a regência da alegria *queer* é o *corpo*. Corpo, reitero, em pelo menos duas dimensões: (1) a expressividade do corpo em cena, do corpo que performa, mobiliza afetos e expressa “estados sensoriais e sentimentais que, dados a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles” (BALTAR, 2012, p. 128); (2) O próprio filme ou obra, em sua materialidade, tessitura e cadência, como um corpo, que emula a potência do(s) corpo(s) em cena e propõe em sua modulação formas de engajamento para com o espectador. Ambos são corpos que, em minha perspectiva, aumentam sua capacidade de agir por sua aproximação com “objetos errados”, por

sua experiência de (des)orientação *queer*. Nesse sentido, o fulcro para se perceber tal alegria nas imagens e sons é a *encenação do corpo*: a relação do quadro com o corpo, o que o corpo performa, quais são seus gestos, o modo como ele se estende de um plano a outro, o modo como as imagens “mimetizam” o dinamismo do corpo em si próprias. Aqui, o corpo vivo e em movimento em cena é baluarte.

Sendo algo que se dá no campo da sensibilidade, a alegria poderia ser entendida, de certa forma, como uma categoria estética, como um termo de interesse da disciplina filosófica da estética. A alegria *queer*, da forma como eu a comprehendo, talvez pudesse, de algum modo, ser debatida nesses termos. Porém, há de se fazer observações e problematizar tal estatuto, pois creio que, diferentemente de outras categorias estéticas – em especial aquelas mobilizadas na análise de objetos audiovisuais – a alegria *queer* não vem revestida de aspectos estritos e reconhecíveis amplamente por sua filiação a uma categoria estética específica (como o caso do *camp*, cujos exemplos de marca estilística são enumeráveis). A alegria é dinâmica, é mais identificável no movimento do que na estaticidade. Ela só tem aparência específica mediante o corpo que a anima. Quando um corpo é regido por alegria, esta toma a aparência desse corpo, em processo dinâmico, movimentado. A alegria é identificável na expressividade da performance, e seu substrato essencial é o corpo que a mobiliza, e esse corpo pode se apresentar das mais variadas formas.

A alegria *queer* nos filmes não está associada, necessariamente, com a representação de pessoas e personagens LGBTQIAPN+, apesar de grande recorrência. Porém, está sempre associada a um modo de dissidência, de (des)orientação *queer*, de aumento das capacidades do corpo diante de “objetos errados”, diante de um desvio do corpo em relação às normas hegemônicas vigentes no contexto social, cultural e histórico em que o filme se apresenta (por isso, mais uma vez, é tão importante a localização e compreensão desse contexto).

Em termos de *espacialidade*, a alegria *queer* se identifica na relação do corpo com o espaço, em um domínio espacial e ampliação desse corpo no espaço, em uma performance, materialidade e/ou gestualidade que são nitidamente dissidentes, estranhos, ruidosos a esse espaço. Não raro, é perceptível contraste do corpo com outros elementos e corpos do espaço – possível contraste entre o que, nesse espaço, é hegemônico e o que é dissidente – mas é um contraste que não só acentua a diferença e especificidade do corpo dissidente, como também não chega a limar ou acabar com a expansão desse corpo ou o aumento de sua capacidade de ação. Tomemos por exemplo as personagens *queer* no curta de Sosha *Recife XXI*, que exploram

as ruas do centro do Recife, transfigurando-o com seus gestos perturbadores, estranhos; personagens que se regozijam em sua própria performance dissidente, a mantêm e a expandem, independentemente do que houver no espaço, mesmo que outros corpos no espaço queiram relembrá-los do discurso hegemônico que pode oprimi-los – algo que acontece, brevemente, no filme. Esses corpos seguem a se embrenhar em “objetos errados”, seguem com gestos e aparência estranhos, seguem promovendo uma (des)orientação *queer* que aproveita a si própria.

Em termos de *temporalidade*, infiro que a alegria *queer* encenada tem uma forte qualidade de *presente*; isso implica certa suspensão teleológica e a instauração de um engajamento sensório focado no aqui e agora das imagens e sons, no gesto dos corpos, em seus movimentos, danças, risadas. Em suma, um engajamento mais focado nas ações dos corpos em prol do aproveitamento do momento e do próprio estado efusivo que encarnam no presente do que nas ações desses corpos para fazer a história do filme andar. O momento de alegria *queer* sempre implica alguma suspensão. Mesmo que dialogue, em maior ou menor grau, com a narrativa posta no filme, sua prioridade é com o próprio momento em si. Isso quer dizer uma imagem detida às ações dos corpos, sem “pressa” de avançar a trama ou mesmo de explicar algo a partir dessas ações. O tempo decorrido em alegria *queer* é, paradoxalmente, “lento” e “rápido”: lento porque prescinde da necessidade teleológica de ir para o “depois”, o que o mantém detido nas ações em cena; “rápido” no sentido da intensidade do que está em cena, algo dinâmico, vibrante e afetivamente expansivo ao corpo. Tal qual vemos quando um personagem, a despeito do *telos* narrativo e da compreensão do que a história conta, “para” para cantar e/ou dançar, ou para mobilizar qualquer performance estranha, dissidente, que gere algum ruído a uma apreensão hegemônica de tempo. Em *Tatuagem*, *Corpo Elétrico* e *Vando Vulgo Vedita* esse gesto é bastante presente, nos personagens que se mobilizam coletivamente no ato de cantar, dançar e brincar. Seja nas performances artísticas do Chão de Estrelas, que criam uma espécie de “espaço-tempo” *queer* em *Tatuagem*; seja nas cantorias e performances espontâneas em espaços públicos, em *Corpo Elétrico*; seja nas brincadeiras sapecas e risonhas na praia em *Vando Vulgo Vedita*. Gestos que aproveitam a si próprios sem ter de se direcionar para um “futuro”, para o que virá a seguir na narrativa.

Tendo essas *espacialidade* e *temporalidade* como fulcro, percebo algumas recorrências cênicas que nos ajudam a perceber e interpretar alegria *queer* nos filmes, que são conformadas por essas *espacialidade* e *temporalidade*. Elenco cinco elementos que julgo nos guiar nessa

apreensão, elementos bastante informados pelos *vetores da alegria*, acima comentados. Podem aparecer juntos – é uma tendência que apareçam – mas também isoladamente e/ou em combinações diversas. São eles *energia, gratuidade, corporeidade, riso e música*.

A *energia* nos diz sobre a potência de ação dos corpos ao performar coisas. É por meio da expressividade do corpo que podemos perceber energia. O corpo alegre é um corpo que tem suas potências e capacidades ampliadas. Assim sendo, tal aumento tende a se evidenciar nos gestos desse corpo. Percebemos isso quando, por exemplo, Wellington samba e rebola com efusividade dentro do ônibus, em *Corpo Elétrico*. Ou mesmo quando a multidão de corpos pelados canta energicamente a *Polka do Cu*, em *Tatuagem*. Há um caráter superlativo nos gestos, no que é expresso na performance. Engajamo-nos com os corpos em cena mediante o que eles nos mostram que são capazes de ativar, pois certamente acreditamos que eles irão ativar algo, dada a intensidade com que se movimentam e se expõem a nós. A energia é aquilo que, nas imagens, traz esse efeito de intensidade, de potência ampliada, de algo vivaz que é ou será experenciado. E algo vivaz que, necessariamente, é também dissidente perante a cultura hegemônica do contexto em que o filme surge. É um ruído que pode se dar, muitas vezes, nas próprias imagens e sons, no contraste entre o que, nas imagens mesmas, é hegemônico e dissidente. Vide, por exemplo, a imagem de um personagem *queer* que se refestela em sua aparência e/ou gestos estranhos no meio de um ambiente cheio de pessoas “normais”, como todos os personagens dos filmes de Sosha. O engajamento sensório aqui nos convida, espectadores, a “energizar” nosso próprio corpo para que possamos, tal qual os corpos em cena, empreender coisas.

A *gratuidade* infere certa ausência de porquês ou motivos críveis que expliquem a aparição da alegria. Não há um embasamento tão coerente que justifique a potência do que se dá em cena. Mesmo que haja algum motivo plausível, a qualidade afetiva da alegria sempre vai além do que ele pode explicar. A *gratuidade* dialoga com o lado paradoxal, irracional e inexplicável da alegria. Há na alegria *queer* sempre algo de contraste com o contexto em que se localiza, e por isso também ela é “gratuita”, porque se dá e se expande mesmo diante da contradição. Do ponto de vista da alegria em si, pode haver contraste para com o “mundo ao redor” que não justifica a sua presença (ou mesmo vai contra ela). O aproveitamento jubiloso do corpo dissidente no espaço e no tempo prescinde de justificativas, dispensa causas e efeitos. Nas imagens e sons, isso se traduz em performances que trazem contraste espaço-temporal, talvez até alguma aleatoriedade nos gestos, que se ampliarão, sobremaneira, a partir de si

próprios e para si próprios, independentemente de seu contexto. Quando pensamos isso em cena, podemos evocar, por exemplo, a performance dançante de Sosha ao final do curta *Metrópole*. Ao colocar uma cadeira no meio de um cruzamento de ruas, a personagem aleatoriamente começa a dançar, algo que pouco ou nada tem a ver com o seu “mundo ao redor”. É uma ação que, no entanto, aproveita a si mesma e nos exibe sua fruição, essa que não tem débito com nada exterior. É como se pudéssemos fazer a pergunta: “por que essa personagem está fazendo isso? Por que esses corpos em cena estão fazendo tal ou qual coisa?” São perguntas plausíveis, porém sempre frágeis, pois se esvaem na intensidade do que os corpos estão efetivamente fazendo, na vibração do que se dá nas imagens e sons. Afinal, não importa *o que* a personagem está fazendo, o que importa é que ela *está fazendo algo*, e que sua ação exibe aumento das capacidades de seu corpo. O engajamento sensório aqui convida a suspender – ou mesmo ignorar – o “mundo ao redor” e fazer coisas dissidentes que não têm “nada a ver com nada”, que “não vem de lugar nenhum” e que “não levam a lugar nenhum”, apenas existem em si próprias e tiram proveito disso. Seja uma caminhada estranha, seja uma dança, uma risada fora de hora e lugar.

A *corporeidade* evoca termos similares, como “coletividade” e “comunidade”. Nos passos de Muniz Sodré, ela sempre trata de um corpo coletivo, da união de corpos que se tocam e, juntos, performam coisas; seja um para com o outro, seja todos como um. Assim, a corporeidade trata justamente do corpo que se encontra e rima com outros corpos. Aqui, esse encontro é sempre um bom encontro, um encontro que expande os corpos envolvidos em torno de algo em comum: sua (des)orientação *queer*. Ou seja, trata-se de um coletivo de corpos que, juntos, promovem dissidências, fazem coisas estranhas, valem-se de sua aproximação com “objetos errados”. Corporeidade é sobre a capacidade do corpo dissidente de aproveitar jubilosamente de sua performance enquanto coletivo. Nesse sentido, tal aproveitamento pode se dar em *contágio*, pode reverberar de um corpo a outro, e ser percebido, justamente, por meio dessa reverberação. Um corpo individual encontra outro corpo e, por meio desse encontro, os dois corpos aumentam suas potências, e tal aumento configura, por conseguinte, aumento de sua (des)orientação *queer*. O “ruído” que o corpo faz sozinho se amplia quando encontra o “ruído” de outro corpo. Quando isso se dá em sucessão de corpos que se encontram e de “ruídos” que rimam entre si – logo, de uma (des)orientação *queer* que se soma –, isso se expande a um *devir queer* capaz de transfigurar, em alguma medida, espaço e tempo. Capaz de criar um *tópos* dissidente, um lugar regido por outras regras, não hegemônicas. Uma espécie

de lugar em que pareça, mesmo que temporariamente, não haver discurso hegemônico ou qualquer tipo de opressão que possa ceifar o aproveitamento jubiloso dos corpos. E isso acontece, sobremodo, por conta da coletividade desses corpos. Isso acontece com os trabalhadores em *Corpo Elétrico*, que, saindo cansados da fábrica, animam-se conforme um corpo toca o outro ao andarem juntos pela rua, até que o quadro os mostre todos reunidos, rindo e energizados para seguir em festa. Algo assim se dá em toda tessitura de *Tatuagem*, com os membros do Chão de Estrelas, em especial nas cenas de apresentações artísticas. Também na dissidente “Praia Aurora”, em *Recife XXI*, quando corpos dissidentes se juntam para criar uma “praia urbana” às margens do Rio Capibaribe, nas ruas do centro do Recife. Por fim, na cena do grupo de amigos na praia, em *Vando Vulgo Vedita*, que parece criar, pela força de sua coletividade, um *tópos* em que só aqueles corpos existem. O engajamento sensório da corporeidade convida o espectador para ser mais um a rimar com o corpo coletivo, convida à intimidade e cumplicidade encenada diante de “objetos errados”, e afeta notadamente corpos que se sentem atraídos por esses objetos. É uma espécie de convite perverso que chama para (des)orientar junto, para compartilhar do regozijo que é a (des)orientação. “A dimensão da alegria é, sempre, a comunidade: se não preexistente, pela alegria mesma gerada” (Sterzi, 2008, p. 110).

O *riso* talvez seja o maior sintoma da alegria. É fácil, de fato, ligar riso, em suas muitas aparições – sorriso, risada, gargalhada – ao aumento das potências do corpo. Que dizer, então, de risos que nascem da experiência de (des)orientação *queer*, que se dão mediante performances estranhas, mobilização de “objetos errados”? O riso aqui entendido é justamente esse. Uma manifestação corpórea, dada na carne viva do corpo, de forte contágio corpo a corpo. É um riso, todavia, que se difere da ideia de humor. Se o humor é uma manifestação, de certa forma, “intelectual”, que depende de articulação discursiva, o riso é manifestação corporal, que pode ou não estar atrelada ao humor. O riso não depende necessariamente de ironia, de piada, de discurso para acontecer. Mesmo que o humor seja um recorrente *locus* de riso, este não é delimitado por aquele, mas vai além dele. O humor, na verdade, pode ser entendido como um instrumento, uma ferramenta discursiva de ativação do riso. Mais do que ativação, coletivização do riso. O riso, por sua vez, é matéria-prima, pode se dar independentemente de recursos da linguagem para descortiná-lo. É desse riso de que falo. Nas imagens e sons, ele se traduz em rostos que riem, em um corpo que ri para o outro e o faz rir, em união de corpos em torno da risada. Que dizer das risadas gaiatas do grupo de amigos

correndo e brincando de pega-pega na areia da praia, em *Vando Vulgo Vedita?* Mais ainda, das cômicas performances dos personagens que andam no centro do Rio de Janeiro, em *A Lenda do Galeto Vegano*, que nos fazem rir e riem, de si mesmos, dentro da cena? O riso pode até estar associado a situações de humor, em gestos *camp*, de ironia, de deboche – algo presente nos filmes de Sosha –, mas não é uma necessidade. Basta que esteja associado à (des)orientação *queer*. Em consonância com a *energia*, a *gratuidade* e a *corporeidade*, esse riso tende a se tornar mais intenso à medida em que se coletiviza, e nem sempre se explica com base em argumentos. É apenas riso e, enquanto intensidade corpórea, já pode em si contagiar e dar a rir. Bem como a *corporeidade*, o riso também contagia e faz rir o espectador, e ao fazê-lo o convida para ser cúmplice da (des)orientação *queer* encenada.

A *música*, por seu turno, traz consigo um elemento atado: a dança. Música e dança, como já vimos, são grandes vetores de alegria, e sua presença em cena tende a ser uma expressão de alegria. Quando animada por corpos em dissidência, reverberam uma alegria *queer* cuja encarnação se dá, especialmente, no ato de cantar, de dançar ou os dois juntos. Um canto e uma dança que sempre são meios, eles próprios, de demonstrar e enfatizar a dissidência dos corpos em cena. A música, conjugada à dança, são meios de reconfiguração do espaço e do tempo que remexem na causalidade, remexem no direcionamento dos corpos, remexem nas hierarquias dadas no espaço, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para esse “remelexo”, incorporado nos movimentos dos corpos. Cantar e/ou dançar é uma grande expressão de potência do corpo e expansão de sua capacidade, e mobilizada por corpos dissidentes sublinha o poder que esses corpos têm de existir e, não apenas, de abrir universos sensíveis seus, especificamente dissidentes. É interessante ver esses corpos se valendo da música e da dança para “estranhar” um espaço, para “perturbar a ordem”, para forjar em seu gesto outras formas de ser e se relacionar possíveis. Nas imagens e sons, não se trata apenas de uma “música de fundo” para as ações, mas sim da música como elemento central da composição cênica, como regente da coreografia dos corpos. Música e dança têm importância substancial no que se dá em cena; podem, até mesmo, compor o que Amy Herzog chama de *momento musical* (2010). Para Herzog, um momento musical em cinema acontece quando a inserção de uma música é capaz de inverter a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição de dominância no que se dá no filme. Dessa forma, o som é “mais importante” que a imagem, e a música dita o que acontece com o filme durante sua execução, guia os movimentos da imagem, a estrutura do tempo e do espaço (Herzog, 2010, p. 7) e os movimentos dos corpos enquadrados. Isso é

bastante evidente nos números musicais de *Tatuagem*, mas se verifica também nas performances musicais em *Corpo Elétrico*, *Vando Vulgo Vedita*, e na dança sobre a cadeira de Sosha, ao fim de *Metrópole*. Junto à *energia* e ao *riso*, o ato de cantar e/ou dançar também demonstra, na matéria viva do corpo, a potência que ele tem de regozijar-se de si e afetar outros corpos. Em consonância com a *gratuidade*, não necessita de um momento inteligível para surgir, ou de uma explicação causal que o conforme. Em relação com a *corporeidade*, a música a potencializa, de modo similar ao que o *riso* o faz. Dançar é sempre um convite à dança, convite que se estende, principalmente, pela reverberação corpo a corpo.

*Energia, gratuidade, corporeidade, riso e música* são imbricados entre si, modulando-se de modos diversos nas imagens e sons e dando a sentir, através deles, uma alegria *queer*. Alegria que sempre estará em contraste com o discurso hegemônico do contexto em que os filmes se apresentam (por mais que esse discurso hegemônico não seja evidenciado na narrativa dos próprios filmes). Essa alegria pode se distribuir de maneiras diversas nos filmes, valendo-se de modos variados desses cinco elementos descritos, mas não encerrando-se, estritamente, a eles. Tal alegria não é estanque e sempre deverá ser lida caso a caso, pois sempre será uma espécie de “combinado” entre esses elementos e os mais diversos aspectos históricos, sociais e culturais dos contextos em que ela surgir. São esses contextos que conformarão como a alegria *queer* se dá, como se animam seus elementos, bem como que ferramentas discursivas – como o humor, por exemplo – podem ser eventualmente empregadas para facilitar ou demonstrar sua regência. Tal alegria também pode ser mais “concentrada” em momentos ou sequências determinados de um filme – por exemplo, em momentos musicais, caso de *Tatuagem* e *Corpo Elétrico* –, ou mais “espalhada” em níveis diversos de intensidade no filme como um todo – como nos filmes de Sosha.

Entendo que a alegria *queer* em filmes se dá de modos diversas. Porém, em todos eles, identifico um gesto em comum, em que o corpo – individual ou coletivo que performa para a câmera, junto à materialidade filmica em si – evoca à experiência. Uma experiência de *presente*. Um aqui agora regido por afetos que intentam nos fazer vibrar, rir, dançar. Afetos de alegria, enfim. Afetos que se dão em contextos necessariamente dissidentes e que podem, de modo facilitado, atingir corpos dissidentes. Esse aqui e agora das imagens e sons nos faz sentir a pujança de nosso próprio corpo diante da tela, que se une àqueles corpos em cena, mesmo que momentaneamente.

## Não há considerações finais

Encerro por ora esse texto. Eis uma tentativa teórica de expressar um modo de olhar a produção audiovisual *queer*, modo esse que, espero, venha a somar com pensamentos já tão ricos.

Acredito encontrar, nos filmes, um “convite à alegria”. Um convite a partilhar da gaiatice dissidente encenada que regozija a si mesma. Os corpos em cena parecem tentar sinalizar, a partir de sua própria potência, a potência que nós, do lado de cá, possuímos. Parecem buscar, por meio da efusividade de seus gestos, irromper um novo universo sensível, abrir o corpo a uma nova experiência, uma que visa a aumentar nossas qualidades e capacidades, visa a nos lembrar que, mesmo dissidentes, “estamos vivos” e existimos no mundo, e que somente isso, por ora, já é suficiente para aproveitar.

De maneira nenhuma o “convite à alegria” rejeita qualquer sentimento “negativo” que seja. Menos ainda se coloca como um imperativo. O gesto alegre não intenta “passar por cima” de nada, e não deixa de reconhecer a importância estética, ética, ou mesmo política, de outras formas de sentir. A alegria está mais como uma abertura, uma sugestão ética e estética, uma visada sobre o que se pode sentir e experenciar no mundo, apesar de todas as mazelas deste. É sobre provocar em corpos dissidentes afetos positivos, evocá-los a uma experiência sensível que desfrute do momento, do real e da vida, aqui e agora, pois esse corpo e esse mundo são os únicos que conhecemos e podemos tocar.

As bacantes encarnadas nos filmes fazem uma coreografia insana, frenética, em que todo mundo se quebra e aproveita. É dessa dança de que quero falar.

## Referências

AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects, others**. Durham: Duke University Press, 2006.

AHMED, Sara. **The promise of happiness**. Duke University Press, 2010.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. **Revista Significação**, v. 39, n. 38, 2012.

BERSANI, Leo. **Homos**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

EDELMAN, Lee. **No future: queer theory and the death drive**. Dunham and London: Duke University Press, 2004.

HERZOG, A. **Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

JÚNIOR, Lindoaldo Vieira C. **Nietzsche e Rosset: alegria, impulso à criação**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Natal, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência** (Die fröhliche Wissenschaft – La Gaya Scienza, 1882, 1887). Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROSSET, Clément. **Alegria**: a força maior. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A dança como vetor da alegria**. Youtube, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>. Acesso em: 24 jun. 2021.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 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.