

JACK HALBERSTAM

A ARTE

DO FRACASSO

Cepe
EDITORA



ARTE QUEER DO FRACASSO

JACK HALBERSTAM

[1. Tradução sem revisão

2. Cópia livre por Bibliotecopy]

Para todas as pessoas fracassadas da história

CONTEÚDO

Índice das ilustrações

Agradecimentos

1. Introdução: Baixa teoria
2. Revolta animada e animação rebelde
3. Cara, cadê meu falo? Esquecer, perder, andar em círculos
4. A arte queer do fracasso
5. Feminismos marginais: negatividade queer e passividade radical
6. “O assassino em mim é o assassino em você”: homossexualidade e fascismo
7. Fracasso animado: terminar, fugir, sobreviver

Bibliografia

Índice

AGRADECIMENTOS

Talvez ninguém queira ser agradecido em um projeto relacionado ao fracasso! Entretanto, no espírito dos modos alternativos de produção do saber que este livro defende, devo lembrar aqui todas as pessoas maravilhosas que me orientaram ao fracasso, à estupidez e à negatividade, sem falar em perda, falta e Bob Esponja Calça Quadrada. Apesar de ela talvez nem se lembrar disso, Lauren Berlant foi a primeira pessoa a me apresentar à arte maluca do resumo da trama quando ela narrou por completo e com detalhes hilários o episódio *Sr. Hankey, o cocô natalino* do *South Park*. O episódio ficou na minha cabeça por muito motivos, e não menos pelo tema de exclusão e solidão em uma história sobre uma criança judia no Natal. Mas foi no relato, em uma convenção da MLA [Associação de Línguas Modernas], que o cocô natalino parecia a criar novas zonas narrativas de possibilidades. Tem muito resumo de trama neste livro, espero que do tipo divertido de Berlant. Já apresentei um pouco delas para públicos em várias universidades, e agradeço a todas as pessoas que me convidaram para falar nos últimos cinco anos, enquanto este livro tomava forma. Também agradeço a meus maravilhosos colegas na USC, incluindo: Ruthie Gilmore, Sarah Gualtieri, Ange-Marie Hancock, Kara Keeling, Robin Kelley, Josh Kun, Akira Lippit, David Lloyd, Maria Elena Martinez, Teresa McKenna, Tania Modleski, Laura Pulido, Shana Redmond, John Carlos Rowe, George Sanchez, Karen Tongson, e Sherry Velasco.

Agradeço aos vários artistas cuja obra de alguma maneira inspirou este livro: Judie Bamber, Nao Bustamante, Cabello/Carceller, LTTR, Monica Ma-joli, J. A. Nicholls, Collier Schorr, e outros. E agradeço aos estudantes com quem trabalho, principalmente, Deborah Alkamano, Zach Blas, Matthew Carrillo-Vincent, Jih-Fei Cheng, April Davidauski, Jennifer DeClue, Laura Fugikawa, Kiana Green, Yetta Howard, Alexis Lothian, Stacy Macias, Alvaro Marquez, Alice-Mihaela Bardan, Gretel Rosas, e Evren Savci, por contribuírem com minha reflexão sobre pedagogias alternativas e a busca por ignorância.

Neste tempo em que, infelizmente, a ideia de subversão saiu de moda, ainda quero expor minhas ideias com um bando renegado de intelectuais persistentemente subversivos: Paul Amar, Alicia Arrizon, Carmen Romero Bachiller, Jennifer Brody, Daphne Brooks, Jayna Brown, Judith Butler, Heather Cassils, Mel Chen, T. Cooper, Ann Cvetkovich, Harry Dodge,

David Eng, Antke Engel, Kale Fajardo, Roderick Ferguson, Carla Freccero, RosaLinda Fregoso, Elena Glasberg, Gayatri Gopinath, Herman Grey, Domi- nique Grisard, Aeyal Gross, Christina Hanhardt, Gil Hochberg, Sharon Holland, John Howard, Silas Howard, Annamarie Jagose, Keri Kanet- sky, Jane Knox, Tim Lawrence, Ariel Levy, Ira Livingston, Renate Lorenz, Heather Love, Lisa Lowe, Martin Manalansan, Angela McRobbie, Robert McRuer, Mara Mills, Nick Mirzoeff, Fred Moten, José Esteban Munoz, Eileen Myles, Maggie Nelson, Tavia Nyong'o, Marcia Ochoa, Gema Perez - Sanchez, Raquel (Lucas) Platero, Chandan Reddy, Isabel Reiss, Lisa Rofel, Jordana Rosenberg, Tiina Rosenberg, Cherry Smyth, Dean Spade, Anna Joy Springer, Omise'eke Natasha Tinsley, Jürg Tschirren, Deborah Vargas, Del Grace Volcano, Jane Ward, Patricia White e Julia Bryan Wilson. Agradeço ao Centro de Pesquisa sobre Humanidades do UCI e especificamente a David Goldberg por me selecionarem para o grupo crítico de estudos animais, e agradeço a Mel Chen por sua liderança no grupo.

Faço um agradecimento especial a Ken Wissoker da Duke University Press e a Lisa Duggan, Elizabeth Freeman e Lisa Rofel pela leitura astuta e incentivadora que fizeram de vários rascunhos do livro. Por último, mas nem por isso menos importante, ofereço meus agradecimentos e amor à minha própria família peculiar e animada: Ixchel Leni, Renato Leni e (mais importante) Macarena Gomez-Barris; todas essas pessoas me inspiram e me dão coragem para fracassar melhor a cada dia.

Partes deste livro saíram como ensaio. Um trecho do capítulo 1 em “Beyond Broadway and Main: A Response to the Presidential Address” [Além da Broadway e do Main: Uma resposta para o discurso do presidente], em: *American Quarterly* 61, no. 1 (2009), p. 33-38. Uma das primeiríssimas versões do capítulo 2 foi publicada como “Forgetting Family: Queer Alternatives to Oedipal Relations” [Esquecer a família: alterantivas queer para relações edipianas], em: *Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*, ed. Molly McGarry and George Haggerty (Londres: Blackwell, 2007). Uma das primeiras versões do capítulo 4 foi publicada em alemão como “Notes on Failure” [Anotações sobre o fracasso], em: *The Power and Politics of the Aesthetic in American*

Culture, ed. Klaus Benesch and Ulla Haselstein (Heidelberg: Universitätsverlag, 2007).

INTRODUÇÃO *Baixa Teoria*

Qual é a alternativa?

Sr. Siriguejo: E quando você pensa que encontrou a terra do leite e do mel, eles te agarram pelas calças e te levam para cima, e mais para cima, e mais para cima e MAIS PARA CIMA, até que você tenha sido transportado para a superfície, debatendo-se ofegante! E então eles te cozinham, e então eles te comem — ou pior!

Bob Esponja: [Aterrorizado] O que poderia ser pior do que isso?

Sr. Siriguejo: [Suavemente] Loja de presentes.

— *"Enganchado", Bob Esponja Calça Quadrada*

E quando você pensa que encontrou a terra do leite e do mel, Sr. Siriguejo conta para o coitado do Bob Esponja Calça Quadrada, você se descobre no cardápio, ou pior, na loja de presentes fazendo parte do material publicitário para a ilusão da qual você acabou de se despedir. Todos nós temos costume de ver nossos sonhos pulverizados, nossas esperanças esmagadas, nossas ilusões despedaçadas, mas o que vem depois da esperança? E se, como Bob Esponja Calça Quadrada, não acreditarmos que uma viagem para a terra do leite e do mel inevitavelmente termine na loja de presentes? Em outras palavras, qual é a alternativa para, por um lado, a resignação cínica e, por outro, o otimismo ingênuo? Qual é a alternativa, Bob Esponja quer saber, para trabalhar o dia inteiro para o Sr. Siriguejo, ou ser capturado na rede do capitalismo de mercadorias enquanto se tenta escapar? Este livro, uma espécie de “Guia do Bob Esponja Calça Quadrada para a vida”, abre mão do idealismo da esperança para ganhar sabedoria e uma relação esponjosa nova com a vida, a cultura, o conhecimento e o prazer.

Então qual é a alternativa? Essa pergunta simples revela um projeto político, implora por uma gramática de possibilidades (expressa em gerúndios e voz passiva, entre outras gramáticas do pronunciamento), e expressa um desejo básico de viver a vida de outra forma. Acadêmicos, ativistas, artistas e personagens de desenho animado há muito tempo estão em busca de uma forma de verbalizar uma visão alternativa de vida, amor e trabalho e de colocar em prática essa visão. Através do uso de manifestos, de uma gama de estratégias políticas e de novas tecnologias de representação, utopistas radicais continuam a procurar diferentes maneiras de ser no mundo e de ser em relação um com o outro do que aquelas prescritas para o sujeito liberal e consumidor. Este livro utiliza a “baixa teoria” (um termo que estou adaptando do trabalho de Stuart Hall) e conhecimento popular para explorar alternativas e para procurar por uma saída das armadilhas e impasses das formulações binárias. A baixa teoria tenta localizar todos os espaços entre que nos protegem para não sermos capturados pelos anzóis da hegemonia e golpeados pelos arpões da sedução das lojas de presentes. Mas também restabelece a relação com a possibilidade de que alternativas habitam as águas lúgubres de uma esfera contraintuitiva, com frequência sombria e negativa, da crítica e da recusa. Sendo assim, o livro salta para trás e para frente, entre alta e baixa cultura, alta e baixa teoria, cultura popular e conhecimento esotérico, a fim de forçar as divisões entre vida e arte, prática e teoria, pensar e fazer, para dentro de uma esfera mais caótica de conhecer e não conhecer.

Neste livro vou da animação infantil, passando por performances de vanguarda, à arte queer, para pensar sobre modos de ser e saber posicionados fora das compreensões convencionais do que é sucesso. Defendo que sucesso, em uma sociedade heteronormativa e capitalista equipara-se facilmente a formas específicas de maturidade reprodutiva combinada com acúmulo de riqueza. Mas essas medidas de sucesso recentemente passaram a sofrer sérias pressões com o colapso dos mercados financeiros, por um lado, e com o épico aumento das taxas de divórcio, por outro. Se os anos de expansão e colapso do final do século XX e início do XXI nos ensinou alguma coisa, deveríamos ao menos ter uma crítica saudável dos modelos estáticos de sucesso e fracasso.

Em vez de apenas argumentar a favor de uma reavaliação desses padrões de aprovação e reprovação, *A arte queer do fracasso* desmantela a lógica do sucesso e do fracasso com as quais atualmente vivemos. Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas queer, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente”. Aliás, se sucesso exige tanto esforço, talvez, em longo prazo, fracasso seja mais fácil e ofereça recompensas diferentes.

Que tipos de recompensas o fracasso pode nos oferecer? Talvez o mais óbvio é que fracasso permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível. O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores. E ainda que, indubitavelmente, o fracasso venha acompanhado de uma horda de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea. Como Barbara Ehrenreich nos lembra em *Sorria: como a promoção incansável do pensamento positivo enfraqueceu a América*, o pensamento positivo é um sofrimento norte americano, “uma ilusão em massa” que emerge de uma combinação do excepcionalismo estadunidense e um desejo de acreditar que sucesso acontece a pessoas boas e fracasso é apenas uma consequência de um comportamento ruim e não de condições estruturais (2013). Pensamento positivo é oferecido nos Estados Unidos como cura para câncer, um caminho para riquezas incalculáveis e uma forma infalível de engendrar nosso próprio sucesso. De fato, acreditar que o sucesso depende do comportamento da pessoa é bem mais preferível para estadunidenses do que reconhecer que o sucesso deles é resultado de suas balanças descalibradas de raça, classe e gênero. Como Ehrenreich afirma, “se o otimismo é a chave para o sucesso material, e se você pode alcançar um

resultado otimista por meio da disciplina do pensamento positivo, então não há qualquer desculpa para o fracasso”. No entanto, ela continua, “o outro lado da positividade é, portanto, uma dura insistência na responsabilidade pessoal”, o que significa que, enquanto o capitalismo produz o sucesso de algumas pessoas por meio do fracasso de outras, a ideologia do pensamento positivo insiste que sucesso depende somente do trabalho duro e fracasso é sempre culpa sua. Obviamente, hoje sabemos bem disso, nesta era em que os bancos que roubaram de pessoas comuns têm sido considerados “grandes demais para fracassar” e pessoas que fizeram financiamentos ruins são simplesmente pequenas demais para se importar.

Em *Sorria*, Ehrenreich utiliza o exemplo de mulheres estadunidenses usarem o pensamento positivo para casos de câncer de mama, para demonstrar o quão perigosa pode ser a crença no otimismo e o quanto estadunidenses querem acreditar que saúde é uma questão relacionada a comportamento em vez de degradação ambiental, e que riqueza é uma questão relacionada a visualizar o sucesso e não a ter as cartas embaralhadas de modo a favorecer a mão. No entanto, para os descrentes, fora do culto do pensamento positivo, os fracassados e perdedores, os chorões ranzinzas e irritáveis que não querem “ter um bom dia” e não acreditam que ter câncer os tornou uma pessoa melhor, a política oferece um quadro explicativo melhor do que disposição pessoal. Para essas pessoas do pensamento negativo há vantagens definitivas em falhar. Livre da obrigação de manter-se sorrindo durante a quimioterapia ou a bancarrota, a pessoa do pensamento negativo pode usar a experiência do fracasso para confrontar as iniquidades grotescas da vida cotidiana nos Estados Unidos.

Do ponto de vista do feminismo, apostar no fracasso tem sido melhor do que apostar no sucesso. No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões para o homem, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem-sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados. De várias formas, essa tem sido a mensagem de muitas feministas renegadas no passado. Monique Wittig (1992) defendia, na década de 1970, que se a mulheridade depender de padrões heterossexuais, então lésbicas não são “mulheres”, e se lésbicas não são “mulheres”, elas então ficam fora das normas patriarcais e podem recriar um pouco do

sentido que há no gênero delas. Também na década de 1970, Valerie Solanas sugeriu que se “mulher” adquirir sentido apenas em relação a “homem”, então precisamos “cortar os homens” (2004). Talvez isso seja um pouco drástico, mas, de qualquer maneira, esses feminismos, o que denomino feminismos marginais, no capítulo 5, há muito tempo assombram as mais aceitáveis formas de feminismo que se orientam na direção da positividade, da reforma e da acomodação, e não da negatividade, da rejeição e da transformação. Os feminismos marginais assumem a forma não de tornar-se, ser e fazer, mas de modos sombrios e lúgubres de desfazer, “inadequar-se” e violar.

A fim de iniciar um debate sobre fracasso, vamos pensar em uma versão popular de fracasso feminino que é também instrutiva e divertida. Em *Pequena Miss Sunshine* (2006, dirigido por Jonathan Dayton e Valerie Faris), Abigail Breslin faz o papel de Olive Hoover, uma garota jovem determinada a ganhar o concurso de beleza Little Miss Sunshine. A viagem de carro que a leva com sua família disfuncional ao sul da Califórnia, partindo de Albuquerque, é um discurso eloquente sobre sucesso e fracasso tanto quanto qualquer outro que eu poderia produzir aqui. Com um avô drogado e obcecado por pornografia fazendo a coreografia da apresentação dela no concurso e um grupo de líderes de torcida organizado por um tio gay suicida, um irmão mudo leitor de Nietzsche, um agitado pai aspirante a palestrante motivacional e uma mãe dona de casa exasperada, Olive está destinada a fracassar, fracassar espetacularmente. Mas apesar de seu fracasso poder ser fonte de profunda tristeza e humilhação, e apesar de realmente proporcionar isso, ele também leva a uma exposição extasiante das contradições de uma sociedade obcecada por competições sem sentido. Por consequência, também revela os modelos precários de sucesso a partir dos quais famílias estadunidenses vivem e morrem.

Michael Arndt, ganhador de um Oscar como roteirista desse filme, disse que ele ficou inspirado a escrever o roteiro quando ouviu o governador da Califórnia, Arnold Schwarzenegger, declarar: “se há algo neste mundo que eu desprezo, são os perdedores!” Obviamente, a visão de mundo ligeiramente fascista de vencedores e derrotados que Schwarzenegger promove contribuiu em grande parte para a falência do Estado dele, e *Pequena Miss Sunshine* é, de várias formas, uma visão que vem de baixo, a

perspectiva do perdedor em um mundo que está interessado somente nos vencedores. Ainda que o fracasso de Olive como participante de concurso de beleza ocorra alinhado com a trilha sonora “Superfreak”, no palco de um hotel sem graça em Redondo Beach, diante de um salão cheio de supermães acompanhadas da filha sexualizada de uma forma inapropriada para a idade, esse fracasso, hilário em sua execução, pungente em seu sentido e emocionante em sua repercussão, é tão melhor, tão mais libertador do que qualquer sucesso que poderia ser alcançado em um contexto de concurso de beleza jovem. Ao girar e se despir ao som de uma música vulgar, enquanto pequenas vaqueiras e princesas com maquiagem pesada e penteados elaborados aguardam nos bastidores pela oportunidade de castamente dançar sob os holofotes, Olive revela a sexualidade que é a verdadeira motivação para o concurso de pré-adolescentes. Sem retroceder diante do ataque ao prazer sexual ou uma desaprovação moral, *Pequena Miss Sunshine* renuncia ao lema darwinista dos vencedores, “que a melhor garota vença”, e se apegua ao credo neoanarquista de perdedores extasiados: “Ninguém é deixado para trás!” A pequena família disfuncional salta para dentro e para fora de sua velha Kombi amarela e permanece unida, apesar das surras que leva no caminho. E apesar de — ou talvez devido a — tentativas de suicídio, falência iminente, morte do patriarca da família e inquestionável irrelevância do concurso de beleza, nasce um novo tipo de otimismo. Não um otimismo que depende de pensamento positivo como mecanismo explicativo da ordem social, nem um que insiste no lado bom a todo custo; em vez disso, esse é um raio de sol singelo que produz sombra e luz em iguais medidas e sabe que o significado de um depende do significado do outro.

Indisciplinado

Ilegitimidade, então, foi e ainda é fonte confiável de autonomia política.

— James C. Scott, *Seeing Like a State*

Qualquer livro que comece com uma citação de *Bob Esponja Calça Quadrada* e é impulsionado pela sabedoria colhida em *O fantástico Sr. Raposo*, *A fuga das galinhas* e *Procurando Nemo*, entre outros guias de animação para a vida, corre o risco de não ser levado a sério. Ainda assim,

esse é meu objetivo. Ser levado/a a sério significa perder a chance de ser frívolo/a, promíscuo/a e irreverente. O desejo de ser levado/a a sério é precisamente o que faz pessoas seguirem os já testados e comprovados caminhos da produção de conhecimento a partir do qual eu gostaria de mapear alguns desvios. De fato, termos como “sério” e “rigoroso” tendem a ser códigos, tanto na academia quanto em outros contextos, para a correção disciplinar; eles assinalam uma forma de treinamento e aprendizagem que confirma o que já é sabido, de acordo com métodos aprovados do saber, mas não permitem ideias visionárias ou viagens da imaginação. Na verdade, treinamento de qualquer espécie, é forma de recusar um tipo de relação benjaminiana com o saber, um passeio por ruas inexploradas na direção “errada” (Benjamin 1996); é, precisamente, sobre permanecer em territórios bem iluminados e sobre saber exatamente qual caminho tomar antes de partir. Assim como várias outras pessoas antes de mim, proponho, como alternativa que o objetivo seja perder-se e, na verdade, preparar-se para perder mais do que a direção. Perder, devemos concordar com Elizabeth Bishop, é uma arte, e é tal que “não chega a ser difícil de dominar / ainda que pareça ser um desastre” (2008:166-167, em tradução livre).

Nas ciências, sobretudo, na física e na matemática, há vários exemplos de intelectuais daninhos, nem todos do tipo *Unabomber* e recluso (apesar de vários serem exatamente isso), que vagam por territórios inexplorados e recusam a academia porque a pressão do publicar ou perecer da vida acadêmica os mantém amarrados à produção de conhecimento convencional e suas estradas secundárias já bastante percorridas. Livros de matemática populares, por exemplo, exaltam histórias sobre pessoas solitárias não convencionais que são autodidatas e que constroem o próprio caminho no mundo dos números. Para algumas mentes excêntricas, os métodos, na verdade, impedem respostas e teoremas precisos, porque oferecem mapas de pensamento nos quais usar a intuição e tatear podem trazer resultados melhores. Em 2008, por exemplo, o jornal *The New Yorker* publicou uma história sobre um físico bizarro que, assim como vários físicos e matemáticos ambiciosos, estava buscavam obstinadamente uma grande teoria, uma “teoria de tudo”. Esse pensador, Garrett Lisi, havia se afastado da física acadêmica porque a teoria das cordas dominou essa área naquela época e ele achava que as respostas estavam em outro lugar. Como um estranho à disciplina, Benjamin Wallace-Wells escreveu, Lisi “formulou

sua teoria como um *outsider* pode fazer, baseando-se em um aglomerado de peças componentes: uma estrutura matemática construída sob encomenda, uma forma não convencional de descrever a gravidade e uma entidade matemática conhecida como E8.”¹ Por fim, a teoria de Lisi ficou aquém das expectativas, no entanto, deu origem a um terreno inteiro de questões e métodos novos. Analogamente, os cientistas da computação pioneiros na criação de programas para produzir imagens geradas por computador (CGI), como já foi narrado em vários relatos sobre o crescimento da Pixar, eram pessoas rejeitadas na academia ou desistentes que criaram institutos independentes a fim de explorar o mundo animado de seus sonhos.² Essas esferas alternativas culturais e acadêmicas, as áreas ao lado da academia em vez de dentro dela, os mundos intelectuais gerados por perdedores, fracassados, desistentes e *refuseniks* com frequência funcionam como plataforma de lançamento para alternativas, sobretudo, quando a universidade não consegue fazer isso.

Esse não é um momento ruim para fazer experiências com transformação disciplinar em nome do projeto de gerar novos modos de saber, uma vez que os campos que foram criados há mais de cem anos em resposta a novas economias de mercado e à demanda por saberes limitados, como Foucault descreveu, agora perdem relevância e não atendem mais nem aos projetos de conhecimento do mundo real nem aos interesses de estudantes. Uma vez que as disciplinas começam a desmoronar como bancos que investiram em valores mobiliários ruins podemos perguntar de forma mais ampla: queremos realmente reforçar os limites irregulares de nossos interesses e compromissos intelectuais compartilhados ou preferimos aproveitar essa oportunidade para repensar o projeto de aprendizagem e de pensamento juntos? Assim como os exames que os Estados Unidos tanto valorizam como um guia para o desenvolvimento intelectual no ensino médio tende a identificar pessoas que são boas em fazer esses exames (em oposição a, digamos, intelectuais visionários), também nas universidades, notas, exames e conhecimento do cânone identificam acadêmicos que têm habilidade de se manter e se adaptar aos ditames da disciplina.

Este livro, um passeio fora do confinamento do saber convencional e dentro dos territórios não regulamentados do fracasso, da perda e do “inadequar-se”, precisa fazer um longo desvio para evitar disciplinas e caminhos

habituais do pensamento. Deixe-me explicar como universidades (o que implica escolas de ensino médio) esmagam, em vez de promover, o pensamento peculiar e original. A disciplinaridade, como definida por Foucault (1995), é uma técnica do poder moderno: ela utiliza e depende de normalização, rotinas, convenção, tradição e regularidade, e produz especialistas e formas administrativas de governança. A estrutura universitária que abriga as disciplinas e vigiam suas fronteiras com zelo, agora se veem em uma encruzilhada, não de disciplinaridade e interdisciplinaridade, passado e futuro, nacional e transnacional; a encruzilhada aonde chegou o efeito de adesão de disciplinas, subáreas e interdisciplinas, que está em rápida desintegração, oferece uma opção entre a universidade como corporação e oportunidade de investimento e a universidade como um novo tipo de esfera pública com um investimento diferente em conhecimento, em ideias e em pensamento e política.

Uma abordagem radical de disciplinaridade e a universidade que admite tanto o colapso das disciplinas quando o fechamento do vão entre campos que por convenção são considerados separados pode ser encontrado em um manifesto publicado no periódico *Social Text* por Fred Moten e Stefano Harney, em 2004, e intitulado *The University and the Undercommons: Seven Theses* [A universidade e o *undercommons*: sete teses]. O artigo deles é uma crítica dura direcionada ao intelectual e ao crítico intelectual, o acadêmico profissional e aos “profissionais acadêmicos críticos”. Para Moten e Harney, o acadêmico crítico não é a resposta para a profissionalização usurpadora, mas uma extensão dela, utilizando as mesmas ferramentas e legitimando estratégias para se tornar “uma aliada da educação profissional”. Moten e Harney preferem se juntar aos “intelectuais subversivos”, uma comunidade isolada de pensadores exilados que recusam, renegam e resistem a demandas de “rigor”, “excelência” e “produtividade”. Eles nos dizem para “roubar da universidade”, para “roubar a iluminação para outros” (112), e agir contra “o que Foucault chamou de Conquista, a guerra tácita que fundou — e com a força da lei recria — a sociedade” (113). E o que o *undercommons* [espaço subcomum] da universidade pretende ser? Pretende constituir uma força não profissional de conhecedores fugitivos, com uma combinação de práticas intelectuais não vinculadas por sistemas de avaliações e pontuações em testes. O objetivo dessa desprofissionalização não é abolir; na verdade,

Moten e Harney posicionam o intelectual fugitivo contra a eliminação ou abolição disso e a fundação e recriação daquilo: “Nem tanto a abolição de prisões, mas a abolição de uma sociedade que poderia ter prisões, que poderia ter escravidão, que poderia ter salário e, portanto, não a abolição como eliminação de qualquer coisa, mas abolição como a fundação de uma sociedade nova” (113).

Não a eliminação de qualquer coisa, mas a fundação de uma sociedade nova. E por que não? Por que não pensar em termos de um tipo de sociedade diferente daquela que primeiro criou e depois aboliu a escravidão? Afinal, os mundos sociais que habitamos, como vários pensadores nos lembraram, não são inevitáveis; nem sempre estiveram destinados a ser assim, além disso, no processo de produzir *esta* realidade, várias outras realidades, campos de saberes e maneiras de ser foram descartados e, para citar Foucault novamente, “desqualificados”. Poucos livros visionários, que foram produzidos paralelamente ao saber disciplinar, mostram-nos os caminhos não seguidos. Por exemplo, em um livro que, ele mesmo, começou como um desvio, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* [Enxergando como um Estado: como certos esquemas para melhorar a condição humana falharam] (1999), James C. Scott detalha como o estado moderno age sem se importar com formas locais, costumeiras e não disciplinares de saber a fim de racionalizar e simplificar práticas sociais, políticas e de agricultura que têm lucro como principal motivação. Segundo Scott, no processo, determinadas maneiras de enxergar o mundo são estabelecidas como normais ou naturais, como óbvias e necessárias, ainda que sejam completamente contra-intuitivas e socialmente engendradas. *Seeing Like a State* começou como um estudo sobre “por que o estado sempre parece ser o inimigo de ‘pessoas que se movimentam’”, mas rapidamente se tornou um estudo sobre a demanda do estado por legibilidade por meio de imposição de métodos de padronização e uniformização (1). Enquanto Dean Spade (2008) e outros acadêmicos queer se baseiam no livro de Scott para pensar sobre como passamos a insistir no registro da identidade de gênero em toda documentação governamental, eu quero usar o grandioso estudo dele para recolher alguns dos conhecimentos locais descartados que são pisoteados no meio da correria para burocratizar e racionalizar uma

ordem econômica que privilegia o lucro acima de todos os outros tipos de motivação por ser e fazer.

No lugar da floresta organizada germânica que Scott utiliza como uma poderosa metáfora para o início da imposição moderna da ordem burocrática sobre populações, devemos lançar mão do matagal dos saberes subjugados que brotam como erva daninha entre as formas disciplinares do saber, sempre ameaçando oprimir o cultivo e a poda do intelecto com vida vegetal insana. Para Scott, “enxergar como um estado” significa aceitar a ordem das coisas e internalizá-las; significa que começamos a implantar a lógica da superioridade do método e a pensar a partir dela, e que apagamos e, de fato, sacrificamos outras práticas de conhecimento mais locais, práticas que além de tudo podem ser menos eficientes, podem trazer resultados menos vendáveis, mais podem também, em longo prazo, ser mais sustentáveis. O que está em jogo quando nos posicionamos a favor das árvores e contra as florestas? Scott identifica “legibilidade” como a técnica favorita do alto modernismo para triagem, organização e para lucrar em cima de terra e pessoas e para subtrair os sistemas de saberes das práticas de conhecimento local. Ele fala sobre jardim e jardineiros como representação de um novo espírito de intervenção e ordem favorecido dentro do alto modernismo, e indica o minimalismo e a simplicidade do design urbano de Le Corbusier como parte de um compromisso novo à simetria e à divisão e ao planejamento que complementa preferências autoritárias por hierarquias e despreza as formas complexas e atrapalhadas da profusão orgânica e da criatividade improvisada” (1999: 183). “Legibilidade, escreveu Scott, “é um estado de manipulação” (1999: 183). Como alternativa ele favorece, emprestando do pensamento anarquista europeu, formas de saberes mais práticas que ele denomina *metis* e que enfatiza mutualidade, coletividade, plasticidade, diversidade e adaptabilidade. Ilegibilidade pode ser, na verdade, um caminho para escapar da manipulação política à qual todos os campos acadêmicos e disciplinas estão sujeitos.

Ainda que a ideia de Scott sobre ilegibilidade tem implicações para todos os tipos de sujeitos que são manipulados exatamente quando se tornam compreensíveis e visíveis para o estado (trabalhadores informais, pessoas queer com visibilidade, minorias raciais), ela também se direciona na defesa da antidisciplinaridade no sentido de que práticas de saberes que recusam

tanto a forma quanto o conteúdo de cânones tradicionais podem levar a formas de especulação ilimitadas, modos de pensar que se aliam não com rigor e ordem, mas com inspiração e imprevisibilidade. De fato, talvez queiramos pensar sobre como enxergar não como um estado; talvez queiramos uma base lógica nova para a produção de conhecimento, padrões estéticos diferentes para ordenar e desordenar espaços, formas de engajamento político que sejam diferentes daquelas invocadas pela imaginação liberal. Por fim, talvez queiramos um saber mais indisciplinado, mais perguntas e menos respostas.

Disciplinas qualificam e desqualificam, legitimam e deslegitimam, recompensam e punem, e o mais importante: elas se reproduzem estaticamente e inibem dissidência. Conforme Foucault escreveu, “disciplinas definirão não um código da lei, mas um código da normalização (2003: 38). Em uma série de palestras sobre produção de conhecimento ministradas na Colige de France e depois publicadas postumamente em uma coleção intitulada *Oscite Must Be Defende* [Em defesa da sociedade], Foucault oferece um contexto para seu próprio pensamento autodisciplinar e declara terminada a era das “teorias abrangentes e globais”, abrindo caminho para “caráter local de crítica” ou “algo semelhante a um tipo de produção autônoma e não centralizada ou, em outras palavras, uma produção teórica que não precisa de autorização de algum regime comum para estabelecer sua validade” (6). Essas palestras se coincidem com a escrita de *A história da sexualidade, volume 1*, e encontramos um resumo de sua crítica ao poder repressor nessas páginas (Foucault, 1998). Retomarei as ideias de Foucault sobre discurso reverso em *A história da sexualidade* mais à frente neste livro, sobretudo, os espaços onde ele inclui minorias sexuais na produção de sistemas de classificação, mas em *Em defesa da sociedade* o alvo dele é legibilidade e legitimação acadêmica, e ele descreve e analisa a função do acadêmico na circulação e reprodução de estruturas hegemônicas.

No lugar de “teorias abrangentes e globais”, que a universidade incentiva, Foucault estimula seus estudantes a pensar sobre os “saberes subjogados” e a se voltar para eles, isto é, aquelas formas de produção de conhecimento que foram “enterradas ou mascaradas em coerências funcionais ou sistematizações formais” (2003:7). Essas formas de saberes não foram

simplesmente perdidas ou esquecidas; foram desqualificadas, tornaram-se absurdas ou não conceituais ou “insuficientemente elaboradas”. Foucault as denomina “saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes que estão abaixo do nível exigido de erudição ou cientificidade” (7) — isso é o que queremos dizer com *saber que vêm de baixo*.

Em relação à identificação de “saberes subjugados”, precisamos perguntar: como participamos da produção e circulação de “saberes subjugados”? Como mantemos distância de formas disciplinares de saberes? Como evitamos exatamente as formas “científicas” de saberes que relegam outros modos de conhecimento a redundantes e irrelevantes? Como nos engajamos em saberes antidisciplinares e os ensinamos? Foucault propõe esta resposta: “A verdade é que, se formos lutar contra disciplinas, ou ainda, contra o poder disciplinar, em nossa busca por um poder não disciplinar, não deveríamos nos voltar para o velho direito à soberania; deveríamos olhar na direção de um novo direito que é tanto autodisciplinar quanto emancipado do princípio da soberania” (2003:40). De certo modo, precisamos nos destreinar, de maneira que possamos ler as lutas e os debates como questões que parecem estáveis e resolvidas.

Em nome desse projeto, e no espírito das “sete teses” propostas por Moten e Harney, este livro une forças com a pessoa “intelectual subversiva” deles e concorda em roubar da universidade para, como dizem, “abusar de sua hospitalidade” e estar “dentro, mas não ser dela” (101). As teses de Moten e Harney estimulam o intelectual subversivo a, entre outras coisas, preocupar-se com a universidade, recusar profissionalismo, moldar uma coletividade e se retirar ao mundo exterior além dos muros acadêmicos do campus. Eu acrescentaria à tese deles o seguinte: primeiro, *resista à maestria*. Aqui devemos insistir na crítica às “teorias abrangentes e globais” identificadas por Foucault. Em meu livro essa resistência toma o formato de investimento em modos contraintuitivos de saberes, tais como fracasso e estupidez; podemos ler *fracasso*, por exemplo, como recusa da maestria, uma crítica a conexões intuitivas entre sucesso e lucro dentro do capitalismo, e como um discurso contra-hegemônico de perder. *Estupidez* poderia se referir não simplesmente à perda de conhecimento, mas aos limites de certos modos de saber e certos modos de habitar estruturas do saber.

Etnógrafos realmente imaginativos, por exemplo, dependem de uma relação de não saber com o outro. Iniciar um projeto etnográfico com um objetivo, com um objeto de pesquisa e uma gama de pressupostos é já colocar barreiras no processo de descoberta; isso bloqueia a habilidade de uma pessoa para aprender alguma coisa que possa ir além dos padrões com os quais ela entra. Por exemplo, em uma etnografia à qual retorno mais adiante no livro, um estudo sobre “a renovação islâmica e o sujeito feminista” no Egito contemporâneo, Saba Mahmood explica como ela precisou abrir mão da maestria para empreender algumas formas do islamismo. Ela escreveu:

é por meio desse processo de habitar os modos de raciocínio endêmicos a uma tradição que eu uma vez julguei abominável, mergulhando na espessa textura de suas sensibilidades e afetos, que fui capaz de deslocar as certezas de minhas próprias projeções e até mesmo começar a compreender por que Islã (...) exerce tanta força na vida das pessoas” (2005: 199)

Ela conclui esse pensamento como segue:

Essa tentativa de compreensão oferece uma leve esperança no clima autoritário de batalha — onde políticas feministas correm o risco de redução à retórica exibição de um informativo dos abusos do Islã — de que a análise como modo de conversação, *em vez de maestria*, possa proporcionar uma visão de coexistência que não exige tornar a experiência de vida dos outros extinta ou provisória (199).

Conversação em vez de maestria parece mesmo oferecer uma forma bastante concreta de ser em relação a um outro modo de ser e de saber, sem buscar medir aquela modalidade de vida a partir de padrões que lhes são externos.

Segundo, *privilegiar o ingênuo ou absurdo* (estupidez). Aqui podemos defender o absurdo ou não conceitual acima de estruturas de produção de sentido que são com frequência incorporadas em uma noção comum de ética. Talvez o ingênuo ou ignorante, na verdade, leve a uma diferente combinação de práticas do conhecimento. Certamente exige o que alguns denominaram pedagogias de oposição. Em busca de tais pedagogias, devemos nos dar conta de que, como Eve Kosofsky Sedgwick certa vez disse, ignorância é “tão potente e múltipla quando o saber” e que o

aprendizado com frequentemente acontece com total independência em relação ao ensino (1991: 4). Aliás, falando em termos pessoais por um momento, não tenho certeza se eu sou ensinável! Como pessoa que jamais gabaritou um exame, que tentou repetidas vezes sem muito sucesso tornar-se fluente em outra língua e que consegue ler um livro sem reter muito dele, tenho consciência de que consigo aprender somente o que consigo me ensinar, e que muito do que me ensinaram na escola me impressionou pouquíssimo. A questão de não ser ensinável surge como um problema político, aliás, um problema nacional, no excelente documentário francês sobre um ano na vida de uma escola de ensino médio no subúrbio de Paris, *A turma (Entre les Murs)*, 2008, dirigido por Laurent Cantet). No filme, um professor branco, François Bégaudeau (quem escreveu o livro de memórias no qual o filme é baseado), tenta tocar seus estudantes desinteressados e completamente alienados, em sua maioria imigrantes africanos, asiáticos e árabes. As diferenças culturais, raciais e de classe entre professor e estudantes dificulta a comunicação efetiva e suas referências culturais (*O diário de Anne Frank*, Molière, gramática francesa) faz com que os alunos fiquem frios, enquanto as deles (futebol, Islã, hip-hop) induz somente respostas magoadas do professor que, ao contrário, é amigável. O filme, como um documentário de Frederick Wiseman, tenta deixar a ação desenrolar sem a narração de uma voz divina, para que possamos ver de perto a raiva e a frustração do professor e dos estudantes também. No fim do filme há um momento extraordinário. Bégaudeau pede aos estudantes para que pensem no que aprenderam e que escrevam uma coisa que levarão da aula, um conceito, texto ou ideia que possa ter feito a diferença. A turma se dispersa e uma garota vai à frente. O professor olha para ela com expectativa e extrai dela o comentário. “Eu não aprendi nada”, ela diz a ele sem malícia ou raiva, “nada... não consigo pensar em nada que eu aprendi”. O momento é uma derrota para o professor e uma decepção para o público que quer acreditar em uma narrativa de elevação educacional, mas é um triunfo para pedagogias alternativas, porque nos faz lembrar de que o aprendizado é uma rua de mão dupla e você não pode ensinar sem uma relação dialógica com o/a aprendiz.

“Eu não aprendi nada” poderia ser o endosso de um outro texto francês, um livro escrito por Jacques Rancière sobre a política do saber. Em *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*, Rancière (2007)

investiga uma forma de compartilhar conhecimento que se desvia da missão da universidade, com seus mestres e estudantes, seus métodos expositivos e seus padrões de excelência, para em vez disso endossar uma forma de pedagogia que presume e, de fato, demanda igualdade no lugar da hierarquia. A partir do exemplo de um professor do século XVIII, que ensinava em francês para estudantes belgas que falavam apenas neerlandês, Rancière afirma que a pedagogia convencional baseada na disciplina exige a presença de um mestre, e propôs um modo de aprendizagem pelo qual os estudantes são iluminados pelo conhecimento superior, treinamento e intelecto de um mestre. Mas no caso de Joseph Jacotot, a experiência dele com os estudantes em Bruxelas o ensinou que sua crença na necessidade de esclarecimento e exegese era falsa e que isso simplesmente mantinha um sistema universitário dependente da hierarquia. Quando Jacotot se deu conta de que seus estudantes estavam aprendendo a ler e a falar francês e a compreender o texto *Telêmaco* sem sua ajuda, ele começou a enxergar o investimento narcisista que fez na própria função. Ele não era um professor ruim que se tornou um “bom” professor; mas era um “bom” professor que tomou consciência de que pessoas devem ser levadas a aprender e não ensinadas a seguir. Rancière comenta com ironia:

como todo professor diligente, ele sabia que ensinar não era, nem um pouco, uma questão de encher os estudantes de conhecimento e fazê-los repetir como papagaios, mas também sabia muito bem que estudantes precisavam evitar os desvios acidentais por onde a mente ainda incapaz de distinguir o essencial do acessório, o principal da consequência, perde-se.

Enquanto o “bom” professor conduz seus estudantes nos caminhos da racionalidade, o “mestre ignorante” deve, na verdade, permitir que eles se percam, a fim de que vivenciem confusão e então encontrem o próprio caminho de saída, de volta, ou de desvio.

O mestre ignorante defende, de forma autodisciplinar, formas de emancipação do saber que não dependem de um flautista treinado para conduzir crianças da escuridão à luz. Jacotot resume sua pedagogia assim: “devo ensiná-lo que tenho nada a ensiná-lo”. Dessa maneira, ele permite ao outro ensinar-se e aprender sem aprender e nem internalizar um sistema de saberes superiores e inferiores, inteligências superiores e inferiores. Como

em *Pedagogia do oprimido* Paulo Freire se posiciona contra o sistema de educação “bancária” e a favor de um modo dialógico de aprendizagem que atua como prática da liberdade, Jacotot e posteriormente Rancière enxergam educação e transformação social como sendo mutuamente dependentes. Quando nos ensinam que não podemos saber coisas a menos que grandes mentes nos ensinem, submetemo-nos a uma ampla combinação de práticas da não liberdade que assumem a forma de relação colonial (Freire 2000). Há várias reações possíveis às formações de saberes coloniais: uma reação violenta, semelhante ao argumento de Frantz Fanon de que imposições violentas de regras coloniais devem ser recebidas com resistência violenta; uma reação homeopática, em que o detentor do saber aprende o sistema do dominador melhor do que seus defensores e o enfraquece de dentro para fora; ou uma reação negativa, em que o sujeito recusa o conhecimento oferecido e se recusa a ser um sujeito detentor do saber na forma imposta pelas filosofias iluministas do Eu e do Outro. Este livro se simpatiza com as formas violenta e negativa de saber anticolonial e toma como base a oposição de Moten e Harney à universidade como um espaço de saber encarcerado.

No projeto do saber subjugado, proponho uma terceira tese: *memorialização suspeita*. Ainda que pareça senso comum produzir receptáculos de memória sobre homofobia ou racismo, vários textos contemporâneos, literários e teóricos, na verdade argumentam contra a memorialização. *Amada* (2007), de Toni Morrison, *Lose Your Mother* (2008) [Perca sua mãe], livro de memórias de Saidiya Hartman e *Ghostly Matters* (1996) [O fantasmagórico importa], a meditação de Avery Gordon sobre esquecer e assombrar, todos defendem certa forma de apagamento acima da memória, precisamente porque a memorialização tende a organizar histórias desordenadas (de escravidão, holocausto, guerras etc.). A memória é, em si, um mecanismo disciplinar que Foucault denomina “um ritual de poder”; ela seleciona o que é importante (as histórias de triunfos), ela lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedente s para outras “memorializações”. Neste livro, *esquecer* se torna uma forma de resistir a lógicas heróicas e grandiosas de lembranças e desencadeia novas formas de memória que se relacionam mais à espectralidade do que à evidência concreta, a genealogias perdidas do que à herança, ao apagamento do que a inscrição.

Nós nos expomos a um grave erro quando tentamos “decifrar” conceitos que foram designados a operar em um alto nível de abstração como se automaticamente produzissem os mesmos efeitos teóricos quando traduzidos para um outro, mais concreto, nível “mais baixo” de operação.

— *Stuart Hall, “Gramsci’s Relevance for the Study of Race and Ethnicity”*

Tomando como base a noção de emancipação intelectual de Rancière, quero propor uma baixa teoria ou um saber teórico que funcione em vários níveis de uma só vez, exatamente como um desses modos de transmissão que se diverte nos desvios, nas viradas e nas curvas por meio de conhecimento e confusão, e que busca não explicar, mas envolver. Portanto, o que é baixa teoria, aonde ela nos leva e por que deveríamos investir em algo que parece confirmar, em vez de incomodar, a formação binária que a posiciona como o outro para a *alta teoria*? A baixa teoria é um modo de pensar que extrai da famosa noção de Stuart Hall de que teoria não é um fim em si mesma, mas “um desvio de caminho para uma outra coisa” (1991: 43). De novo, podemos considerar a utilidade de nos perdermos acima de encontrar nosso caminho, e então deveríamos promover um passeio benjaminiano ou uma deriva situacional, uma jornada ambulante através do não planejado, o inesperado, o improvisado e o surpreendente. Pego o termo *baixa teoria* do comentário de Hall sobre a eficácia de Gramsci como pensador. Em resposta à sugestão de Althusser de que os textos de Gramsci eram “insuficientemente teorizados”, Hall observa que os princípios abstratos de Gramsci “eram explicitamente projetados para operar nos baixos níveis da concretude histórica” (413). Hall prossegue com o argumento de que Gramsci não estava “mirando alto e errando seu alvo político”; mas sim, como o próprio Hall, ele estava mirando baixo, a fim de acertar um alvo mais amplo. Aqui podemos pensar em *baixa teoria* como um modo de acessibilidade, mas também podemos pensar sobre ela como uma espécie de modelo teórico que voa fora do alcance do radar, que é formulada a partir de textos e exemplos excêntricos e que se recusa a confirmar as hierarquias do saber que mantêm o *alto* em alta teoria.³

Enquanto houver uma entidade chamada *alta teoria*, ainda que em uso casual ou como forma abreviada para uma tradição específica de pensamento crítico, haverá um campo implícito de baixa teoria; e de fato

Hall se aproxima dessa questão em seu artigo “A relevância de Gramsci para o estudo sobre raça e etnia”. Hall destaca que Gramsci não era um “teórico generalista”, mas “um intelectual político e um ativista socialista no cenário político italiano” (1996: 411). Isso é importante para Hall porque algumas teorias são fundamentadas em um objetivo definido, de forma prática e ativista; são projetadas para criar uma prática política, em vez de formular pensamentos abstratos voltados para algum projeto filosófico neutro. A vida inteira Gramsci esteve envolvido com partidos políticos e, ao longo do tempo, serviu em vários níveis políticos; por fim, ele foi encarcerado devido a sua política e morreu pouco depois de ser libertado de uma prisão fascista.

A partir dessa imagem de Gramsci como pensador político, Hall afirma que Gramsci jamais foi Marxista, em sentido doutrinário, ortodoxo ou religioso. Assim como Benjamin e, na verdade, como o próprio Hall, Gramsci compreendeu que não é possível uma pessoa aderir ao texto marxista como se fosse esculpido em pedra. Ele chama atenção para as especificidades históricas de estruturas políticas e sugere que nos ajustemos a uma evolução com a qual Marx e o marxismo não puderam, de alguma maneira, nem prever. Para Benjamin, Hall e Gramsci, ortodoxia é um luxo que não nos cabe ter, ainda que signifique aderir a uma visão ortodoxa da esquerda. Como alternativa, Hall afirma, Gramsci praticou um marxismo genuinamente “aberto” e, obviamente, um marxismo aberto é exatamente o que Hall defende em *Marxism without Guarantees* [Marxismo sem garantias]. “Aberto” aqui significa questionador, aberto a resultados imprevisíveis, não fixo em uma teleologia, incerto, adaptável, mutável, flexível e ajustável. Uma pedagogia “aberta”, no espírito de Rancière e Freire, também se desassocia de métodos prescritivos, lógicas fixas e epistemes, e nos orienta para na direção de um saber da solução de problemas ou visões sociais de justiça radical.

Portanto, *hegemonia*, conforme teorizada por Gramsci e interpretada por Hall, é o termo que designa um sistema de várias camadas a partir do qual um grupo dominante alcança poder não por meio da coerção, mas através da produção de um sistema de ideias interligadas que convence pessoas da retidão de qualquer conjunto de ideias e perspectivas com frequência contraditórias. *Senso comum* é um termo que Gramsci utiliza para esse

conjunto de crenças que são persuasivas exatamente por não se apresentarem como ideologia nem tentarem ganhar consentimento.

Para Gramsci e Hall, todo mundo participa de atividades intelectuais, como quando cozinham refeições e costumam roupas sem necessariamente serem *chefs* ou costureiras/alfaiates. A divisão entre o intelectual tradicional e o orgânico é importante, porque reconhece a tensão entre intelectuais que participam da construção da hegemonia (tanto por meio da forma quanto do conteúdo) e intelectuais que trabalham com os outros, com uma classe de pessoas — em termos marxistas — para investigar as contradições do capitalismo e chamar atenção para as formas de governança opressivas que se infiltraram no dia a dia.

Hoje, na universidade, passamos bem menos tempo pensando sobre contra-hegemonia do que sobre hegemonia. O que parece que Gramsci quis dizer com contra-hegemonia é a produção e circulação de outro, um concorrente, conjunto de ideias que poderia se juntar a uma luta ativa para mudar a sociedade. A literatura sobre hegemonia atribuiu tanto poder a ela que tem parecido impossível imaginar opções contra-hegemônicas. No entanto, Hall, assim como Gramsci, tem muito interesse na ideia de educação como prática popular direcionada ao cultivo de ideias e sistemas contra-hegemônicos. Hall passou grande parte de sua carreira na Open University, e fez o que atribuiu a Gramsci em seu artigo: conseguiu trabalhar em “diferentes níveis de abstração”.

Tanto Hall quanto Gramsci eram intolerantes ao economicismo. Esse é um princípio genérico atribuído ao pensamento marxista que descreve uma teorização rígida demais da relação entre base e superestrutura. Como Althusser evidencia, a “condição final da produção é [, portanto] a reprodução das condições da produção”; em outras palavras, para um sistema funcionar, ele precisa continuamente criar e manter as estruturas ou as relações estruturadas que permitem a ele funcionar (2001: 85). Mas isso não é o mesmo que dizer que a base econômica *determina* a forma de todas as demais forças sociais. Economicismo, para Gramsci e Hall, leva apenas à moralização e às ideias baratas e, na realidade, não permite uma compreensão complexa das relações sociais que tanto sustentam o modo de produção quanto podem mudá-lo. Baixa teoria talvez seja o nome de uma

forma contra-hegemônica de teorizar, a teorização de alternativas dentro de uma zona não disciplinar de produção de conhecimento.

Culturas piratas

O que mais pode é atividade criminal além da apaixonada busca por alternativas?

— *Shahrzad, coletivo de design (Zurich e Teerã)*

Um excelente exemplo de baixa teoria pode ser encontrado em *A hidra de muitas cabeças: Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*, o espetacular relato de Peter Linebaugh e Marcus Rediker sobre a história da oposição ao capitalismo nos séculos XVII e XVIII. O livro deles traça o que eles denominam “as lutas por modos alternativos de vida” que acompanhou e se opôs ao crescimento do capitalismo no início do século XVII (2001:15). Por meio de histórias sobre pirataria, plebeus sem posses e insurreições urbanas, eles descrevem formas de violência colonial e nacional que brutalmente eliminaram todos os desafios ao poder da classe média e que fazem as rebeliões proletárias parecerem desorganizadas, aleatórias e apolíticas. Linebaugh e Rediker recusam a sabedoria comum sobre esses movimentos (ou seja, que eram aleatórios e que não estavam focados em nenhum objetivo político especial); e, como alternativa, enfatizam o poder da cooperação dentro da multidão anticapitalista e chama atenção às alternativas que essa “hidra de muitas cabeças” dos grupos de resistência imaginaram e buscaram.

O livro *A hidra de muitas cabeças* é um texto importante em qualquer genealogia de alternativas, porque os autores se recusaram a aderir ao mito masculinista de heróis capitalistas hercúleos que dominaram a hidra feminina da anarquia rebelde, e viraram esse mito de cabeças para baixo para acessar “um legado potente de possibilidades”, observando o aviso convincente de Hall: “quanto mais entendemos do desenvolvimento do capital, mais entendemos que ele é apenas parte da história” (1997: 180). Para Linebaugh e Rediker, o capital está sempre atrelado às narrativas de resistência que ele inspira, ainda que esses movimentos de resistência possam, no fim, não obter sucesso em suas tentativas de bloquear o

capitalismo. Então eles descrevem em detalhes a ampla gama de resistência que o capitalismo encontrou no fim do século XVI: havia abolicionistas e mineradores que foram resistência contra os limites da terra pública, ou bens comuns; havia marinheiros e amotinados e pessoas prestes a serem escravizadas que se rebelaram contra a autoridade do capitão em navios a caminho do Novo Mundo e idealizaram diferentes compreensões de relações em grupo; havia dissidentes religioso que acreditavam na ausência de hierarquias aos olhos do Senhor; havia grupos heterogêneos multinacionais que engendraram motins em navios mercantes e que navegaram pelo mundo levando a diferentes portos novidades sobre rebeliões. Todos esses grupos representam linhagens de oposição que ecoam no presente. Linebaugh e Rediker explicaram as alternativas que esses grupos de resistência propuseram em termos de como viver, como pensar em tempo e espaço, como habitar o espaço com outros e como viver separado da lógica do trabalho.

A história de formações políticas alternativas é importante porque contesta as relações sociais como sendo garantidas e nos permite acessar tradições de ação política que, mesmo quando não necessariamente bem sucedidas no sentido de se tornarem dominantes, oferecem modelos de contestação, ruptura e descontinuação para o presente político. Essas histórias também identificam vias potentes de fracasso, fracassos em que podemos nos apoiar a fim de contrariar as lógicas de sucesso que surgiram a partir dos triunfos do capitalismo global. No fracasso *d'A hidra de muitas cabeças* está o mapa dos caminhos políticos que não foram tomados, apesar de não mapear uma terra completamente separada; os caminhos secundários do fracasso são todos os espaços entre as grandes rodovias da capital. De fato, Linebaugh e Rediker não encontram novas rotas para a resistência a partir de *novos* arquivos; eles utilizam os mesmos relatos históricos que já sustentaram narrativas dominantes sobre piratas como criminosos e abolicionistas como bandidos, e leem diferentes narrativas de raça e resistência nesses mesmos registros dos sermões de igreja e nos livros de memórias de figuras religiosas. O argumento deles é que a história dominante está repleta de reminiscências de possibilidades alternativas, e o trabalho do intelectual subversivo é traçar as linhas dos mundo que promoveram e deixaram para trás.

Meu arquivo não é de história do trabalho nem de movimentos subalternos. Em vez disso, quero me concentrar na baixa teoria e contrassaberes na esfera da cultura popular e em relação a vidas queer, gênero e sexualidade. Gênero e sexualidade são, afinal, com muito frequência excluídos da maioria dos relatos em grande escala de mundos alternativos (incluindo o de Linebaugh e Rediker). Em *Queer: a arte de falhar* eu me volto repetidas vezes, mas não exclusivamente, para os arquivos “bobos” de filmes de animação. Ainda que vários leitores possam ser contra a ideia de que podemos encontrar alternativas no gênero criado por grandes corporações para obter lucros altos e com múltiplos materiais publicitários, descobri que novas formas de animação, sobretudo CGI, abriu portas narrativas novas e levou a encontros inesperados entre o infantilizado, o transformador e o queer. Não sou a primeira pessoa a encontrar alegorias excêntricas para a produção de conhecimento queer em filmes de animação. Elizabeth Freeman (2005) usou o longa-metragem *Monstros S.A* da Pixar para expor a realidade exploradora da visão neoliberal de educação e a ausência de gênero e sexualidade na oposição radical à universidade neoliberal. Ao descrever *Monstros S.A.* como um filme sobre desejo, classe e sala de aula, Freeman une forças com a acusação contundente de Bill Readings (1997) da reforma universitária neoliberal e argumenta que o filme, uma alegoria da origem corporativa do trabalho, “destaca as relações sociais de produção” mesmo quando as media (Freeman, 2005: 90). Na

representação repetida de um encontro do monstro com a criança no quarto — que no filme é preparado para criar gritos que, por sua vez, são canalizados como energia para abastecer a Monstrópolis — *Monstros S.A.* insinua mas não aborda, de acordo com Freeman, uma troca erótica. Para Freeman, a característica queer desse encontro deve ser reconhecida, para o filme ir além de sua própria solução humanista de substituição de uma forma de exploração (a extração de gritos) por outra (a extração da risada da criança). A energia libidinal da troca entre monstro e criança, assim como as relações carregadas de libido entre professores e estudantes, deveria ser capaz de chocar o sistema, tirando-o de seu estado de complacência. Freeman escreveu: “as humanidades são um choque para o senso comum, a alienação que sempre tornará o que fazemos ininteligível e incalculável, e isso pode liberar ou catalisar energia suficiente para explodir alguns fusíveis institucionais” (91). Ela defende que professores devem transformar de seus

estudantes em monstros e apoiar ao longo do processo “formas rebeldes de ‘relacionalidade’” (94).

Tenho menos interesse do que Freeman na troca libidinal entre professor e estudante, que eu acredito permanece dedicada à própria estrutura narcisista da educação que Ranciére critica. Mas assim como ela, acredito piamente no projeto pedagógico de criar monstros; e também como ela, eu me volto ao arquivo bobo para obter informação sobre como fazer isso. Nem tudo neste livro pode receber os títulos de frivolidade, bobeira ou jocosidade, mas o “arquivo bobo”, para adaptar a frase impagável de Lauren Berlant sobre “a contrapolítica do objeto bobo”, permite-me argumentar a favor de alternativas que são marcadamente diferentes dos argumentos que são feitos em relação aos arquivos da alta cultura (1997: 12). Os textos aqui de minha preferência não nos tornam pessoas melhores nem nos liberta da indústria cultural, mas podem oferecer lógicas estranhas e anticapitalistas de ser e de agir e de saber, e abrigarão mundos queer secretos e explícitos. Acredito que se você assistir a *Cara, cadê meu carro?* lenta e repetidamente e perfeitamente sóbrio, os mistérios do universo talvez se revelem para você. Também acredito que *Procurando Nemo* tem um plano secreto para a revolução do mundo e *A fuga das galinhas*, desenha uma utopia feminista para aqueles que conseguem enxergar além das penas e dos ovos. Acredito em baixa teoria em lugares populares, no pequeno, no inconsequente, no não monumental, no micro, no irrelevante; acredito em fazer a diferença pensando em coisas pequenas e compartilhando-as de forma ampla. Procuro provocar, chatear, incomodar, irritar e divertir; estou atrás de projetos pequenos, micropolíticas, palpites, caprichos, desejos. Assim como Jesse e Chester em *Cara, cadê meu carro?*, na verdade não me importo se me lembro de onde eu estacionei; simplesmente espero, assim como os caras, gerar algumas fantasias de vida em Urano e outros lugares, que sejam completamente improváveis e potencialmente capazes de salvar o mundo. Nesse momento você pode me perguntar, assim como Evey, a Gordon, em *Vde Vingança*: “tudo para você é piada?” A que o mestre da TV, muito queer e muito subversivo, responde: “somente as coisas que importam”.

Os filmes de animação que compõem grande parte do arquivo para meu livro se baseiam em implicações humorísticas e politicamente selvagens da diversidade das espécies, e utilizam galinhas, ratos, pinguins, criaturas do

bosque, mais pinguins, peixe, abelhas, cachorros e animais de zoológico. Os filmes da Pixar e da DreamWorks, principalmente, criaram um mundo de animação rico em alegoria política, abarrotados de um ser queer e com uma abundância de analogias entre humanos e animais. Enquanto tentam desesperadamente armazenar suas mensagens nos clichês usuais (“seja quem você é”, “siga seus sonhos”, “encontre sua alma gêmea”), esses filmes também, como Freeman sugere em seu texto sobre *Monstros S.A.*, transmitir mensagens queer e socialistas, frequentemente armazenadas uma em relação a outra: trabalhe junto, regozije-se na diferença, lute contra a exploração, decifre ideologias, invista na resistência.

No processo de estudar a animação — um caminho do saber que pode passar pela cultura popular, computação gráfica, histórias e tecnologias de animação e biologia celular — estudamos, como Benjamin bem sabia, modos de prazer ordenados por classe e tecnologias de transmissão cultural. Em uma das primeiras versões de *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [O trabalho de arte na era da reprodução mecânica], Benjamin reservou um lugar especial para a nova arte de animação de Walt Disney que, para ele, liberou um tipo de consciência mágica em seu público de massa e invocou espaços e mundos utópicos. Em *Mickey Mouse and Utopia* [Mickey Mouse e a utopia], de seu inspirado livro *Hollywood Flatlands* [As planícies de Hollywood], Esther Leslie escreveu:

Para Walter Benjamin (...) os desenhos animados mostram uma expressão realista — mas não naturalista — das circunstâncias do cotidiano moderno; os desenhos animados deixam claro que até mesmo o nosso corpo não nos pertence — nós o alienamos em troca de dinheiro, ou abrimos mão de partes dele na guerra. Os desenhos animados expõem o fato de que aquilo que desfila como civilização na verdade é barbárie. E as bestas animal-humanas e as coisas animadas insinuam que humanismo é nada mais que uma ideologia (2004: 83)

De acordo com Leslie, Benjamin via desenhos animados como uma oportunidade pedagógica, uma chance para as crianças enxergarem o mal que há por trás da fachada da respeitabilidade burguesa e para adultos recapitular as visões de possibilidades mágicas que eram tão palpáveis na infância: “o mundo animado da Disney é um mundo de experiências

empobrecidas, de sadismo e de violência. Ou seja, é nosso mundo” (2004: 83).

Os primeiros desenhos animados de Disney junto com os filmes de Chaplin construíram uma narrativa em torno de caricaturas exageradas, evitando o realismo mimético. Os próprios personagens se desesperam e depois se recuperam; estiveram envolvidos em violência transformadora e encararam o humor em vez da tragédia como meio de preferência para engajar o público. Mas, como Benjamin reconheceu e Leslie chamou atenção, os desenhos animados da Disney com muita rapidez se transformaram em veículo da burguesia; rapidamente se curvaram diante da força da *Bildung* e começaram a apresentar fábulas morais com caracterizações normativas de gênero e de classe, e na década de 1930 tornaram-se a ferramenta predileta da máquina de propaganda nazista.

Animações contemporâneas em CGI também contêm arcos narrativos perturbadores, mundos mágicos de revolução e transformação, agrupamentos contraintuitivos de crianças, animais e bonecas que se revoltam contra adultos e máquinas sem princípios. Assim como os primeiros desenhos animados da Disney que Benjamin achava tão charmosos e envolventes, os primeiros filmes Pixar e DreamWorks agregam uma forma de arte coletiva, contribuindo para um mundo de narrativas anárquicas e grupos de personagens antifamiliares. Mas, assim como a Disney recente, a Pixar recente, em *Wall-e*, por exemplo, junta uma narrativa de esperança a narrativas sobre a humanidade, e contempla uma crítica do humanismo burguês apenas tempo suficiente para assegurar uma reação. O romance de Wall-e com Eva, a *Stepford wife*⁴ que parece um iPod, por exemplo, e sua missão de trazer de volta para a terra uma humanidade inflada contrariam a fantástica rejeição ao fetichismo material do início do filme, em que ele vasculha as pilhas de lixo na terra à procura de objetos de valor inestimável, casualmente jogando fora anéis de diamante e valorizando as caixas de veludo onde se senta.

Poucos filmes convencionais feitos para adultos e consumidos por um público grande tem a audácia e o desprazer de pisar no perigoso território da atividade revolucionária; no clima contemporâneo da literalismo bruto, até mesmo a sátira social parece arriscada. E em um mundo de comédias

românticas e filmes de ação e aventura, há pouquíssimos lugares onde buscar o alternativo. Eu seria audacioso suficiente para argumentar que é apenas na esfera da animação que realmente encontramos o esconderijo alternativo. Filmes que não são de animação que vendem a mise-en-scène da revolução e da transformação, filmes como *V de vingança* e *X Men*, são baseados em histórias em quadrinhos e graphic novels. Qual é a relação entre novas formas de animação e políticas alternativas hoje? A animação consegue, hoje, sustentar um projeto utópico, enquanto no passado, como lamentou Benjamin, não conseguia?

O fracasso como modo de vida Pratique mais fracasso!

— *Título de evento do coletivo LTTR, 2004*

Neste livro sobre o fracasso eu mantenho o que foi descrito como noções infantis e imaturas de possibilidade e procuro por alternativas da maneira que Foucault chamou de “saber subjugado” dentro da cultura: em subculturas, contraculturas e até mesmo culturas populares. Também mudo o direcionamento do significado de fracasso para o acúmulo de modos afetivos que foram associados ao fracasso e agora descrevem novos direcionamentos na teoria queer. Começo abordando o coração sombrio da negatividade que o fracasso promove, eu me desvio dos fracassos felizes e produtivos na animação e me volto para territórios mais sombrios do fracasso associado a futilidade, esterilidade, vazio, perda, emoções negativas em geral e modos de inadequar-se. Dessa maneira, enquanto os primeiros capítulos desenhavam o significado de fracasso como modo de ser no mundo, os capítulos finais consideram que o fracasso é também deixar de ser, e que esses modos de deixar de ser e inadequar-se propõem uma relação diferente com o saber. No capítulo 4, exploro o significado de masoquismo e passividade em relação a fracasso e feminilidade, e no capítulo 6 eu rejeito relatos triunfais de histórias gays, lésbicas e sobre transgêneros, que necessariamente reinvestem em noções robustas de sucesso e sucessão. A fim de habitar o território ermo do fracasso, algumas vezes precisamos escrever e reconhecer histórias sombrias, histórias dentro das quais o sujeito colabora em vez de sempre se opor a regimes opressores e ideologias dominantes. E então, no capítulo 6 exploro a controversa questão da relação entre homossexualidade e fascismo e argumento que não

podemos descartar totalmente todos os relatos de nazismo que o conectam ao masculinismo do homem gay do início do século XX. Enquanto os capítulos 4 e 5 destacam formas de fracasso bastante diferentes dos capítulos sobre animação, arte, estupidez e esquecimento do início do livro, ainda assim, os primeiros capítulos flertam com formas mais sombrias de fracasso, sobretudo, o capítulo 2, sobre perder e esquecimento, e os capítulos finais sobre negatividade seguem relacionando representações mais alternativas dos sentidos de perda, masoquismo e passividade.

Em suma, este é um livro sobre formas alternativas de saberes e de ser que não são excessivamente otimistas, mas que também não estão atoladas em impasses críticos niilistas. É um livro sobre como fracassar bem, fracassar com frequência e aprender, nas palavras de Samuel Beckett, como fracassar bem. De fato, essa noção toda de fracasso como prática me foi apresentada pelo lendário coletivo lésbico de performance LTTR. Em 2004, o coletivo me convidou para participar de dois eventos, um em Los Angeles e o outro em Nova York, chamado *Practice More Failure* [Pratique mais fracasso], que reuniu pensadores e performers queer e feministas para habitar, atuar e fazer circular novos significados de fracasso. O capítulo 3, *Queer: a arte de fracassar*, nasceu como minha apresentação para esse evento, e ainda sinto gratidão LTTR por me empurrar abaixo, no caminho do fracasso e de suas loucuras. Aquele evento me fez lembrar que alguns dos saltos intelectuais mais importantes acontecem independentemente de treinamento universitário ou a partir de seus efeitos ou como um desvio se distanciando das lições que o pensamento disciplinado impõe. Ele me lembrou para arriscar mais no pensamento, para me afastar das disputas que parecem tão importantes para a disciplina e para conectar as ideias que circulam amplamente em outras comunidades. Para isso, espero que este livro seja legível e acessível para um público mais amplo, ainda que alguns leitores não acadêmicos pensem que minha linguagem é muito complicada e alguns acadêmicos pensem que meus argumentos são muito óbvios. Não há um meio feliz entre os públicos acadêmico e popular, mas espero que meus vários exemplos de fracasso forneçam um mapeamento do sombrio, obscuro e perigoso terreno do fracasso que estou prestes a explorar.

Por explorar e mapear, também quero dizer desviar-se e se perder. Talvez seja bom notar o mote de mais um animado filme alternativo da

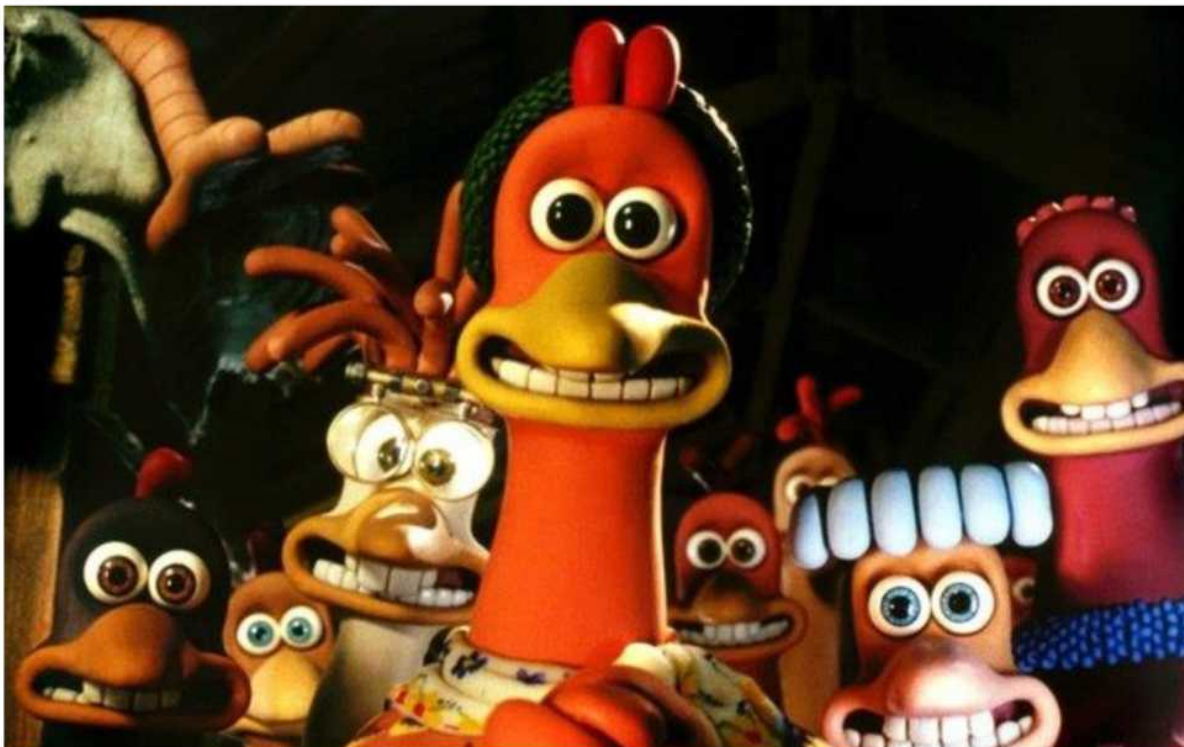
DreamWorks, *Madagascar*: “Perca-se, mantenha-se perdido!” Na sequência, *Madagascar: a grande escapada* (cujo slogan é “ainda perdidos!”), os fugitivos de *Madagascar I* — Marty, a zebra, Melman, a girafa, Gloria, o hipopótamo e Alex, o leão — tentam chegar à casa deles, em Nova York, com ajuda de alguns pinguins enlouquecidos e um lêmure maluco. Porque os animais querem voltar para o cativeiro é apenas a primeira das várias questões existenciais levantadas pelo filme e sabiamente não respondida. (Por que o lêmure quer jogar Melman dentro do vulcão é outra, mas vamos deixar essa de lado também.) Finalmente, os animais do zoológico estão voando para casa em um avião que, pilotado por pinguins, previsivelmente cai. O acidente leva os animais de volta para a “África”, onde eles se reencontram com alcateias, rebanhos e ataques na “selva”. O que poderia ter sido uma parábola profundamente irritante sobre família e mesmice e natureza se torna um conto leonino excêntrico e desganhado sobre coletividade, diversidade das espécies, teatralidade e o desconforto do lar. Perversamente é também uma abordagem alegórica sobre vida autodisciplinar na universidade: enquanto alguns de nós que escapamos da jaula talvez procurem o caminho de volta para o zoológico, outros talvez tentem reconstruir um santuário na selva, e alguns do tipo fugitivo, na verdade, insistirão em permanecer perdidos. Pessoalmente, eu nem consegui passar nos exames de admissão à universidade, como meu idoso pai recentemente me lembrou, e ainda estou me esforçando para me especializar na arte de permanecer uma pessoa perdida. Em nome de desviar do saber “apropriado”, cada capítulo a seguir perde o caminho nos territórios do fracasso, do esquecimento, da estupidez e da negação. Vamos perambular, improvisar, não alcançar padrões e andar em círculos. Vamos nos perder, perder o carro, a agenda e, provavelmente, perder a cabeça, mas ao perder encontraremos uma outra maneira de criar um significado em que, para retornar à velha Kombi de *Pequena Miss Sunshine*, ninguém é deixado para trás.

CAPÍTULO UM Revolta animada e animação rebelde

As galinhas estão se rebelando!

— *Sr. Tweedy, em A fuga das galinhas*

Filmes de animação infantil regozijam-se na esfera do fracasso. A fim de cativar o público infantil, uma animação não pode povoar apenas as arenas do sucesso, do triunfo e da perfeição. A infância, como várias pessoas, sobretudo, queer recordam, é uma grande lição de humilhação, estranheza, limitação e o que Kathryn Bond Stockton denominou “crescer para os lados”. Stockton propõe que a infância é uma experiência essencialmente queer em uma sociedade que reconhece, a partir de um extensivo programa de treinamento para crianças, que a heterossexualidade não é inata, mas construída. Se de início já fôssemos normativos e heterossexuais em nossos desejos, orientações e modos de ser, então, presume-se, não precisaríamos dessa orientação parental tão rígida para nos levar ao nosso comum destino do casamento, da educação das crianças e da reprodução hétero. Se você acredita que crianças precisam ser treinadas, você pressupõe e conta com o fato de que elas são sempre, a princípio, anarquistas e rebeldes, fora da ordem e fora do ritmo. Hoje em dia, filmes de animação são bem-sucedidos, penso, porque são capazes de abordar a criança bagunceira, a criança que enxerga a família e genitores como o problema, a criança que tem consciência de que há um mundo maior lá fora, para além da família, e que apenas precisa conseguir alcançá-lo. Filme de animação são para crianças que acreditam que “coisas” (brinquedos, animais não humanos, pedras, esponjas) são tão vivas quanto humanos, e que conseguem vislumbrar outros mundos subjacentes e acima deste aqui. Obviamente, essa noção de outros mundos há muito tempo é uma metáfora na literatura infantil; as crônicas de Nárnia, por exemplo, encanta a criança que lê por oferecer acesso a um novo mundo atrás do guarda-roupa. Enquanto a literatura infantil simplesmente oferece um novo mundo muito próximo das características do antigo que foi deixado para trás, filmes de animação recentes na verdade exaltam a inovação e explora amplamente o território espetacularmente infantil da revolta.



1. *A fuga das galinhas*, dirigido por Peter Lord e Nick Park, 2000.

“As galinhas estão organizadas!”

Na cena de abertura da clássica animação em massinha *A fuga das galinhas* (2000, dirigido por Peter Lord e Nick Park), o sr. Tweedy, um fazendeiro desastrado, informa sua esposa, muito mais eficiente do que ele, que as galinhas estão “organizadas”. A sra. Tweedy despreza essa ultrajante ideia e diz para ele focar mais nos lucros, explicando que não estão tirando o suficiente das galinhas e precisam ir da produção de ovos para a indústria da torta de galinha. Enquanto a sra. Tweedy reflete sobre novos modos de produção, o sr. Tweedy fica de olho no galinheiro atento a sinais de atividades e fuga. A cena então prepara a batalha entre produção e trabalho, humanos e animais, gerenciamento e empregados, conteúdo e fuga. *A fuga das galinhas* e outras animações de longa-metragem baseiam grande parte de sua intensidade dramática na luta entre humanos e criaturas não humanas. A maioria dos longas-metragens é uma alegoria na forma e adere a um esquema de narrativa bastante formulaico. No entanto, como até mesmo essa curta cena demonstra, a alegoria e a fórmula não se alinham, simplesmente, aos esquemas genéricos convencionais do cinema de Hollywood. Ao contrário, opõe dois grupos em contextos bastante

parecidos com o que costumava ser chamado “luta de classe”, e oferecem inúmeros cenários de revoltas e alternativas aos ciclos cruéis, mecânicos, industriais de produção e consumo. Nesses primeiros minutos, a intuição do sr. Tweedy de

que as galinhas em sua fazenda “estão organizadas” comete com a afirmativa da sra. Tweedy de que a única coisa mais estúpida do que galinhas é o próprio sr. Tweedy. As suspeitas paranoicas dele perdem para o zelo explorador dela, até o momento em que ambos finalmente concordam que “as galinhas estão se rebelando”.

O que fazemos com essa alegoria marxista na forma de filme infantil, essa narrativa de resistência, revolta e utopia do tipo revolução dos bicos apresentada em oposição a novas ondas de industrialização com a participação de aves de animação em massinha no papel do sujeito revolucionário? Como é que as formas narrativas neo-anarquistas chegam aos meios de entretenimento infantil, e o que o público adulto assimila delas? Mais importante, o que animação tem a ver com revolução? E como temas revolucionários de filmes de animação se conectam às noções queer do Eu?

Quero oferecer uma tese sobre um gênero novo de longa-metragem de animação que usa tecnologia CGI, no lugar do padrão de técnicas de animação lineares, e que evidenciam os temas revolução e transformação. Denomino esse gênero “pixarvolt”, para conectar a tecnologia ao foco temático. Nos novos filmes de animação certos temas que jamais apareceriam em filmes de temática adulta são importantes para o sucesso e impacto emocional dessas narrativas. Mais além, e talvez ainda mais surpreendentemente, os filmes pixarvolt fazem conexões tanto sutis como explícitas entre revolução comunitária e personificação queer e, portanto, verbalizam, de maneira que a teoria e a narrativa popular não fizeram, a ligação às vezes contraintuitiva entre o ser queer e a luta socialista. Enquanto vários acadêmicos marxistas desprezaram e desprezaram políticas queer como “política do corpo” ou simplesmente como sendo superficiais, esses filmes reconhecem que formas alternativas de personificação e de desejo são importantes para a luta contra o domínio corporativo. As pessoas queer não são representadas como singulares, mas sim como um conjunto

de tecnologias de resistência que incluem coletividade e imaginação e um tipo de compromisso situacionista que surpreende e choca.

Começemos por fazer algumas perguntas sobre o processo de animação, seu potencial genérico e as formas com que filmes Pixart voltam a imaginar o humano e o não humano, repensando a personificação e as relações sociais. Com *Toy Story*, em 1995 (dirigido por John Lasseter), a animação entrou em uma nova era. Como bem se sabe, *Toy Story*, o primeiro filme da Pixar, foi a primeira animação a ser produzido totalmente por computador; mudou a animação, que passou de uma combinação bidimensional de imagens para um espaço tridimensional dentro do qual tomadas em câmera subjetiva [que reproduz o ponto de vista de um personagem] foram usadas com impressionante vivacidade. Contando uma história arquetípica sobre um mundo de brinquedos que desperta quando as crianças não estão por perto, *Toy Story* conseguiu envolver o público infantil com a fantasia de brinquedos vivos e adultos com a narrativa nostálgica de um vaqueiro, Woody, cuja primazia no reino dos brinquedos é desafiada por um novo modelo, o futurista boneco astronauta Buzz Lightyear. Enquanto as crianças se deliciavam com o espetáculo de uma caixa de brinquedos se juntando a reminiscências vivas de “Suíte Quebra Nozes”, aos adultos foi oferecido um drama inteligente sobre brinquedos que exploram a própria condição de ser brinquedo e outros brinquedos que não têm consciência de que não são humanos. A narrativa complexa sobre passado e presente, adulto e criança, vivo e mecânico é um metacomentário sobre a gama de possibilidades narrativas que essa nova onda de animação possibilita e explora. Parecia também estabelecer parâmetros para o novo gênero de CGI: *Toy Story* marca o gênero como irrevogavelmente masculino (o menino e sua relação com as capacidades protéticas e fálicas de seus brinquedos masculinos), focado no doméstico (o quarto de brinquedos) e imutável complexo de Édipo (sempre, as dinâmicas pai-filho são o motor ou, em poucos casos, uma rivalidade entre mãe e filha, como em *Coraline*). Mas a nova onda de longas-metragens de animação está também bastante interessada em hierarquias sociais (pais-filhos, mas também dono-objeto possuído), muito curiosa em relação às relações entre o mundo exterior e o interior (o mundo real e o mundo do quarto de dormir) e impulsionada por um desejo forte de revolução, transformação e rebelião (brinquedo contra criança, brinquedo contra brinquedo, criança contra adulto, criança contra criança).

Finalmente, assim como vários dos filmes que vieram depois, *Toy Story* demonstra um alto nível de desconforto em relação a sua inovação, transformação e tradição.

A maioria dos filmes CGI que vieram depois de *Toy Story* mapeiam o próprio território dramático de formas notavelmente singulares, e a maioria mantém determinadas características chave (tal como o tema edipiano) ainda que mudem a mise-en-scène — do quarto de dormir ao fundo do oceano ou celeiro, de brinquedos a galinhas ou ratos ou peixes ou pinguins, do ciclo da produção de um brinquedo a outros cenários industriais. A maioria ainda é levada pelo enredo de prisão seguida de fuga dramática e culminando em um sonho utópico de liberdade. Um crítico cínico talvez pense nessa narrativa como o projeto para os ritos de passagem normativos no ciclo da vida humana, mostrando à criança telespectadora a jornada da prisão infantil à fuga adolescente e à liberdade adulta. Uma leitura mais radical permite à narrativa ser utópica, contar a verdadeira mudança que crianças talvez ainda acreditem ser possíveis e desejáveis. A leitura queer também se recusa a permitir que as temáticas radicais dos filmes de animação sejam rejeitadas como “infantilizadas” ao questionar a ordem temporal que atribuem sonhos de transformação a

jovens adultos e que afirmam as acomodações de presentes disfuncionais como parte integrante da fase adulta normativa.



2. *Toy Story*, dirigido por John Lasseter, 1995.

“O primeiro longa-metragem CGI da Pixar.”

Como *A fuga das galinhas*, um filme sobre “galinhas rebeldes”, imagina uma alternativa utópica? Durante uma reunião no galinheiro, a galinha líder, Ginger, sugere às irmãs que a vida deve ser mais do que ficar sentada por ali produzindo ovos para os Tweedy ou não produzindo ovos e acabar na tábua de corte. Ela então descreve um futuro utópico em um gramado verde (uma imagem que aparece em um engradado de laranjas, no galinheiro), onde não há fazendeiros e nenhum cronograma de produção e ninguém está

no comando. O futuro que Ginger descreve para as amigas de animação de massinha está muito fundamentado no conceito utópico de fuga como êxodo, de várias maneiras abordado por Paolo Virno em *Gramática da multidão: Para uma análise das formas de vida contemporâneas* e por Hardt e Negri em *Multidão: Guerra e democracia na era do império*, mas aqui, fuga não é do modelo campo de concentração, que a maioria das pessoas projeta na narrativa de *A fuga das galinhas*. O filme de fato cita *Fugindo do inferno*, *Escapando do inferno*, *Inferno número 17* e outros filmes cujo cenário é a segunda guerra mundial, mas guerra não é a mise-en-scène. Em vez disso, a transição do feudalismo para o capitalismo industrial notavelmente constrói uma história de vida e morte sobre insurgir, fugir e criar condições para a fuga com o material que se tem disponível. *A fuga das galinhas* é diferente de *Toy Story* no sentido de que o complexo de Édipo sai do ponto de referência para dar lugar à estrutura gramsciana

de contra-hegemonia engendrada por intelectuais orgânicos (galinha). Nesse filme, uma utopia anarquista é concretizada como um lugar sem nacionalidade e sem um fazendeiro, um território sem cercas e sem donos, um coletivo diverso (mais ou menos, as fêmeas são maioria) motivado pela sobrevivência, pelo prazer e pelo controle do próprio trabalho. As galinhas viajam em um sonho e habitam esse campo utópico, o qual vislumbramos rapidamente durante a conclusão do filme, e encontram seu caminho ali ao evitar uma solução “natural” para seu aprisionamento (sair do galinheiro voando, usando as próprias asas) e criando uma ideológica (todas devem empurrar juntas para fazer o avião que construíram funcionar). *A fuga das galinhas* também rejeita a solução individualista proposta por Rocky o galo (dublado por Mel Gibson) para favorecer a lógica do grupo. Quanto ao elemento queer, bem, elas são galinhas e, portanto, pelo menos em *A fuga das galinhas*, a utopia é um campo verde repleto de aves fêmeas com apenas um galo andando por ali de vez em quando. A revolução nesse exemplo é feminista e animada.

Amor de pinguim

Construir novos mundos acessando novas formas de sociabilidade através de animais utiliza bem a equação comum na literatura que faz do animal um ator alegórico em uma fábula de cunho moral sobre a loucura humana (*A*

revolução dos bichos de Orwell, por exemplo). Com muita frequência, projetamos mundos humanos na tela supostamente branca da animalidade, então criamos os animais dos quais precisamos para localizar nossos próprios comportamentos humanos dentro da “natureza” ou no “mundo selvagem” ou na “civilização”. No entanto, como mostra o exemplo de *A fuga das galinhas*, animais animados nos permitem explorar ideias sobre condição humana, alteridade e imaginários alternativos em relação a novas formas de representação.

Mas qual é a situação do “animal” na animação? Animação, sociabilidade animal e biodiversidade podem ser compreendidos em relação à noção de transbiologia desenvolvida por Sarah Franklin e Donna Haraway. Para Haraway e para Franklin, o transbiológico se refere a novas concepções do Eu, do corpo, da natureza e do humano dentro de ondas de novos avanços tecnológicos, tais como clonagem e regeneração de células. Franklin utiliza a história de Dolly, a ovelha clonada, para explorar as maneiras com que parentesco, genealogia e reprodução são refeitos, realocados pelo nascimento e pela morte do sujeito clonado. Ela elabora um campo transbiológico ao se apoiar na teoria de Haraway sobre o ciborgue, em seu infame *Manifesto ciborgue*, e retoma trabalho anterior de Haraway que abordava extensões biogenética do corpo e a experiência da personificação. Franklin explica:

Quero propor que da mesma forma que o ciborgue foi útil para aprender a enxergar uma paisagem modificada do biológico, do técnico e da informática, da mesma maneira, a semiótica “tipológica” trans pode ajudar a identificar características da virada pós-genômica da biociência e da biomedicina na direção da linguagem da imortalização, regeneração e totipotência. No entanto, ao inverter a introdução de Haraway a *trans-* como a exceção ou elemento daninho (como em elementos transurânicos) proponho que transbiologia — a biologia que não apenas é nascida e criada ou nascida e feita, mas feita e nascida — é de fato, hoje em dia, mais norma do que exceção (2006:171).

O transbiológico produz entidades híbridas ou estados de ser no espaço entre, que representa mudanças sutis ou até mesmo evidentes em nossas compreensões do corpo e da transformação corporal. A ciborgue, o rato

transgênico, a ovelha clonada que Franklin pesquisa, na qual a reprodução é “reorganizada e rearranjada”, os brinquedos Tamagotchi estudados por Sherrie Turkle, e as novas formas de animação que eu abordo aqui, todos questionam e mudam a localização, os termos e os sentidos dos limites artificiais entre humanos, animais, máquinas, o estado de vida e o de morte, animação e reanimação, viver, evoluir, tornar-se e se transformar. Também recusam a ideia de excepcionalismo humano e coloca o ser humano firmemente dentro de um universo de múltiplos modos de ser.

O excepcionalismo humano se manifesta de várias formas. Pode ser por meio da simples crença na peculiaridade e centralidade da humanidade dentro de um mundo compartilhado com outros tipos de vida, mas também pode se mostrar através de formas desagradáveis e grosseiras de antropomorfismo; nesse caso, o indivíduo humano projeta nos animais todas as suas concepções nada inspiradas nem pesquisadas sobre vida e sobre o ato de viver, animais que, na verdade, talvez adotem modos de vida e de compartilhamento do espaço muito mais criativos ou pelo menos mais surpreendentes. Por exemplo, em uma das mais famosas publicações da coluna *Modern Love* [Amor moderno] — uma coluna semanal popular no *New York Times* dedicada a mapear e narrar estranhas ficções do desejo e do romance contemporâneo — intitulado *What Shamu Taught Me about a Happy Marriage* [O que Shamu me ensinou sobre casamento feliz], Amy Sutherland descreve como ela adaptou técnicas de treinamento de animais, que ela aprendeu no Sea World, para usar em casa, com o marido.⁵ Ainda que a coluna tenha intenção de oferecer um espaço para a diversidade de reflexões de amantes pós-modernos acerca das peculiaridades do amor moderno é, na verdade, uma cartilha para a heterossexualidade adulta. Raramente um homem gay ou uma lésbica escreve sobre suas ligações normativas, seus altos e baixos, e apela pelo direito de se tornar “madura/o” por meio do casamento; mas, sobretudo, a coluna é dedicada a detalhar, em complexidade mundana e trivial, a montanha russa da heterossexualidade burguesa e supostas variedade e elasticidade infinitas. O artigo típico em *Modern Love* começa com uma reclamação, geral e previsivelmente, uma reclamação que alguma mulher faz da implacabilidade do homem, mas à medida que nos aproximamos do fim do texto, uma solução cai do céu como visão divina e a parceira desapontada rapidamente enxerga que o que

ela pensava ser irritante em seu parceiro é também o que faz dele, bem, ele! Isso é único, falho, humano e amável.

O artigo de Sutherland é verdadeiro à forma. Depois das reclamações sobre os execráveis hábitos domésticos de seu amado marido, ela sossega com uma série de técnicas de treinamento, classificando-o dentro de uma taxonomia masculina:

o exótico animal conhecido por Scott é um solitário, mas macho alfa. Portanto, hierarquia é importante para ele, mas estar em grupo nem tanto. Ele tem o equilíbrio de um ginasta, mas se movimenta lentamente, sobretudo, para se vestir. Esquiar é natural, mas ser pontual, não. Ele é onívoro e, como treinadores diriam, motivado por alimento.

A solução do problema de Scott depende do cenário hilário de onde Sutherland leva suas técnicas de treinamento animal para casa e as coloca para funcionar em seu recalcitrante parceiro. Ao usar métodos que são efetivos em animais exóticos, ela administra o marido com técnicas que vão do sistema de recompensa por bom comportamento a uma planejada indiferença ao mau comportamento. De maneira impressionante, as técnicas funcionam, e ainda, ela aprendeu ao longo do processo que não estava apenas treinando o marido, mas seu marido, por ser inteligente e capaz de aprender e não apenas adaptável e maleável, começou a usar técnicas de treinamento animal com ela. O artigo conclui que o casamento moderno, alinhado com a ideologia do “amor moderno”, é um exercício de evolução simultânea, cada parte se ajustando aos poucos às manias e fraquezas do outro, jamais culpando a estrutura, tentando não se voltar um contra o outro e, por fim, triunfando por permanecerem juntos, custe o que custar.

Por mais que o artigo de Sutherland possa parecer divertido, ele é também um belíssimo exemplo de como, conforme Laura Kipnis argumenta em *Contra o amor*, manobramos nos desviando “das contradições vastas e purulentas no epicentro no amor no nosso tempo” (2004: 13). Kipnis argumenta que nossa tendência é culpar um ao outro pelos fracassos da estrutura social que habitamos, em vez de criticar a própria estrutura (como o casamento). De fato, estamos tão comprometidos com essas estruturas pesadas, e somos tão preguiçosos para criar alternativas para elas que reforçamos nosso senso de retidão da formação do casal heteronormativo ao

nos basearmos em narrativas animais para nos colocar de volta em algum mundo original e “natural”. Sutherland, por exemplo, com alegria se isola junto com Scott como animais exóticos em um mundo de animais exóticos e seus treinadores; obviamente, a própria ideia de exótico, como a conhecemos a partir de todos os tipos de teorias pós-coloniais de turismo e orientalismo, depende de uma noção cada vez mais desatualizada de doméstico, familiar e conhecido, todas as quais surgem a partir do posicionamento em relação ao estrangeiro, ao alienígena e ao indecifrável. Sutherland não somente doméstica a fabulosa variação dos animais que estuda ao se agrupar com eles, como também torna exótico seu próprio conjunto de dramas domésticos que são tão banais, e no processo, ela impõe novamente o limite entre humano e não humano. Sua bem-humorada adaptação da criação de animal em treinamento de marido poderia exigir uma nota de rodapé, dada a morte, em 2010, de uma treinadora do Sea World que foi arrastada para o fundo da água e afogada pela baleia que ela vinha treinando e com a qual trabalhava há anos. Enquanto Sutherland esbanjou respeito à metáfora das técnicas de treinamento mútuo gentil, a morte da treinadora nos faz lembrar da violência inerente a todas as tentativas de alterar o comportamento de outro ser.

O artigo, de modo geral, contribui com o projeto insano projeto em andamento da renaturalização da heterossexualidade e estabilização de relações entre homens e mulheres. Ainda assim, o texto de Sutherland, com seu humor e tudo, por todo seu comprometimento com o ser humano, mantém uma dívida criativa com a obra intelectualmente imaginativa de Donna Haraway em *Primate Visions* [Visões primatas]. Haraway inverteu as relações de olhar entre os primatologistas e os animais que estudaram e argumentou que, primeiro, os primatas olham para trás e, segundo, as histórias que contamos são muito mais sobre seres humanos do que sobre animais. Ela escreveu: “sobretudo pessoas ocidentais produzem histórias sobre primatas e, simultaneamente, contam histórias sobre as relações entre natureza e cultura, animal e humano, corpo e mente, origem e futuro” (1990:5). Semelhante a isso, as pessoas que escrevem a coluna *Modern Love*, esses antropólogos vernaculares do romance, produzem histórias sobre animais a fim de localizar a heterossexualidade em seu ambiente supostamente natural. No artigo de Sutherland, o papel das mulheres e dos homens como treinadores de animais também é referência indireta à

reconceitualização de Haraway do relacionamento entre humanos e cachorros em sua obra *Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness* [O Manifesto das espécies companheiras: cães, pessoas e alteridade significativa] (2003). Enquanto o primeiro manifesto ciborgue questionou produtivamente a centralidade da noção de uma mulheridade antitecnológica suave e corpórea para uma construção idealizada do ser humano, o último manifesto descentralizou o ser humano como um todo em seu relato do relacionamento entre cachorros e seres humanos — e se recusa a aceitar o senso comum sobre relacionamentos cão/humano. Para Haraway, o cão não é uma representação de algo em relação ao humano, mas um ator semelhante no drama da evolução e no contexto da “alteridade significativa”. O problema da rescrita vívida e original que Haraway faz do processo evolutivo da perspectiva do cachorro é que parece reinvestir na ideia de natureza propriamente dita e mantém intactos alguns mitos sobre a própria evolução.

Aliás, parece que a própria Haraway está dedicada ao paradigma do “amor moderno” de ver animais ou como extensões dos seres humanos ou como superiores nas qualidades morais. Conforme Heidi J. Nast comentou em uma chamada polêmica para “estudos críticos sobre animais de estimação”, um novo caráter de “amor pet” tem sido bastante ignorado em teoria social e

onde o animal de estimação vive é abordado diretamente, a maioria dos estudos evita uma perspectiva internacional crítica, em vez disso, mapeia as histórias culturais dos relacionamentos entre animais de estimação e humanos ou, como Haraway, demonstrando o quanto o verdadeiro amor pet pode invocar uma postura ética superior (2006:896).

Nast propõe que examinemos nossos investimentos nos animais de estimação e na indústria voltada para eles no século XXI, e pede por uma “elaboração geográfica acadêmica” sobre quem tem animais de estimação, onde eles vivem, que tipos de investimentos afetivos e financeiros eles têm feito em amor pet, e quem está fora da órbita desse amor. Ela escreveu:

as pessoas sem qualquer afinidade com animais de estimação ou aquelas que têm medo deles são hoje consideradas desajustadas, ou ainda, doentes sociais ou psicológicos, enquanto aqueles que amam os animais de

estimação são colocados em um lugar de superioridade moral e até mesmo espiritual, e esses julgamentos tornaram-se hegemônicos nas últimas duas décadas (896).

Assim como adultos que escolhem não reproduzir, pessoas sem interesse por animais de estimação ocupam um lugar bastante específico nas hierarquias sexuais contemporâneas. Em sua anatomia do amor pet, Nast pergunta:

por que, por exemplo, mulheres e queers são os principais fornecedores de linguagem e instituições do amor pet? E porque as principais formas de amor pet mercantilizadas e os mais organizados movimentos pelos direitos dos animais de estimação surgem, primordialmente, da elite branca (e nos EUA, no Canadá e na Europa)? (898)

O relato dela sobre amor pet registra a necessidade de novos gráficos e pirâmides da opressão e do privilégio sexual, novos modelos para substituir aqueles produzidos por Gayle Rubin há aproximadamente duas décadas em “Pensando o sexo”, para complicar as relações entre privilégio heterossexual e opressão gay. Em uma paisagem pós-industrial onde o tamanho das famílias brancas despencou, onde a própria família nuclear passou a ser certo anacronismo, e onde a maioria das mulheres vive fora de um casamento convencional, a elevação dos animais de estimação ao status de objetos de amor certamente exige atenção. Em uma música recente de Common, um rapper radical, ele pergunta: “por que o pessoal branco se concentra em cães e ioga? / Enquanto as pessoas da ponta de baixo tentam fazer sexo e superar?” Boa pergunta. É tudo pelo amor moderno.

Enquanto a relação entre sexualidade e reprodução não passou de uma fantasia teológica, novas tecnologias de reprodução e uma nova base lógica para comportamentos de não reprodução pedem novas linguagens de desejo, personificação e relações sociais entre corpos reprodutores e não reprodutores. No exato momento de sua redundância iminente, alguns documentários sobre animais que recentemente ficaram populares buscam mapear a heterossexualidade reprodutiva no espaço; principalmente, buscam “descobri-la” na natureza, contando histórias sobre sociedades animais incrivelmente criativas. Mas um contradiscurso queer potente em áreas tão diversificadas quanto a biologia evolutiva, produções artísticas de

vanguarda, longas-metragens de animação e filmes de terror expurga as forças resistentes da heterossexualidade e as recoloca em um universo improvável, mas persistentemente queer.

Então, voltemo-nos a um texto popular sobre a espetacular estranheza dos animais para ver como filmes em estilo documentário tendem a humanizar a vida do animal. Enquanto documentários sobre animais usam narração e câmeras invisíveis na tentativa de proporcionar uma visão de Deus da “natureza” e explicar todo tipo de comportamento animal de forma a reduzir os animais a criaturas semelhantes aos humanos, nós podemos pensar na animação como uma maneira de manter a animalidade dos mundos sociais animais. Retomarei a questão da animação mais adiante no capítulo, mas aqui quero debater *A marcha dos pinguins* (2005) como uma egrégia forma de antropomorfismo por um lado e fonte de formas alternativas de família, parentalidade e sociedade por outro.

Em seu envolvente documentário sobre o incrível ciclo da vida dos pinguins-imperadores na Antártida, Luc Jacquet emoldurou a espetaculosa jornada longa e brutal dos pinguins até o terreno de reprodução da espécie como uma história sobre amor, sobrevivência, resiliência, determinação e a unidade heteroreprodutiva da família. Os pinguins-imperadores, para quem não assistiu ao filme (ou perdeu também as leituras perversas de Christian Right), são os únicos habitantes que restaram em uma paisagem selvagem da Antártida que já foi coberta por verdejantes florestas, mas é hoje uma imensidão erma, glacial. No entanto, devido ao aquecimento global, o gelo está derretendo e a sobrevivência dos pinguins depende de uma longa caminhada que precisam fazer uma vez por ano, em março, do oceano a um platô onze quilômetros distante, no interior do continente, onde o gelo é espesso e eficiente em proporcionar suporte durante o ciclo de reprodução. A jornada até o terreno de reprodução é estranha para os pinguins, que nadam muito mais rápido do que andam, ainda assim, a caminhada é apenas a primeira parte do traslado punitivo que farão nos meses seguintes, indo e voltando entre a área de nidificação e o oceano, onde eles se alimentam. Talvez isso não soe como uma narrativa fascinante, mas o filme foi um grande sucesso no mundo inteiro.

O sucesso do filme depende de vários fatores: primeiro, satisfaz a curiosidade humana sobre como e por que pinguins enfrentam esse circuito tão impiedoso; segundo, fornece cenas íntimas desses animais que parecem quase mágicas devido à implacável paisagem, e isso tem efeito estimulante, porque o diretor proporciona acesso a essas criaturas; e terceiro, consolida o visual e o natural com uma pegajosa e sentimental voz de narrador (proporcionada por Morgan Freeman na versão estadunidense) que fala sobre a transcendência do amor e o poder da família que supostamente incentivam os pinguins a buscarem reprodução em condições tão inóspitas. Para além da impressionante fotografia, da beleza gloriosa do cenário e das próprias aves, *A marcha dos pinguins* no fim das contas treina a atenção em somente uma fração da história sobre a comunidade dos pinguins, afinal, o olhar permanece obstinadamente voltado para o espetáculo confortante “do casal”, “da união familiar”, “do amor”, “da perda”, da reprodução heterossexual e da arquitetura emocional que supostamente funde essas partes móveis, unindo-as. No entanto, o foco em reprodução heterossexual é enganosa e equivocada e, por fim, apaga uma história ainda mais tocante sobre cooperação, coletividade e comportamentos não heterossexuais e não reprodutivos.

Vários críticos céticos comentaram que, por mais que a história possa ser incrível, isso não era uma prova de amor romântico entre pinguins e “amor” foi indicado como o sintoma mais revelador do antropomorfismo irritante do filme.⁶ Mas a reprodução heterossexual, o dispositivo de enquadramento mais insistente no filme, nunca é questionada nem pelos cineastas nem por críticos. Na verdade, cristãos fundamentalistas promoveram o filme como um tocante texto sobre monogamia, sacrifício e criação de filhos e filhas. E isso ignorando o fato de que os pinguins são monogâmicos por apenas um ano e rapidamente largam toda a responsabilidade em relação às crias uma vez que o pinguim mais novo tiver sobrevivido aos primeiros meses de vida no ártico. Enquanto documentários convencionais sobre a vida animal, como *A marcha dos pinguins* continua a insistir na heterossexualidade da natureza, Joan Roughgarden, bióloga evolutiva, insiste para que examinemos a natureza de uma maneira nova, a fim de encontrarmos evidências que comprovam o fenômeno estranho e não reprodutivo e não heterossexual e não estável no gênero que caracteriza a maioria das vidas animais. O maravilhoso estudo de Roughgarden sobre diversidade

evolutiva, *Evolution's Rainbow* [O arco-íris da evolução] (2004), explica que a maioria dos biólogos observa a “natureza” através da lente estreita e preconceituosa da socionormatividade e, portanto, interpretam mal todas as formas de biodiversidade. Assim, apesar de peixes transsexuais, hienas hermafroditas, aves não monógamas e lagartos homossexuais, todos exercerem um papel na sobrevivência e evolução das espécies, o papel deles tem sido, sobretudo, incompreendido e aprisionado dentro de esquemas heterofamiliares rígidos e não imaginativos de zelo reprodutivo e sobrevivência dos mais aptos. Roughgarden explica que observadores humanos interpretam mal as competições (capitalistas) como sociedades e atividades cooperativas de animais (não monetárias); também compreendem mal as relações entre força e domínio e superestimam a primazia de dinâmicas reprodutivas.

Em um artigo na *New York Times Magazine* publicado em 2010 e com o bem-humorado título “The Love That Dare Not Squawk Its Name” [O amor que não ousa grasnar seu nome], Jon Mooallem pergunta: “animais podem ser gays?”.⁷ Usando o exemplo de acasalamento entre albatrozes que presumia-se era em pares com a configuração macho/fêmea, mas na verdade em sua maioria são pares fêmea/fêmea, Mooallem entrevistou alguns biólogos sobre esse fenômeno. Fazendo a observação de que as biólogas Marlene Zuk e Lindsay C. Young tinham o cuidado de evitar linguagem antropomórfica para falar sobre as aves que estudam, Mooallem relata que quando Young se descuidou e fez referência à colônia de albatrozes como “a maior proporção de — não sei qual é o termo correto — ‘animais homossexuais’?, no mundo”, a reação da mídia foi massiva. Young se viu no meio de um debate nacional sobre homossexualidade entre animais comprovar ou não a adequação, a naturalidade de tendências gay e lésbicas entre humanos! Como era de se prever, cristãos estadunidenses sentiram-se ultrajados porque essa pesquisa era financiada pelos impostos pagos com seus dólares. Outras mídias acharam a história irresistível; em *Comedy Central*, por exemplo, Stephen Colbert avisou que “albatrésbicas estavam ameaçando os valores da família estadunidense com uma agenda saphoaviária!”

No entanto, a história mais interessante nesse artigo — quer dizer, mais interessante do que o debate sobre como denominar os casais de animais do

mesmo sexo — concerne ao ponto cego de pesquisadores de animais. Mooallem observa bem que pesquisadores constantemente fornecem álbis e desculpas para os comportamentos sexuais entre indivíduos do mesmo sexo que observam, mas também revela que a maioria dos pesquisadores, na verdade, não sabem o sexo do animal que estão observando e, portanto, inferem o sexo com base no comportamento e nas configurações de relação. Isso levou a vários tipos de declarações falsas sobre o namoro heterossexual, porque o sexo das criaturas em questão não é de fato examinado, e casais formados pela mistura de sexo, como ocorre com os albatrozes e certamente com os pinguins, com muita frequência acabam sendo casais de indivíduos do mesmo sexo. No caso dos albatrozes, pesquisadores pensaram estar encontrando evidência de uma “ ninhada super normal”, quando descobriram em um ninho dois ovos em vez de um; jamais ocorreu a eles que as duas aves incubando os ovos eram fêmeas e cada uma tinha um ovo. A narrativa da superfertilidade do macho era mais confortante e atraente. Dessa maneira, evidências que contradizem a distorcida narrativa que cientistas criaram são ignoradas, porque heterossexualidade é a lente “humana” através da qual todo comportamento animal é estudado.

Como deveríamos pensar sobre o comportamento chamado homossexual entre animais? Bem, como sugere o artigo no *New York Times*, passando por Joan Roughgarden, qualquer coisa que saia do padrão de comportamento heterossexual não é necessariamente homossexual, e qualquer coisa que está em conformidade com a compreensão humana do que é comportamento heterossexual pode não ser heterossexual. Na verdade, Roughgarden prefere pensar em animais como criaturas que são “multitarefa” em relação a suas partes íntimas: algumas coisas que chamamos de contato sexual entre animais pode ser comunicação básica, alguns dos comportamentos podem ser adaptados, alguns voltados para o senso de sobrevivência, alguns reprodutivos e muitos deles improvisados.

O que nos leva de volta aos pinguins e sua longa marcha para a paisagem devastada, de neve e gelo da Antártida. É fácil, sobretudo com a voz do narrador, enxergar o mundo dos pinguins como feito de pequenas famílias heróicas se esforçando para atender a suas necessidades naturais e inatas de reproduzir. A voz do narrador proporciona uma narração sem sentido que

permanece resolutamente humana e se recusa a jamais enxergar a “lógica pinguim” que estrutura a missão gelada que eles têm. Quando os pinguins se juntam no gelo para encontrar parceiros, somos levados a ver um baile de formatura com pessoas rejeitadas e desprezadas fora da pista de dança e romances verdadeiros e almas gêmeas no centro. Quando o ritual de acasalamento começa, nos contam sobre danças elegantes de balé, ainda que o que assistimos são cópulas estranhas, difíceis e indignas. Quando a fêmea pinguim finalmente produz o valioso ovo e agora deve passá-lo de seu pé para o pé do macho, a fim de ficar livre para se alimentar, a voz do narrador alcança um tom histérico e expressa pesar e tristeza a cada transferência malsucedida. Em momento algum nos contam quantos pinguins alcançam o sucesso na transferência do ovo, quantos talvez escolhem não obter sucesso para se poupar do inverno intenso, quanto do ritual de transferência pode ser acidental e assim por diante. A narrativa descreve estigma e inveja a pinguins não reprodutores, sacrifício e uma ética do trabalho protestante aos reprodutores, além de enxergar uma família capitalista hetero-reprodutora em vez de um grupo maior.

Por fim, a voz narradora e o atributo cristão de “design inteligente” da atividade dos pinguins precisa ignorar vários inconvenientes. Os pinguins não são monogâmicos; eles permanecem por um ano o mesmo casal e então seguem para outro. Os parceiros se encontram quando retornam de onde se alimentaram, reconhecendo o chamado um do outro, não por um instinto de acasalamento misterioso entre o casal. Talvez o mais importante, os pinguins não reprodutores não são meros coadjuvantes no drama da hetero-reprodução; na verdade, os pinguins homo ou não reprodutores queer são totalmente necessários para a unidade temporária reprodutiva. Eles proporcionam calor em meio à multidão e provavelmente comida a mais, e eles não fogem para climas mais quentes, mas aceitam um papel no coletivo de pinguins a fim de propiciar a reprodução e sobreviver. A sobrevivência nesse mundo dos pinguins está pouco relacionada à aptidão e totalmente relacionada ao desejo coletivo. E quando o ciclo reprodutivo caminha para um encerramento, o que acontece? Os pinguins pais e mães, protegem as crias em termos de temperatura, mas fazem nada para evitar ataques de predadores aéreos, aí os pinguins jovens estão por conta própria. Uma vez que os pinguins bebês alcançam a idade em que eles também podem ir para a água, pais e mães graciosamente deslizam à frente para um outro

elemento, sem nem mesmo olhar para trás para checar de a geração seguinte os segue. Os pinguins agora têm cinco anos de liberdade, cinco anos gloriosos, não reprodutivos, livres de família, antes de também enfrentar a longa marcha. A longa marcha dos pinguins não é prova de heterossexualidade na natureza nem da obrigatoriedade reprodutiva nem de design inteligente. É uma narrativa animal resoluta sobre cooperação, afiliação e do anacronismo da divisão homo/hétero. No filme, a indiferença a todos os comportamentos não reprodutivos esconde a mais complexa narrativa sobre a vida dos pinguins: aprendemos nos primeiros cinco minutos de filme que as fêmeas pinguins são muito mais numerosas do que seus companheiros, ainda assim, as repercussões dessa proporção de gênero nunca são exploradas; nós mesmos assistimos que apenas poucos pinguins continuam a carregar ovos ao longo do inverno, mas o filme não proporciona qualquer narrativa para as aves que não carregam ovos; podemos pressupor que todo tipo de comportamento estranho e de adaptação existe para aumentar as chances de sobrevivência dos pinguins (por exemplo, adoção de pinguins órfãos), mas o filme não nos conta qualquer coisa sobre isso. De fato, quando a narrativa visual revela um mundo selvagem com nenhuma relação e associação humana, a voz do narrador relega esse mundo à esfera do inimaginável e anormal.

A marcha dos pinguins criou um gênero próprio de animação sobre pinguins, a começar pelo *Happy Feet*, da Warner Brothers, em 2006 que logo foi seguido por *Tá dando onda*, da Sony Pictures, e pela sátira de animação de Bob Saget *A farça dos pinguins*, da Thinkfilms. O principal apelo dos pinguins, com base no sucesso de *Happy Feet*, parece ser a narrativa comovente sobre família e sobrevivência que o público contemporâneo está projetando nas imagens austeras dessas estranhas aves. No entanto, devido à voz do narrador, poderíamos dizer que *A marcha dos pinguins* já é de animação, já é um longa-metragem de animação e, de fato, nas versões francesa e alemã os pinguins têm vozes individuais, em vez de serem narrados pelo truque narrativo da “voz de deus”. Aqui, a narrativa tem o papel não de enfatizar as diferenças entre humanos e não humanos, como nos longas-metragens da Pixar, mas fazem dos pinguins marionetes do drama humano, do amor moderno que o cinema tanto quer contar.

Criaturas queer, animação monstruosa

Que vença o melhor monstro!

— *Sully, em Monstros S.A.*

Filmes pixarvolt com frequência conectam os animais a novos modos de ser e nos oferecem diferentes maneiras de pensar sobre ser, relacionamento, reprodução e ideologia. O laboratório de animação gera criaturas estranhas que parecem seres humanos e reimagina o ser humano não como animal, mas como animação — como um conjunto de identidades que devem apelar para os modos humanos de identificação não por meio de truques visuais simples de reconhecimento, mas por meio do tom da voz e de expressões faciais e ações. Gromit, em *Wallace e Gromit*, por exemplo, não tem boca e não fala, ainda assim, ele transmite uma infinita reserva de desenvoltura e inteligência nos olhos e nos menores movimentos dos olhos dentro do rosto (que A. O. Scott, no *New York Times*, comparou com o rosto de Garbo). Dory, em *Procurando Nemo*, não tem memória, mas representa um tipo de forma excêntrica do saber que permite a ela nadar em círculos ao redor do bastante manso e conservador Marlin. Como funcionam as formas de identificação com criaturas animadas? Será que a criança telespectadora realmente sente afinidade com a sem história da Dory e com o sem palavras do Gromit e com a repetição que caracteriza todas essas narrativas? Por que o público (pais conservadores, por exemplo) endossam essas narrativas queer e monstruosas apesar da radical mensagem delas, e como a natureza

excêntrica do mundo animado permite inserir narrativas radicais em interações que, ao contrário, são clichês sobre amizade, lealdade e valores familiares?



3. *Monstruos, S. A.*, dirigido por Peter Doctor e David Silverman, 2001. “Que vença o melhor monstro!”

Como vimos sobre *Toy Story*, os filmes pixarvolt com frequência seguem como narrativas bastante convencionais sobre a batalha individual contra o processo automatizado de inovação e então colocam um personagem individual, independente e original em confronto com as sensibilidades conformistas das massas. Mas esse resumo é, de certa forma, ilusório, porque com mais frequência o personagem individual na verdade serve como um portal para histórias intrincadas de ação coletiva, crítica anticapitalista, conexão em grupo e fantasias alternativas sobre comunidade, espaço, personificação e responsabilidade. Amiúde, o animal ou criatura que está separado da comunidade não é um indivíduo heroico, mas um símbolo do egoísmo que deve ser ensinado a pensar coletivamente. Por exemplo, em *Os sem floresta* (2006, dirigido por Tim Johnson) da DreamWorks, o filme é palco para um impasse dramático entre algumas criaturas da floresta e seus vizinhos humanos comedores de comida não saudável, poluidores, proprietários de uma SUV, produtores de lixo, desperdiçadores de água, anti-ambientalistas. Quando as criaturas despertam da hibernação de inverno, descobrem que enquanto dormiam, um projeto de desenvolvimento do subúrbio roubou o espaço deles na mata e os humanos erigiram uma enorme divisória, uma cerca, para deixá-los de fora. À primeira vista, parece nosso interesse por um valente guaxinim chamado RJ será o motor propulsor da narrativa, mas, no fim das contas, RJ terá que unir forças com outras criaturas — esquilos, porcos-espinhos, gambás,

tartarugas e ursos — em uma aliança interespécies para destruir os colonizadores, derrubar a cerca e inverter a visão que os suburbanos têm

deles como “bicharada”. Assim como em *Procurando Nemo*, a mais valiosa lição que Nemo aprende não é ser “ele mesmo” ou “seguir os sonhos dele”, mas, o que é mais próximo de Ginger em *A fuga das galinhas*, ele aprende a pensar junto com outras pessoas e a trabalhar por uma futuridade coletiva. Em *Monstros S.A.* (dirigido por Pete Doctor e David Silverman, 2001), monstros contratados para assustar crianças descobrem uma afinidade por elas que supera a aliança corporativa com os adultos que dirigem a fábrica de gritos.

Contos de fadas sempre ocuparam o território ambíguo entre infância e idade adulta, lar e distância, perigo e segurança. Eles também, em geral, são povoados por monstros, assim como pessoas “normais” ou até mesmo ideais; na verdade, as relações entre monstros e princesas, dragões e cavaleiros, criaturas assustadoras e humanos redentores abrem portas para mundos alternativos e permite às crianças confrontar medos arquetípicos, envolver-se em fantasias pré-pubescentes e satisfazer desejos infantis sobre serem assustados, comidos, perseguidos e destruídos. *Monstros S.A.* transforma a monstruosidade em mercadoria e imagina o que acontece quando a criança vítima de um bicho papão monstruoso reage a seus demônios e, no processo, tanto os assusta quanto cria laços afetivos, afiliações, identificação e desejo entre ela e os monstros. Essa conexão entre criança e monstro, como sabemos a partir da análise de outros textos, é incomum, porque permite atravessar a divisória entre o mundo da fantasia e o mundo dos humanos, mas também porque imagina uma menina como veículo para transgressão de fronteiras. O laço humano/monstro é queer por sua reorganização da família e da afinidade e por sua maneira de interromper e perturbar laços românticos mais convencionais no filme.



4. *Os sem floresta*, dirigido por Tim Johnson, 2006. “Pensamento coletivo”.

O discurso anti-humanista nos pixarvolts é confirmado pelas imagens em preto e branco de humanos verdadeiros nesses filmes. Vemos os humanos apenas pelos olhos

das criaturas animadas e em *Os sem floresta*, *Procurando Nemo*, e *A fuga das galinhas*, eles parecem vazios, sem vida, inertes — aliás, não animados. O gênero pixarvolt transforma a própria animação em um filme de ação política cinética, em vez de uma elaborada forma de teatro de fantoches. O humano e o não humano são apresentados como animação e não animação, mas também como construído e não reconstruído. Em um momento revelador no filme *Robôs* (2005, dirigido por Chris Wedge), por exemplo, um robô macho anuncia ao mundo que em breve se tornará pai. Na sequência há uma fascinante história sobre a origem que coloca a construção no cerne da identidade da animação. Quando ele chega em casa, a esposa o informa que ele “perdeu a entrega” e a câmera faz uma tomada panorâmica mostrando uma caixa de peças de robô bebê ainda fechada. A mãe e o pai então começam a montar a criança deles usando tanto as peças novas quanto peças guardadas (um olho do avô, por exemplo). O trabalho de produzir o bebê é queer, no sentido de que é compartilhado e improvisado, cultural e não natural, um ato de construção e não reprodução.

Em uma observação final hilária, a mãe robô pergunta ao pai robô o que ele pensa que pode ser a “peça sobrando” que veio no kit. O pai responde: “a gente queria um menino, não é?” e em seguida martela o falo no lugar. Como um tipo de paródia da construção social, esse filme infantil imagina a personificação como uma montagem por partes e enxerga algumas delas como opcionais, algumas como substituíveis; de fato, mais adiante no filme, o garoto robô usa algumas das roupas de sua irmã.

Uma identidade animada permite a desconstrução de ideias de uma humanidade eterna e natural. A ideia de humano tende a retornar de uma forma ou de outra ao longo do filme de animação, em geral como desejo de singularidade, ou uma relação não alienável com o trabalho e com os outros, ou como fantasia de liberdade, mas a noção de uma identidade robótica e engendradora posiciona bem o longa-metragem de animação no território dos ciborgues Harawayescos. Em *Robôs*, a metáfora do ciborgue se estende a uma fabulosa alegoria política de reciclagem e transformação. Quando uma grande corporação, dirigida por um nefasto triângulo edipiano formado por uma mãe dominadora, um filho malvado e um pai ineficaz (um triângulo comum tanto em contos de fadas quanto em filmes de animação), tenta eliminar alguns robôs a fim de introduzir novos modelos, Rodney Coppertop vai à cidade grande para defender a ideia de que modelos antigos são passíveis de salvação e transformação. Ainda que Rodney também faça parte de um triângulo edipiano (a mãe boazinha, o filho corajoso, pai morrendo), ele fica poderoso, como Nemo, apenas quando abandona a família e se reúne em uma causa comum com uma coletividade maior. Essa noção da identidade montada e sua relação com uma multidão sempre mutável

e improvisada, no fim das contas, está em uma compreensão anti-humanista da sociabilidade e recircula nela.



5. Robôs, dirigido por Chris Wedge, 2005. “Fabricar bebês!”

Nem todos os filmes de animação conseguem resistir à sedução do humanismo, portanto, nem todos os longas-metragens cabem confortavelmente no que estou chamando de gênero pixarvolt. O que separa um pixarvolt da mera excentricidade? Uma resposta está voltada para a diferença entre identidades revolucionárias coletivas e uma noção mais convencional de uma individualidade totalmente realizada. Os longas-metragens de animação não pixarvolt preferem família à coletividade, individualidade humana a laço social, indivíduos extraordinários a comunidades diversas. Por exemplo, *Os incríveis* constrói a história ao redor do drama, supostamente heroico, da crise da meia-idade do homem e investe na ideia, da filosofia de Ayn Randian ou da cientologia, de que pessoas especiais devem resistir à pressão social para reprimir seus superpoderes e se adequar à massa enfadonha. *Happy Feet*, da mesma forma, aposta no individualismo e cria uma figura heroica no pinguim dançante que não se adequa à comunidade... Em uma primeira instância. Obviamente, a comunidade acaba se expandindo para incorporá-lo, mas infelizmente aprendem lições ao longo da jornada sobre a importância de cada um dos pinguins bastante uniformes aprender a “ser eles mesmos”. É

evidente que se os pinguins realmente estivessem sendo eles mesmos, ou seja, pinguins, eles não estariam cantando músicas do Earth, Wind & Fire com *blackface*, como fazem no filme, e procurando a alma gêmea; eles estariam grasnando estranhamente e se acomodando com um parceiro por um ano e depois seguiriam para outro.

Em *Os sem floresta*, *Robôs*, *Procurando Nemo* e outros pixarvolts, o desejo por diferença não está conectado a uma mentalidade neoliberal do tipo “seja você mesmo” ou a um individualismo especial para pessoas “incríveis”; como alternativa, filmes pixarvolt conectam individualismo a egoísmo, a consumo sem limites e opõem isso a mentalidade coletiva. Duas temáticas podem transformar um pixarvolt em potencial em um desenho animado inofensivo e convencional: uma ênfase exagerada em *família* nuclear e um investimento normativo no *romance* de um casal. Os filmes pixarvolt, diferente de seus parceiros de animação não revoltados e convencionais, parecem saber que seu principal público é de crianças, e parece que também sabem que crianças não investem nas mesmas coisas em que adultos investem: crianças não formam casais, não são românticas, não têm uma moral religiosa, não têm medo da morte nem do fracasso, são criaturas coletivas, estão em estado constante de rebeldia contra os pais, e não são mestres de seu universo. Crianças cambaleiam, balbuciam, fracassam, caem, machucam; elas estão mergulhadas na diferença, não têm controle do corpo, não comandam a própria vida e vivem de acordo com cronogramas que elas mesmas não elaboraram. Os filmes pixarvolt oferecem um mundo de animação de triunfo para os pequenos, uma revolução contra o mundo dos negócios do pai e a esfera doméstica da mãe — aliás, com muita frequência a mãe simplesmente está morta e o pai é debilitado (como em *Robôs*, *Monstros S.A.*, *Procurando Nemo* e *Os sem floresta*). Gênero nesse filmes é evasivo e ambíguo (peixe transexual em *Procurando Nemo*, porco que se identifica com outra espécie em *Babe*); sexualidades são amorfas e polimorfas (o relacionamento homoerótico de Bob Esponja e Patrick e a domesticidade de Wallace e Gromit); classe é evidenciada a partir de trabalho e diversidade de espécie; a habilidade corporal com bastante frequência está em questão (a barbatana pequena de Nemo, o gigantismo de Shrek); e somente raça, muito frequentemente, cai nos padrões estereotipados e familiares de caracterização (o gambá “afro - estadunidense” excessivamente sexualizado de *Os sem floresta*, o burro

“afro-estadunidense” em Shrek). Acredito que, apesar da inabilidade que esses filmes têm de reimaginar raça, os longas-metragens pixarvolt animaram um novo espaço para imaginar alternativas.

Como Sianne Ngai comenta em um excelente capítulo sobre raça e “animabilidade” em seu livro *Ugly Feelings* [Sentimentos feios], “animabilidade” é um modo de representação ambivalente, sobretudo, quando o assunto é raça, porque revele as condições ideológicas do “discurso” e ventriloquismo, mas também ameaça reforçar estereótipos grotescos ao fixar em caricatura e excesso na tentativa de fazer os sujeitos não humanos tomarem vida. Ngai lida com as contradições na série de animação para TV *Os PJ*, uma produção em “espum’animação” com a participação de Eddie Murphy e foco em uma comunidade negra,

não classe média. Em sua meticulosa análise da gênese, genealogia e recepção da série, Ngai descreve a gama de reações que as marionetes provocam, várias delas, negativas, e muitas focadas na feiura do teatro de fantoches e nas caricaturas raciais que os críticos sentiram serem recuperadas pela série. Ngai reage à carga de feiura das imagens com o argumento de que a série, na verdade, “introduziu uma nova possibilidade para a representação racial na televisão: tal que ambiciosamente buscou reivindicar o grotesco e/ou feio como estética potente do exagero, da aspereza e da distorção” (2005:105). Ela investiga a crítica social contundente em *Os PJ* e sua rede de referências intertextuais à cultura popular negra em relação a sua tecnologia, o *stop-motion*, que, ela argumenta, explora a relação entre rigidez e elasticidade, tanto literal quanto figurativamente: “a *Os PJ* nos faz lembrar que podem haver maneiras de habitar um papel social que realmente distorcem os limites, mudando o status de ‘papel’ de o que simplesmente confina ou comprime para espaço onde é possível explorar novas possibilidade de agência humana” (117). Obviamente, de acordo com a leitura de Ngai, *Happy Feet* não explora a tensão entre rigidez e elasticidade do mesmo modo que *Os PJ* faz isso.

Os filmes pixarvolt demonstram como é importante reconhecer a estranheza dos corpos, das sexualidades e dos gêneros em outros mundos animais, sem falar em outros universos animados. O feixe em *Procurando Nemo* e as galinhas em *A fuga das galinhas* conseguem realmente produzir novos

sentidos para masculino e feminino; naquele, Marlin tem uma relação de parentalidade, mas não é pai, por exemplo; neste, Ginger é romântica, mas não está disposta a sacrificar a política pelo romance. A sociedade exclusivamente de fêmeas das galinhas possibilita implicações feministas inesperadas à fantasia utópica. No entanto, *A fuga das galinhas* é um dos poucos longas-metragens de animação que exploram o simbólico de seu mundo animal. Outros filmes sobre formigas e abelhas, também mundos exclusivamente de fêmeas, fica aquém no uso desses mundos de insetos sociais para contar histórias humanas.



6. *A história de uma abelha*, dirigido por Steve Hickner e Simon J. Smith, 2007. “Zangões e rainhas ”

Veja, por exemplo, *A história de uma abelha*, produção da Pixar (2007, dirigido por Steve Hickner e Simon J. Smith), estrelando Jerry Seinfeld. O filme sem dúvida atende a nossas expectativas de encontrar narrativas sobre resistência coletiva à exploração capitalista. Até mesmo o crítico liberal Roger Ebert notou que *A história de uma abelha* contém alguns elementos Marxistas bastante inusitados. Ele escreveu em sua resenha sobre o filme:

o que Barry [a abelha dublada por Seinfeld] sobretudo descobre sobre a sociedade humana é, suspiro!, que humanos roubam todo o mel das abelhas e o consomem. Ele e Adam, seu melhor amigo, até mesmo visitam uma fazenda onde há criação de abelhas, que se assemelha a trabalho forçado da pior qualidade. A imediata análise que fazem do relacionamento econômico humano/abelha é puro marxismo, quem dera soubessem disso.

E de fato é: Barry não está satisfeito em trabalhar na colmeia fazendo a mesma coisa todos os dias, então decide se tornar um polinizador, em vez de uma abelha operária. Mas quando explora o mundo exterior, ele descobre que todo o trabalho em sua colmeia é em vão, uma vez que o mel que as abelhas produzem é colhido, empacotado e vendido pelos humanos. Assumindo uma abordagem não marxista para remediar essa situação de exploração, Barry processa a espécie humana e nessa jornada se envolve com uma humana e fica amigo dela. Ainda que o romance entre Barry e a humana pudesse ter criado um fascinante cenário transbiológico de sexo interespecies, em vez disso, apenas se tornou veículo para a heterossexualização da colmeia homoerótica.

Enquanto involuntariamente evita críticas comunistas ao trabalho, ao lucro e à alienação da força de trabalho, *A história de uma abelha*, de forma vigorosa e deliberada recoloca a natureza genderizada de forma queer da colmeia com um enredo masculinista sobre machos polinizadores, operários obstinados e mulheres domésticas mantenedoras do lar. Mas, como Natalie Angier ressalta no caderno de ciência do *New York Times*:

Ao censurar a complexidade básica de uma sociedade de insetos grande, o *A história de uma abelha* do Sr. Seinfeld segue o caminho bem feromonado de Woody Allen como uma formiga operária chorona em *FormiguinaZ* e de Dave Foley no papel de uma desastrada formiga forrageira em *Vida de inseto*. Talvez seja tolo culpar desenhos animados por incorreções biológicas quando os insetos já estão falando como Chris Rock e usando chapéus Phyllis Diller. Mas já não é ruim o suficiente que nos desenhos animados de Hollywood sobre ratos, peixe-palhaço, pinguins, leões, hienas e outros animais relativamente grandes a grande maioria dos personagens é macho, apesar de a proporção preferida da natureza ser aproximadamente 50% para 50%? Será que as criaturas obrigatoriamente fêmeas, como

abelhas operárias e formigas soldado, deveriam passar por cirurgia de redesignação de sexo também? Além disso, não há necessidade de aceitar o falso: a vida de um inseto social macho autêntico é suficientemente emocionante, pungente e parecida com um desenho animado.⁸

E ela segue descrevendo o ciclo de vida absurdo do zangão, observando que apenas 0,05% da colmeia é de macho:

A forma da abelha macho revela sua única função. Ele tem olhos grandes para ajudar a encontrar rainhas e segmentos de antena a mais para ajudar a cheirar a rainha, mas, fora isso, ele é mal-equipado para sobreviver. Quando chega à fase adulta, ele deve ficar na colmeia por alguns dias até seu exoesqueleto secar e os músculos das asas madurarem, a toda hora implorando a suas irmãs por comida e, assim, fazendo jus ao nome já manchado, zangão... Depois que um macho deposita esperma na rainha, seu pequeno “endófalo” é arrancado e ele cai no chão. Em seu único voo nupcial, a rainha coleta e armazena no corpo o esperma oferecido por vinte machos condenados, mais do que suficiente para fertilizar uma quantidade de ovos para a durar uma vida longa inteira.

Angier conclui de forma dramática: “um macho bem-sucedido é um macho morto, o fracassado volta para casa cambaleando e implora para ser alimentado e tenta novamente no dia seguinte”. Mais parecendo um livro didático de Valerie Solanas sobre mudança social do que uma meditação da ciência popular sobre a vida dos insetos, o artigo de Angier captura as variações essencialmente estranhas de gênero, sexo, trabalho e prazer em outros mundos da vida animal, variações que frequentemente aparecem em animações pixarvolt, mas são evitadas em outros filmes, menos rebeldes, como *A história de uma abelha*.

Quero concluir este capítulo retornando ao fato de que as abelhas são queer e todas as narrativas alegóricas sobre socialidade animal são potencialmente queer, e defendendo o “antropomorfismo criativo” acima e contra intermináveis narrativas sobre o excepcionalismo humano, que utilizam formas de antropomorfismo corriqueiras e banais, quando versões muito mais criativas nos levariam em direções inesperadas. A compreensão de Hardt e Negri sobre o enxame, em *Multidão* (2005), assim como o modelo de hidra de Linebaugh e Rediker em *A hidra de muitas cabeças* (2001)

imagina grupos opositores em termos de animais reais ou fantásticos que surgem para subverter a singularidade do humano com a multiplicidade da multidão indisciplinada. Ao praticarmos antropomorfismo criativo inventamos modelos de resistência em relação a outras experiências de vida, animal e monstruosa, de que precisamos e que não temos. Abelhas, como vários comentaristas políticos notaram ao longo dos anos, representam um modelo de comportamento coletivo (Preston 2005), o animal social por excelência. Existe um provérbio popular que postula: *Ulla apis, nulla apis*, “uma abelha é nenhuma abelha”, ressaltando a identidade essencialmente “política” e “coletiva” da abelha. Há muito tempo abelhas vêm sendo usadas para representar comunidade política; elas têm sido representadas como exemplo de benevolência do poder do Estado (Vergil), o poder da monarquia (Shakespeare), a eficiência de uma ética de trabalho protestante, a ordem do governo e mais (Preston, 2005). Mas abelhas também representaram o poder ameaçador da máfia, o animal sonoro do anarquismo, a conformidade irracional do fascismo, as estruturas trabalhistas organizadas e desalmadas propostas pelo comunismo e a potencial crueldade do poder matriarcal (a ejeção dos zangões pelas abelhas operárias). Recentemente, as abelhas serviram como analogia dos tipos de movimentos que se opõem ao capitalismo global. Usando a analogia de abelhas e formigas, Hardt e Negri combinam orgânico e inorgânico para criar um “enxame em rede” de resistência do qual o sistema de um “estado soberano de segurança” é rival. O enxame se apresenta como massa, não um inimigo unitário e não oferece qualquer alvo evidente; pensando como um único superorganismo, o enxame é elusivo, efêmero no voo. Como formigas, a abelha, um animal

social, oferece um modelo de vida política altamente sofisticado e multifuncional. Em filmes também, as abelhas têm sido escaladas como amigas e adversárias, e em algumas fabulações as abelhas são africanizadas e agressivas (*Vespas assassinas*, 2003, dirigido por Paul Andresen), comunistas e se agrupam (*O enxame*, 1978, dirigido por Irwin Allen), inteligentes e mortais (*The Bees*, 1978, dirigido por Alfredo Zacharias); abelhas como

ecoterroristas atacam humanos e se juntam no prédio das Nações Unidas, em Nova York, até serem neutralizadas por um vírus produzido pelos

humanos que as transforma em homossexuais, fêmeas e perigosas (*Queen Bee* [Os amores secretos de Eva], 1955, dirigido por Randal MacDougall, com Joan Crawford no elenco). Em *Invasão das mulheres abelhas* (1973, dirigido por Denis Sanders), mulheres apiárias matam homens depois do sexo. Sobretudo, a abelha é fêmea e queer, além de estar concentrada em produzir não bebês, mas um néctar viciante: mel. O elemento transbiológico aqui tem a ver com os sentidos alternativos de gênero quando a biologia não está a serviço da reprodução e do patriarcado.

O sonho de um caminho alternativo de ser é, com frequência, confundido com um pensamento utópico e então descartado como ingênuo, simplista ou evidente malentendido sobre a natureza do poder na modernidade. Ainda assim, a possibilidade de outros modos de ser, outros modos de saber, um mundo com diferentes locais para justiça e injustiça, um modo de ser que dá ênfase menos em dinheiro e trabalho e competição e mais em cooperação, troca e compartilhamento inspira todos os tipos de projeto de conhecimento e não deveria ser descartado como irrelevante ou ingênuo. Em *Monstros S.A.*, por exemplo, medo gera renda para os barões corporativos, e os gritos das crianças abastecem de energia a cidade de Monstrópolis. O filme oferece um tipo de visão profética da vida pós 11 de setembro nos EUA, onde a produção de monstros permite às elites governantes assustar a população para que fiquem quietas enquanto geram lucro para seus próprios esquemas covardes. Essa ligação direta entre medo e lucro é mais ressaltada nesse longa-metragem infantil do que na maioria dos filmes produzidos na era da ansiedade pós-moderna. De novo, uma leitura cínica do mundo da animação sempre retornará à noção de que tópicos difíceis são levantados e contidos em filmes infantis exatamente para que não tenham que ser discutidos em outro espaço e também para que a política da rebelião possa ser apresentada como imatura, pré-edipiana, infantil, boba, fantástica e enraizada em um compromisso com o fracasso. Mas um engajamento mais radical e dinâmico com a animação compreende que a rebelião está em curso e que as novas tecnologias da fantasia infantil fazem muito mais do que produzir animação rebelde. Elas também nos oferecem a possibilidade real e atraente de animar a revolta.

CAPÍTULO DOIS Cara, cadê meu falo? Esquecer, perder, andar em círculos

Ficará bastante óbvio que não poderá haver felicidade, alegria, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento.

— Nietzsche, *Sobre a genealogia da moral*

A estupidez excede e solapa a materialidade, corre solta, ganha algumas rodadas, recua, é levada para casa nas garras da negação — e retorna. Essencialmente conectada ao inexaurível, estupidez é também aquilo que fatiga o saber e desgasta a história.

— AvitalRonell, *Stupidity* [Estupidez]

Patrick: Conhecimento jamais substituirá amizade! EU PREFIRO SER UM IDIOTA!

Bob Esponja: Você não é só um idiota, Patrick, você é também meu companheiro!

— Bob Esponja calça quadrada, temporada 4, episódio 68, Patrick calça esperta

Quando o bastante histérico peixe-palhaço Marlin nada freneticamente à procura do filho, Nemo, em *Procurando Nemo* (dirigido por Andrew Stanton, 2003), ele encontra um peixe azul aparentemente útil chamado Dory. Dublado por Ellen DeGeneres no clássico filme da Pixar, Dory conta para Marlin que ela sabe onde Nemo está e, prontamente, sai nadando decidida, rebocando Marlin. No entanto, depois de alguns minutos, ela parece perder a vitalidade e começa a nadar em círculos, de vez em quando olhando para trás, por sobre os ombros, para Marlin, intrigada. Finalmente, gira voltando para encará-lo e perguntar por que ele a está seguindo. Marlin, agora confuso e irritado, relembra que ela havia prometido levá-lo até

Nemo. Mas Dory não se lembra de coisa alguma e explica que sofre de perda da memória recente. Desse ponto em diante, Dory e Marlin são um modo temporal queer governados pelo efêmero, temporal e elusivo — modos de saber que, em outras palavras, estão bem no limite da memória. Dory, para quem a mais recente experiência é sempre uma sombra distante, um nome na ponta da língua, lembra-se de eventos não como uma narrativa contínua que vai do passado para o presente, mas vivencia a memória somente em lampejos e fragmentos. Esses lampejos e fragmentos ainda a possibilitam conduzir o amigo histérico através do oceano, passando por colônias de águas-vivas, tubarões e tartarugas, até a Baía de Sydney e o consultório de dentista onde Nemo vive em cativeiro. Dory representa um diferente, queer e fluido modo de saber, que opera independentemente

de coerência ou narrativa linear ou progressão. De acordo com alguns padrões ela pode ser lida como estúpida ou ignorante, tola ou boba, mas no fim das contas sua tolice a leva até novas e diferentes formas de relacionamento e ação. Neste capítulo, falo sobre atos palermas de estupidez associados ao esquecimento e modos de esquecer ativa e passivamente com frequência mal-interpretados como estupidez. Em cada cenário, certo tipo de ausência — ausência de memória ou ausência de sabedoria — leva a um novo modo de saber.



7. *Procurando Nemo*, dirigido por Andrew Stanton, 2003. “Um peixe queer.”

Convencionalmente, estupidez significa diferentes coisas em relação a diferentes posições de sujeito; por exemplo, estupidez em homens brancos pode significar novos modos de dominação, mas estupidez em mulheres de todas as etnias inevitavelmente simboliza o status delas como, em termos psicanalíticos, “castradas” ou comprometidas. Em relação ao tema do fracasso produtivo, estupidez e esquecimento trabalham lado a lado para abrir novos e diferentes modos de ser em relação a tempo, verdade, ser, viver e morrer. Mais adiante retornarei à Dory e suas formas píceas de esquecer, mas começarei com algumas premissas básicas sobre estupidez.

Estupidez

A estupidez é tão profundamente genderizada quanto formação de saber em geral; assim, enquanto não saber, para um homem, algumas vezes é considerado parte do charme masculino, não saber, para uma mulher, indica falta e uma justificação de certa ordem social que de todas as maneiras privilegia homens. Apesar de tanto punirmos quanto naturalizarmos a estupidez das mulheres, nós não só perdoamos a estupidez dos homens brancos como também, com frequência, não conseguimos reconhecê-la como tal, uma vez

que a masculinidade branca é a construção de identidade mais comumente associada à maestria, sabedoria e grandiosas narrativas. Em outras palavras, quando um personagem branco, homem, em filme ou romance é descrito como estúpido ou sem conhecimentos, isso é rapidamente relacionado a seu *appeal* geral de uma forma de vulnerabilidade vencedora. (Pense, por exemplo, no personagem de Jack Nicholson em *Melhor é impossível*

— 1997, dirigido por James L. Brooks.) Um modelo elaborado da maestria do não saber no homem branco aparece no hilário romance de Zadie Smith, *Sobre a beleza* (2007), que revela nossas maneiras de naturalizar conhecimento em relação ao homem branco. Ainda que seu romance jamais se torne uma polêmica racial, ele certamente pune o herói branco por seu inquestionável senso de sua própria maestria. *Sobre a beleza* aborda questões sobre vida, raça e políticas ao explorar os dramas da vida na universidade Wellington, em New England, uma versão pouco disfarçada de Harvard. Em um movimento importante na

conclusão do romance, Smith faz seu protagonista, homem branco Howard, que não tem conhecimento, mas é magistral, viver um fim infame. Críticos destacam a importância da citação que Smith fez do livro de Elaine Scarry, *On Beauty and Justice* [Sobre a beleza e ser justo], no título do livro dela e do livro de E. M. Forster, *Howard's End* [O fim de Howard], no enredo. E, de modo geral, o romance de Smith tem sido lido como tributo aos impulsos humanistas por trás tanto das crenças de Scarry de que beleza e justiça estão relacionadas

— aliás, de que uma leva à outra — e a importância que Forster dá a certa noção vaga de verdade e conexão humana. No entanto, *Sobre a beleza* impulsiona o leitor em uma direção bastante diferente do que sugerem as referências a Scarry e Forster. Na verdade, *Sobre a beleza* vira de cabeça para baixo todos os alibis transparentes que grupos dominantes (no caso de Wellington, homens brancos acadêmicos) se atribuem na academia e em outros lugares para justificar os investimentos em formas anacrônicas de saber. E assim, enquanto Howard ostensivamente escreve um livro que desconstrói a noção de genialidade, referindo-se a Rembrandt, ele continua a se comportar como se gênios realmente existissem e como se existisse, sobretudo, nele. O próprio Howard acredita que ele não precisa escrever um livro para mostrar seu próprio intelecto, porque sua inteligência é, em si, evidente e legítima.

Smith conduz Howard por uma série de humilhações cômicas ao longo da narrativa, nenhuma das quais o torna mais humilde ou abala sua crença na própria grandeza e no próprio *appeal*; então, na conclusão do romance, ela o coloca em pé diante de uma plateia, para apresentar seu grandioso trabalho, o documento central no processo de promoção a professor titular e prova de sua genialidade imortal. A plateia — que inclui sua esposa afro-estadunidense distante dele, Kiki, e seus filhos — fica cada vez mais desconfortável à medida que a falta do que dizer de Howard se evidencia. Aliás, ele não tem uma palestra a proferir, porque deixou seu manuscrito superficial e inacabado no banco de trás do carro, e por fim simplesmente passa os slides de uma apresentação de PowerPoint sobre as pinturas de Rembrandt, enquanto a plateia permanece sentada, assistindo. Alguns se movimentam no lugar constrangidos, mas outros leem seu brilhantismo na

mera “organização” dos slides que ele apresenta. Finalmente, o fim de Howard é exatamente este: significa o fim de um modelo de saber e de ser específico que é organizado a partir do princípio do homem branco sobre a genialidade e que foi institucionalizado dentro de um modelo específico racial da universidade que acredita na conexão direta entre beleza e justiça. O fim de Howard é também o fim de gestos que legitimam gosto e valor; na verdade, é o fim da própria disciplinaridade e o início dos múltiplos modos de saber subjugado que já a substituíram firme e definitivamente.

O espetáculo de Howard clicando e passando os slides sem ter o que dizer, enquanto ainda seduz alguns poucos fãs admiradores na plateia nos faz lembrar inúmeros outros burros do milênio. Já que desde pelo menos 2000 e a eleição de George W. Bush, estadunidenses têm mostrado que, cada vez mais, enamoram-se dessa dupla heroica formada por homens e estupidez. Como as eleições de 2004 comprovaram, fazer papel de burro significa se apresentar para “o povo”, que, aparentemente, pensa em perspicácia intelectual como excesso de educação, elitismo e status de informante de Washington. Como vários críticos destacaram, ninguém poderia ser mais do tipo informante de Washington do que George W. Bush, filho de um ex-presidente e irmão do governador da Flórida. Mesmo assim, em ambas suas campanhas eleitorais, Bush fez sua versão popular de estupidez marca registrada e se vendeu para o público como um cara humilde, um divertido companheiro de churrasco, um homem tradicional, um estudante com privilégio suficiente para estudar em Yale, mas real suficiente para somente tirar nota C — em outras palavras, um inarticulado bufão monolíngue que era uma aposta segura para a Casa Branca porque não tentava confundir a população sem formação educacional com fatos, estatísticas ou, deus nos livre!, ideias. Seu adversário nas eleições, John Kerry, era fluente em francês, tinha boa formação educacional, falava bem e era muito suspeito em todos os sentidos.

A estupidez nas mulheres, como sabemos, é em geral esperada nessa cultura dominada pelo homem, e algumas mulheres a cultivam porque a veem ser recompensada nos ícones populares, de Goldie Hawn a Jessica Simpson. Mulheres estúpidas fazem homens se sentirem maiores, melhores, mais inteligentes. Mas qual é o apelo, nos Estados Unidos, do homem estúpido e por que a representação da estupidez do homem não leva ao fim do poder

dele? A estupidez no homem é apresentada, bem, como algo que desarma (Adam Sandler), que é charmoso (Jerry Lewis), confortante (George W.) ou inocente (Will Farrell em *Elf*, Tom Hanks em tudo). A estupidez do homem esconde o desejo de poder por trás do sorriso pateta e se mascara como algum tipo de internalização de críticas feministas. Os homens ignorantes em filmes geralmente precisam que uma mulher determinada e inteligente caminhe puxando-o com ela, educando e socializando-o, e isso disfarça a iniquidade de gênero que estrutura o relacionamento deles.

A estupidez masculina é, de fato, uma nova forma de macho e chega em um momento em que masculinidades alternativas alcançaram algumas medidas baixas de aceitação. Pouco importa se discutimos filmes de vanguarda ou os populares, porque em ambos o não saber do homem facilita seu poder. A tão aclamada obra-prima misógina de Pedro Almodóvar, *Fale com ela* (2004), é uma obra esteticamente complexa na qual a estupidez masculina permite a completa dizimação de duas mulheres talentosas. Primeiro, uma bailarina e uma toureira se envolvem, cada uma, em um acidente que as deixa em coma. Em seguida, o corpo em coma se torna papel de parede enquanto o admirador sem graça e sem atrativos de cada um flerta, murmurando com o corpo mudo, vulnerável. Enquanto as investidas do homem são expostas como falhas, até mesmo criminosas, enganosas e coniventes, o filme ainda foca neles quando deixam a mulher inerte, simples, silenciosa. Estupidez, em outras palavras, é vista como complexidade, e a complexidade do homem requer, de novo, simplicidade da mulher.

Enquanto alguém pode defender a ideia de que *Fale com ela* mapeia a misoginia e não reforça os tipos de misoginia que resgatam a estupidez do homem ao projetá-la na mulher, outros filmes com tema semelhante confirmam as ligações fatais nos laços entre homens e uma forma de patologia masculina (estupidez patética) criada para expor a empatia das mulheres que “amam demais”. Para dar um exemplo primoroso sobre esse último tipo de filme sobre “estupidez masculina”, o universalmente aclamado e indicado para o Oscar *Sideways: Entre umas e outras* junta o fracassado, tímido e excessivamente intelectual Miles (Paul Giamatti) com o notoriamente estúpido macho barato Jack (Thomas Haden Church) e faz da odisseia deles pelos vinhedos do país uma exploração de vinho,

mulheres e sabedoria, com as mulheres proporcionando acesso primeiro ao vinho, depois ao conhecimento. O filme parece expor a vulnerabilidade do homem ou transformar em espetáculo a estupidez masculina ou anatomizar a arrogância do homem, mas no fim tem nada de diferente dos filmes sobre amigos, relembrando duplas de bonitinho burro com feio inteligente, como Dean Marin e Jerry Lewis, Butch Cassidy e Sundance e até mesmo a muito mais atraente dupla Jesse e Chester em *Cara, cadê meu carro?*. Mas *Sideways* se disfarça de filme sobre masculinidade alternativa, colocando a estupidez do homem no lugar da vulnerabilidade e então criando vulnerabilidade masculina como algo irresistível para as mulheres inteligentes.

De fato, filmes populares e aparentemente “idiotas” como *Cara, cadê meu carro?* (2000, dirigido por Danny Leiner) apresentam compreensões muito mais elaboradas das relações entre estupidez do homem, poder social, raça, classe e gênero do que seus pares inteligentes. Filmes sobre a estupidez do homem, como *Cara, cadê meu carro?*, *Eu, eu mesmo e Irene* (2000, dirigido por Bobby e Peter Farrelly), *Bill & Ted: uma aventura fantástica* (1989, dirigido por Stephen Herek), *Austin Powers: o agente misterioso* (1997, dirigido por Jay Roach), *Debi & Lóide: dois idiotas em apuros* (1994, dirigido por Peter Farrelly), *Debi & Lóide 2: quando Debi conheceu Lóide* (2003, dirigido por Troy Miller), *Zoolander* (2001, dirigido por Ben Stiller) e qualquer um com Jim Carey ou Adam Sandler, sobretudo, Jim Carey, exatamente por não tentarem resgatar a estupidez do homem, conseguem proporcionar um mapa bastante preciso das teias sociais que amarram o não saber do homem a novas formas de poder. Ao mapear a estupidez dessa forma, nós a tornamos útil, provocadora e sugestiva daqueles modos de saber temporalmente dissonantes que Dory em *Procurando Nemo* indica em seus loops efêmeros de aprendizado. Na interpretação de *Cara, cadê meu carro?* a seguir, tento abordar a estupidez em seus próprios termos, a fim de abrir novas rotas para um saber transformador; aqui não estou diagnosticando a estupidez do homem da maneira como até agora fiz, mas expondo a lógica da estupidez como um mapa do poder masculino.

Escolhi *Cara, cadê meu carro?* como contraexemplo de filmes sobre a “estupidez masculina” mais artísticos, como *Fale com ela* e *Sideways*,

exatamente porque *Cara...* se leva menos a sério e, ainda assim, por meio de sua complexa estrutura narrativa circular temporal na verdade revela as arquiteturas da estupidez do homem branco e os tipos de relações sociais que tanto bloqueiam quanto possibilitam. Começo com uma síntese do enredo, porque dizer o que acontece em *Cara*. é na verdade muito mais difícil do que possa parecer; aliás, “o que acontece” e “o que não acontece” são uma parte importante da teoria da estupidez e ao esquecer disso o filme avança. A síntese do enredo, geralmente uma metodologia rejeitada em estudos literários, revela o que está em jogo na repetição, na circularidade, no resumo, no esquecimento e voltar a saber. Tento habitar o gênero, o léxico, as expressões linguísticas inspiradoras de *Cara.*, a fim de não saber o que ele não sabe, a fim de esquecer o que ele esquece, a fim de me perder em suas avenidas de ignorância charmosa e espetacular bobeira.

Interlúdio: Sério, cara, cadê meu carro?

Em um momento chave do clássico dos “homens brancos tolos” *Cara, cadê meu carro?*, Jesse e Chester, tendo sido ameaçados por uma mulher transexual e seu namorado drag king, perseguidos por uma trupe de sexy alienígenas fêmeas de seios fartos e sequestrados por um culto religioso que usa roupas de plástico bolha, colocam-se diante de dois viajantes do espaço e pedem informação sobre o universo. O que vocês querem saber?, perguntam os alienígenas disfarçados de suecos gays. Jesse e Chester sorriem e falam, “vocês já foram a ‘Urânus’?”. Desde *Quanto mais idiota melhor* (1992, dirigido por Penelope Spheeris) não ouvíamos tanta piada sobre ânus, mas em uma comédia em que os amigos trapalhões compartilham tantos momentos de nudez, e até mesmo um rápido beijo na boca com os lábios abertos, as piadas sobre ‘Urânus’ registram uma nova descontração em relação à permeabilidade da membrana divisória do homosocial-homoerótico. Também localizam os amigos brancos estúpidos bem no centro de um mundo do tipo “vale tudo” (desde que tudo permaneça inalterado) em que raça, lugar, espaço e gênero são misturados e reorganizados por meio de uma série de loops temporais complexos (?). Antes de os alienígenas disfarçados de suecos gays deixarem o planeta Hollywood para um rápido passeio ao redor de Urano, eles fazem Jesse e Chester se esquecerem de tudo o que aconteceu e retornar ao estado de esquecimento de onde vieram. Jesse e Chester voltam para casa e acordam

na manhã seguinte, ainda com amnésia, ainda tão atordoados quanto no dia anterior, ainda confusos em relação a porque a geladeira está cheia de pudim de chocolate. A troca que iniciou essa ridícula jornada através da paisagem de pequenos centros de compras e campos de golfe miniatura — “cara, cadê meu carro?”, “cadê seu carro, cara?”, “cara, cadê meu carro?” — recomeça, e as lições que a dupla aprendeu na noite anterior são perdidas e devem ser reaprendidas. Esse ato ou não ato nietzschiano do esquecimento do qual a narrativa circular depende detém as narrativas de desenvolvimento e progresso da heteronormatividade e deixam nossos heróis inúteis na terra de ninguém do saber e do humor escatológico. Enquanto o esquecimento deliberado do tipo George W. pode ameaçar, e ameaça, a própria sobrevivência do universo, o esquecimento benigno do tipo do cara parece propiciar um espaço livre para reinvenção, uma nova narrativa do eu e do outro e, para Jesse e Chester, a oportunidade de visitar as mulheres sexy da noite anterior como se as encontrassem pela primeiríssima vez.

O que um filme sobre dois chapados idiotas que perdem o carro e então precisam reconstruir os eventos da noite anterior a fim de encontrar o carro, pagar dívidas e reconquistar o amor das gêmeas que eles namoram, enquanto salvam o universo de certa destruição e, no processo, dão uma surra em atletas idiotas, irritando Fabio, fugindo de um mulherão alienígena super sexy, e sendo presenteados pelos alienígenas com colares que fazem a namorada desenvolver enormes “hoo-hoos”, recebendo em troca, em vez de sexo, apenas algumas boinas ridículas com o nome deles bordado nos diz sobre a relação entre esquecer, estupidez, masculinidade e temporalidade? Mais precisamente, essa será uma tentativa ridícula de tornar queer uma comédia adolescente de quinta categoria, com poucas falas engraçadas, muitas piadas sobre bundas, uma resolução heterossexual fraca e nenhuma consciência política? A resposta à primeira pergunta nos envolverá no restante deste capítulo; a resposta à segunda pergunta é *talvez*.

Meu rápido resumo de *Cara...* não é uma sugestão direta de que o filme oferece muito em termos de narrativa redentora para uma geração perdida. E ainda assim, se é que precisamos viver a partir de uma lógica de estupidez do homem branco, e parece que precisamos, compreender sua forma, suas estratégias de sedução e seu poder é mandatório. *Cara*. oferece um mapa

alegórico surpreendentemente completo do que Raymond Williams determina “hegemonia vivida”. Williams, ao comentar sobre a tendência de definições de hegemonia que a reduzem a um modo singular de dominação de classe sugere: “uma hegemonia vivida é sempre um processo. (...) É um complexo de experiências, relacionamentos e atividades concretizado” (1977:112). Para compreender o fluxo da hegemonia, sua constelação de “pressões e limites”, o texto aparentemente banal da cultura pop com sua conexão direta a pressupostos compartilhados culturalmente pela massa, é muito mais adequado revelar os termos chave e condições do dominador do que um texto sincero e “conhecedor”. (Aqui podemos justapor *Cara.* com filmes como *Na companhia de homens*, de Neil LaBute, além dos filmes sérios de Almodóvar e outros anteriormente mencionados.) Como Peggy Phelan escreveu, “a representação segue duas leis: sempre transmite mais do que pretende e jamais é totalizante” (Phelan, 1993:2). Jesse e Chester acrescentariam: “shibby”.

O loop temporal que estrutura *Cara.* parece, na superfície, ser bastante simples, mas na verdade, em sua eterna forma espiral, proporciona uma compreensão bastante complicada de identidade como uma combinação repetida de performance, drag, alteridade e memória. O final do filme sugere que Jesse e Chester começam cada dia sem lembranças do que aconteceu na noite anterior e a cada dia a recordação se torna uma nova performance do esquecimento e uma nova (e fracassada) tentativa de avançar, progredir e acumular conhecimento. Nesses loops temporais que trazem os anti-heróis fracassados mas felizes de volta ao mesmo ponto no fim de cada dia, a masculinidade branca está tanto na missão de salvar o mundo, uma cortesia dos alienígenas suecos gays de Urano, quanto na “descriação” do próprio mundo, uma cortesia do guru maconheiro e seu cachorrinho. A aparente irrelevância dos loops temporais mascara uma narrativa bastante carregada, na qual causa e efeito constantemente trocam de lugar até a causalidade parar de produzir a lógica para o movimento narrativo. Se os imbecis Jesse e Chester de fato salvarem o mundo, não será consequência de suas ações heroicas; aliás, a inaptidão atrapalhada deles primeiro coloca o mundo em perigo e depois o salva. Se você salvar o mundo e ninguém se lembrar, você poderá, realmente, ser um herói?

Em seu belo livro *Cities of the Dead* [Cidades dos mortos], Joseph Roach chama o esquecimento de “uma tática oportunista da branquitude” e cita um provérbio loruba: “o homem branco que inventou o lápis também inventou a borracha” (1996:6). *Cara...* é uma meditação estendida sobre os termos precisos do relacionamento entre branquitude, trabalho e amnésia. Significativamente, quando um novo dia começa na conclusão do filme, pedaços do dia anterior surgem nas interações entre os dois caras esquecidos, mas em novos formatos. Uma piada racista sobre um *drive-through* chinês onde uma voz desincorporada na entrada diz: “e depois... e depois... e depois” após cada novo pedido de comida “chinesa” agora se torna a forma retórica do início e do fim do diálogo de Jesse e Chester. Novamente, eles tentam reconstruir a noite anterior e novamente eles falham; enquanto Jesse resgata pedaços do espaço vazio da memória, Chester imita a mulher do restaurante chinês, dizendo: “e depois. e depois. e depois”. Enquanto isso poderia ser lido como a incorporação do outro, e enquanto é obviamente evidência da “tática oportunista da branquitude”, nós nos damos conta, no fim do filme, de que os “e depois. e depois. e depois” da mulher do restaurante chinês é o princípio que define a forma narrativa de *Cara.*, um longo rabo de cachorro atrapalhado com uma lógica de suplemento — ou simplesmente maluca — e não de desenvolvimento. A branquitude é, portanto, o lápis e a borracha, e o trabalho racializado é a história tanto contada quanto apagada.

De fato, a alteridade nesse filme está uniformemente distribuída entre uma gama de pessoas brancas e queers e de pessoas de cor da classe trabalhadora: o negro dono da pizzaria que repreende os caras pela péssima ética trabalhista deles, a mulher do restaurante chinês, o alfaiate asiático-estadunidense que costura ternos Adidas para os garotos, o grupo de atletas de etnia ambígua, a stripper transexual, os suecos gays, o exmodelo masculino gay. Certamente os prazeres fúteis de ser um cara são sustentados pelo trabalho duro das pessoas que os empregam, vestem, alimentam e servem sexualmente e, ainda assim, no fim, na terra de louras sem graça e atletas idiotas, a alteridade não é um lugar tão ruim de estar. O fato de que Chester com sincronia labial imita a mulher do restaurante chinês no dia seguinte e se esquece de que a fala dele é uma citação significa que ela fala através dele; ele é o efeito da lógica narrativa dela. Talvez Chester e Jesse se esqueçam dos próprios meandros, percorrendo os espaços racializados do

sul da Califórnia, mas em sua reconstrução atrasada, as narrativas que suprimiram e das quais se esqueceram retornam em ciclos por meio das histórias que eles contam; os caras são desfeitos e se desconectam pela amnésia deles, fadados a repetir as sequências embaralhadas repetidas vezes, tornando-se cada vez mais desconhecidos e, em não saber, eles ficam potencialmente mais abertos ao conhecimento que vem de algum outro lugar.

Em sua brilhante, extensa meditação sobre estupidez, Avital Ronell escreveu: “a estupidez excede e solapa a materialidade, corre solta, ganha algumas rodadas, recua, é levada para casa nas garras da negação — e retorna. Essencialmente conectada ao inexaurível, estupidez é também aquilo que fatiga o saber e desgasta a história (2002:3). Recusando-se a simplesmente se opor à estupidez ou mapear seu caminho destrutivo, Ronell leva a estupidez a sério como forma de não saber, que, no entanto, não “fica no caminho da sabedoria” (5), e a transforma em categoria produtiva. Estupidez, ela argumenta, é “um problema político que vem do pai” (2002:16); combina com desejos conservadores de estabilidade, conforto e autenticidade, mas também abre outros espaços do saber. Em filmes como *Cara, cadê meu carro?*, garotos brancos desempenham modos de não saber que algumas vezes refletem e reforçam o dominante, mas outras vezes na verdade tornam possíveis novas formas de relação entre os garotos brancos, entre os meninos brancos e as meninas brancas que eles amam e entre os garotos brancos e as garotas e “todas as outras pessoas”. O fato de que esse amontoado de “todas as outras pessoas” permanece uma massa terrivelmente amorfa e imprecisa sugere que não saímos da esfera do domínio do homem branco por muito tempo, ainda assim, as aberturas proporcionadas pela ignorância do homem branco devem ser exploradas.

Penso (espero?) que *Cara...* oferece ao público um quadro alegórico para compreender os eventos geopolíticos da atualidade, uma vez que tem no elenco uma dupla improvável de caras idiotas que são, de uma só vez, a ruína e a salvação da Terra: a amnésia de Jesse e Chester, provocada por alienígenas, os impede de compreender, primeiro, por que eles estão sob ataque (“Cara, por que eles nos odeiam?”) e permite a eles esquecer e ignorar o fato de que a “liberdade” deles é alcançada às custas da não liberdade de outras pessoas, mas também permite a eles imergir em

perversão e fantasia sem aversão nem julgamento. A tolerância deles se revela como parte integrante da estupidez deles, e a estupidez deles é representada como uma agradável ausência de julgamento crítico que os liberta de serem politicamente sensíveis (conscientes de seus próprios preconceitos) ou politicamente preconceituosos (homofóbicos). A circularidade amnésica na qual os caras coexistem os projeta como pessoas fadadas a esquecer aquilo de que as outras ao redor se lembram muito bem.

A estupidez em *Cara...* é um tipo de relação *relaxada* com o saber que paradoxalmente faz Jesse e Chester serem manipuláveis e permeáveis, receptivos em relação às narrativas dos outros, especificamente porque a história deles mesmo é tão incerta e irrecuperável. Uma outra cena de trabalho racializado em que um alfaiate asiático-estadunidense proporciona a saída de um dos loops mais duradouros e irritantes, ilustra como as representações da estupidez do homem branco pode potencialmente desencadear outros modos de saber. Quando vestem o terno Adidas que Jesse e Chester já não se lembram de ter comprado na noite anterior, cada um descobre que o outro tem uma tatuagem na parte superior das costas. A tatuagem de Chester diz “Sweet” [legal] e a de Jesse, “Dude” [cara]. Jesse fala: “Cara, você tem uma tatuagem.” Chester responde: “Você também.” Jesse fala: “O que está escrito na minha?” Chester responde: “Cara. O que está escrito na minha?” Jesse fala: “Legal. O que está escrito na minha?” Os caras vão ficando cada vez mais enfurecidos nesse diálogo circular, enquanto ficam dando as costas um para o outro, repetindo: “O que está escrito na minha?” Quando eles começam a brigar de fato, o alfaiate finalmente intervém, gritando: “Idiotas! Na dele está escrito ‘legal’ e na sua, ‘cara’.” O alfaiate vê a situação completa, enquanto cada um dos caras consegue apenas ver as costas do amigo. A sutura, poderíamos dizer, está no papel do alfaiate; ele costura o sentido dentro da narrativa e se posiciona como a voz patriarcal da razão e do sentido que o filme parece resistir e que o homem branco estúpido é incapaz de fornecer. Por um momento tudo faz sentido; os caras se abraçam e o alfaiate asiático-estadunidense sorri intencionalmente para eles, que, de uma vez, têm gênero, branquitude e estupidez marcados. Mas o conhecimento desaparece tão rápido quanto chegou, como um carro (Cara, cadê meu carro?), como um objeto perdido freudiano (Cara, cadê os seios da minha mãe?), como o fio da meada nesse argumento (Cara, o que que eu quero dizer?).

E então? E então, tão rápido quanto essa cena de inversão racial acontece, parece que ela se dissolve de volta para o olhar de homem branco. Quando o olhar é transferido e passa a ser do alfaiate, sr. Lee, Jesse encontra um caleidoscópio no bolso secreto de seu terno Adidas e volta a visão para o alfaiate. O caleidoscópio se transforma em metáfora para as viradas e reviradas da performance, que muda de sentido com cada repetição, refratando a imagem. Mas também se torna uma representação muito literal do aparato cinematográfico, organizado agora para o olhar do homem branco. Quando a cena revelou o que Jesse e Chester não conseguem ver (as próprias costas, as próprias marcas de gênero e raça), rapidamente reafirmou a mágica do olhar do homem branco ao alinhá-lo com um caleidoscópio. O caleidoscópio não tem qualquer outra função no filme; ele simplesmente serve como um suplemento para a visão prejudicada de Jesse e como um caminho de saída do arranjo insustentável de poder e visão que localiza o homem branco na linha de visada e o homem asiático-estadunidense no lugar da visão, do poder e do saber.

No caso da mulher do restaurante chinês, como já mencionei, seu padrão narrativo “e depois... e depois... e depois” tanto é imitação da lógica suplementar da maioria dos questionamentos acerca da alteridade (raça. e depois?...classe...e depois?...sexualidade...e depois?) quanto chama atenção para o trabalho físico que o pedido de refeição no *drive-through* esconde. Nessa cena, a representação do alfaiate asiático-estadunidense tanto imita a representação orientalizante do outro asiático como onisciente quanto excede o próprio padrão racista ao nomear os homens brancos (“Idiotas!”) e ao mostrar que o olhar do homem branco pode ser centrado apenas com “efeitos especiais” descaradamente artificiais e mágicos. Quando a mulher do restaurante chinês força Jesse a repetir o pedido de novo e de novo, ela o faz sentir o trabalho escondido em seu pedido. Quando o sr. Lee intervém na dança da estupidez dos caras, ele faz com que eles vejam que ele enxerga o não saber deles. Em ambas as ocasiões, Jesse tenta golpear o olhar do outro. Quando fica frustrado com a voz que nunca é saciada, perguntando “e então?”, Jesse arrebenta o intercomunicador; quando ele se sente na mira do olhar do sr. Lee, ele retorna o olhar por meio do caleidoscópio, multiplicando e partindo a imagem da fisionomia do sr. Lee rindo. Em sua análise das performances de branquitude pela drag queen negra Vaginal Crème Davis, José Esteban Munoz ressalta a maneira como “uma figura

que é potencialmente ameaçadora para as pessoas de cor é revelada como piada” (1999:109). *Cara...* conta a história da estupidez do homem branco de tal maneira que induz ao riso direcionado aos caras; e enquanto rimos, desarmamos o cara e sabemos, finalmente, que ele é sem noção.

Quando assiste à stripper transexual beijar o namorado transexual, Chester pergunta a Jesse: “é para a gente sentir nojo com isso ou ficar excitado?” Essa cena, por si só, levanta as questões: *Cara*. é uma narrativa queer? E, por que deveríamos nos importar com isso? Na versão para DVD, os dois atores principais, Ashton Kutcher e Seann William Scott, e o diretor, Danny Leiner, comentam sobre como o filme é “gay”. Em determinado ponto da conversa no DVD, Kutcher e Scott falam um para o outro, “cara, a gente estava *tão* gay nesse filme, *tão* gay!” Ainda que seja confortante saber que os caras compreendem que estavam participando do universo queer, o DVD deixa claro que essa foi uma circunstância temporária e que ambos os caras têm agora a matriz heterossexual assegurada e estão seguros nela. Portanto, não sendo possível localizar a característica queer do filme no nível da identidade, podemos argumentar a favor do ser queer como uma combinação de relações “especializadas” que são permitidas por meio da estupidez do homem branco, sua desorientação no tempo e no espaço.⁹ Isso não é novidade, obviamente, porque, como ressaltou Eve Kosofsky Sedgwick em *Epistemology of the Closet* [Epistemologia do armário], “em relações ao redor do armário (...) a ignorância é tão poderosa e uma coisa tão múltipla ali quanto o saber é” (1990:4).

Em sua tentativa de descrever e teorizar os tipos de memória que aderem ao lugar e sobrevivem “à transformação ou a realocação dos espaços nos quais floresceram pela primeira vez”, Joseph Roach utiliza os termos “imaginação cinestésica” e “vórtices de comportamento”. Lugares lembram, ele argumenta, e essas memórias são “canalizadas” através de certas performances, a fim de criar conexões entre tempos e espaços: “o vórtice comportamental da paisagem urbana, o ‘espaço lúdico’, no termo oportuno de Roland de Barthes, constitui o coletivo, versão social do paradoxo psicológico que mascarada é a mais poderosa forma de autoexpressão (1996:28). O rito dos caras de recordar as ações estúpidas da noite anterior, que eles estão eternamente condenados a esquecer e fadados a lembrar, permite que lembranças ligadas ao lugar se inscrevam nos e

através dos corpos daqueles indivíduos amnésicos que perambulam em busca da verdade. No espaço lúdico entre lembrar e esquecer, certo sentimento queer é criado, tal que perturba, momentaneamente, o fortalecimento do corpo masculino hétero branco e o abre para outras formas de desejo.

A transexualidade, com frequência, faz sua aparição em filmes sobre homens brancos estúpidos. Em *Um corpo perfeito* (2002, dirigido por Tom Brady), por exemplo, a transexualidade é base para o filme inteiro. (Não me pergunte.) Em geral, é a inabilidade do cara de distinguir entre uma mulher transexual e uma garota sexy nascida mulher que constitui o teste decisivo para a estupidez dele. *Cara...* faz esse clichê ainda melhor quando Jesse sabe que recebeu uma *lap dance* de uma travesti, e também quando renuncia ao requisito horror e nojo que esse conhecimento pressupõe causar. Jesse é simplesmente estúpido demais para saber o que não está ao alcance de um cara hétero branco como ele. Mas ao mesmo tempo em que falta a cada um dos caras autoconhecimento e eles não conseguem internalizar os preconceitos sociais que são apropriados para sua posição como sujeito, cada um deles se vê refletido no outro, que o completa. A duplicação funciona repetidas vezes em *Cara.* para repelir perturbações à fortaleza da masculinidade branca.

Ao encarar castração e humilhação pelas mãos de vários policiais homens e mulheres, e depois pelos bicos de alguns avestruzes, Jesse e Chester encaram obstáculos ameaçadores como um time, uma unidade, um coletivo e cada um funciona como o falo do outro ou pinto. A duplicação deles é espelhada por tudo o que os cerca, nas gêmeas que namoram, nos alienígenas suecos gay que os aconselham, o casal transexual que os persegue e o casal hétero que os incitam a engajar em um ato homossexual. A duplicidade de estupidez masculina branca neste e em todos os filmes burros demonstra a subjetividade do homem branco como sendo de uma singularidade poderosa, até mesmo quando é representada como dupla, exatamente porque é espelhada em relações comuns entre homens; o poder patriarcal, em certo sentido, exige duas pessoas: uma para ser o homem e a outra para refletir o ser homem daquele. Mas a duplicação também empurra os caras para dentro do redemoinho da atração homoerótica que o

patriarcado heterossexual inevitavelmente deixa em seu rastro. Neste filme, o patriarcado branco aparece no formado bastante questionável de Fabio!

Quando Jesse e Chester param o carro novo ao lado de Fabio, penteado e polido, e sua namorada, eles desempenham uma cena espelhada queer que poderia ter sido roteirizada por Jacques Lacan e editada por Judith Butler. Vou deixar o cineasta alternativo gay e crítico Bruce LaBruce descrever o que acontece durante a infame cena do beijo. Em um jornal semanal de Toronto, *The Eye*, LaBruce colocou *Cara...* em sua lista dos dez melhores filmes e descreve a cena em questão como explicação para a avaliação que ele deu:

Fabio olha com desdém e acelera o motor; Kutcher, que está ao volante, faz o mesmo. Fabio reage colocando o braço nos ombros da gata, abraçando-a; Kutcher aceita o desafio enfaticamente colocando o braço nos ombros de Scott, abraçando-o. Fabio então se debruça sobre a namorada e a beija com um longo, profundo beijo de língua. O filme poderia ter ido em direções infinitas nesse ponto, mas surpreendentemente Kutcher se debruça sobre Scott e gentil, mas convincentemente, dá um longo beijo de língua nele. Os atores nem exageram nem se seguram na interpretação desse momento, e não mostram qualquer traço visível de nojo ou arrependimento depois. Quase chorei. Essa cena faz mais pelo avanço da causa homossexual do que vinte e cinco anos de ativismo gay.¹⁰

Como essa cena “faz mais pelo avanço da causa homossexual”? Ela não apresenta a homossexualidade como uma representação não autêntica da homossexualidade? Ela não revela a resiliência e maestria da heterossexualidade do homem branco que pode triunfar até mesmo em encontros abertamente gays? Ou ela mostra a heterossexualidade masculina competitiva como resultado da imitação homoerótica? Quem lidera, quem segue, quem chupa, quem arremessa, quem agarra, quem passa, quem assiste, quem aprende, quem se importa? A reação exuberante de LaBruce ao beijo é a maneira de resistir à seriedade de tantos textos gays e lésbicos. Armado com a munição de um encontro surpreendentemente queer e sexy entre dois caras resolutamente héteros, LaBruce consegue se regozijar, quase chorar, diante do desprendimento deles, da impetuosa indiferença aos códigos sexuais dos caras, o mergulho insensato no sexo gay viril, a

deliberada imitação não do desempenho hétero de Fabio, mas da homossexualidade quase submersa dos, para citar *Zoolander*, “modelos masculinos muito, muito, muito bonitos”.

A cena de abertura de *Cara...* mostra Chester assistindo a um programa sobre macacos no Discovery Channel e, distraído, imitando os movimentos do macaco na tela. Em *Primate Visions* [Visões primatas], Donna Haraway sugere que o estudo dos humanos sobre os macacos permite aos humanos se colocar no centro da história da evolução, ao projetar o comportamento humano nos macacos e então aprender com a cultura deles que imaginamos e criamos. Chester e Jesse não são parte de nenhuma ordem complexa de transmissão de cultura; como a mecânica da própria cultura dominante, eles absorvem o que veem e fazem disso parte deles. Mas a beleza de *Cara.* é que reconhece as formas emprestadas e imitadas da subjetividade masculina branca e traça para nós a ordem temporal da cultura dominante que se esquece do que emprestou e jamais paga a dívida. *Cara.* também reconhece a banalidade de que a história se repete, e que apesar disso não aprendemos com a repetição. Sobrevivemos à era Bush Sênior simplesmente para ter que encarar a era Bush Junio; superamos a guerra do Golfo simplesmente para testemunhar seu *replay* no Iraque. O ciclo amnésico que solidifica a hegemonia estadunidense, que estende a era do império e autoriza o retorno do homem branco estúpido está escrito em *Cara.* como o triunfo da minoria, dos corajosos, os “implacáveis imbecis”.

Cara, cadê meu carro? consegue de fato crescer para além de suas limitações genéricas (premissa ridícula, caras brancos estúpidos como protagonistas, racismo desenfreado, sexismo e homofobia) e é capaz de explorar o potencial de sua mise-en-scène (vários personagens transgênero e algumas garotas com “hoo-hoos” grandes, para usar o próprio vernáculo do filme). Ao fazer isso, ele oferece uma alegoria poderosa de memória, esquecimento, lembrança e esquecimento de novo. Podemos usar essa alegoria para descrever e inventar esse momento no universo, equilibrado como é, e como nós somos, entre oferecer uma vertente “negativa” distinta de consciência crítica a um público que preferiria não saber e usar idiomas mais comuns para envolver aqueles que não sabem por que deveriam se importar. Na verdade, eu pretendia que esse breve resumo de *Cara, cadê meu carro?* se estendesse sobre o tema da estupidez masculina branca hoje,

para conectá-la à crise da produção de conhecimento que cada vez mais piora, para desenvolver uma tese sobre as relações entre estupidez e esquecimento. Mas então assisti ao filme novamente e me dei conta de que somente um tipo muito especial de não saber pode confrontar os perigos da masculinidade hétero branca (*Cara*, cadê as armas de destruição em massa de Saddam Hussein?) e todo seu conhecimento especializado, expertise, planos de segurança, alertas máximos e propaganda militante. Realmente há lição para aprendermos com *Cara...* sobre o lugar dos homens brancos estúpidos na nova paisagem racial do sul da Califórnia, sobre flexibilidade de gênero e o corpo do homem hétero branco, sobre abertura sexual e filme de amigos, sobre a sombra da sodomia e a política do capital. Mas vou guardar isso para outro momento. Por ora, cara, sério: esquecer, não saber, perder, faltar, atrapalhar, tropeçar, tudo isso parece desenvolvimentos esperançosos no lugar do homem branco. Enquanto assistíamos a Bush a Sequência executar seus cenários tristes, assustadores e sem humor, suas fantasias do velho oeste e realidades Top Gun, todos nós esperávamos que, não, implorávamos por um pouco de humor, um pouco de ironia, um raio de consciência para iluminar o caminho de idiota para mais idiota. Não estou dizendo que *Cara, cadê meu carro?* é uma alternativa adequada para cenários militares sombrios de estadunidenses em cruzadas, mas meu desejo é que todos nós pudéssemos ser um pouco menos arrogantes e um pouco mais estúpidos. Se ao menos fôssemos como Jesse e Chester, que, no processo de buscar um raio de esperança na paisagem da eterna luz do sol e líderes de torcida, foram capazes de agarrar o “transfuncionador contínuo” dos alienígenas, fazer amizade com uma mulher trans fabulosa e seu namorado trans, dar uma surra em alguns atletas, olhar debaixo da saia de um mulherão alienígena super sexy, ficar com a geladeira cheia de pudim de chocolate e salvar o universo da destruição total, talvez a estupidez possa parecer um caminho de saída razoável para o lugar selvagem da loucura teocrática, corporativa.

[1](#)

Benjamin Wallace-Wells, “Surfing the University: An Academic Dropout and the Search for a Theory of Everything” [Surfando na universidade: um desistente da academia e a procura por uma teoria de tudo], in: *Aew Yorker*, 21 de julho de 2008, p. 33.

2

Veja David a. Price, *The Pixar Touch* [O toque da Pixar], Nova York: Alfred A. Knopf, 2008.

3

David Graeber também debate a “baixa teoria” em seu livro sobre anarquismo. Ele escreveu: “Ainda mais do que a alta teoria, o que o anarquismo precisa é o que pode ser chamado baixa teoria: uma forma de agarrar aquelas questões reais e imediatas que surgem a partir de um projeto transformador” (9) Penso que Graeber e eu estamos pensando juntos, alinhados aqui.

4

N. da T.: Referência ao romance de Ira Levin (*Mulheres perfeitas*), escrito em 1972, que conta a história de um casal, Joanna e Walter, que se muda para a cidade fictícia Stepford com o filho e a filha. Joanna percebe que as mulheres na cidade são muito passivas, esposas donas de casa bonitas e dedicadas aos afazeres domésticos. Com ajuda de uma amiga que, como ela, foge do padrão de esposa submissa, Joana investiga e descobre uma conspiração liderada pelos homens da cidade que programam as mulheres, controlando-as. O termo *Stepford wife* é, portanto, utilizado para se referir a esposas submissas e “programadas”. O livro tem duas adaptações para o cinema: *As esposas de Stepford* (1975, dirigido por Bryan Forbes e *Mulheres perfeitas* (2004, dirigido por Frank Oz).

5

Amy Sutherland, “What Shamu Taught Me about a Happy Marriage” [O que Shamu me ensinou sobre casamento feliz]. Nova York: 25 de junho de 2006, seção *Style*.

6

Veja, por exemplo, Roger Ebert, “March of the Penguins”, in: *Chicago Sun-Times*, 8 de julho de 2005; Stephen Holden, “The Lives and Loves (Perhaps) of Emperor Penguins” [A vida e o amor (talvez) dos pinguins-imperadores], in: *New York Times*, 24 de junho de 2005. Holden escreveu: “apesar de *A marcha dos pinguins* piedosamente parar de tentar fazer com que nos identifiquemos com as dificuldades superadas por uma única família de pinguins, ele transmite uma noção íntima da vida do pinguim-imperador. Mas amor? Eu não concordo.

[7](#)

Jon Mooallem, “The Love That Dare Not Squawk Its Name: Can Animals Be Gay”, in: *New York Times*, 31 de março de 2010, seção *Magazine*.

[8](#)

Natalie Angier, “In Hollywood Hives, the Males Rule” [Nas colmeias de Hollywood o macho manda], in: *New York Times*, 13 de novembro de 2007, caderno de ciência.

[9](#)

Veja Ahmed 2007, para mais sobre o ser queer como “desorientação”.

[10](#)

Bruce LaBruce, “Dudes’ Smooch Leads the Way” [O beijo dos caras indicam o caminho], in: *Eye Weekly*, 1 de fevereiro de 2001, online.

Esquecer

Sofro de perda da memória recente. É de família... Ou pelo menos eu acho que é. Onde estamos?

— *Dory, em Procurando Nemo (2003)*

Jesse e Chester se esqueceram onde estacionaram o carro, não se lembraram de terem salvado o mundo da destruição em massa e acabaram sozinhos novamente com a geladeira cheia de pudim de chocolate. Esquecer, aparentemente, tem seus benefícios. Além disso, tem potencial para salvar o mundo, ou talvez a questão em *Cara*. seja mais o fato de que esquecimento impede a representação de um resultado heroico para a salvação, porque os heróis se esqueceram da própria missão messiânica e voltaram para a vida na Terra dos Caras. Mas se aprendemos qualquer coisa com Jesse e Chester, e sinceramente espero que não, aprendemos a não procurar por gestos grandiosos, aprendemos que a ignorância é bênção e aprendemos que resistência se esconde na performance do próprio esquecimento, escondendo-se no olvido e esperando um novo apagamento inspirar um novo começo. Nem todos os filmes burros circulam eternamente no padrão de espera que *Cara*. cria; infelizmente, várias comédias do tipo “idiota e mais idiota” ensinam seu heróis brancos estúpidos como ser um homem melhor e merecer suas mulheres, moralmente superiores a eles. Portanto, enquanto nos divertimos nas práticas do não saber produzidas em *Cara*., podemos também questionar a função do esquecimento quando ele ocorre com uma moça. Será que o esquecimento em mulheres produz o mesmo efeito desejável de impedir narrativas heróicas; evitando amor, casamento e romance e criando cada dia como um novo, uma lousa branca para escrever uma nova narrativa de esquecimento? A resposta, como já era de se esperar, é sim e não. Em *Cara, onde está meu carro?*, o esquecimento e a estupidez se misturam para produzir um modo alternativo de saber, tal que resiste ao positivismo de projetos de memória e recusa uma lógica hétero edipiana para compreender a transmissão de ideias. Os caras são infantis (fazem xixi e cocô em todo lugar, precisam ser alimentados e cuidados), mas órfãos; e na ausência de sabedoria que é transmitida pelo pai e pela mãe (mas provavelmente pelo pai) para o filho, eles são iluminados por relações com seus pares que previsivelmente impossibilitam avanço, progresso e aprendizado. Os caras aprendem por imitação, frequentemente de imagens da TV (como quando Chester imita o macaco do programa sobre a natureza ao qual está assistindo e aprende a usar uma vara como ferramenta), e eles acumulam informação sem jamais reunir essa informação em uma sequência lógica coerente ou temporária. Essa falta de sequência que impede o conhecimento e transforma a descoberta em uma função do acaso e de tempo aleatório também perturba várias outras lógicas temporais,

sobretudo, as geracionais no filme, pretendo os caras na terra de ninguém que é a adolescência.

Para mulheres e pessoas queer, o esquecimento pode ser uma ferramenta útil para obstruir as operações suaves do que é normal e comum. Essas operações, de modo geral, assumem um ar de inevitabilidade e naturalidade simplesmente por serem passadas adiante de uma geração a outra. Mulheres são, com mais frequência, o repositório para as lógicas geracionais de ser e de se tornar, e então se tornam transmissoras dessa lógica para a geração seguinte. Com auxílio de mais alguns resumos de enredos e alguns filmes de animação, veremos como o esquecimento se torna ruptura com o presente eternamente autogeracional, uma ruptura com o passado autolegitimado e uma oportunidade de futuro não hétero-reprodutivo. Mas por que mulheres e pessoas queer deveriam aprender a esquecer? A lógica geracional sustenta nossos investimentos na dialética da memória e do esquecimento;¹ nossa tendência é organizar o processo caótico da mudança histórica ancorando-o a uma ideia de troca de gerações (de pai para filho), e escondemos questões sobre a arbitrariedade da memória e a necessidade de esquecer, ao retomar alguma noção da força inevitável da progressão e da sucessão. Desconectar o processo geracional da força do processo histórico é um projeto do tipo queer: vidas queer buscam desatrelar mudança de formas supostamente orgânicas e imutáveis de família e herança; vidas queer exploram algum potencial para *diferença na forma* que permanece adormecida na coletividade queer, não como atributo essencial da alteridade sexual, mas como possibilidade embutida na dissociação de narrativas de vidas heterossexuais. Precisamos esquecer família, esquecer linhagem e esquecer tradição, a fim de começar de um lugar novo, não do lugar onde o velho gera o novo, onde o velho abre espaço para o novo, mas onde o novo começa fresco, do zero, livre de memória, tradição e passados utilizáveis.

Dizer que talvez possamos querer pensar em memória e em um esquecimento diferente é, na verdade, pedir que comecemos a enxergar alternativas para modelos inevitáveis e aparentemente orgânicos que usamos para marcar progresso e conquista; isso também nos pede para notar como a mudança aconteceu e se aconteceu: Como enxergamos a mudança? Como a reconhecemos? Conseguimos ter consciência da mudança sem dizer que a mudança acabou com tudo (a morte de...) ou que a mudança

significou nada (*plusçachange...*)? Conseguimos reconhecer o novo sem descartar o velho? Conseguimos manter simultaneamente padrões múltiplos de tempo e transformação? Penso que a resposta para essas últimas perguntas é “sim”, e ainda, há muita evidência na cultura queer de que simplesmente permitimos que os ritmos do modo edipiano de desenvolvimento regulem a desordem a cultura queer. O emprego do conceito de *família*, seja em contextos hétero ou homo, quase sempre introduz compreensões normativas de tempo e transmissão. Família como conceito aparece tanto na cultura popular contemporânea quanto em culturas acadêmicas para explicar uma compreensão reacionária profunda de interação humana; pode ser o caso de precisarmos *esquecer* família em nossas teorizações sobre gênero, sexualidade, comunidade e política e adotar o esquecimento como estratégia para perturbar a ordem da transmissão edipiana.

Como um tipo de narrativa falsa de continuidade, como construção que faz conexões e sucessões parecerem orgânicas e naturais, família também entra no caminho de todos os outros tipos de alianças e coalizões. Uma ideologia de família empurra gays e lésbicas na direção de políticas de casamento e apaga outros modos de parentesco no processo. Em um artigo no *The Nation*, Lisa Duggan e Richard Kim argumentam que políticas contemporâneas de casamento conseguem unir conservadores ao consolidar apoio para a família nuclear e conjugal através de programas de apoio conjugal e o resgate do contrato de casamento, enquanto divide grupos progressistas, gerando ansiedade e conflito em relação ao status do direito ao casamento entre pessoas do mesmo sexo. De acordo com Duggan e Kim, as campanhas pró-casamento e pró-família precisaram contar com o aumento dos divórcios e a realidade das estruturas diversas de lares nos EUA, e assim o fizeram ao ancorar a família convencional à segurança financeira, na ausência do estado de bem-estar social:

O efeito final das políticas econômicas neoliberais impostas nas décadas recentes tem sido tirar a responsabilidade econômica e social de empregadores e governo e jogar no lar particular. O estresse nas famílias tem se intensificando à medida que as pessoas tentam fazer mais com menos. Cuidados de crianças e idosos, doentes e pessoas com necessidades específicas voltou-se para mulheres sem renda em casa ou trabalhadoras

domésticas particulares mal remuneradas. Nesse contexto, a estabilidade do lar se torna questão de vida ou morte. De quem dependemos quando não conseguimos cuidar de nós mesmos? Se segurança social diminui ou desaparece e nossa empresa perde nosso fundo de pensão, o que acontece com você quando não consegue mais trabalhar? Em um número crescente de casos, a única fonte restante é o lar cooperativo que oferece apoio mútuo ou a rede de parentesco.²

A família assume novo sentido nesse cenário, enquanto se torna a única fonte de apoio na mudança que vai do público em direção a redes privadas de alívio econômico. Nesse contexto, Duggan e Kim propõem que gays e lésbicas ativistas não deveriam estar defendendo casamento, mas sim argumentando a favor de outros reconhecimentos progressistas da diversidade de famílias.

Parentescos alternativos há muito tempo é controvérsia entre grupos de gays e lésbicas e acadêmicos queer, e enquanto antropólogos como Kath Weston, Gayle Rubin e Esther Newton aplaudiram o esforço e a criatividade implícita em criar novos vínculos de parentesco em comunidades queer, outros acadêmicos, sobretudo os teóricos psicanalíticos, como Judith Butler e David Eng, examinaram a família como uma matriz disciplinar e conectaram suas formas específicas de controle social ao colonialismo e à globalização.³ Por que, perguntaram vários acadêmicos, a família nuclear continua a dominar as relações de parentesco quando, na verdade, as pessoas estão enredadas em sistemas de relações múltiplos e complexos? Em sua obra, Kath Weston investiga como discursos de parentesco investem em temporalidades normativas que privilegiam longevidade acima de transitoriedade e permanência acima de contingência. Esses conceitos normativos de tempo e relação proporcionam às conexões permanentes (ainda que distanciadas) precedência às associações aleatórias (ainda que intensas). Portanto, uma noção legítima de longevidade faz com que todas as demais relações sejam sem sentido e superficiais, e os laços de família, por serem laços antigos, parecem mais importantes do que amizade. Na esfera do parentesco, termos como *casual* significam tempo tanto quanto estado de espírito, e termos como *estável* significam relevância como efeito de temporalidade.

Intervenções queer nos estudos sobre parentesco têm assumido vários formatos: alguns argumentam a favor de novos modelos de família (a Antígona de Butler em substituição ao Édipo, as famílias escolhidas de Weston em substituição aos laços de sangue); outros argumentam a favor do reconhecimento de laços de amizade como parentesco; e ainda há os que pedem que reconheçamos a diferença que pais e mães que são gays e lésbicas fazem para o sentido de família. Mas poucos acadêmicos argumentam a favor de tirar a ênfase que existe em família ou de rejeitar a família como *a* forma de organização social por excelência. A seguir, examinarei o que acontece na narrativa popular quando personagens como Dory se esquecem de seus familiares e no processo acessam outros modos de se relacionar, de pertencer e de cuidar.

O que família promete e o que gays e lésbicas que defendem o casamento desejam não é simplesmente aceitação e pertencimento, mas uma forma de pertencimento que liga o passado ao presente e o presente ao futuro, ao assegurar o que Lee Edelman denominou “heterofuturidade” através da figura da criança. Conforme Edelman argumenta em *No Future* [Nenhum futuro] e Kathryn Bond Stockton demonstra em seu livro sobre criança queer, *Growing Sideways* [Crescimento lateral], a criança já é, sempre, queer e deve, portanto, ser rapidamente convertida em proto-heterossexual, sendo conduzida por uma série de modelos de crescimento para maturação que projetam a criança como o futuro e o futuro como heterossexual. A cultura queer, com sua ênfase em repetição (Butler), horizontalidade (Munoz, Stockton), imaturidade e recusa da fase adulta (eu), em que fase adulta combina com parentalidade heterossexual, resiste a um modelo de desenvolvimento de substituição e no lugar disso investe no que Stockton denomina relação “lateral”, relações que crescem em linhas paralelas em vez de para cima ou para frente. Essa forma queer de anti-desenvolvimento exige doses saudáveis de esquecimento e repúdio e procede por meio de uma série de substituições. Obviamente, toda a cultura, conforme argumenta Joseph Roach, surge do processo cinestésico e até mesmo frenético daquilo que ele denomina “sub-rogação”: formas constantemente suplantam umas às outras enquanto se seguram a um vestígio da performance que substituem em forma de gesto aqui e uso de linguagem acolá. O trabalho de Roach em *Cities of the Dead* nos ensina a encontrar evidências de culturas subterrâneas há muito desaparecidas, lendo os traços

que deixam para trás nas formas culturais canônicas — o outro é sempre enterrado no dominante. A cultura queer faz o papel da ruptura como substituição quando a criança queer sai da linha de montagem da produção heterossexual e se vira na direção de um novo projeto. Esse novo projeto se apegua a vestígios do velho, mas distorce o velho para além do reconhecimento; por exemplo, uma relação com o pai dedicada à estabilidade social em cultura hétero se torna um relacionamento papai/filho em contextos queer dedicados à sexualização da diferença geracional.

Eve Kosofsky Sedgwick propõe um caminho para culturas queer terem conseguido sair da lógica reprodutiva sufocante de temporalidade edipiana. Em um artigo sobre os perigos da produção paranoica de conhecimento, ela chama atenção para o modelo temporal dentro do qual a racionalização paranoica acontece, argumentando que a paranóicas é antecipatória, que é uma prática de leitura “muito próxima de uma noção do inevitável”. Sedgwick nos conta que leituras e relações paranoicas “se caracterizam por uma manifestante regularidade edipiana e repetitividade: aconteceu com o pai do meu pai, aconteceu com meu pai, aconteceu comigo, vai acontecer com meu filho, e vai acontecer com o filho do meu filho”(2003:147). Ao contrário, Sedgwick afirma, a vida queer se desenrola de forma diferente: “mas não é característica de uma possibilidade queer (...) que nossas relações geracionais nem sempre seguem marchando com passada igual?” (2003:26). Obviamente, relações heterossexuais não estão essencialmente fadadas à “regularidade e à repetitividade”, ainda assim, a matriz da família burguesa, com sua ênfase em linhagem, herança e geração, tende a descrever o fluxo temporário em termos de ou continuidade sem emendas ou ruptura total.

A estabilidade de modelos heteronormativos de tempo e transformação geram impacto em diferentes modelos de mudança social; conforme J. K. Gibson-Graham ressalta em sua crítica feminista à economia política, se representarmos capitalismo, heteropatriarcado e economias racistas como totalizantes e inevitáveis, como um tecido sem emendas e impermeável, teremos então “pouca possibilidade de fuga” daqueles sistemas e poucas maneiras de acessar um “imaginário não capitalista” (1996:21). E conforme Roderick Ferguson argumenta em seu livro *Aberrations in Black* [Aberrações de preto] (2005), os modelos normativos temporais e espaciais

do materialismo histórico ironicamente forçaram uma congruência entre definições marxistas e burguesas de *civilização*, ambas as quais definem sexualidades racializadas não normativas como anteriores e como sinais de desordem e caos social dentro de um sistema social de outra forma estável. A contingência de relações queer, suas incertezas, irregularidades e até mesmo perversidades desconsidera os chamados laços naturais entre memória e futuridade, e no processo cria um argumento implícito para esquecimento, embora seja um que raramente está refletido em textos convencionais sobre memória e esquecimento.

O esquecimento nem sempre é queer, obviamente; na verdade, no início do século XXI tornou-se uma grande metáfora do cinema convencional. Mas enquanto a maioria das formas de esquecimento no cinema convencional funciona de acordo com um simples mapeamento da memória na identidade e perda de memória na perda de história, lugar e até mesmo políticas, poucos filmes, em geral não intencionalmente, colocam o esquecimento na ação, de tal forma a sabotar modos dominantes de historicização. Enquanto uma abundância de filmes no início do século XXI, como *Amnésia* (2000, dirigido por Christopher Nolan), *Brilho eterno de uma mente sem lembrança* (2004, dirigido por Michel Gondry), a refilmagem de *Sob o domínio do mal* (2004, dirigido por Jonathan Demme) e *Código 46* (2003, dirigido por Michael Winterbottom) igualam manipulação de memória a lavagem cerebral, perda da humanidade e intromissão do estado na privacidade, alguns filmes de comédia, na mesma época, abordam o mesmo tópico com resultados diferentes e muito imprevisíveis. São esses filmes que expandem as leituras queer de perda de memória. *Procurando Nemo* (2003) e *Como se fosse a primeira vez* (2003, dirigido por Peter Segal) são os exemplos que escolhi, porque ambos empregam esquecimento para representar o desarranjo de laços sociais, ambos empregam temas transgêneros para representar um tipo de perturbação queer na lógica do normal, e ambos compreendem tempo queer como em operação contra as lógicas de sucessão, progresso, desenvolvimento e tradição próprios do desenvolvimento hétero-familiar. Esses filmes giram em torno de personagens que esquecem os familiares, com resultados radicalmente diferentes.

Enquanto *Procurando Nemo* foi recebido, em geral, como um filme para adultos e crianças que influenciou e inovou, é fácil e tentador rejeitar sem nem analisar *Como se fosse a primeira vez*, com base no fato de que é apenas outra bobagem do Adam Sandler (sobretudo, pelas representações racista de nativos do Havaí e colonial da cultura de uma ilha e pelo uso transfóbico de personagens queer.) No entanto, exatamente porque o filme apresenta o drama da perda de memória em um cenário havaiano e sua narrativa de heteronormatividade apoiado na transgeneridade aparente perversa, o tema do esquecimento nesse filme fica interessante e tem potencial para perturbar a narrativa dominante. Começamos com mais um pouco de resumo de enredo: *Como se fosse a primeira vez* tem Drew Barrymore como Lucy, uma mulher afetada por perda de memória recente devido a dano no lóbulo temporal. Adam Sandler é Henry Roth, veterinário do zoológico de dia e paquerador de turistas à noite. Havaí é o cenário da promiscuidade de Roth, uma vez que, aparentemente, a ilha oferece suplemento interminável de mulheres solteiras à procura de algumas noites de diversão. Havaí é, portanto, descrito como lugar de prazer sem responsabilidade, um paraíso, obviamente, no entanto é tal que deve ser deixado para trás durante a busca do homem branco por uma fase adulta responsável. As façanhas de Henry com mulheres são assistidas com olhar voyeur pelo amigo nativo do Havaí, Ula (interpretado por Rod Schneider com o rosto escurecido, marrom), que tem crianças e esposa; longe de representar um Havaí alternativo ou um modelo de parentesco alternativo, Ula aparece como um bufão que foi diminuído para um estado infantilizado pelo casamento. Outros havaianos nativos têm papel de observadores amigáveis da cena do romance entre brancos, mas todos são sutilmente hostis e desprezam o espetáculo do romance que se desenrola no vácuo. Por exemplo, um chinês imigrante aparece como louco em um restaurante local, mas assiste ao romance entre Henry e Lucy e faz comentários sarcásticos e intencionalmente críticos sobre Henry (“idiota estúpido” é o mais frequente). Há também uma analogia entre Havaí e um zoológico, ambiente controlado onde o espetáculo selvagem é mostrado e, uma vez que Henry é veterinário do zoológico, a exposição de animais tem papel secundário na comédia romântica de um homem que não consegue causar uma impressão duradoura durante seu primeiro encontro e deve começar de novo no dia seguinte.

Assim como a amnésia circular que impulsiona *Cara, cadê meu carro?* e que tornou impossível para qualquer pessoa aprender qualquer coisa ou seguir em frente ou compreender as relações casuais básicas, *Como se fosse a primeira vez* depende de um drama dentro do qual o romance heterossexual procede como de costume, porque a heroína não tem qualquer lembrança de seu pretendente de um dia para o outro. Ainda que essa seja uma narrativa potencialmente incapacitante que pode marcar a mais protegida masculinidade, o fluxo narrativo manifesto no filme afasta as implicações de um herói verdadeiramente esquecido e, no lugar, concentra-se na situação cômica de um cara que precisa tratar cada encontro como um primeiro encontro e, portanto, deve continuar a causar uma boa primeira impressão. A circularidade da memória de Lucy a obriga a reviver o mesmo dia, o dia do acidente, repetidas vezes; seu pai e seu irmão (a mãe, representando tempo normativo, morreu, tanto neste filme quanto em *Procurando Nemo*) tentam recriar aquele dia como um dia comum, escondendo todas as marcas de tempo que poderiam revelar a data real para Lucy. Presa em seu casulo com o pai e o irmão e vivendo, sem pensar, um dia depois do outro em loop, Lucy tem certo charme e honestidade, e seu começo do zero proporciona a ela uma aparência de inocência e pureza. Além disso, envolve o desejo de Henry ao inspirá-lo a tentar interromper aquela circularidade, usando o interesse que ela tem por ele para começar um novo círculo, com ele no centro. E esse substituiria a inércia da família em que nasceu por um suposto dinamismo de uma família nuclear nova. Destituiria o tempo do pai, substituindo-o pelo tempo de casamento, marido e filho. Enquanto o futuro é muito similar ao passado antigo, o pressuposto heterossexual de todas as comédias românticas é então revelado como a crença equivocada de que ao ser passada do pai para o marido, a mulher começa uma vida nova.

Diferente de outros filmes recentes que se passam no Havaí, por exemplo, *Lilo e Stitch* (2002, dirigido por Dean DeBlois), *Como se fosse a primeira vez* não tem qualquer interesse específico no significado geopolítico do cenário de ilha. *Lilo e Stitch* ao menos costura a narrativa de família e parentesco com subenredos complexos sobre a hostilidade de nativos contra turistas, a influência da cultura popular estadunidense em locais colonizados e o papel paternalista do estado. Em contraste, *Como se fosse a primeira vez* utiliza o Havaí como um tipo de lousa branca, um lugar

esvaziado de tumultos políticos e uma metáfora perfeita para o estado mental produzido pelo apagamento da memória. Involuntariamente, a ênfase do filme em perda de memória recente levanta questões sobre memória nacional e histórias sobre colonização, e o filme permite ao público exigente compreender o status do Havaí em relação a formas de esquecimento sancionadas pelo estado. Tensões entre o Havaí e o continente, entre havaianos nativos e estadunidenses brancos, entre a história da colonização e a narrativa do Estado são eliminadas, como a memória danificada da romântica heroína do filme. Ainda assim, essas tensões permanecem e não podem ser resolvidas tão facilmente quanto os obstáculos românticos.⁴

A solução de Henry para o problema de perda de memória de Lucy é criar um vídeo para ela assistir toda manhã, que faz um rápido relato sobre as notícias do mundo (inclusive o ataque às torres gêmeas de Nova York) e então a relembra do acidente traumático que roubou dela as lembranças e a consequência, seu estado afetado. Em determinados momentos no filme, Lucy tenta substituir a gravação em vídeo por seu próprio diário, a fim de “contar para ela mesma” a narrativa e não deixar implícita a referência às *Stepford wives* na mulher que é programada toda manhã para desempenhar suas tarefas na família. Ainda assim, a narrativa não consegue ficar longe do tema “lavagem cerebral”, e por fim revela que o romance heterossexual é nada mais do que o reforço violento das formas normativas de socialidade e sexualidade: a heterossexualidade é literalmente reduzida a um texto visual que implanta a narrativa nacional como base de uma narrativa pessoal de casamento e gravidez. Dentro de tal estrutura, na qual a heroína se esquece de casar e ter filhos (como em um cartoon de Barbara Krueger), o esquecimento supreendentemente impede a implantação da heteronormatividade e cria uma barreira para a narrativa de progresso convencional do romance heterossexual. O filme faz uma analogia inconsciente do imperialismo estadunidense com a heterossexualidade e define memória como motor do pertencimento nacional. Como implicação, o esquecimento, quando direcionado à narrativa do dominador em vez de ao saber subalterno, poderia ser tática de resistência à imposição da regra colonial.

Em seu livro sobre a resistência havaiana ao colonialismo, Noenoe Silva estuda o apagamento de histórias locais através da imposição de histórias em língua inglesa e interpretações da cultura indígena. Sobre a batalha entre textos em inglês sobre o Havaí e relatos orais ela escreveu: “quando as histórias contadas em casa não combinam com os textos na escola, os estudantes são ensinados a duvidar das versões orais” (2004:3). Obviamente, o esquecimento foi tática colonial no passado e produziu um relacionamento hierárquico entre o conhecimento estrangeiro e o nativo, mas a fim de lembrar e reconhecer as lutas anticoloniais, outras narrativas precisam ser esquecidas e desaprendidas. Estou sugerindo que um filme “estúpido”, por exemplo, *Como se fosse a primeira vez*, inconscientemente reforça o poder do esquecimento e perturba a produção contínua dos colonizadores brancos como havaianos nativos ao demonstrar como a memória nacional constrói as locais e nativas. Quando Lucy esquece Henry, ela se esquece do patriarcado, da heterossexualidade, de hierarquias de gênero; mesmo sem intenção, o filme nos faz pensar sobre esquecimento como tática de resistência anticolonial.

O grupo de personagens transgênero no filme também revela como a heterossexualidade normativa dependente está na produção de sujeitos não normativos. De Alexa, a assistente andrógina e sexualmente ambígua de Henry no zoológico a Doug, irmão bombado de Lucy, e John/Jennifer, homem transexual do passado de Lucy, os personagens transgênero representam os perigos da vida fora do núcleo familiar. A fim de que o namoro bizarro e até mesmo perturbador de Lucy e Henry pareça autêntico e escolhido, esses outros personagens devem ser modelo de um tipo de excesso anômalo que é então associado a muita liberdade (Alexa, solteira e pegadora), falta de orientação materna (Doug) e angústia adolescente (Jennifer/John). Os personagens havaianos nativos são, da mesma forma, descritos como depravados sexualmente (Ula), com fetiche fálico (Nick) e repugnante fisicamente (esposa de Ula). Portanto, Henry e Lucy, apesar do arranjo potencialmente perverso deles, conseguem ocupar o lugar da família ideal, transformando a perda de memória recente menos em metáfora para o constante treinamento que mulheres sofrem a fim de se tornarem mães e esposas e mais em o preâmbulo necessário para estabilidade branca nacional e familiar. O fato de, no fim do filme, a família navegar para outro estado utópico, Alaska, sugere que eles estejam em busca de novas

paisagens brancas onde esperam escrever seus persistentes contos sobre branquitude, benevolência e a inevitável reprodução do mesmo.

O corpo transgênero em *Como se fosse a primeira vez* parece representar ansiedade e ambivalência em relação à mudança e à transformação em geral. Se Lucy está presa em um quadro temporal devido à perda de memória, Henry cria um outro para ela, dentro da heterossexualidade doméstica. Os personagens trans que permeiam a narrativa romântica quase sinistra implicam que mudança pode significar perda de tradição, família e história. Mas será que a perda de memória pode mesmo ir além da mera perturbação temporária da heteronormatividade, e será que o esquecimento pode mesmo criar futuros queer e alternativos distintos? *Procurando Nemo* sugere que sim, e o filme utiliza vários dos mesmo temas que *Como se fosse a primeira vez* usa para isso, afastando esses temas da construção da família e da narrativização dela e se aproximando da criação de uma história longa sobre morrer, reencontrar, crescer, aprender, desaprender, perder, procurar, esquecer, levantar, unir, cantar, nadar, ameaçar, fazer, ser, encontrar e tornar-se.

Na sequência de abertura em *Procurando Nemo* um tubarão faminto dizima uma família de peixe-palhaço. O peixe mãe e quase todos seus ovos são consumidos, deixando um peixe macho muito ansioso, Marlin, com uma cria que tem uma pequena deficiência (ele tem uma barbatana pequena de um lado), Nemo. Marlin, cuja voz é feita por Albert Brooks, fica paranoico com a segurança de seu único filho — o que é compreensível — e nervoso, até mesmo histérico, tenta protegê-lo de todos os perigos das profundezas. Inevitavelmente, Nemo cresce cansado dos cuidados do pai e, em um rompante de rebeldia edipiana, diz a ele que o odeia e sai nadando imprudente para o mar aberto, onde acaba caindo na rede de um mergulhador e colocado em um aquário em um consultório de dentista. Marlin, agora com seus medos paranoicos concretizados, começa uma louca busca por seu filho perdido e nada até Sydney, Austrália. Quando finalmente o encontra, ele e Nemo organizam um levante dos peixes contra o humano carcereiro e criam um modo de se relacionar diferente, não edipiano e não paranoico.

No capítulo 1 argumentei sobre animação CGI estar voltada para revolta, mudança, cooperação e transformação. O objetivo das galinhas em *A fuga das galinhas* é voar por cima das cercas da fazenda e se libertar das cercas “dentro da mente” a fim de encontrar um lugar melhor, longe das máquinas assassinas dos Tweedy e da lógica da margem de lucro, destruidora de almas. O peixe em *Procurando Nemo* também aspira a um mundo melhor, e o fundo do oceano se torna um santuário do mar aberto, onde o pescador patrulha as águas e declara guerra contra a vida oceânica. De fato, o clímax desse aparentemente inocente filme mostra não simplesmente o encontro do Nemo perdido, mas uma revolta de peixes liderada pelo peixe azul sem memória, Dory (dublada por Ellen DeGeneres, que é muito queer). Depois de ser capturado por um mergulhador, Nemo aprende sobre fuga e revolta com um preso antigo no aquário, Gill, que ressalta a importância de se juntar em bando com outras espécies na luta contra o homem. A cena clímax reúne Nemo e Marlin, mas também mostra Dory sendo capturada pela rede de pescaria. Nemo estimula Dory e todos os outros peixes: “nade para baixo” (o conselho que recebeu de Gill), e quando eles fazem isso, as redes arrebentam e os peixes nadam livres. Em meio a essa cena de uso da força física durante a revolta do proletariado (os outros peixes são representados em bandos, preto e branco!) Dory, o peixe esquecido, canta a música “continue a nadar, continue a nadar”. Anteriormente, no filme, a música simbolizou a extasiante falta de atenção dela com a importância das questões relacionadas ao oceano; aqui ela se torna um hino queer de revolta.

Há algumas características importantes nesse filme que mudam o arquétipo de *Toy Story* que identifiquei anteriormente como parte da nova revolução Pixar na animação. Primeiro, a dinâmica pai/filho é dependente do peixe “ajudante” queer, Dory, e nunca simplesmente se torna um laço patriarcal. Segundo, Dory não é relegada à margem da história, mas acaba “sabendo” todo tipo de coisa que vai contra a sabedoria recebida, mas que facilita a missão de Marlin para encontrar o filho. Então, ao mesmo tempo em que Dory sofre de perda de memória recente, ela também lê textos humanos, fala “baleiês”, joga charme para os tubarões e compreende a primazia dos amigos acima da família. Terceiro, ainda que o filme se apresente como uma narrativa edipiana, o filho aprende a ser líder com o velho peixe sábio e cansado, na prisão aquário, não com o pai biológico. Quarto, o filme apresenta uma exposição oceânica virtual de espécies cooperativas — aves,

peixes, tartarugas, mamíferos — e descreve os humanos como negligentes e cruéis, incapazes de compartilhar espaço e recursos.

O esquecimento de Dory faz mais do que simplesmente interromper o relacionamento edipiano. Ela, na verdade, indica uma nova versão de individualidade, uma versão queer que depende de desconexão da família e de relações contingentes com amigos e relações improvisadas com a comunidade. Aliás, devido à perda de memória recente, ela ativamente bloqueia a transformação de Marlin, Nemo e dela mesma em núcleo; ela não é mãe substituta de Nemo nem a nova esposa de Marlin, ela não consegue lembrar sua relação com nem dos dois peixes, então é forçada, e feliz, a criar uma nova relação a cada cinco minutos, aproximadamente. O esquecimento há muito tempo tem sido associado a ação radical e a uma relação revolucionária com o agora. Os situacionistas entendiam que eram “partidários do esquecimento”, permitindo -se “esquecer o passado” e “viver o presente”. Mais além, situacionistas viram o esquecimento como a arma do proletariado, que não tem passado e para quem a opção é sempre “agora ou nunca”. Dory conecta esse esquecimento radical que quebra a história com uma noção de esquecimento queer dentro do qual o sujeito que esquece, entre outras coisas, esquece família e tradição e linhagem e relação biológica e vidas com as quais criar relações novas a cada momento e para cada contexto, sem uma teleologia e em nome da potência caótica da ação aleatória.

Assim como *A fuga das galinhas*, o desenho gramsciano sobre intelectuais galinhas orgânicas, *Procurando Nemo* liga sua história de família a um conto de oposição coletiva à escravidão, ao trabalho forçado e a comodificação. E assim como os “filmes de caras brancos estúpidos”, como *Cara, cadê meu carro?* e *Como se fosse a primeira vez*, *Procurando Nemo* tanto traz como tema os limites para as formas masculinistas do saber e postula o esquecimento como obstáculo potente para o capitalismo e modos patriarcais de transmissão. (O esquecimento, na verdade, impede a reprodução do dominante nesses filmes.) *Procurando Nemo* também transforma a aliança queer, aqui representada por Dory, em um grande componente da missão por liberdade e tentativas para reinventar parentesco, identidade e coletividade. A perda de memória recente de Dory e seu estranho senso de tempo insere o absurdo em uma narrativa que, caso

contrário, seria uma linha bastante reta e mistura todos as interações temporais. Ao explicar seu problema de memória para Marlin, ela diz pensar ter herdado isso da família, mas ela não se lembra da família, então não tem certeza de como foi afetada. Em sua falta de memória familiar, seu exílio no tempo presente, seu senso efêmero do conhecimento e seu contínuo senso de falta de contexto, Dory oferece modelos fascinantes de tempo queer (memória recente), práticas de conhecimento queer (insights efêmeros) e laços antifamiliares. Ao ajudar Marlin sem desejá-lo, encontrar Nemo sem fazer papel de mãe para ele e embarcar em uma jornada sem um telos, Dory nos oferece um modelo de cooperação que não depende nem de pagamento nem de uma aliança remunerada. Dory literalmente nada ao lado da família partida sem se integrar a ela e ajuda a reparar os laços familiares sem se interessar em saber especificamente como é a relação entre Marlin e Nemo. O fato de eles serem pai e filho não tem mais importância para ela do que se eles fossem amantes ou irmãos, estranhos ou amigos.

Além disso, *Procurando Nemo* secretamente nutre uma narrativa transgênero sobre transformação. O peixe-palhaço, como aprendemos a partir da obra da teórica ecologista transgênero Joan Roughgarden, é uma das várias espécies de peixe que podem trocar de sexo e com frequência fazem isso. O livro *Evolution's Rainbow* de Roughgarden (2004) explica o papel da diversidade sexual em diferentes formas de socialidade animal e reinterpreta todos os tipos de comportamentos sexual que outros pesquisadores interpretaram como excepcionais ou incomuns entre peixes, aves e lagartos como, na verdade, parte importante da evolução e sobrevivência das espécies. No caso do peixe-palhaço, de acordo com Roughgarden, o casal realmente tende a ser monógamo, tanto que se a parceira morrer (como acontece em *Procurando Nemo*), o macho transita e se torna fêmea. Ela então acasala com um de suas crias para restabelecer o sistema de parentesco. Roughgarden explica o comportamento do peixe-palhaço junto com todos os outros tipos de transformações e mudanças, nem tanto como prova do domínio do ciclo reprodutivo, mas como um processo adaptativo de afiliação que cria uma comunidade estável em vez de estruturas familiares. Seus modelos de comunidade animal deliberadamente rompem com leituras darwinistas do comportamento animal que codificou valores humanos como competição, limitação e

superioridade física como interpretações de comportamento animal eclético e diverso.

É significativo que tanto em *Procurando Nemo* quanto em *Como se fosse a primeira vez* o drama da perda de memória recente desempenhe um papel contra o cenário da perda da mãe e relacionado a um grupo de personagens transgênero. A mãe, em ambos os filmes, representa a relação com o passado, e quando ela morre, a memória morre com ela. Os personagens transexuais e os transgênero em cada um dos filmes representam a desordem que a morte da mãe introduz no sistema. A leitura conservadora desses filmes talvez nos leve a concluir que a cultura popular está se lembrando com nostalgia de um tempo mítico de continuidade e estabilidade que é associado à mãe e deve ser recriado com determinação em sua ausência. As leituras mais esperançosas desse gênero e da noção de repetição geracional que ele provoca talvez enxerguem o peixe azul esquecido em *Procurando Nemo* e a garota que tem problema temporal em *Como se fosse a primeira vez* como oportunidades de rejeitar o histórico ou a estrutura edipiana e resistir ao impulso de retraçar um passado definitivo e mapear um futuro prescritivo. O exemplo de Dory, em *Procurando Nemo*, de fato nos incentiva a acreditar por um instante no estranho, mas esperançoso espaço temporal da perda, do efêmero e do esquecido.

Conclusão

Esquecer como prática já é uma parte necessária de todos os tipos de projetos políticos e culturais. No fim do romance *Amada* (1987), de Toni Morrison, por exemplo, o espírito da filha de Sethe e de todas as pessoas “deslembradas e desconsideradas” perdidas para a escravidão desaparece e permite a Sethe e Denver entrar em um espaço de esquecimento, um espaço onde os horrores da escravidão não precisam assombrá-los a todo momento, onde a vida pode preencher os espaços que anteriormente foram saturados pela perda, violação, desumanização e memória. Morrison descreve o efeito da partida da Amada nas pessoas que ficaram: “eles se esqueceram dela como se esquece m de um pesadelo. Depois que inventaram suas próprias narrativas, moldaram-nas e as decoraram, as pessoas que a viram naquele dia na varanda rápida e deliberadamente se esqueceram dela (...) Lembrar parecia insensato” (274). O uso que Morrison faz do ato de esquecer tem

uma função bastante específica e não pretende ser um endosso indiscriminado do esquecimento como estratégia de sobrevivência. Pelo contrário, ela situa o esquecimento como contingente, necessário, impermanente, mas também como uma ruptura na lógica da lembrança (a convencional narrativa do escravizado, por exemplo) que molda memórias para que se tornem aceitáveis e palatáveis formas de conhecer o passado. Esquecer é também o que possibilita uma nova forma de lembrar, portanto, enquanto os sobreviventes da escravidão, no romance de Morrison, esquecem-se do fantasma que os assombra, eles também aprendem a viver com os traços que ela deixa para trás.

O romance de Morrison nos lembra que esquecer pode facilmente ser usado como ferramenta da cultura dominante para tirar o passado do caminho, a fim de manter a fantasia e a ficção de um presente justo e tolerante. Ainda que a gente viva diariamente com a evidência do dano causado pelo esquecimento — o desejo da sociedade estadunidense de “deixar a escravidão para trás”, por exemplo — ainda vale a pena usar o poder que o esquecimento tem de criar novos futuros, não ligados a velhas tradições. Mesmo sem mencionar especificamente esquecimento, tanto José Muñoz quanto Elizabeth Freeman em livros sobre temporalidade queer constroem futuridades queer como um rompimento com noções heteronormativas de tempo e história. Para Muñoz, a futuridade queer é uma “esfera de potencialidade a qual devemos recorrer” e que “não é bem aqui” (2010:21), para Freeman, as relações queer com o tempo são acessadas através de novos arranjos de corpos, prazer, história e tempo; esses arranjos ela denomina “erotohistoriografia” ou “contra-história de si mesmo”, uma ligada a características queer e acessada por meio do prazer (2010:95).⁵

Esquecer possibilita libertar-se do peso do passado e da ameaça do futuro. Em *The History of Forgetting* [A história do esquecimento], Norman Klein conecta a incerteza da memória à fragilidade do espaço em paisagens urbanas constantemente em mudança. Ele rejeita um projeto empírico de salvar a memória, ao contrário, volta-se para um método que extraiu de Borges, a saber: “esquecimento seletivo”. “O esquecimento seletivo é uma ferramenta literária para descrever um imaginário social: como ficções são transformadas em fatos, enquanto fatos são apagados e transformados em ficção” (1997:16). Nietzsche nos diz que o esquecimento pode ser “ativo” e

que em seu modo ativo serve como um “preservador da ordem psíquica”. De fato, para Nietzsche, não é possível haver “felicidade, alegria, esperança, orgulho, presente sem esquecimento” (1969:58).

A noção de Nietzsche de que felicidade exige esquecimento ecoa com a noção psicanalítica de repressão; aliás, Freud uma vez descreveu a pessoa histérica como aquela que “sofre de reminiscências”. A memória pode ser dolorosa, porque ativa e passivamente mantém viva a experiência de acontecimentos que talvez seja melhor apagar. E enquanto a pessoa histérica não é bem-sucedida como repressora, cuja repressão de material inaceitável em certa instância tenha acabado de criar um novo sintoma em outra, há quem seja capaz de esquecimento radical, esquecimento total, esquecimento intencional. Obviamente, todos nós nos dedicamos ao esquecimento intencional o tempo inteiro; algumas vezes simplesmente precisamos apagar algo do HD do cérebro, a fim de permitir que a informação nova assuma seu lugar. Se adquirimos um número de telefone novo, por exemplo, o número antigo deve ser esquecido ou sua retenção irá reescrever o novo. O aprendizado, na verdade, é parte memorização e parte esquecimento, parte acumulação e parte apagamento. Mas esquecer não é simplesmente uma estratégia pragmática para abrir mais espaço para coisas novas; é também um mecanismo de controle, um jeito de proteger o self de memórias insuportáveis. E assim, choque e trauma, como muitos acadêmicos observaram, gera uma forma de esquecimento, cria um casulo para o self, a fim de permitir seu crescimento distante do conhecimento que pode destruí-lo.

Considerando o papel que tem no trauma, não é surpreendente que o esquecimento também ocupe uma posição central nos estudos sobre o Holocausto. A frase “Jamais esqueça”, que serve como um imperativo moral para toda a obra de conhecimento sobre o Holocausto, tenta obliterar a complexa rede de relações entre memória e esquecimento que na verdade funciona em memoriais do Holocausto. Qualquer pessoa que alguma vez já esteve perto de alguém que sobreviveu ao Holocausto facilmente reconhecerá o tipo de esquecimento ativo praticado por vários sobreviventes. O filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzman, é talvez a mais detalhada representação de um esquecimento que não é negação. O filme dele é pontuado por pausas e silêncios, narrativas interrompidas e memórias

fragmentadas; pessoas começam a contar e então se interrompem, começam a falar e então param e fazem gestos. Testemunhas polonesas cúmplices do Shoah, assim como vítimas de campos de concentração anteriores se engajaram nessa forma de narrativa expurgam tanto quanto escrevem a história da destruição.

O desejo de esquecimento e a experiência de não ser capaz de se lembrar de experiências traumáticas das quais se foi resgatado/a constrói grande parte da narrativa em *Austerlitz*, de W. G. Sebald. Esse romance sobre um garoto que embarcou no *Kindertransport* dramatiza a condição difícil de quem foi tirado do caminho do sofrimento físico e, conseqüentemente, da memória. O personagem que dá título ao romance, o etéreo Jacques Austerlitz, tem o nome de uma estação de trem; ele encontra os fragmentos de sua infância espalhados pela Europa, ao longo dos trilhos que levaram alguns corpos à liberdade e outros a certa condenação nos campos de morte do Nazismo. Austerlitz é assombrado por percepções espaciais que nunca resultam em memória e estuda arquitetura ferroviária para descobrir e descrever “as marcas da dor que traçam inúmeras linhas tênues através da história” (2002:14). Em seus estudos ele descobre que jamais consegue “se livrar dos pensamentos sobre a agonia da partida e o medo de lugares estrangeiros, apesar de que tais ideias não faziam propriamente parte da história da arquitetura”. Para Austerlitz, a estação de trem com toda sua austeridade, seu monumentalismo, seu compromisso com a temporalidade do quadro de horário, seu conforto rítmico, oferece a ele uma arquitetura do esquecimento, uma história de partidas, e ele segue os traços de lembranças perdidas por ruas vazias, sem comércio, estações tranquilas perdidas no tempo e paisagens naturais que sugerem os formatos da perda e um esboço do que permanece fora do alcance da memória. Austerlitz não consegue se lembrar do Holocausto porque foi removido de sua órbita violenta, e ainda assim, o Holocausto o assombra como uma ausência e uma infância que ele nunca teve, uma morte que ele não teve, um abismo ameaçador no centro de sua autobiografia.

O romance de Sebald é notável por sua habilidade de imaginar um personagem que permanece incognoscível tanto para ele mesmo quanto para o leitor. Jacques Austerlitz tem seu duplo na persona do narrador, que molda a narrativa de Austerlitz para o leitor, mas que também insinua seus

próprios problemas, sua própria saúde debilitada e frustrações na carreira. O clima do romance flutua perpetuamente entre luz e trevas, em um tipo de estado crepuscular da consciência que o narrador compara com a luz artificial usada no zoológico para manter animais noturnos acordados durante o dia, o nocturama. Mas ele também menciona a penumbra da masmorra, com suas pequenas celas sem janelas ou oubliettes, lugares em fortes medievais onde prisioneiros eram jogados e então esquecidos. Para Sebald e seu narrador, que não tem nome, o que foi perdido jamais pode ser recuperado, o que desaparece não deixa traços e aquele que parte talvez jamais retorne. Austerlitz nunca consegue recuperar os pedaços de sua infância que ele deixou para trás quando pegou um trem da Checoslováquia para a Inglaterra; quando ele finalmente retorna à Checoslováquia e vai para Terezienstadt para passear pela cidade erguida no local onde antes foi um campo de concentração, ele se pega encarando um esquilo de gesso em uma pequena loja de antiguidades. Ele se dá conta de que o esquilo tem mais valor para o dono da loja, ou colecionador de antiguidades, do que quaisquer das amostras de ser humano (na maioria mulheres e crianças) que passaram por Terezienstadt antes de ir para Auschwitz. O esquilo representa a banalidade da continuidade, da longevidade e da sobrevivência, quando é confrontado com a perda casual de milhões de pessoas. Quando Austerlitz começa a se lembrar, ele entra em colapso. Quando aprende a esquecer, ele consegue seguir em frente, ainda que “seguir em frente” signifique jamais voltar.

De fato, jamais conseguiremos montar o passado todo de novo do jeito que a memória promete. Em um assustador relato de memórias que é em parte uma meditação sobre a impossibilidade de conectar os erros do passado com as condições do presente, Saidiya Hartman pergunta: “o que escolhemos lembrar sobre o passado e o que temos vontade de esquecer? Será que minha tataravó acreditava que esquecer proporciona possibilidade de ter uma vida nova?” (2007:15). Ao notar a relutância da tataravó em falar sobre escravidão mesmo depois de Hartman ter descoberto o nome dela em um volume de relatos de escravizados do Alabama, Hartman questiona a tendência contemporânea de restaurar a memória, e reconhece que se conectar com um passado traumático significa conectar-se também com a vergonha e a culpa. Ela escreveu: “junto de todas as coisas terríveis a que uma pessoa sobreviveu estava também a vergonha de ter sobrevivido. A

lembrança lutava contra o desejo de esquecer” (16). Mais adiante ela retoma esse tema: “sem dúvida houve quem escolhesse ‘assassinar a memória’, porque era mais fácil desse jeito. Esquecer talvez tenha feito aguentar as durezas da escravidão ser menos doloroso e aceitar a vida nova em um mundo de estranhos ser mais fácil” (96). Sobrevivência, Hartman sugere, exige certa quantidade de esquecimento, repressão e seguir em frente.

Em *Mal de arquivo*, Derrida conecta a pulsão de morte ao esquecimento e afirma que a pulsão de morte “trabalha em silêncio, ela nunca deixa arquivos que lhe sejam próprios” (1998:10). O anti-arquivo da morte, o anárquico espaço do esquecimento, estimula um “mal do arquivo”, um desejo de memória que, de acordo com Derrida, tem potencial tanto conservador (literalmente) quanto revolucionário. Em suas formas mais tradicionais o mal de arquivo “é quase um mal radical” (1998:20). Nos próximos três capítulos tento conectar ser queer, feminilidade e feminismo com o mal radical invocado ao fracassar, perder, falhar, lembrar e esquecer.

CAPÍTULO TRÊS A arte queer do fracasso

Se a princípio você não obtém sucesso, talvez fracasso seja seu estilo.

— *Quentin Crisp*, *The Naked Civil Servant*

O valor de alguns aspectos da identidade gay histórica — ainda que sejam profundamente ideológicos — foi diminuído ou destituído com sucessivas ondas de libertação. É importante nisso a associação entre amor homossexual e perda — uma conexão que, historicamente, deu a pessoas queer insights sobre os fracassos e as impossibilidades do amor (assim como, obviamente, esperanças selvagens sobre seu futuro). Ao reivindicar tal associação em vez de negá-la, enxergo a arte de perder como uma arte especialmente queer.

— *Heather Love*, *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History*

Fracasso queer... Tem muito mais a ver com fuga e certa virtuosidade.

— *José E. Muñoz*, *Cruising Utopia: the There and Then of Queer Utopia*

Quando a primeira década do século XXI chegava ao fim, enquanto os Estados Unidos mergulhavam em uma das piores crises financeiras desde a Grande Depressão e os economistas em todos os lugares diziam desesperados não terem visto o colapso financeiro se aproximar, enquanto trabalhadores perderam a casa devido a garantias hipotecárias desvantajosas e a classe média assistiu às reservas para aposentadoria secarem devido a maus investimentos, enquanto pessoas ricas embolsavam ainda mais dinheiro e procuravam abrigo para a riqueza, enquanto o capitalismo financeiro da especulação mostrou sua verdadeira face — um jogo entre bancos com o dinheiro de outra pessoa — era, sem dúvida, hora de falar sobre fracasso.

O fracasso, obviamente, está associado ao capitalismo. Uma economia de mercado precisa ter ganhadores e perdedores, jogadores e pessoas que assumem riscos, vigaristas e vítimas; capitalismo, conforme Scott Sandage argumenta em seu livro *Born Losers: A History of Failure in America* [Perdedores natos: A história do fracasso nos Estados Unidos] (2005), exige que todo mundo viva em um sistema que iguala sucesso com lucro e conecta fracasso com a incapacidade de acumular riqueza, mesmo que lucro para alguns signifique certas perdas para outros. Como Sandage narra em seu incrível estudo, perdedores não deixam registros, enquanto ganhadores não conseguem parar de falar sobre isso, portanto, o registro de fracasso é “uma história oculta de pessimismo em uma cultura de otimismo” (9). Essa história oculta de pessimismo, uma história que, além do mais, está quieta por trás de toda história de sucesso, pode ser contada de várias formas diferentes; enquanto Sandage a conta como uma versão marginal da história do capitalismo estadunidense, eu faço aqui uma leitura dela como o conto de uma luta queer anticapitalista, além de uma narrativa sobre luta anticolonialismo, a recusa da legibilidade e a arte de inadequar-se. Essa é a história de arte sem mercados, drama sem um roteiro, narrativa sem

progresso. A arte queer do fracasso aciona o impossível, o inverossímil, o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser.

Pode-se considerar que o fracasso está contido no conjunto das ferramentas opositoras que James C. Scott chamou de “as armas dos fracos” (1987:29). Ao descrever a resistência de camponeses no sudeste da Ásia, Scott descreveu certas atividades que pareciam indiferença ou aquiescência como “transcrições ocultas” da resistência à ordem dominante. Vários teóricos usaram as leituras de Scott sobre resistência para descrever projetos políticos diferentes e para repensar as dinâmicas do poder; alguns acadêmicos, tais como Saidiya Hartman (1997), usaram o trabalho de Scott para descrever resistências sutis à escravidão, a saber, trabalhar devagar ou fingindo incompetência. O conceito de “armas dos fracos” pode ser usado para recategorizar o que parece inação, passividade e falta de resistência em termos de prática de obstruir os negócios do dominante. Também podemos reconhecer o fracasso como maneira de se recusar a aquiescer a lógicas dominantes de poder e disciplina e como forma de crítica. Como prática, o fracasso reconhece que alternativas já estão embutidas no dominante e que poder nunca é total ou consistente; de fato, o fracasso pode explorar a imprevisibilidade da ideologia e suas qualidades indeterminadas.

Em sua recusa do determinismo econômico, Gramsci escreveu: “o materialismo histórico mecânico não considera a possibilidade de erro, mas pressupõe que todo ato político é determinado, imediatamente, pela estrutura e, portanto, como modificação real e permanente (no sentido de alcançado)” (2000:191). Para Gramsci, ideologia tem tanto a ver com erro ou fracasso quanto com previsibilidade perfeita; portanto, uma resposta política radical teria que empregar um modo improvisacional para acompanhar o ritmo das mudanças constantes das relações entre dominante e subordinado dentro do fluxo caótico da vida política. Gramsci enxerga a função intelectual como modo de autoconsciência e um conhecimento aplicado das estruturas que limitam sentido às demandas de uma compreensão do “senso comum” a partir da classe social.

Os estudos queer nos oferecem um método para imaginar, não algum tipo de fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes para sistemas

hegemônicos. O que Gramsci denomina “senso comum” depende muito da produção de normas e, portanto, a crítica às formas dominantes do senso comum é também, em algum sentido, crítica às normas. O senso comum heteronormativo leva à equação de sucesso com avanço, acúmulo de capital, família, conduta ética e esperança. Outros modos subordinados, queer ou contra-hegemônicos de senso comum levam à associação de fracasso com não conformidade, práticas anticapitalistas, estilos de vida não reprodutivos, negatividade e crítica. José Muñoz produziu o mais elaborado relato de fracasso queer até hoje; ele explica as conexões entre pessoas queer e fracasso em termos de utópica “rejeição ao pragmatismo” por um lado e, por outro, recusa igualmente utópica das normas sociais. Muñoz, em *Cruising Utopia*, formulou algumas afirmações inovadoras sobre sexo, poder e desejo de utopia. Algumas vezes a prática entre homens gays de *cruising* e sexo anônimo assume o papel central nessa genealogia do desejo de utopia queer, mas em outros momentos, busca-se sexo de maneiras mais sutis, como foi em *Disidentifications* [Desidentificações] (1999), como uma relação desejosa e melancólica entre os vivos e os mortos. Com frequência, o arquivo de Muñoz está no centro e algumas vezes ele se volta para o fracasso fabuloso de especialistas da cultura queer, tais como Jack Smith ou Fred Herko, mas em outras ainda, ele trabalha muito abertamente com as histórias de sucesso (O’Hara, Warhol), a fim de propor uma classe arqueológica de produtores de subcultura esquecidos, que estão escondidos abaixo da superfície resplandecente do sucesso valorizado pelo mercado. Além de Muñoz tornar ser queer totalmente central em narrativas culturais do fracasso, há uma gama robusta de literatura que marca o fracasso, quase heroicamente, como narrativa que corre paralela ao convencional. Portanto, começemos por investigar uma narrativa espetacular sobre fracasso que não estabelece a conexão entre fracasso e ser queer e vejamos o que acontece. Isso deve solucionar questões sobre porque fracasso deve ser localizado dentro da gama de afetos políticos aos quais nos referimos como *queer*.

Fracassos do Punk

O clássico romance punk de Irvine Welch, *Trainspotting* (1996), é incontestavelmente um romance não queer sobre fracasso, decepção, vício e violência que se passa em um bairro pobre de Edingburgh. O romance consiste em xingamentos obscenos e acessos de violência da classe

trabalhadora escocesa, mas também contém momentos límpidos de negatividade punk que indicam, à própria maneira raivosa, as políticas implícitas do fracasso. *Trainspotting* retrata as experiências e tribulações da juventude escocesa desempregada em busca de algum escape da Grã-Bretanha de Thatcher com humor feroz e sagacidade. Renton, o anti-herói no romance e um dos aproximadamente cinco narradores do texto, recusa a usual trajetória de desenvolvimento da progressão narrativa e passa o tempo indo e voltando entre o êxtase das drogas e a agonia do tédio. Ele não passa por qualquer período de amadurecimento, ele não progride de maneira alguma, nem ele nem seus amigos aprendem qualquer lição, ninguém para de viver uma vida ruim e, por fim, muitos morrem em decorrência do uso de drogas, do HIV, da violência e de negligência. Renton explicitamente reconhece que recusa um modelo normativo de autodesenvolvimento e transforma essa recusa em uma crítica amarga ao conceito liberal de escolha:

Suponha que eu consiga pesar os prós e os contras, saiba que vou ter uma vida curta, tenha a mente sã etcetera, etcetera, mas ainda assim queira usar heroína. Eles não deixam você fazer isso. Eles não deixam você fazer isso, porque é visto como sinal do próprio fracasso deles. O fato de que você simplesmente escolhe rejeitar o que eles têm a oferecer. Escolha a gente. Escolha vida. Escolha pagamento de hipoteca; escolha máquinas de lavar; escolha carros; escolha sentar-se no sofá e assistir a jogos que entorpecem a mente e esmagam o espírito, e enfiando comida ruim na boca. Escolha apodrecer, mijando e cagando em si mesmo em um lar, uma puta vergonha para os pirralhos egoístas e fodidos que produzimos. Escolha vida. Bem, escolha não escolher vida. Se os filhos da puta não conseguem lidar com isso, o problema é deles. Como diz o Harry Lauder, eu só quero me manter ligado no fim da estrada. (187, tradução livre)

A escolha de Renton de não escolher “vida” o coloca em oposição radical a modos de respeitabilidade masculina, mas também proporciona a ele espaço para expor a contraditória lógica de saúde, felicidade e justiça dentro do estado pós-assistencial. Nesse discurso perverso de forma brilhante ele justifica a escolha que faz por drogas acima da saúde como opção para “não escolher vida”, onde “vida” significa “pagamentos de hipoteca... máquinas de lavar... carros... sentar-se no sofá e assistir a jogos que entorpecem a

mente e esmagam o espírito, e enfiando comida ruim na boca”, e basicamente apodrecer na domesticidade. A sociedade, ele nos diz, “inventa uma lógica complexa espúria para absorver pessoas cujo comportamento está fora do convencional” (187); dentro dessa “vida” lógica, uma passividade doméstica entorpecente constitui uma “escolha” moral melhor do que uma vida de drogas e álcool. Essa mesma lógica oferece as forças armadas a homens jovens como alternativa para as gangues de rua e casamento como alternativa para promiscuidade sexual.

A polêmica se estende também para a estrutura do governo colonial dentro do Reino Unido. Numa diatribe feroz contra os ingleses por colonizarem a Escócia e os escoceses por deixá-los, Renton sai em defesa de seu amigo maníaco e violento, Begbie:

Begbie e outros são fracassados em um país de fracassados. Não adianta culpar os ingleses por terem nos colonizado. Eu não odeio os ingleses, eles são apenas uns idiotas. Somos colonizados por idiotas. Não conseguimos nem escolher uma cultura decente, vibrante, saudável pela qual ser colonizado. Não. Somos comandados por filhos da puta incapazes. O que isso faz de nós? Os mais baixos dos mais baixos, a escória do mundo. O lixo mais desgraçado, servil, miserável, patético que jamais foi criado. Não odeio os ingleses. Eles só se dão bem com as merdas que têm. Odeio os escoceses” (78, tradução livro)

Talvez a diatribe de Renton não tenha valor por suas qualidades inspiradoras, mas é uma crítica malvada e potente ao colonialismo britânico por um lado e, por outro, à retórica otimista falsa do nacionalismo anticolonial. Em um contexto muito diferente, Lisa Lowe descreveu a escrita que recusa a binaridade do colonialismo *versus* nacionalismo como “escrita descolonizadora”, que ela diz ser “uma contínua ruptura com o modo colonial de produção” (1996: 108). *Trainspotting*, um romance escocês descolonizador, prevê drogas, furtos e violência como “armas dos fracos” utilizadas pelos homens colonizados da classe trabalhadora dos bairros pobres de Edingurgh.

A crítica de Renton à retórica liberal de escolha e sua rejeição à hetero-domesticidade resulta em uma negatividade catártica e nervosa que busca vários alvos, tanto dominantes quanto minoritários. Algumas vezes a

negatividade dele cai facilmente em racismo, sexismo e profunda homofobia, mas em outros momentos, parece estar em sintonia com uma política progressista da crítica. De fato, o discurso de Renton encontra eco em teoria queer recente que associa negatividade com ser queer. *No Future* [Nenhum futuro], livro de Lee Edelman, aos moldes de Renton, recomenda a pessoas queer pensar em “como alternativa, escolher não escolher a criança como imagem disciplinar do passado imaginário ou como espaço de identificação projetiva com um futuro sempre impossível” (2005:31). Enquanto a recusa de Edelman pelas escolhas oferecidas volta a ordem simbólica em si mesma para questionar a própria construção da relevância política, as recusas de *Trainspotting* rapidamente se colam ao status quo, porque não podem imaginar o enfraquecimento do homem branco como parte do surgimento de uma nova ordem. Por fim, *Trainspotting* é heteromascuino demais em sua simples reversão da autoridade masculina, sua fraternidade antimulher e suas explosões de violência imprevisíveis. Sem uma visão elaborada de modos alternativos, o romance colapsa na linguagem raivosa e agitada do homem punk cujo legado de privilégio patriarcal e racial foi mantido. Nesse exemplo de fracasso não queer, fracasso é a ira do homem branco excluído, uma raiva que promete e cumpre punição para mulheres e pessoas de cor.

De quais outras formas podemos imaginar o fracasso e em termos em termos de quais tipos de resultados políticos desejados? Como o fracasso foi manejado em diferentes projetos políticos? E que tipo de pedagogia, que tipo de epistemologia se esconde por trás daquelas atividades que receberam o termo fracasso na cultura anglo-estadunidense? O restante deste capítulo é um arquivo de falhas, que está em diálogo com a “história oculta do pessimismo” de Sandage e a “utopia queer” de Munoz e que explora na forma de notas e anedotas, teorias e exemplos do que acontece quando o fracasso é produtivamente conectado à consciência racial, luta anticolonial, variação de gênero e diferentes formulações da temporalidade do sucesso.

Quarto lugar: a arte de perder

Os altos e baixos dos jogos olímpicos a cada quatro anos exibem o negócio da vitória e a inevitabilidade, aliás, a dignidade de perder. A implacável

cobertura patriótica dos jogos em vários países, mas em especial nos Estados Unidos, proporciona uma imagem perfeitamente transparente das contradições na política estadunidense e, sobretudo, do desejo de estadunidenses brancos de tensionar os músculos e posar de azarão, tudo ao mesmo tempo. Enquanto atletas dos Estados Unidos individualmente praticam bastante o fracasso em jogos, ao público estadunidense, em geral, não é permitido testemunhar esses fracassos e, no lugar disso, nos oferecem cobertura total do triunfo dos ianques na piscina, no ginásio e nas pistas de corrida. O dia inteiro, todos os dias, contam-nos a história de vencedores e, portanto, a cada quatro anos telespectadores estadunidenses perdem o drama maior dos jogos, que surgem a partir da imprevisibilidade, da tragédia, da quase derrota e, sim, do fracasso lambão e indigno.

Em um projeto de fotografia associado aos jogos olímpicos de 2000, em Sydney, a artista Tracy Moffat fez fotografias profundamente tocantes de pessoas que ficaram em quarto lugar nos principais eventos esportivos. No catálogo da exposição dessas obras, Moffat conta que ouviu boatos sobre alguém ter sugerido que ela fosse uma das fotógrafas oficiais dos jogos daquele ano. Ela comentou: “imaginei que se eu realmente fosse a ‘fotógrafa oficial’ das Olimpíadas de Sydney 2000 eu fotografaria os eventos esportivos seguindo minha própria visão sobre aquilo tudo — eu fotografaria os perdedores”.⁶ Ela disse que enquanto todas as outras pessoas estariam voltadas para a mídia convencional para assistir ao triunfante espetáculo da vitória, ela iria focar nas “imagens de atletas brilhantes que não conseguiram”. No entanto, ela acabou se fixando no quarto lugar para fazer seu registro fotográfico sobre perder, porque chegar nessa posição era, para ela, mais triste do que perder. Ao chegar em quarto o atleta acabou de perder, acabou de deixar de ganhar uma medalha, acabou de encontrar um (não)lugar fora da história registrada. Moffat observou: “*quarto* significa que você é quase bom. Não é o pior (que tem um glamour pervertido próprio), mas quase. Quase uma estrela!” O quarto lugar é o antiglamour e de perder. Como ela disse, não é o prazer pervertido de ser tão ruim, você é quase bom; não, o quarto lugar representa uma posição muito peculiar, para além da glória, mas antes da infâmia.



Lâmina 1. Tracey Moffatt, Fourlh #2, 2001. Impressão colorida em tela, 36 x 46 cm., tirada de 26. Cortesia da autora e da Galeria Roslyn Oxley9, Sidney.



Lâmina 2. Tracey Moffatt, Fourlh #3, 2001. Impressão colorida em tela, 36 x 46 cm, tirada de 26. Cortesia da autora e da Galeria Roslyn Oxley9, Sidney.

Moffat tentou capturar em suas fotografias o exato momento em que o atleta se deu conta de que ele ou ela chegou em quarto lugar: “na maioria das vezes a expressão no rosto é uma falta de expressão, é uma expressão fixa que atravessa o rosto humano. É uma máscara terrível, bonita, atenta que diz ‘Ah, merda!’.” Ela fotografou nadadores ainda na piscina, suas lágrimas amargas misturadas com água e cloro; sua câmera encontrou

corredores exaustos e exasperados, lutadores nocauteados ao chão, jogadores pegando equipamento esportivo depois do evento. A série inteira é um documento sobre desapontamento, derrota dramática e a crueldade da competição.

Essas imagens nos fazem lembrar que vencer é um evento multivalente: para que alguém ganhe, alguém precisa não ganhar e então esse ato de perder tem sua própria lógica, sua própria complexidade, sua própria estética, mas por fim tem também sua própria beleza. Moffat tenta capturar a textura da experiência do fracasso, o lado de fora do sucesso e o padrão estatístico que determina quem perde hoje por uma fração de um segundo, um centímetro, poucos gramas e quem amanhã ficará perdido no anonimato. *Fourth* para Moffat também se refere ao “quarto” mundo da cultura aborígine, e então faz referência da arte apagada e perdida de um povo destruído pelos colonizadores brancos bem-sucedidos.

George W.: A arte de bombar no Google

Há alguns anos, se você pesquisasse *failure* [fracasso] no Google, o primeiro resultado a aparecer seria “Biografia de George W. Bush”. Será que isso foi trabalho de algum ativista de internet inteligente? Aparentemente, sim. Conforme reportagem da BBC, o Google é bem fácil de ser manipulado por *google-bomb* para amarrar determinadas páginas a algumas frases em particular, e assim, um grupo de bombardeadores conseguiram enganchar a página de George W à frase *miserable failure* [fracasso miserável]. Todos concordaríamos que George W. merece entrar para os anais da história na categoria fracasso, e ainda assim, fracasso é uma palavra grandiosa para Bush, porque implica no fato de que ele tinha um plano e então fracassou ao executá-lo. De fato, o que é incrível sobre Dubya é o quanto ele foi longe em algo tão pequeno. Fracasso, como

sugerem as imagens na série *Quarto lugar*, significa certa dignidade na busca de grandiosidade e, portanto, enquanto *miserável* talvez seja uma boa palavra para a era Bush-Cheney, eles na verdade foram muito bem-sucedidos em termos de compreensões dominantes de sucesso. George W. Bush, obviamente, representa os problemas em construir uma economia e uma política ao redor de ganhadores e vitórias, em vez de ao redor da combinação entre perda e fracasso que são inevitáveis para qualquer sistema. Só para você saber, o segundo resultado quando você digitava *failure* no Google era “Biografia de Jimmy Carter” e o número três era “Michael Moore”. O link para Moore te levava a uma imagem dele na convenção nacional dos republicanos fazendo com a mão o sinal de “L” para *loser* [perdedor].

A antiestética da lésbica

O que, obviamente, nos leva a outras palavras começadas com “L”. *Lésbica* está irrevogavelmente amarrada a fracasso de todas as maneiras. De fato, conforme Heather Love, “o desejo entre pessoas do mesmo sexo está marcado por uma longa história de associação com fracasso, impossibilidade e perda. (...) Homossexualidade e homossexuais são bodes expiatórios para os fracassos e as impossibilidades de desejo” (2009:21). E Guy Hocquenghem argumenta em *Capitalism, the Family and the Anus* [Capitalismo, a família e o ânus], “o capitalismo transforma seus homossexuais em pessoas normais fracassadas, assim como transforma sua classe trabalhadora em uma imitação da classe média” (1993:94). Para Love, corpos queer funcionam dentro de um padrão psicanalítico como os portadores do fracasso de todos os desejos; se, em um senso lacaniano, todos os desejos são impossíveis, impossíveis porque são insustentáveis, então o corpo queer e os mundos sociais queer se tornam evidências desse fracasso, enquanto heterossexualidade está enraizada em uma lógica de conquista, realização e sucess(ã)o. Hocquenghem repudia o modelo psicanalítico e, no lugar dele, enxerga o capitalismo como a estrutura que marca o homossexual como alguém de alguma forma fracassado, como o sujeito que não consegue personificar as conexões entre produção e reprodução. A lógica capitalista descreve o homossexual como inautêntico e irreal, como inapto para um amor apropriado e incapaz de fazer as conexões adequadas entre socialidade, relacionamento, família, sexo, desejo

e consumo. Portanto, para que a representação queer consiga oferecer uma visão da cultura queer ela deve primeiro repudiar essa carga de inautenticidade e inadequação. Por exemplo, a série de TV *The L Word* quer superar e substituir a “história invertida” de lésbicas com uma visão iluminada e otimista sobre mulheres gays. Produtores da desagradável e infecciosa novela do Showtime adorariam, em outras palavras, redefinir *lésbica* por associação com *vida, amor, lazer, liberdade, sorte, amáveis, longevidade, Los Angeles*, mas sabemos que “L” também é para *perdedor, luxúria, falta, perda, inútil, lésbica*.¹¹ “Mesmo sexo, cidade diferente”, as propagandas da série declaram com animação. E é essa confirmação de “mesmo sexo” que representa o cerne do sucesso de *The L Word*, porque a perdedora nessa série toda cintilante e centrada na *femme* é, obviamente, a sapatão caminhoneira, que somente poderia aparecer como uma presença fantasma na personagem andrógina fofa que é Shane.

O que *The L Word* precisa repudiar a fim de representar *lésbica* como *bem-sucedida* é a sapatão caminhoneira. Esta, portanto, é escalada como anacrônica, como o fracasso da feminilidade, como uma antiga e melancólica modelo do ser queer que foi agora atualizada e transformada em mulheridade desejável — desejável quer dizer modelo de visual hétero. Mas a *lésbica* sapatão caminhoneira é um fracasso não só em interpretações queer contemporâneas de desejo; ela obviamente representa o fracasso na cultura do consumidor, porque sua masculinidade se torna um obstáculo para o desejo heteronormativo do homem. Enquanto *lésbicas* femininas, dentro da variedade vislumbrada a partir da imaginação hétero-pornográfica, são utilizadas na cultura da propaganda para vender tudo, desde cerveja a seguro, a *lésbica* masculina comprova ser um anátema para a cultura do consumidor. Portanto, em *The L Word* enxergamos que, para fazer “*lésbicas*” serem atraentes para homens e mulheres hétero, as características específicas que foram estereótipos de *lésbica* no passado — aparência masculina e interesses e empregos — deve ser apagada para proporcionar um caminho livre à comodificação. Aliás, comodificação como processo depende totalmente de uma combinação heteronormativa de expectativas visuais e eróticas. Enquanto os homens gays femininos conseguem funcionar dentro desse modelo (porque eles ainda são modelo de um desejo de hétero-masculinidade) a sapatão caminhoneira não consegue; ela ameaça o telespectador homem com o horripilante espetáculo

da mulher “não castrada” e ameaça o telespectador mulher hétero, porque ela se recusa a participar do convencional disfarce da hétero-feminilidade como fraca, sem habilidades e não ameaçadora. As lésbicas em *The L Word* são “bem-sucedidas” dentro da economia especular do prazer televisivo precisamente por distribuírem noções convencionais do prazer visual. Ao incluir uma personagem com características de garoto, mas não de homem, a Shane, a série lembra o telespectador daquilo que foi sacrificado para trazer a lésbica para a esfera da comodificação, a saber: a masculinidade feminina evidente. Shane ocupa o papel da sapatão caminhoneira ao mesmo tempo em que o esvazia; ela namora mulheres heterossexuais e bissexuais, ela é confundida (de forma não real) com homem, ela se veste de forma andrógina — mas continua uma mulher reconhecível e convencional. O sucesso de Shane, e o sucesso de *The L Word*, em geral, depende da excisão da marca lésbica de fracasso.

A arte queer do fracasso

Questão de gênero relacionada à sapatão caminhoneira com muita frequência está no cerne do fracasso queer. Mas a lenda queer Quentin Crisp transforma o aparente páthos do gênero queer em habilidade: “se a princípio você não obtém sucesso, talvez fracasso seja seu estilo” (1968:196). Com essa espirituosa recusa da persistente ética protestante do trabalho, Crisp estabelece a conexão crucial entre fracasso e estilo e, em sua própria persona efeminada, encarna essa ligação como questão de gênero, desvio de gênero, variação de gênero. Para Crisp, fracasso como estilo também envolve a “carreira” dele como “funcionário público nu”, uma pessoa que escolhe não trabalhar e para quem o trabalho não pode ser a realização da vida. De fato, sua autobiografia, *The Naked Civil Servant* [O funcionário público nu], conecta seu próprio envelhecimento e o momento quando saiu do armário para entrar em seu próprio ser queer particularmente flamboyant com a quebra de Wall Street em 1931. Ele escreveu: “o céu estava escuro com milionários se jogando para fora de janelas. O caminho adiante estava um breu total que meu progresso consistia em longos períodos de desânimo inerte pontuado por solavancos espasmódicos para frente, na direção de qualquer fenda pequena de luz que eu pensasse ver. (...) Enquanto os anos se passaram não ficou mais claro, mas eu me acostumei com o escuro” (2). Esse ethos específico, da renúncia

ao fracasso, à falta de progresso e a uma forma específica de escuridão, uma negatividade, realmente (que eu discuto em capítulos adiante), pode ser chamado de estética queer. Para Crisp, e também para um artista como Andy Warhol, o fracasso apresenta uma oportunidade, não o fim da linha; na verdadeira moda extravagante, o artista queer trabalha com o fracasso em vez de contra ele e habita a escuridão. De fato, a escuridão se torna parte crucial da estética queer.

No livro *Bodies in Dissent* [Corpos em dissidência] (2006), Daphne Brooks constrói um argumento similar sobre a estética da escuridão em relação às performances teatrais de pessoas afro-estadunidenses desde a escravidão no período antebellum até o início do século XX. Usando uma impressionante gama de material primário escolhido de arquivos nos EUA e no Reino Unido, ela reconstrói não somente os contextos para a performance afro-estadunidense, mas também a recepção dessas representação de “insurgência incorporada” e os sentidos complexos das histórias corporais, biografias e esforços teatrais arriscados dos atores. Semelhante a Joseph Roach em *Cities of the Dead* (1996), Brooks cria uma metodologia crítica capaz de resgatar performances culturais perdidas, negociando sua complexidade estética e transmitindo o sentido para os públicos branco e negro nos EUA e no Reino Unido. A obra de Roach estabelece um cenário para algumas das performances de Brooks que são re-criações dinâmicas do transatlântico afro-estadunidense, e ela obtém dele a noção de que cultura se reproduz por meio da atuação no modo de “sub-rogação”. Usei a definição de Roach para sub-rogação como produção cultural no capítulo 2 sobre esquecimento; aqui meu interesse é na maneira como Brooks utiliza o termo para pensar sobre como atores e imagens subculturais incorporam tradições de performance e ativa novas combinações de sentidos e referências políticos. Para Brooks, o corpo do ator se torna um arquivo de respostas culturais improvisadas para construções convencionais de gênero, raça e sexualidade, e a performance expressa

modos potentes de dissidência e de resistência. Ela lê o texto teatral em seus arquivos através do eixo da transformação propulsora e busca, por meio da contextualização histórica paciente e da análise textual inspirada, localizar em cada texto espaços de estética e possibilidade política. Por exemplo, ela desenvolve uma brilhante leitura sobre a estética da opacidade e localiza a

escuridão textual como “metáfora de insurgência narrativa, sobrevivência discursiva e resistência epistemológica” (108). A escuridão, Brooks continua, “é uma estratégia interpretativa” e um modo de ler o mundo a partir de uma “posição particular e sombria” (109). É essa compreensão sobre a “escuridão textual” ou o caráter sombrio de uma prática de leitura específica a partir de uma posição subjetiva específica, que eu acredito ressoar com estéticas queer traçadas aqui como catálogo de resistência por meio do fracasso.

Ao seguir a estética de Brooks e a recomendação de Crisp para se ajustar a menos luz em vez de buscar por mais, proponho que uma forma de arte queer fez do fracasso sua peça central e descreveu o ser queer como a paisagem sombria de confusão, solidão, alienação, impossibilidade e constrangimento. Obviamente, nada essencial conecta pessoas gays, lésbicas e trans a essas formas de deixar de ser e de inadequar-se, mas não se pode simplesmente desejar que os sistemas social e simbólico que amarram o ser queer à perda e ao fracasso desapareçam; alguns diriam, e eles nem deveriam desaparecer. Conforme Lee Edelman, Heather Love e outros argumentaram, simplesmente repudiar as conexões entre ser queer e negatividade é se comprometer com uma compreensão insuportavelmente positivista e progressista do queer, tal que resulta nas representações ousadas de lésbicas em *The L Word* ou a redução de homens gays em filme e na TV a árbitros do gosto excessivamente bonitos.

“Escuridão”, diz Brooks, “é uma estratégia interpretativa” (2006:109) lançada de espaços sombrios, de experiências de dor ou de exclusão; escuridão é o terreno do fracassado e do miserável. A ideia de uma escuridão queer, uma estratégia de leitura, assim como um modo de estar no mundo, explica várias representações da vida queer em fotografia do início e da metade do século XX. As fotos de Brassai dos bares lésbicos em Paris, em 1930, e as estranhas fotografias que Diane Arbus fez de “amigas” compartilham de maneiras muito diferentes essas imagens *sombrias* de pessoas queer. As famosas e icônicas fotografias que Brassai fez de Paris capturam mundos ocultos de ladrões, cafetões, prostitutas e pessoas queer. No texto de introdução a sua coletânea censurada, em sua publicação em 1970, ele explica que nunca gostou de fotografia, até se sentir inspirado a “traduzir todas as coisas que [o] encantavam na Paris noturna” (1976). As

fotografias colecionadas como *The Secret Paris of the 1930's* [A Paris secreta dos anos 1930] têm intenção de rever os mundos pecaminosos e sombrios que Brassai documentou, mas não pôde exibir quando as fotografias foram feitas. Quando o livro foi finalmente publicado nos anos 1970 ele foi acompanhado por um texto moralista preparado para explicar as imagens estranhas para um leitor imaginário “hétero”. Brassai chama *Le Monocle* de singular “templo do amor sáfico” entre todos os prostíbulos em Montparnasse e descreve os habitués como criaturas masculinas exóticas que usavam os cabelos curtos e fediam a “aromas estranhos, mais parecido com âmbar ou incenso do que rosas e violetas”. Apesar do texto de julgamento, as fotos do *Le Monocle* capturam o que parece ser uma fantástica e dinâmica vida noturna lésbica, muito mais interessante do que a maioria dos bares queer que existem em Paris hoje. Isso dito, as fotografias também capturam o que Heather Love chamou de “amor impossível” ou “a impossibilidade no cerne do desejo” (2009:24). Com esse conceito, ela pretende indicar linhas de conexão entre exclusão política no passado e exclusão política no presente. Enquanto histórias liberais constroem narrativas políticas triunfantes com histórias progressistas de desenvolvimento e sucesso, histórias radicais devem lutar contra um passado menos organizado, um que transmite legados de fracasso e solidão como consequências de homofobia e racismo e xenofobia. Conforme Love: “sentimentos inversos servem como um indicador do estado arruinado do mundo social; eles indicam continuidades entre o passado gay ruim e o presente; e revelam as inadequações de narrativas queer sobre progresso” (27). Ter um sentimento inverso é ser capaz de reconhecer algo nessas representações mais sombrias da vida queer sem precisar resgatar isso.

As fotografias de *Le Monocle* estão envoltas em escuridão, sombras, ainda que as cenas ilustradas sejam bastante otimistas e alegres. Dessa maneira, as imagens são capazes de capturar tanto a persistência da vida queer e a representação da vida queer como impossíveis. A narrativa de Brassai fala de inversões patéticas para a masculinidade inalcançável:

Todas as mulheres se vestiam como homens e, portanto, totalmente masculinas na aparência, de tal maneira que, a princípio, pensava-se que eram homens. Um tornado de virilidade lufou por todo o lugar e levou embora elegância, truques do flerte feminino, transformando mulheres em

garotos, gângsteres, policiais. Lá se foram as bugigangas, os véus, os ornamentos! Cores e babados agradáveis! Obcecadas por seu objetivo inalcançável de ser homem, usavam os

mais sóbrios uniformes; smokings pretos, como se estivesse de luto pelo ideal de masculinidade delas.



Imagem 8. La Grosse Claude et son amie, all "Jvlonocle" (A Gorda Claude e sua amiga, em Le Monocle) q1. 1932. © Estate Brassat-RMN.

É óbvio, como até mesmo uma rápida olhada nas fotos revela, “todas” as mulheres não estavam vestidas como homens; algumas estavam vestidas com roupas altamente femininas, e os smokings que indicavam o estado de luto das sapatões poderia facilmente ser uma vestimenta descolada para a noite ou até mesmo roupas de casamento. Ainda assim, há algo sombrio nas imagens, alguma coisa perdida, algo inalcançável. O que permanece inalcançável na masculinidade da sapatão caminhoneira, podemos dizer, é o que permanece inalcançável em todas as masculinidades: toda masculinidade ideal, por natureza, está simplesmente fora de alcance, mas é apenas na sapatão caminhoneira, na mulher masculina, que notamos essa

impossibilidade. As fotografias de Brassai, portanto, capturam três coisas: a escuridão dos mundos noturnos onde acontece a sociabilidade queer; o fracasso da masculinidade ideal que deve estar localizada na sapatão para fazer masculinidade parecer possível e uma feminilidade queer que não é meramente obscura, mas sim, invisível. A feminilidade queer desaparece nessas imagens na forma de lesbianidade quando esta está associada à sapatão mais visivelmente queer, e quando vem à visibilidade, ela aparece inautêntica em relação tanto a ser queer quanto à heterossexualidade. Nesses sentidos, pode-se dizer que as fotografias representam o fracasso queer e constroem uma estética queer para fazer isso.

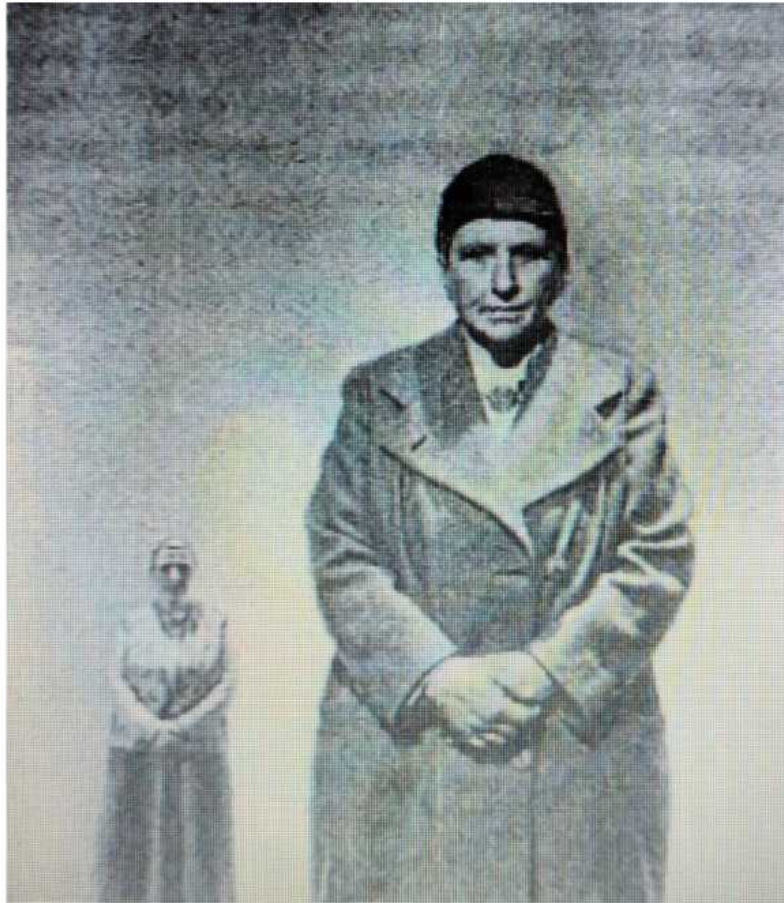
Mas isso foi naquela época. Como Sontag escreveu: “a Paris melancólica e intrincadamente texturizada de Atget e Brassai desapareceu” (2001:16). Ao ler Brassai agora, é possível se maravilhar com a Paris queer que ele viu e a leitura pode proporcionar novas legendas, visuais e textuais, que reescrevem e povoam as narrativas dele sobre melancolia e dissimulação. Em sua coletânea, Brassai localizou essas imagens em uma seção intitulada “Sodoma e Gomorra” e as rotulou de “homossexuais”, obviamente pensando que havia capturado um mundo perdido e proibido de inversão pecaminosa. O título é referência ao mito bíblico sobre reinos orgiásticos selecionados para destruição, em Gênesis. Heather Love utiliza o mito de Sodoma e Gomorra para pensar sobre o olhar inverso da esposa de Ló quando ela deixava as cidades pecaminosas. Esse olhar a converte em uma estátua de sal: “Ao recusar o destino que Deus a ofereceu, a esposa de Ló é tirada de sua família e do futuro. Ela se transforma em monumento à destruição, um emblema do eterno arrependimento” (2009:5). Brassai, no entanto, referiu -se a “Sodoma e Gomorra” de Proust. Ele descreveu sua reação ao ver as mulheres dançando juntas no bar:

Pensei em Marcel Proust, em sua inveja, sua doentia curiosidade sobre os prazeres estranhos de Gomorra. O fato de que Albertine foi infiel ao narrador com uma mulher incomodou muito menos do que os tipos de prazeres que ela vivenciou com sua parceira. “Qual pode ser de fato o sentimento delas?”, ele continuamente se perguntava (1976).

O que, mesmo? A velha questão do sexo lésbico — o que elas fazem e sentem juntas? — surge aqui dentro de um mundo visual que Brassai criou,

ainda que o iluda. As fotografias contam mais do que Brassai jamais poderá narrar: sobre transgeneridade inventiva, sobre a cuidadosa remodelagem da “matriz heterossexual” por casais de sapatão/femme exaltando as possibilidades que Paris à noite oferecia a elas nos anos 1930 e sobre a escuridão, o mundo marginal no qual pessoas não autênticas, não reais e detestáveis representam a vida marginal que têm. Outra fotografia de Paris também cobre a imagem da lésbica com uma sombra e não consegue penetrar sua fachada. O retrato de Gertrude Stein por Cecil Beaton, em 1935, mostra uma outra visão da Paris queer, tal que entrou para histórias oficiais e que parece estar afastada do tempo e do espaço dos

submundos de Brassai. No entanto, como se para dar uma dica do que é o mundo marginal que assombra as histórias que aceitamos, Beaton apresenta duas Steins.



9. Cecil Beaton, Gertrude Steiru (1935). Impressão em brometo. 21,4 x 17 cm.

Cortesia do Cecil Beaton Studio Archive de Sotheby's.

Em primeiro plano, uma Stein grande e masculina vestida com um sobretudo pesado e usando uma touca justa à cabeça, circunspecta, encara a lente. A única concessão à feminilidade é seu broche no colo, um amuleto sombrio substituindo o que deveria ser uma gravata com uma imagem decorativa feminina. Suas mãos estão cruzadas, os lábios, franzidos e o rosto, enrugado e sério. Atrás da Stein grande está em pé uma Stein sombra, esta sem o sobretudo; podemos observar sua saia, colete e broche, e o broche agora nos faz olhar novamente para a primeira Stein. Esse retrato de Stein é uma repetição de uma outra imagem, de Stein com sua parceira, Alice B. Toklas, na qual Stein está em pé, em primeiro plano, à direita e Toklas é a sombra no fundo, à esquerda. Em ambas as imagens do corpo de gênero ambíguo de Stein, sua masculinidade é medida em comparação com outra imagem na qual é duplicada, mas não espelhada. Toklas, que encara a

câmera com um jeito desafiador, como se negasse sua posição de outro ou dependente de Stein, chama atenção para a masculinidade de Stein. Ao nos fazer enxergar

Stein através de Toklas, a fotografia nos força a ajustar as medidas que, em geral, usamos para “ver” gênero. A característica queer de gênero tanto em Toklas quanto em Stein é retransmitida entre as duas quando o olhar do observador vai de uma a outra, guiado por um estranho fio pendurado entre elas e que projeta a própria sombra na parede. A posição do sujeito queer como marginal e com uma sombra parece descrever a construção do ser queer como secundária à primazia dos arranjos heterossexuais de gênero e de relações, mas, na verdade, comenta o potencial perturbador de mundos marginais.

Em sua escrita sobre Diane Arbus, outra arquivista de “submundos sexuais”, Sontag argumenta que: “como Brassai, Arbus queria seus sujeitos tão conscientes quanto fosse possível, atentos ao ato do qual estavam participando. Em vez de tentar aliciar seus sujeitos para assumirem uma posição natural ou típica, eles são incentivados a serem estranhos — ou seja, posar” (2001:37). A pose, Sontag sugeriu, faz os sujeitos parecerem “mais estranhos” e, no caso da obra de Arbus, “quase loucos”. Sontag critica Arbus por usar sua câmera para encontrar e criar aberrações, e ela a compara desfavoravelmente a Brassai, nota-se que Brassai não só documentou “perversos e inversos”, mas também “ofereceu às paisagens urbanas retratos de artistas famosos” (46). Arbus faz com que “todos seus sujeitos sejam equivalentes” ao se recusar a “ser abrangente no assunto” (47). Sua limitação, em outras palavras, faz dela uma voyeur solipsista em vez de ser uma fotógrafa de arte talentosa. De fato, as fotografias que Arbus fez de travestis e anões para apresentar ao mundo como um show de aberrações e desfilar corpos queer e ambíguos diante da câmera para ilustrar a gama e profundidade da alteridade bizarra. E enquanto as fotos de Brassai eram, sobretudo, feitas à noite, Arbus apresenta seus sujeitos à luz clara e fria do dia. Mas Arbus não limita seu espetáculo extravagante às chamadas aberrações; patriotas, famílias, casais de idosos e adolescentes, todos parecem estranhos e distorcidos através das lentes dela. Para citar os termos usados por Eve Kosofsky Sedgwick, Arbus “universaliza” o ser esdrúxulo, enquanto Brassai o “minoritiza”. Brassai olha para o mundo transgênero

como se olhasse para insetos estranhos debaixo de uma pedra; Arbus encontra ambiguidade em uma gama de personificações e a representa como condição humana. No retrato *Naked Man Being a Woman* [Homem nu sendo mulher], NYC, 1968, ela registra a instabilidade representativa do corpo mesmo, o fato de que ele não pode funcionar como base para ordem, coerência e sistemas arrumados de correspondência.

Arbus citou ambos, Weegee e Brassai, como influências em sua obra e disse:

Brassai me ensinou algo sobre obscuridade, porque por anos fiquei descontrolada com a claridade. Ultimamente tem me tocado o quanto eu realmente amo o que não consigo ver na fotografia. Em Brassai, em Bill Brandt, há o elemento da efetiva escuridão física e é bastante emocionante ver a escuridão novamente (Bosworth 2006:307).

Nas fotografias de Brassai a escuridão na verdade enquadra o que pode ser visto; o contexto para todas as imagens é a própria noite, e os atores nos mundos secretos de Paris estão iluminados momentaneamente pelo olhar da câmera, mas ameaçados de, a qualquer momento, se apagarem no escuro. Para Arbus, a escuridão e o que não pode ser visto são menos função de luz e sombra e mais resultado da complexidade psicológica. A fotografia dela intitulada *Two Friends at Home* [Duas amigas em casa], NYC, 1965 faz menção aos casais sapatão/femme, mas as retira dos irreais mundos da noite e as coloca à luz do dia. A biógrafa de Arbus, Patricia Bosworth, escreveu sobre essa imagem:

a constante jornada de Arbus no mundo de travestis, drag queens, hermafroditas e transexuais talvez tenha ajudado a definir sua visão sobre o que significa vivenciar conflito sexual. Ela uma vez seguiu “duas amigas” da rua para o apartamento e a fotografia resultante sugere um poder sexual quase sinistro entre essas mulheres parecidas com homens. (A maior delas, uma figura mais tradicionalmente feminina, está em pé com o braço possessivamente colocado sobre os ombros de sua parceira, que parece um garoto. Em outra fotografia, o casal é visto deitado na cama bagunçada; uma delas está no meio de um espirro — é íntimo e também estranho) (2006:226).

Observe que é Bosworth e não Arbus que dá o rótulo “estranho” para a imagem e que representa a fotografia de duas amigas como parte de um mundo indiferenciado de aberrações: travestis, pessoas Intersexo, artistas de circo, pessoas com deficiência física. Arbus não atribui tais valores a seus sujeitos, mas rotula essas duas sapatões “amigas”. Poder-se-ia argumentar que o termo recusa enxergar a dinâmica sexual que anima as duas, mas, na verdade, a cama bagunçada e a proximidade física dos dois corpos assegura que reconhecamos, conforme Arbus, o que não podemos ver.

Para Arbus, a fotografia, propriamente dita, exerce o papel de um mundo perdido, um contexto que ilude o observador que não consegue ver além do espetáculo da diferença. Arbus, na verdade, se inseriu, quase desesperadamente, nesses mundos da diferença e tentou usar suas fotografias para forçar observadores a ficarem atentos ao fato de que não veem tudo nem mesmo qualquer coisa. Quando uma observadora como Bosworth olha para o casal sapatão/femme no apartamento, um casal que Arbus seguiu até a casa, ela vê algo que acredita não era para ser visto e, portanto, a imagem se converte em “íntima e estranha”. (Não consegui encontrar a foto do espirro que incomodou tanto Bosworth.) Mas quando observadores queer veem a fotografia quase quarenta anos depois de feita, podemos enxergar algo íntimo e atrapalhado: ela nos oferece uma ponte visual de volta para um mundo queer pré-Stonewall, um mundo que é ao mesmo tempo infinitamente removido do nosso e incrivelmente próximo. O olhar da sapatão direto para a câmera, para Arbus, e o olhar protetor da femme para sua parceira e desviando da câmera cria um circuito de visão dentro do qual cada participante da construção da imagem, a artista e seus dois sujeitos, veem e são vistos. Arbus pode ser lida por essa foto menos como voyeur lasciva e mais como cronista daquilo que não é visto, do qual não se fala, o qual não se conta.

Monica Majoli, uma artista queer contemporânea baseada em Los Angeles, utiliza o tema da escuridão em sua obra. Majoli fotografa suas ex-amadas como aparecem refletidas em uma superfície preta e então pinta a partir das fotografias das imagens refletidas. Extremamente escuros e impenetráveis, além de transbordarem melancolia, esses retratos desafiam a definição de espelho, de retrato e até mesmo de amor. Uma imagem espelhada, obviamente, é antes de tudo um autorretrato e, portanto, as imagens devem

ser vistas como representações tanto da artista, propriamente dita, quanto de casos de amor e a consequência de cada um deles. Na maioria das fotografias, Majoli associa um desenho ou pintura de uma figura em versão abstrata, chamando atenção para a escuridão de todas as oposições em um espaço espelhado escurecido. Enquanto uma pintura convencional pode depender de algum tipo de relação entre a figura e o solo, nesses retratos, o plano de fundo preenche a imagem com intensidade emocional, com escuridão e nos pede para olhar com atenção para a interioridade. As versões abstratas não são nem mais difíceis nem mais fáceis de ler ou de olhar do que as imagens, lembrando-nos de que as imagens também são abstrações e que o formato de uma cabeça ou o contorno de um seio não garante nada em termos de presença humana ou conexão ou intimidade. Os retratos são dolorosamente íntimos e ao mesmo tempo recusam intimidade. Todas as tentativas de olhar mais perto para determinar características, para compreender a trajetória de uma linha terminam na mesma escuridão escaldante, uma superfície preta que não é plana, porque é espelhada, e um espelho que não é profundo, porque suga a luz da imagem.

Os retratos foram feitos depois que o caso de amor terminou e representam o que consideramos fracasso — o fracasso da durabilidade do amor, a mortalidade de todas as conexões, a natureza fugaz do desejo. Obviamente, desejo está presente no próprio gesto de pintar e, ainda assim, o desejo aqui, como o espelho preto, devora em vez de gerar, oblitera em vez de iluminar. As pinturas de Majoli são tecnicamente muito difíceis (como esculpir uma imagem a partir da escuridão, como desenhar no escuro e refletir as questões emocionais e de afeto?), mas também emocionalmente forjadas (como narrar o relacionamento que terminou, como encarar o fim do desejo, como olhar para o próprio fracasso e as próprias mortalidade e limitações?). Ela levanta um espelho preto para o observador e insiste para que ele ou ela olhe para dentro do vazio. Voltando à história de representações da homossexualidade como perda e morte de Proust a Radclyffe Hall, as pinturas de Majoli dialogam com a tradição de imagem que começou com Brassai e continuou com Arbus.



Lâmina 3. Momca Majoli, Kate, 2009, óleo sobre madeira. , 41 x 51 cm.



Lâmina 4. Momca Majoli, jarrett, 2009. Óleo sobre madeira, 23 x 20 x 2,5 cm.



Lâmina 5. Momca Majoli, Black Mirrar 2 (Kate),2009. Acrílico, tinta acrílica, e guache, 155 x 76 cm.



Lâmina 6, Momca Majoli, Black Mirror 1 (jarrett), 2009. Acrílico, tinta acrílica e guache, 76 x 61 cm.

O fracasso anima grande parte da obra de outra artista californiana, Judie Bamber. Para ela a temática da perda e do fracasso aparece na visualidade, propriamente dita, como uma linha ou um limite para além do qual não é possível ver, um horizonte que marca o lugar do fracasso da visão e da visibilidade. Enquanto José E. Munoz descreve o ser queer como um tipo de horizonte para aspirações políticas (Munoz: 2010), os horizontes de Bamber nos lembram que possibilidade e frustração com frequência vivem lado a lado. As paisagens marinhas de Bamber, pintadas ao longo de um período de dois anos, são registros das mudanças de humor, tom e visualidade sutis, mas finitas, que a “natureza” oferece ao olhar. Em seu trabalho, a paisagem se torna cinematográfica, não uma pintura inteira opressiva, mas uma série de fragmentos apresentados em estilo de montagem, fazendo parte de uma série que tem começo e fim definidos. Quando olhamos para as pinturas, ficamos desapontados pela natureza e começamos a enxergá-la como tecnologia, como aparato. O observador é atraído repetidas vezes pelo horizonte, a linha entre o céu e o mar que

algumas vezes choca com sua intensidade e outras vezes desaparece por completo. O ritmo do fluxo e refluxo do horizonte dentro e fora da visão é, em vários sentidos, o tema da série como um todo. A representação de Bamber do horizonte como

limite indica uma temporalidade queer e uma espacialidade queer que resiste à noção de arte como capaz de ver além e, de fato, faz a arte ser sobre *limitação*, sobre a pequenez do futuro, o peso do passado e a urgência do presente.

[ADICIONAR IMAGEM]

Lâmina 7, Judie Bamber, jufy 22, 2004,

6: 15 PM, 2004. pintura a óleo em madeira,

76 x 91 cm. Copyright Judie Bamber. Uso autorizado.

[ADICIONAR IMAGEM]

Lâmina 8, Judie Bamber, june 24, 2004,

8:45 PM, 2004. pintura a óleo em madeira,

76 X 91 cm. Copyright Judie Bamber. Uso autorizado

Essa noção do horizonte limitado nos leva de volta ao livro de Edelman *No Future* (2005), porque tanto Bamber quanto Edelman parecem inscrever o fracasso queer no tempo e no espaço. Enquanto para Bamber as paisagens marinhas drenam da natureza o romance e o senso de eternidade, para Edelman, o queer está sempre e inevitavelmente conectado à pulsão de morte; de fato, morte e finitude são o sentido do ser queer, se é que tem algum sentido, e Edelman utiliza esse sentido do queer para propor que há uma persistente forma de negatividade no lugar da política da esperança, que olha para frente, é reprodutiva e heteronormativa e inspira vários projetos políticos. Minha tentativa de conectar o ser queer a um projeto de estética organizado ao redor da lógica do fracasso dialoga com o esforço de Edelman para separar o ser queer da atividade otimista e humanista de

construir um sentido. O sujeito queer, ele argumenta, tem sido confinado epistemologicamente na negatividade, no *nonsense*, na antiprodução e na ininteligibilidade e, em vez de combater essa caracterização arrastando o ser queer para o reconhecimento, ele propõe que acolhamos a negatividade, essa que, de toda forma, representamos estruturalmente. A polêmica de Edelman sobre futuridade atribui ao ser queer a função de limite; enquanto a imaginação política heteronormativa impulsiona-se adiante no tempo e no espaço através da imagem indiscutivelmente positiva da criança, e enquanto se projeta de volta no passado através da imagem digna dos pais, o sujeito queer fica entre o otimismo heterossexual e sua realização.

Nesse momento político, o livro de Edelman constitui um argumento convincente contra um projeto estadunidense imperialistas de esperança ou o que Barbara Ehrenreich (2009) denominou *bright-sidedness* [a característica de ser o lado bom], e isso permanece um dos mais poderosos argumentos da contribuição dos estudos queer para um imaginário anti-imperialista, queer, contra-hegemônico. Ainda assim, quero me ocupar criticamente do projeto de Edelman, a fim de argumentar a favor de uma estrutura mais explicitamente política do projeto antissocial, uma estrutura que de forma útil inclui o fracasso. Edelman estrutura sua polêmica contra futuridade com epígrafes de Jacques Lacan e Virginia Woolf, mas omite a referência mais óbvia a que seu título remete e que ecoa por recentes produções estéticas antissociais queer, a saber, *God Save the Queen* cantada por Sex Pistols. Enquanto o Sex Pistols usaram o refrão *no future* para rejeitar uma união formulaica de nação, monarquia e fantasia, Edelman tende a considerar as preocupações políticas materiais como grosseiras e prosaicas, como parte da conjunção de futuro que seu projeto deve excluir. De fato, ele se volta para as contrações teóricas irritantemente arrumadas e precisas da futuridade em Lacan, porque, como Lacan e Woolf, e ao contrário dos punks, ele se esforça para exercer uma espécie de controle obsessivo sobre a recepção de seu próprio discurso. Torcendo e voltando em si mesma, exaltando-se no poder da inversão, a sintaxe de Edelman fecha a anarquia da significação. Em notas de rodapé, assim como nas formulações quiásticas, ele silencia a crítica e afasta do leitor o futuro e as fantasias que ela propõe. Uma nota de rodapé prevê críticas a seu trabalho com base em “elitismo”, “pretensão”, brancura e estilo, e projeta outras objeções com base no “formalismo apolítico”. Ele se declara antipático a todas essas

respostas e, tendo excluído o futuro, continua seu caminho em um mundo fechado de esperteza e quiasma. A polêmica de Edelman abre a porta para uma expressão feroz da negatividade (“Foda -se a ordem social e a criança em nome da qual estamos coletivamente aterrorizados; foda-se Annie; foda-se o órfão de *Les Mis*; foda-se a criança pobre e inocente na rede; fodam-se as Leis, tanto com “L” maiúsculo quanto com minúsculo; foda-se toda a rede de relações simbólicas e o futuro que funciona como suporte” [29]), mas no fim das contas ele mesmo não despreza a lei, com “L” maiúsculo ou minúsculo; ele sucumbe à lei da gramática, à lei da lógica, à lei da abstração, à lei do formalismo apolítico, à lei dos gêneros.

Então o que constitui ou constituiria a política de “nenhum futuro” e por consequência a política da negatividade? Os Sex Pistols transformaram a frase *no future* em palavras de ordem para os despojados da Grã-Bretanha. Em sua música de estreia, escrita como um gesto anticelebratório para o jubileu de prata da rainha, eles transformaram o hino nacional em uma furiosa rejeição à tradição da monarquia, ao investimento nacional em sua continuação e os riscos que todo o evento revela na futuridade, propriamente dita, sendo que futuridade significa a nação, as divisões de classe e raça das quais a noção de pertencimento nacional depende e a atividade de celebrar o sistema ideológico que dá sentido à nação e destitui de sentido pobres, desempregados, promíscuos, não cidadãos, imigrantes racializados, pessoas queer:

God save the queen

She ain't no human being

There is no future

In Englands dreaming.

Oh god save history

God save your mad parade

Oh lord god have mercy

All crimes are paid.

When there's no future

How can there be sin

We're the flowers in the dustbin

We're the poison in your human machine

We're the future your future.

God save the queen

We mean it man

And there is no future

In Englands dreaming.

No future no future

No future for you

No future no future

No future for me.⁷

Nenhum futuro para Edelman significa traçar a rota de nossos desejos ao redor da eterna luz do sol da criança imaculada e encontrar o lado sombrio de imaginários políticos nas lógicas orgulhosamente estéreis e antirreprodutivas das relações queer. Também parece significar algo (muita coisa) em relação aos simbólicos de Lacan e não muito sobre a poderosa negatividade da política punk, que, conforme mencionei em relação a *Trainspotting*, tem muito a dizer sobre o niilismo simbólico e literal. Quando os Sex Pistols cuspiram no rosto do provincialismo inglês e se denominaram “as flores na lixeira”, quando se associaram ao lixo e aos detritos da sociedade cortês, lançaram seu veneno aos humanos.

Negatividade pode muito bem ser uma antipolítica, mas não deve se apresentar como apolítica.

No capítulo 4 sigo os rastros de um feminismo antissocial criado por Jamaica Kincaid, entre outras. Aqui pretendo me voltar para uma extraordinária feminista antissocial que verbalizou uma política profundamente antissocial que descreve o patriarcado não somente como uma forma de dominação masculina, mas também como a produção formal de senso, maestria e sentido. Valerie Solanas reconheceu que felicidade e desespero, futuridade e execução têm sido considerados fundamentos de certas formas de subjetividade dentro do patriarcado, e ela persiste na oposição à produção de “verdade” dentro do patriarcado com suas próprias verdades obscuras e pervertidas sobre homens, masculinidade e violência. Para Solanas, o patriarcado é um sistema de significados que divide nitidamente traços positivos e negativos dos seres humanos entre homens e mulheres. Ela inverte esse processo, definindo homens como “acidentes biológicos” e ao mesmo tempo se recusando a assumir o espaço da positividade. Como alternativa, ela coloniza o domínio da violência e se oferece, prestativamente, para cortar o homem, a fim de dismantelar a ordem hegemônica. Enquanto homens hétero são “vibradores andantes”, homens gays são simplesmente “viados” e incorporam todos os piores traços do patriarcado, porque são homens e amam outros homens e não são úteis de nenhuma maneira para as mulheres. Em *SCUM Manifesto* (Solanas 2004), a homosocialidade de todos os tipos é denominada “viadagem”, e espera-se que os homens tenham e desejem isso. Para Solanas, homens de qualquer forma são inimigos, e não existe qualquer coisa do tipo homem rebelde. Ela transformou teoria em prática quando ficou famosa por atirar em Andy Warhol por ele ter “roubado” dela um roteiro. Ainda que possamos ficar horrorizados com a violência anárquica do ato dela, devemos também reconhecer que esse tipo de violência é exatamente ao que estamos recorrendo e o que sugerimos quando teorizamos e invocamos a negatividade.

A verdadeira questão, para mim, com a virada antissocial na teoria queer como exemplificado no trabalho de Bersani, Edelman e outras pessoas, têm menos a ver com o sentido de negatividade — que, conforme estou argumentando, pode ser encontrado em uma gama de projetos políticos, do

anticolonialismo ao punk — e mais a ver com o arquivo excessivamente pequeno que representa a negatividade queer. Por um lado, o arquivo masculino gay coincide com o arquivo canônico e, por outro, restringe aquele a um grupo seleto de estetas queer antissociais e ícones e textos extravagantes. O que inclui, sem uma ordem específica, Tennessee Williams, Virginia Woolf, Bette Midler, Andy Warhol, Henry James, Jean Genet, musicais da Broadway, Marcel Proust, Alfred Hitchcock, Oscar Wilde, Jack Smith, Judy Garland e Kiki and Herb, mas raramente menciona todos os tipos de outros escritores, artistas e textos antissociais, a saber: Valerie Solanas, Jamaica Kincaid, Patricia Highsmith, Wallace e Gromit, Johnny Rotten, Nicole Eiseman, Eileen Myles, June Jordan, Linda Besemer, Hothead Paisan, *Procurando Nemo*, *Lesbians on Ecstasy*, Deborah Cass, Bob Esponja, Shulamith Firestone, Marga Gomez, Toni Morrison e Patti Smith.

Porque se prende a uma lista curta de escritores canônicos favoritos, o arquivo masculino gay se vincula a uma gama restrita de respostas afetivas. Portanto, fadiga, aborrecimento, tédio, indiferença, distanciamento irônico, não ser direto, rejeição condescendente, falta de sinceridade e extravagância compõem o que Ann Cvetkovich (2003) denominou “um arquivo de sentimentos” associado a essa forma de teoria antissocial. Mas esse cânone oculta outro conjunto de afetividades associadas a um outro tipo de política e a uma forma diferente de negatividade. Nesse outro arquivo, podemos identificar, por exemplo, ira, grosseria, raiva, despeito, impaciência, intensidade, mania, sinceridade, seriedade, investimento excessivo, incivilidade, honestidade brutal e decepção. O primeiro é um arquivo extravagante, um repertório de reações formalizadas e, frequentemente, formulaicas à banalidade da cultura hétero e a repetitividade e falta de imaginação da heteronormatividade. No entanto, o segundo arquivo está muito mais relacionado às respostas não disciplinadas que Leo Bersani pelo menos parece associar a sexo e cultura queer, e é aí que a promessa de autodestruição, perda de maestria e sentido, discurso não regulamentado e desejo é libertada. A raiva da sapatão, o desespero anticolonialismo, a ira racial, a violência contra-hegemônica, o pugilismo punk — esses são os territórios sombrios e furiosos da virada antissocial; essas são as zonas irregulares dentro das quais não apenas a autodestruição (o contrário de narcisismo, de certa forma), mas outras destruições ocorrem. Se quisermos

fazer a virada antissocial na teoria queer, devemos estar dispostos a nos afastarmos da zona de conforto da troca cortês, a fim de acolher uma negatividade política verdadeira, que dessa vez prometa falhar, bagunçar, foder, ser exagerada, rebelde e mal humorada, gerar ressentimento, rebater, falar o que se pensa, perturbar, assassinar, chocar e aniquilar.

Quentin Crisp escreveu: “se a princípio você não obtém sucesso, talvez fracasso seja seu estilo”. O estilo do fracasso é mais bem exemplificado por minha lista de dignitários antissociais. É possível que seja um estilo lésbico, em vez de estilo gay (uma vez que com bastante frequência estilo gay é um estilo óbvio), e está presente na vida e na obra de Patricia Highsmith, por exemplo, que escreveu cartas de ódio para sua mãe e em seus cadernos escreveu sobre a grande vontade de ser desconvidada para jantares com os amigos. Retornarei ao arquivo do feminismo antissocial mais adiante neste livro, mas por enquanto, em relação à arte do fracasso, eu me volto à obra de arte queer, pensando no vazio, no senso de abandono. A dupla colaborativa de artistas queer Cabello/Carceller conecta ser queer com um modo de negatividade que reivindica, em vez de rejeitar, conceitos como *vazio, futilidade, limitação, ineficiência, esterilidade, improdutividade*. Nesse trabalho, uma estética queer é ativada através da função da negação e não do modo da positividade; em outras palavras, os trabalhos estão empenhados em estabelecer o ser queer como modo de crítica, em vez de um novo investimento em normatividade ou vida ou respeitabilidade ou totalidade ou legitimidade. Em alguns dos primeiros trabalhos, por exemplo, a dupla representou a colaboração como um tipo de luta mortal que resulta na morte do autor, o fim da individualidade e a impossibilidade de saber onde uma pessoa termina e a outra começa. Em outras fotografias, abandonaram a imagem por completo e fotografaram o espaço, propriamente dito, como queer.

Em uma série de fotografias feitas durante uma viagem de pesquisa na Califórnia, em 1996-97, Cabello/Carceller documentaram as promessas vazias da utopia. As imagens de piscinas vazias nessa obra significam o abismo entre fantasia e realidade, os sujeitos e os espaços nos quais projetam seus sonhos e desejos. As piscinas vazias, cheias de anseios e melancolia, pedem que o observador medite sobre a forma e a função da piscina; a partir daí, somos levados a contemplar o sentido e a promessa de

desejo. Essas piscinas, vazias e sem vida, funcionam como a rua na cidade, para Benjamin: atuam em um modo alegórico e falam de abundância e dos custos dela; falam sobre ciclos de riqueza e do fluxo e refluxo do capital; a piscina também funciona como fetiche, um símbolo saturado de luxo; e como as vitrines nos centros comerciais parisienses descritas por Benjamin, a água em uma piscina reflete o corpo e transforma espaço em um sonho resplandecente de relaxamento, lazer, recreação e leveza. Ao mesmo tempo, as piscinas vazias permanecem como ruínas, abandonadas e sujas com um acúmulo de folhas e com outros sinais de desuso, e nesse estado de ruína elas representam uma perversão do prazer, a decadência da mercadoria, o que há de queer na desassociação de uso e valor. Quando a piscina já não faz sentido como marca de riqueza e sucesso, ela fica disponível para a significação queer como um espaço simbólico de fracasso, perda, ruptura, desordem, caos incipiente e o desejo, não obstante, incentivado por esses estados.

A piscina é espaço para meditação, um ambiente dentro do qual o corpo fica sem peso e paira na superfície de um mundo submerso; é um espaço onde o corpo se torna leve, transformado por um novo elemento e, ainda assim, deve lutar, dominado pelo ambiente novo e potencialmente hostil. Como uma Atlântida azulejada, a piscina exposta, agora cheia de ar em vez de água, revela o que está por baixo da superfície brilhante do azul realçado pelo cloro. Ela nos leva ao limiar e nos força a contemplar mergulhar no ar e no espaço. Algumas das imagens de Cabello/Carceller atraem o olhar para esse limiar e mostra como o acolhedor retângulo da piscina pode, como borrão, tornar-se massa amorfa. Esses limites borrados emprestam à piscina um aspecto ameaçador. Em *Sin título (Utopia) #27, 1998-99*, somos lembrados de que as escadas que conduzem para dentro e para fora da piscina, colocadas no topo e raramente descendo até o chão da piscina, são inúteis sem água. A piscina vazia se torna uma armadilha para o corpo humano quando a água é retirada.

Os espaços esvaziados de corpos estão em sintonia com uma outra série de Cabello/Carceller: bares vazios com restos da interação entre humanos espalhados. Essas fotografias, assim como as fotos de piscinas vazias, registram a comprovação da presença na ausência do corpo. Os espaços esvaziados exigem que o observador preencha as lacunas; sentimo-nos

quase compelidos a completar a imagem diante de nós, a fim de dar sentido e narrativa a ela. Nós mesmos a povoamos quando a permitimos refletir, não a identidade ausente, mas a falta de vontade que sentimos à beira do vazio. A dupla fotografia conduz seus observadores até o espaço da dispersão e então nos deixa lá, sozinhos, para contemplar tudo o que foi perdido e o que permanece para ser visto. Essas imagens dos bares desertos, no entanto, representam, quase heroicamente, não apenas a comunidade queer, mas também o que ela deixa para trás. A área do bar em *Alguma Parte #5* parece espalhafatoso e exposto; as garrafas de bebidas alcoólicas estão acomodadas com o extintor de incêndio, deixando implícito o quanto o ambiente é combustível. Agora, fogo, e não água, é o elemento que está à espera. O chão sujo, pontilhado por luzes de discoteca e sombras irregulares, fala não de abandono, como as piscinas vazias, mas de uso e materialidade. O chão engordurado, grudento, suado exhibe o impacto de corpos em sua superfície e contrapõe o bar a espaços limpos e higiênicos da domesticidade heteronormativa.

O bar é simultaneamente espaço interior e exterior (assim como a piscina); esses espaços são heterotopia, nos termos de Foucault (como espelhos), onde a superfície abre caminho para a profundidade e a profundidade é revelada como ilusória. Como as piscinas, esses interiores oferecem uma gama confusa de superfícies; os planos não são sobrepostos, mas confundem os pontos de perspectiva e misturam as relações entre o primeiro plano e o plano de fundo, o que está enfatizado e o que está minimizado. A fumaça incrementa a visão borrada e intensifica as relações invertidas entre interno e externo, corpo e espaço, chão e parede, banco e bar. Dentro da multiplicidade de planos, o observador compreende o ponto de vista do bar lésbico como disperso, constelado, e enquanto caminhamos por ele, ficamos chocados por, de repente, vislumbrar o exterior, por ter atravessado o limiar; a câmera assume um novo ponto de vista em relação ao bar, e ao nos aproximarmos do chão grudento, ao contemplarmos os restos diante de nós, olhamos para cima e enxergamos o exterior acenando no fundo do bar. A porta está aberta, é de manhã, e o bar permanece exposto à luz do dia.

A luz do dia, assim como a luz de discoteca iluminando o bar lésbico, chega de várias formas e desempenha diferentes funções para observadores e para

aqueles que a habitam. Retornando às paisagens marinhas de Judie Bamber, observamos como elas também estão preocupadas com limiares que não podem ser atravessados, relações entre luz e escuridão e a dissecação do vazio. Nessas pinturas do oceano, em Malibu, Bamber orchestra o drama da relação entre céu e mar, mas sem jamais sucumbir à romantização da natureza. Na verdade, a série é um tipo de crítica à natureza; ao arquivar os contrastes móveis entre ar e água, ela na verdade ressalta os limites da natureza, sua finitude, em vez de sua infinita sublimidade. Chegou uma ocasião, Bamber se lembra, em que da varanda ela olhou para o oceano em Malibu e se deu conta de que a vista que se apresentava era uma que ela vira antes, não uma outra peculiar exposição de cores e virtuosidade natural. O que Bamber pinta, portanto, é o limite: o limite da visão, o limite da natureza, o limite da cor, propriamente dita, a imaginação circunscrita, a falta de futuridade ou, em outras palavras, a expansão e contração de todos nossos horizontes. Conforme Nayland Blake escreveu acerca dessas pinturas, em um catálogo para a primeira exposição delas, “é importante dizer que essas são pinturas do Pacífico, o ponto final da expansão dos Estados Unidos a oeste. De um espaço de completude, olhamos dentro da neblina de potenciais que detém nossa mirada e ainda assim oferecem nada em troca para nos orientar. Chegamos a um fim” (2005:9). Conectando a circunscrição da visão à função regulatória da fantasia nacional de expansão, Blake com astúcia relaciona o senso de desorientação produzido pelas pinturas a um projeto político que é implacável ao devorar terreno e material em nome de sua própria leitura racializada sobre destino e conclusão. As pinturas de Bamber como antimapas, as imagens de dissolução e desencantamento, forçam uma pausa abrupta das fantasias de expansão nacional.

As paisagens marinhas de Bamber são melancólicas sem transmitir nostalgia. Elas também recusam o modo de ser aurático da produção de arte e se acomodam em uma estética da repetição; cada pintura repete a combinação básica de relações entre mar, céu e horizonte, e cada uma situa o drama da liminaridade com muita precisão em tempo e espaço. Como para eliminar a possibilidade de que fôssemos ler a virtuosidade do artista como aquilo que substitui a virtuosidade e genialidade da natureza, Bamber tenta eliminar da tela as próprias pinceladas, para criar a ilusão de reprodução mecânica. Ao mesmo tempo, as pinturas desempenham o que

Dianne Chisholm, ao citar Walter Benjamin, descreve como “espaçamento”, ou a imitação da “porosidade do espaço” (2005:109). Nesse processo, Chisholm argumenta, a narradora se permite ser absorvida pela cidade e se tornar parte de sua narrativa e de suas memórias. Nas pinturas de Bamber, as interações tensas entre mar e céu, céu e horizonte, luz e humor, cor e liminaridade, todas produzem a “porosidade” que o observador vê e até mesmo rejeita. De acordo com Chisholm, porosidade representava para Benjamin os espaços da cidade que dramatizam mudanças no modo do comércio ou o conteúdo da rua urbana, os fluxos de troca e desejo. Chisholm escreveu:

A porosidade da cidade de constelações queer nos permite enxergar a confluência da história, mesmo quando é engolida pelo capital(ismo) da pós-modernidade. A aldeia gay é excepcionalmente porosa. Aqui a vida gay é vivida nas ruas, que são canais para contato íntimo e comunal e artérias principais do tráfico de mercadoria” (45).

As pinturas de Bamber são da cidade e, ainda assim, separadas dela; são imagens de Los Angeles, um lembrete do encanto da cidade; as paisagens marinhas tanto refletem quanto repelem — elas brilham com o sol e absorvem toda a luz de volta para suas superfícies. Parecem emitir a própria fonte de luz e, como o estereótipo da cultura do corpo em Los Angeles, elas confundem o relacionamento entre beleza natural (o pôr do sol) e beleza tecnologicamente realçada (o pôr de sol espetacular em um dia nublado). As paisagens marinhas de Bamber nos fazem lembrar que visões de utopia estão presas à classe social; enquanto um grupo de losangelinos apreciam a paisagem marinha externa intensificada por uma neblina, um outro grupo está preso dentro da mesma toxicidade interior. Fantasias de suficiência e de segurança são cruzadas pelas sirenes e helicópteros que mantêm a cidade como uma rede invisível de espaços regulados.

O realismo extremo de Bamber, aqui e em outros lugares de sua obra, conecta a pintura a outra mídia, em vez de separá-la como arte manual em oposição à tecnologia, e serve para desnaturalizar o objeto observado por meio de intenso escrutínio. A maioria das paisagens marinhas são discutidas em termos de tempo épico. O fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto, assim como Bamber, é atraído pela paisagem marinha como imagem minimalista,

mas diferente de Bamber, ele enxerga a paisagem marinha como representação de tempos primitivos e a descreve como “a visão mais antiga”. Ele usa uma exposição rápida para “parar o movimento das ondas”, mas o instante que ele congela deve estabelecer uma conexão com a memória de longevidade e duração (Sugimoto, 1995: 95). As paisagens marinhas de Bamber, ainda que tecnológicas, estão mais comprometidas com o minimalismo do que as de Sugimoto, no sentido de que onda nenhuma aparece, e ela retrata não o movimento detido, mas o fim do tempo e o movimento para frente. Enquanto Sugimoto diz estar impressionado pela expansividade da paisagem marinha, sua infinita gama de diferenças, a visão queer de Bamber a separa da tradição do gênero; ela resiste ao romance que talvez encontremos em um Constable, a teatralidade de uma paisagem marinha de Courbet, e recusa a reverência que encontramos nas fotografias de Sugimoto. Como alternativa, ela flerta com o aqui, o agora, e cria imagens fortes que são tanto sobre o quadro quanto sobre o tema.

Grande parte da obra de Bamber, seja uma imagem perfeita da vagina ou uma pintura foto-realista de seu pai, pratica um método de representação dessentimentalizante. Em suas pinturas de objetos em miniatura, como a de um filhote de pintassilgo morto, a escala da pintura amplia a morte do pássaro ao enquadrá-la como arte e a diminui ao tornar sua pequenez uma qualidade palpável. O uso de escala, aqui e nas paisagens marinhas, torna a relevância relativa e contingente, mas também faz a natureza morta se transformar em algo queer, em um limite, o repúdio da duração, longevidade, versatilidade. Bamber captura a coisa em seu momento de declínio ou expiração, registrando não só a morte, mas a morte de uma ilusão. O título da pintura, *I'll Give You Something to Cry About (DeadBaby Finch)* [Vou te dar motivo para chorar (Filhote de Pintassilgo Morto)], une melancolia (a morte do pássaro) ao realismo extremo (outras coisas são mais importantes), e drena o sentimento em potencial da pintura, invocado pelo assunto e pela pequena escala, substituindo-o com uma representação precisa. O realismo do retrato do pássaro morto e feio introduz o observador ao mais cruel da natureza, em vez de suavizar a morte de algo jovem. A justaposição das palavras *morto* e *filhote* une fins e começos e nos faz lembrar que algumas vezes um fim não é um novo começo: um fim é um fim é um fim.

Crianças e fracasso

A crítica de Lee Edelman aos investimentos heteronormativos na criança encaixa bem com a recusa de Bamber das emoções associadas à morte prematura. Mas Edelman sempre corre o risco de conectar heteronormatividade de alguma forma essencial a mulheres e, talvez inadvertidamente, mulher passa a ser o lugar do não queer: ela oferece vida, enquanto o ser queer está ligado à pulsão de morte; ela está alinhada sentimentalmente com a criança e com “bondade”, enquanto o homem gay, sobretudo, lidera o caminho para “algo melhor” ao mesmo tempo em que “promete absolutamente nada”. Como Renton em *Trainspotting*, a negatividade de Edelman tem um tom profundamente apolítico, então para concluir este capítulo quero discutir o ser queer que circula bastante explícito em filmes infantis convencionais com comprometimentos políticos evidentes.

Filmes convencionais comercializados para crianças produzem, quase acidentalmente, uma pletera de narrativas sobre pertencer, relacionar e evoluir, além disso, frequentemente associam essas narrativas a algum senso de política do sucesso e do fracasso. No lugar de se surpreender com a presença de personagens e narrativas notoriamente queer nos filmes infantis convencionais e com a fácil associação com fracasso e decepção, deveríamos reconhecer os longas-metragens infantis de animação como um gênero que precisa envolver a atenção de sujeitos desejanter imaturos e assim o faz por meio do apelo a uma ampla gama de personificações e relações perversas. Em vez de protestar contra a presença de personagens queer nesses filmes, como fizeram em uma crítica no *The Village Voice* [A voz da vila] sobre o *Shrek 2*, deveríamos usá-los para romper mitos idealizados e sentimentais sobre crianças, sexualidade e inocência e imaginar novas versões de maturação, *Bildung*, e crescimento que não dependam da lógica de sucessão e sucesso.

As comédias convencionais para adolescentes e os longas-metragens infantis de animação estão repletos de fantasias sobre alteridade e diferença, personificação alternativa, afiliação de grupo e desejos excêntricos. Em vários desses “contos de fadas queer” o romance abre espaço para amizade, individualidade é substituída pela coletividade e o casal heterossexual

“bem-sucedido” é invertido, deslocado e desafiado por contato queer: princesas se transformam em sapos e não o inverso, ogros se recusam a ficar bonitos e personagens, em geral, escolhem a coletividade acima da domesticidade. Quase todos esses filmes ressaltam a temporalidade e favorecem modelos não lineares e não edipianos de desenvolvimento, além de histórias de rompimento e com frequência esquecimento. A repetição é preferida à sequência; o tempo do conto de fadas (há muito, muito tempo) e o espaço mítico (muito distante) formam o cenário fantástico para modos de vida apropriadamente adolescentes ou infantilizados e com muita frequência evidentemente queer. Portanto, enquanto filmes infantis como *Babe, o porquinho*, *A fuga das galinhas*, *Procurando Nemo* e *Shrek* são muitas vezes reconhecidos como infantis que adultos podem aproveitar, são na verdade filmes infantis feitos com total consciência dos desejos não sentimentais, amorais e de narrativas antiteológicas das crianças. *Adultos* são os telespectadores que exigem sentimento, progresso e finalização; crianças, esses filmes reconhecem, não se importam. Apenas para ilustrar meu ponto de vista sobre esses contos de fada queer como formas animadoras de representar o tempo queer e imaginações radicalmente novas de comunidade e associação, quero indicar alguns temas políticos comuns a esses filmes e observar a abundância de personagens queer neles.

Os contos de fadas queer, em geral, são organizados a partir de um herói que, de alguma maneira, é “diferente” e cuja diferença é ofensiva a uma comunidade maior: *Shrek* é um ogro forçado a viver afastado de moradores críticos das aldeias; *Babe* é um porco órfão que pensa ser um cão pastor; *Nemo* é um peixe órfão de mãe que tem uma barbatana deformada. Cada um dos heróis com “deficiência” precisa lutar contra uma outra parte — ou competir com ela — que representa riqueza, saúde, sucesso e perfeição.⁸ Essas narrativas sobre a diferença poderiam facilmente servir para apresentar uma lição de moral bem arranjada sobre aprender a se aceitar, mas cada uma delas conecta a luta do indivíduo rejeitado a lutas maiores de pessoas desprovidas. Em *Shrek*, por exemplo, o ogro se torna um ativista pela liberdade das figuras refugiadas do conto de fada que Lord Farquaad (“Fuck wad”, também conhecido como Bush) expulsou das terras dele; em *A fuga das galinhas*, as galinhas se unem para derrubar os malvados fazendeiros Tweedy e se libertar da exploração; em *Babe*, as ovelhas se

manifestam como resistência contra um cão pastor autoritário; e em *Procurando Nemo*, Nemo lidera um rebelião dos peixes contra pescadores.

Cada um desses filmes explicita a conexão entre o ser queer e essa junção do pessoal com o político: monstruosidade em *Shrek*, deficiência em *Procurando Nemo* e disforia de espécie em *Babe* se tornam figurações dos efeitos perniciosos da exclusão, abjeção e deslocamento em nome da família, do lar e da nação. A beleza desses filmes está no fato de eles não temerem o fracasso, eles não favorecem o sucesso e pensam nas crianças não como pré-adultos representantes do futuro, mas como seres anárquicos que participam de lógicas estranhas e inconsistentes. Crianças, como Edelman nos lembraria, foram utilizadas como parte de uma hétero-lógica de futuridade ou como vínculo para imaginações políticas positivas de alternativas. Mas há produções alternativas sobre a criança que reconhece na imagem do corpo não adulto uma propensão à incompetência, uma desajeitada inabilidade para fazer sentido, um desejo de independência da tirania do adulto e uma total indiferença em relação a concepções de adultos sobre sucesso e fracasso. A crítica negativa de Edelman prende o ser queer entre duas opções igualmente insuportáveis (futuridade e positividade em oposição a niilismo e negação). Podemos produzir modelos generativos de fracasso que não apresentam duas alternativas igualmente sombrias?

Renton, Johnny Rotten, Ginger, Dory e Babe, assim como aqueles atletas que chegaram em quarto lugar, nos fazem lembrar que há algo poderoso em estar errado, em perder, em fracassar e que todos nossos fracassos combinados talvez sejam suficientes, se os praticarmos bem, para derrubar o vencedor. Deixemos o sucesso e suas conquistas para os republicanos, para os gerentes corporativos do mundo, para os vencedores de *reality shows* na TV, para os casados, para os motoristas de SUVs. O conceito de praticar o fracasso talvez nos incite a descobrir nosso panaca interno, a ser perdedor, a ficar aquém das expectativas, a se distrair, a se desviar, a encontrar um limite, a se perder, a esquecer, a evitar maestria e, com Walter Benjamin, a reconhecer que “a empatia com o vencedor invariavelmente beneficia o dominador” (Benjamin, 1969: 256). Todos os perdedores são herdeiros daqueles que perderam antes deles. O fracasso adora companhia.

CAPÍTULO QUATRO Feminismos marginais: negatividade queer e passividade radical

Não precisa nem dizer que estar entre os cruéis, os cínicos e os incrédulos é estar entre os vencedores, porque aqueles que perderam jamais se endurecem com a perda; eles a sentem profundamente, sempre, até a eternidade. — Jamaica Kincaid, *Autobiography of My Mother*

Utopias sempre implicaram em decepções e fracassos. — Saidiya Hartman, *Lose Your Mother*

Entre patriarcado e imperialismo, constituição do sujeito e formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um nada imaculado, mas em um ir e vir violento que é a figuração deslocada do “terceiro trabalho” que a mulher assumiu entre tradição e modernidade. — Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*

No capítulo 2 propus que esquecimento é uma interrupção dos modos geracionais de transmissão que garantem a continuidade de ideias, da linhagem familiar e da própria normatividade. Enquanto lógicas geracionais e temporalidades estendem o status quo de tal maneira a favorecer grupos dominantes, a repetição geracional para grupos oprimidos pode também indicar um tipo diferente de história, uma história associada a perda e dívida. Em relação à linhagem de um afro-estadunidense que começa na escravidão, Saidiya Hartman, em *Lose Your Mother* sugere que “a única herança certa que era passada de uma geração para a seguinte era essa perda e isso definia a tribo. Um filósofo certa vez a descreveu como identidade produzida pela negação” (2008:103). O título de Hartman indica uma perda que afro-estadunidenses sempre vivenciaram, mas também argumenta contra uma narrativa genealógica simples da história que remete ao passado de uma linhagem familiar. Perder a mãe, como vimos ao analisar *Procurando Nemo* e *Como se fosse a primeira vez*, não é simplesmente

“casual”, como Oscar Wilde talvez dissesse; na verdade, possibilita uma relação com outros modelos de tempo, espaço, lugar e conexão.

Começando pela injunção “perca sua mãe” e construindo uma conclusão que defenderá o desmantelamento completo da identidade, exploro uma política feminista que parte não do fazer, mas do desfazer, não de ser ou tornar-se mulher, mas de uma recusa de ser ou tornar-se mulher, como ela foi definida e imaginada dentro da filosofia ocidental. Descobrirei laços do tipo mãe/filha rompidos em busca de um feminismo antiedipiano que é, no entanto, não um corpo deleuziano sem órgãos. Esse feminismo, fundamentado em negação, recusa, passividade, ausência e silêncio, oferece espaços e modos de desconhecer, fracassar e esquecer como parte de um projeto feminista alternativo, um feminismo marginal que se acomodou em narrativas mais positivistas e desvendou a lógica de dentro para fora. O feminismo marginal fala a linguagem da autodestruição, do masoquismo, uma feminilidade antissocial e uma recusa do laço essencial entre mãe e filha que garante que a filha viverá o legado da mãe e, ao fazer isso, reproduz o relacionamento dela com formas patriarcais de poder.

Essa tensão entre memória e esquecimento explorada no capítulo 3 tende a ser peculiarmente edipiana, familiar e geracional. Há outros modelos de geração, temporalidade e política disponíveis para a cultura queer e o feminismo? O modelo edipiano abafou todos os outros tipos de modelos de pensamento sobre a evolução de políticas feministas e queer. De professoras de Estudos de Mulheres que pensam em suas estudantes como “filhas” a feministas da próxima onda que veem ativistas do início do movimento como mães fora de moda e antiquadas, dinâmicas edipianas e suas metáforas de família extinguem as possibilidades futuras de formação de saber. Vários departamentos de Estudos de Mulheres por todo o país atualmente batalham contra o atrapalhado e até mesmo desagradável legado de modelos edipianos da repetição geracional. Em alguns desses departamentos as dinâmicas edipianas são também racializadas e sexualizadas e, portanto, uma geração mais velha de, sobretudo, mulheres brancas talvez ao mesmo tempo em que se engajem, mantenham distante uma geração mais jovem de mulheres de cor (em geral queer). Esse modelo de “passar adiante” o conhecimento de mãe para filha é obviamente dedicado à normatividade branca, genderizada e hetero; de fato, o sistema

inevitavelmente se detém diante dessas cenas racializadas e heterossexualizadas de diferença. E enquanto as “mães” ficam frustradas com a aparente falta de vontade das mulheres com as quais se engajaram para continuar a linha de inquirição, as “filhas” têm dificuldade para fazer as mulheres mais velhas enxergarem que sistemas regulatórios estão embutidos nos paradigmas que elas querem tanto passar adiante. O modelo comum de Estudos de Mulheres como uma dinâmica mãe/filha ironicamente se assemelha a sistemas patriarcais, porque descreve a mãe como o lugar da história, da tradição e da memória e a filha como a herdeira do sistema estático que ou ela aceita sem mudar ou rejeita completamente.

Apesar de a famosa frase sobre mulheres que Virginia Woolf escreveu em *Um quarto todo seu* — “pensamos retrospectivamente através da mãe, se somos mulher” — ter sido amplamente interpretada como a afirmação que fundou uma nova estética de linhagem que passa através da mãe e não do pai, o aspecto importante da elaboração é o período condicional (1929:87). De fato, “se somos mulher” sugere que se não pensarmos retrospectivamente através da mãe, não somos mulher, e essa linha rompida de pensar e de deixar de ser da mulher inesperadamente oferece uma alternativa para evitar a reprodução, de uma geração para a seguinte, da mulher como o outro em relação ao homem. Os textos que analiso neste capítulo se recusam a pensar retrospectivamente através da mãe; ativa e passivamente perdem a mãe, abusam da mãe, amam, odeiam e destroem a mãe, e no processo produzem um espaço teórico e imaginativo que é “não mulher” ou que pode ser ocupado apenas ao inadequar-se como mulher.

A psicanálise situa a figura da mulher como uma identidade incompreensível, irracional e até mesmo impossível. A pergunta famosa de Freud, “o que quer uma mulher?”, não é simplesmente evidência de que, como Simone de Beauvoir comentou, “Freud jamais demonstrou muito interesse pelo destino das mulheres” (1989:39); mas questiona mulheres, por que elas iriam querer ocupar o lugar da castração, da falta e da alteridade, repetidas gerações (Jones 1957:421). Responder à pergunta sobre o que os homens querem é bastante simples em um sistema que favorece a masculinidade deles; o que mulheres querem e recebem do mesmo sistema é uma questão muito mais complexa. Se, como Freud afirma, a menina pequena deve aceitar o destino de uma feminilidade

definida como masculinidade fracassada, então esse fracasso em ser masculino deve, por certo, abrigar seu próprio potencial produtivo. O que as mulheres querem? Mais além, como o desejo de ser mulher passou a ser associado definitivamente a masoquismo, sacrifício, autossubjugação e inadequação? Como podemos ler essas vias de desejo e individualidade como uma coisa diferente de masculinidade fracassada e o fim do desejo?

Neste capítulo eu mapeio a genealogia de um feminismo antissocial, antiedipiano, anti-humanista e contraintuitivo que surge a partir dos feminismos queer, pós-colonial e negro e que pensa em termos de negação em vez de formação do sujeito, rompimento com a linhagem em vez de sua continuação, desfazer em vez de ativar a identidade. Nessa genealogia feminista queer, que poder-se-ia afirmar ir desde as reflexões de Spivak sobre suicídio de mulheres em *Can the Subaltern Speak?* (1988) à ideia de Saidiya Hartman sobre uma política que excede as condições sociais da enunciação em *Scenes of Subjection* [Cenas de sujeição] (1997), talvez encontremos as narrativas dessa versão do feminismo nos fantasmas de Toni Morrison ou entre as anti-heroínas de Jamaica Kincaid, e nós devemos rastrear isso através de territórios de silêncio, obstinação, autoabnegação e sacrifício. Em última análise, encontramos nenhum sujeito feminista mas apenas sujeitos que não podem falar, recusam-se a falar; sujeitos que se desconectam, que se recusam a ser coerentes; sujeitos que se recusam a “ser”, quando ser já foi definido em termos de sujeito automático, autoconhecedor, liberal. Poderíamos perguntar: se nos recusarmos a nos tornar mulher o que acontecerá com o feminismo? Ou apresentar a pergunta em formato diferente: é possível encontrarmos modelos feministas capazes de reconhecer o projeto político expresso como recusa? A política da recusa surge em sua mais potente forma a partir de textos anticoloniais e antirracistas e desafia a autoridade colonial ao rejeitar totalmente o papel do colonizado dentro do que Walter Dignolo, citando Anibal Quijano, denominou “colonialidade de poder” (2005:6).

Feministas pós-coloniais, de Spivak a Saba Mahmood, mostraram como as teorias prescritivas feministas ocidentais de agência e poder, liberdade e resistência tendem a ser, e propuseram formas alternativas de pensar sobre identidade e ação que emergem de contextos com frequência completamente rejeitados pelo feminismo. Enquanto Mahmood foca em

mulheres islâmicas envolvidas em práticas religiosas no movimento de mesquitas de mulheres, no Egito, para detalhar uma crítica a teorias feministas de agência, em seu famoso artigo *Can the Subaltern Speak?*, Spivak usa o exemplo do suicídio da mulher, no século XIX (depois da morte do marido), para demonstrar um modo de ser mulher que era incompreensível dentro de um modelo feminista normativo. Ambas as teorias argumentam em termos de “gramática de conceitos”, para usar o termo de Mahmood, e ambas consideram discurso algo diferente da metáfora de quebra do silêncio. No cerne do livro de Mahmood, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject* [A política da piedade: A renovação do islamismo e o sujeito feminista] está o conceito de mulher que não presume a universalidade dos desejos por liberdade e autonomia e para quem resistência ao patriarcado tradicional pode não ser o objetivo (2005:180). No cerne do ensaio de Spivak está uma noção de mulheridade que ultrapassa o pensamento feminista ocidental de vida da mulher. Spivak conclui seu artigo sobre os riscos de esforços intelectuais para representar povos oprimidos com uma reflexão detalhada sobre a prática do sati, e Mahmood finaliza seu livro explorando o significado da piedade feminina no contexto do Islã. Ambas as pensadoras partem de atos e atividades explicitamente antifeministas para indicar os limites de uma teoria feminista que pressupõe, à priori, a forma que a agência deve tomar.

Spivak explora a tentativa Britânica em 1829 de abolir a prática hindu de imolação de viúvas em fogueira, relacionando-a à autorrepresentação do colonialismo como intervenção benevolente e contrapõe esse argumento com a afirmação de indianos nativistas de que o sati deve ser respeitado como prática porque essas mulheres que perderam o marido realmente *queriam* morrer. Ela utiliza o sati para ilustrar seu argumento de que o colonialismo se expressa como “homens brancos salvando mulheres de cor de homens de cor,” mas também para ressaltar a cumplicidade do feminismo ocidental nesse pensamento. Em uma ação que reproduz o rompimento contraintuitivo com até mesmo os feminismos pós-estruturalistas, Mahmood investiga o movimento de mulheres na mesquita e o comprometimento delas com a piedade, a fim de questionar:

A categoria de resistência impõe uma teleologia da política progressista sobre a analítica do poder — uma teleologia que dificulta para nós enxergar

e compreender modos de ser e de agir que não são necessariamente encapsuladas pela narrativa de subversão e reestabelecimento de normas? (2005:9)

Can the Subaltern Speak? estabelece uma contradição entre diferentes modos de representação nos quais um intelectual propõe falar por um Outro oprimido. Spivak acusa Foucault e Deleuze, assim como o feminismo ocidental, de disfarçadamente inserir um individualismo heroico na crítica discursiva. Ela escreveu que “nem Deleuze nem Foucault parecem conscientes de que o intelectual dentro do capital socializado, demonstrando experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho” (1988:275). Para Spivak, intelectuais, assim como teóricos feministas pós-estruturalistas para Mahmood, ao se imaginarem como vetor transparente para a exposição de contradições ideológicas, não são capazes de se responsabilizar pelo próprio impacto nos processos de dominação, mas sempre se imaginam no espaço heroico do indivíduo que entende melhor do que as massas oprimidas sobre quem teoriza. A própria noção de representação, Spivak afirma, em termos tanto de teoria de exploração econômica quanto de uma função ideológica, depende da produção de “heróis, representantes paternos e agentes de poder” (279) e abriga “a possibilidade de que o intelectual é cúmplice na constituição persistente do Outro como a sombra do self” (280).

Essa ideia, de que intelectuais constroem uma alteridade para “salvar”, a fim de fortalecer uma noção soberana de identidade, aplica-se também ao feminismo liberal. No contexto do suicídio das viúvas hindus, por exemplo, a feminista ocidental apenas consegue enxergar a obra do patriarcado, e ela também acredita em um colonialismo britânico benevolente que entra para impedir um ritual violento e arcaico. Para Spivak, o feminismo é cúmplice no projeto de construção do sujeito subalterno que pretende representar e então se apresentar heroicamente como a salvação do subalterno. Spivak parece perguntar em sua enigmática frase final: e se o feminismo fosse realmente capaz de acatar à afirmação nativista de que mulheres que praticam o sati realmente *querem* morrer? Ela escreveu: “uma mulher intelectual feminista, por ser intelectual, tem uma tarefa definida da qual não deve, de repente, se desapropriar (308)”. Deixando de lado aqui a ambiguidade da dupla negativa (“não deve se desapropriar”), o sentido de

“mulher”, “intelectual” e “tarefa definida” está em aberto, sobretudo, depois que Spivak argumentou que o sati é um vínculo essencial entre deixar de ser e feminilidade. É evidente que essa pergunta formula e influencia o questionamento de Mahmood acerca da possibilidade de deliberadamente termos ficado cegas/os diante de modos de ação que não assumem a forma de resistência. Em seu modo de desconstrução derridariana, Spivak pede por um feminismo que consiga afirmar que não fala por pessoas subalternas nem exige que essas pessoas se expressem na voz ativa do feminismo ocidental; como alternativa, ela imagina um feminismo nascido de uma luta intelectual dinâmica contra o fato de que algumas mulheres talvez desejem a própria destruição por motivos políticos realmente bons, ainda que essa política e essas razões estejam além do escopo da versão de feminismo que aceitamos. O pedido de Spivak por uma “intelectual mulher” que não se desapropria de uma outra versão de mulheridade, feminilidade e feminismo, na verdade, por qualquer tipo de intelectual que consiga aprender como não conhecer o Outro, como não sacrificar o Outro em nome de sua própria soberania, é um pedido que está amplamente sem ser atendido. É essa versão de feminismo que eu procuro concretizar, um feminismo que não consegue salvar os outros ou se replicar, um feminismo que encontra propósito em seu próprio fracasso.

Um texto mais acessível levanta exatamente a mesma questão. Em um de meus textos feministas prediletos de todos os tempos, o drama de animação épico *A fuga das galinhas*, dois outros “sujeitos feministas” se opõem à ave politicamente ativa e explicitamente feminista Ginger em seus esforços para inspirar as aves a se rebelarem. Uma é a cínica Bunty, uma lutadora determinada que rejeita sonhos utópicos inalcançáveis, e a outra é Babs, dublada por Jane Harrocks, que algumas vezes dá voz à ingenuidade feminina e algumas vezes aponta para o absurdo do terreno político conforme foi definido pela ativista Ginger. Esta afirma, por exemplo, que “ou morremos galinhas livre ou morremos tentando”. Babs pergunta de forma ingênua: “essas são as únicas opções?”. Assim como Babs, e também como Spivak e Mahmood, proponho que feministas recusem as opções conforme são oferecidas — liberdade em termos liberais ou morte — a fim de pensar em um arquivo marginal de resistência, tal que não utilize a linguagem de ação e *momentum*, mas, como alternativa, expresse-se em termos de retirada, recusa, passividade, inadequar-se, deixar de ser. Isso

poderia ser denominado feminismo antissocial, uma forma de feminismo que se preocupa com a negatividade e com a negação. Conforme Roderick Ferguson afirma em um capítulo intitulado *The Negations of Black Lesbian Feminism* [As negações do feminismo negro lésbico], no livro *Aberrations in Black* [Aberrações negras], “a negação não só indica as condições de exploração; ela anuncia as circunstâncias da crítica, assim como as alternativas” (2005:136-137). Expandindo a ideia expressa na obra de Hortense Spillers, Ferguson tenta ludibriar uma gramática a política “estadunidense” que insiste em localizar as lutas por libertação dentro da mesma lógica dos regimes normativos contra os quais lutam. Uma luta diferente, do tipo anarquista, exige uma nova gramática, quiçá uma nova voz, potencialmente voz passiva.

Quando liberdades feministas, como Mahmood demonstra, exigem um investimento humanista tanto no sujeito mulher quanto na fantasia de um individualismo ativo, autônomo e atuante, precisamos perguntar quais podem ser os sujeitos e os objetos do feminismo, e precisamos nos lembrar de que, conforme Spivak afirma, falar em nome de alguém é também “restaurar o sujeito soberano dentro da teoria que mais parece questioná-lo” (1988:278). Se falar por um sujeito do feminismo oferece opções que nós, como Babs, por certo questionaremos e recusaremos, então talvez uma recusa homeopática de falar seja mais eficiente para o feminismo. O senso de Babs de que deve haver mais modos de pensar sobre ação ou não ação política do que fazer ou morrer tem confirmação teórica na obra de pensadoras como Saidiya Hartman. As reflexões que ela apresenta em *Scenes of Subjection* sobre as contradições da emancipação de escravizados recentemente libertos propõe, além de que “liberdade”, conforme definida pelo Estado racial branco estabelece novos modos de aprisionamento, que as próprias definições de liberdade e humanidade a partir das quais abolicionistas atuam limitaram com rigor a habilidade dos ex-escravizados de pensar em transformação social em termos fora da estrutura de terror racial. Hartman observa: “a afiliação duradoura e íntima entre liberdade e servidão fez com que fosse impossível visionar uma liberdade independente de limitação ou de personalidade e autonomia separada da inviolabilidade da propriedade e noções de propriedade do self” (1997:115). Consequentemente, quando liberdade foi oferecida como sendo apropriada,

localizada e produtiva, o ex-escravizado escolheria constantemente se mudar ou deambular, a fim de vivenciar o sentido de liberdade:

Como prática, constantemente se mudar acumulava nada e não efetuava nenhuma inversão de poder, mas incansavelmente se segurava ao não realizável — ser livre — ao temporariamente evitar as restrições da ordem. (...) Assim como roubar, era mais simbolicamente redolente do que materialmente transformativo (128). Não é possível fazer comparações simples entre ex-escravizados e minorias sexuais, mas quero associar as hábeis revelações de Hartman sobre a continuação da escravidão por outros meios com as elaborações de Leo Bersani, Lynda Hart e Heather Love sobre histórias queer e subjetividades que são mais bem descritas em termos de masoquismo, dor e fracasso do que em termos de maestria, prazer e libertação heroica.⁹ Assim como o modelo de Hartman de uma liberdade que se imagina em termos de uma ordem social ainda não realizada, os mapas de desejo que consideram o sujeito incoerente, desorganizado e passivo oferecem uma rota de fuga melhor do que aqueles que inexoravelmente levam à satisfação, reconhecimento e conquista.

Bersani dá o nome de “masoquismo” à contranarrativa ativa da sexualidade que sustenta a história propulsiva, maturacional e linear instalada pela psicanálise; ele sugere que a narrativa heroica organizadora define sexualidade como “uma troca de energia entre indivíduos”, mas a versão masoquista constitui de uma “situação de negociações quebradas com o mundo, uma situação na qual outros simplesmente iniciam o mecanismo de autodestruição do gozo masoquista” (1986:41). É para essa narrativa que Heather Love se volta em *Feeling Backward* [Sentindo-se invertida] quando analisa “momentos de fracasso ou conexão interrompida” ou “intimidades interrompidas”, a fim de considerar a impossibilidade de o amor ser “modelo para a historiografia queer” (2009:24).

A seguir, proponho uma forma radical de passividade masoquista que não somente oferece uma crítica à lógica organizadora da agência e da subjetividade, propriamente dita, mas que também se esquia de certos sistemas construídos a partir da dialética entre colonizador e colonizado. Formas radicais de passividade e masoquismo se afastaram do modelo fácil de uma transferência de feminilidade de mãe para filha e, na verdade,

procuram destruir totalmente o laço mãe/filha. Por exemplo, no trabalho de Jamaica Kincaid o sujeito colonizado literalmente rejeita seu papel de colonizada ao se recusar a ser qualquer coisa. Em *Autobiography of My Mother* (1997) a personagem principal se retira de uma ordem que a considera uma filha, uma esposa e uma mãe, ao não aceitar ser qualquer uma dessas coisas, até mesmo rejeitando a mulheridade como um todo. No início do romance, a narradora em primeira pessoa conta a coincidência entre seu nascimento e a morte de sua mãe e sugere que essa primeira perda significa que “havia nada entre mim e a eternidade. (...) No meu início, havia essa mulher cujo rosto eu jamais vira, mas no meu fim havia nada, ninguém entre mim e o quarto negro do mundo” (3). Obviamente, a perda da mãe e a “autobiografia” daquela mãe que vem em seguida é uma alegoria da perda de origens no contexto do colonialismo e a perda do télos que segue. Mas em vez de buscar com nostalgia sua origem perdida ou propositadamente criar seu próprio télos, a narradora, Xuela Claudette Richardson, se entrega a uma forma de deixar de ser para a qual inícios e fins não têm sentido. Sem qualquer passado com o qual aprender, nenhum futuro pode ser imaginado, e com um tempo presente ocupado completamente por figuras coloniais, linguagem, lógicas e identidades a identidade colonizada tem duas opções: ela pode se tornar parte da história colonial ou ela pode se recusar a fazer parte de qualquer história. Xuela escolhe a segunda opção. *Autobiography of My Mother* é a não história de uma mulher que não consegue ser qualquer coisa senão a antítese da identidade que é exigida pelo colonialismo. Xuela não conta sua própria história sobre tornar-se nem a de sua mãe; ao se apropriar da não história de sua mãe, ela sugere que a mente colonizada é transmitida de uma geração a outra de modo edipiano e deve-se resistir a ela por meio de certo modo de esvaziamento.

Ao mesmo tempo em que o relacionamento com a mãe é mediado por perda e anseio, o relacionamento com o pai, um policial metade escocês e metade caribenho, é de desprezo e incompreensão. Ela despreza a submissão dele ao colonialismo, à lei e à própria herança mixa dele, e ela tenta, através da escrita dessa narrativa, eliminar a influência dele e habitar completamente o espaço da mãe caribenha ausente: “portanto, minha mãe e meu pai foram um mistério para mim; um através da morte e o outro através do labirinto que é viver; um eu jamais vira, um eu via constantemente” (41). Ao

escolher morte e ausência em detrimento de uma vida colonizada, Xuela evita se tornar mãe; ao abortar, ela evita o amor, a família e a intimidade e se desconecta de todas aquelas coisas que a definiriam. Ao recusar a identidade como tal, Xuela cria um modelo para um tipo de relação necropolítica com o colonialismo: sua recusa de ser é também recusa de performar o papel de outro dentro de um sistema que exige sua subjugação. “Qualquer coisa que me diziam para odiar”, ela disse, “era o que eu mais amava” (32).

Em uma entrevista sobre *Autobiography of My Mother* disseram a Kincaid: “suas personagens parecem ser contra a maioria das coisas que são boas, mas elas não têm motivo para agir dessa maneira — expressam um tipo de liberdade negativa. Essa é a única liberdade disponível para os pobres e impotentes?”¹⁰ Kincaid respondeu:

Penso que, de modo geral, o problema que minha escrita encontraria em um crítico nos Estados Unidos é que estadunidenses acham muito pesado encarar a dificuldade. Inevitavelmente, buscam um final feliz. Por perversidade não darei o final feliz. Penso que a vida é difícil e é isso aí. Não estou de jeito algum — de nenhum modo, em absoluto — interessada na busca da felicidade. Não estou interessada na busca do otimismo. Estou interessada em buscar a verdade, e a verdade, com frequência, parece ser não a felicidade, mas o seu oposto” (1997:1).

Os romances de Kincaid de fato recusam os finais felizes, e ela acrescenta um acabamento sombrio à narrativa do colonialismo, criando personagens que jamais conseguem prosperar, amar e criar, exatamente porque o colonialismo eliminou o contexto no qual essas coisas fariam sentido. Kincaid conclui a entrevista dizendo: “sinto que é minha obrigação fazer todo mundo ficar um pouco menos feliz”.

O comprometimento de Kincaid com um tipo de vida negativa, uma vida vivida por uma personagem colonizada que recusa propósito e que, como resultado, deixa o leitor instável, perturbado e desconfortável, representa uma recusa fanoniana de insistir cegamente na ocupação de categorias de ser que simplesmente incrementa o projeto colonial. Kincaid, seguindo Fanon, parece dizer que onde um sujeito colonizado encontra felicidade ele ou ela confirma a benevolência do projeto colonial. Onde uma mulher

colonizada tem um filho/a e passa seu legado para essa criança, Kincaid insiste, o projeto colonial pode se espalhar como vírus de uma geração à próxima. Recusando-se a funcionar como o ponto de transferência para colonização transgeracional, Xuela concretiza um outro tipo de feminismo, mais uma vez, um feminismo que não resiste por meio de uma guerra ativa contra o colonialismo, mas um modo de feminilidade que se autodestrói, e ao fazer isso, demole o edifício da regra colonial, um tijolo por vez.

Mas, esse modo político passivo de inadequar-se está reservado para pessoas colonizadas e, obviamente, oprimidas? O que acontece se uma mulher ou sujeito feminino que ocupa um lugar de privilégio na relação com a cultura dominante concretizar seu próprio desfazer-se? No romance *A pianista* (2009), de Elfride Jelinek, a recusa em ser é tocada na outra ponta da escala do poder. Jelinek é uma autora austríaca que não era muito conhecida em 2004, quando ganhou o Prêmio Nobel de literatura. De modo geral, seus romances dissecam a personalidade austríaca nacional e retratam a dinâmica interna de família, domesticidade e casamento na Áustria pós-guerra como uma confusão agitada por ressentimentos, amargura, intimidades desconfortáveis e um perverso amor incestuoso, no rastro do fascismo. No processo de criticar com severidade a família, ela implícita e explicitamente se concentra em uma nação que está longe de superar o passado nazista e o antissemitismo e o racismo de cidade pequena que o alimentou. O pai de Jelinek, químico judeu-checo, conseguiu sobreviver ao Holocausto, mas muitos familiares dele morreram. A mãe dela, católica romana de uma família vienense importante, incentivou a filha a se tornar pianista bem nova, mas Jelinek se tornou uma escritora de relatos deliberadamente feios sobre uma classe média aspiracional. Semelhante ao romance de Kincaid, *A pianista* de Jelinek registra a destruição do laço mãe/filha. Nem é preciso dizer, austríacos não gostaram tanto assim de ela ser escolhida pelo comitê do Nobel, e sua obra, com regularidade, recebeu críticas ruins tanto na Europa quanto nos EUA. Um membro do comitê, Knut Ahnlund, até abandonou a academia em protesto, descrevendo a obra de Jelinek como uma “pornografia pública desprazerosa e lamurienta” e “massa de textos juntada sem uma estrutura artística”. Ele também argumentou que a nomeação dela para o Prêmio Nobel “não só causou danos irreparáveis a todas as forças progressistas como também confundiu a visão geral de literatura como arte”.¹¹ Jelinek não compareceu a sua própria

cerimônia do Nobel, mas enviou uma mensagem de vídeo em seu lugar. Presume-se que ela tenha faltado a sua cerimônia por conta de sua agorafobia.

Em *A pianista*, a personagem principal, é uma mulher austríaca solteira na faixa dos trinta anos, vivendo com a mãe em Viena, depois da segunda guerra mundial e dando aulas de piano durante seu tempo livre, no Conservatório de Viena. Ela conspira com a mãe em certa fantasia sobre música, sobre a Áustria, sobre alta cultura e sobre superioridade cultural. Em vários dias Erika sai de casa e, na verdade, do quarto que ela compartilha com a mãe controladora, e perambula pela cidade, como se procurasse um caminho de saída da vida claustrofóbica, do tédio profissional e das discussões triviais com a mãe. Durante algumas noites ela visita cabines de *peep show* na parte turca da cidade ou segue casais de amantes até o carro e furtivamente assiste aos esforços sexuais deles. E assim é sua vida até que um novo estudante começa a fazer aulas com ela, o jovem e bonito Walter Klemmer. Ele enxerga a empertigada professora como uma conquista em potencial e começa a flertar com ela; logo eles iniciam um relacionamento sexual secreto.

Quando Erika conhece Klemmer é como se a narrativa do conluio incestuoso mãe/filha devesse por certo chegar ao fim e ceder espaço para um tipo mais apropriado de desejo intergeracional, o desejo do homem jovem por sua professora, que é mais velha. O flerte de Klemmer com Erika consiste na tentativa dele de encantá-la enquanto ela, em retorno, o insulta. Ele a convida para sair; ela “sente uma repulsa crescente” (79). Ele caminha com ela e a mãe dela para casa; ela gostaria que ele as deixasse sozinhas. Quando finalmente o jovem impetuoso sai para a noite de Viena, Erika volta para casa, para seu casulo maternal, e se tranca no banheiro para se cortar na vagina com uma lâmina.

Quando Klemmer e ela iniciam um relacionamento puramente sexual, em uma carta Erika o escreve exigindo que ele abuse sexualmente dela e a maltrate, que a ameace, que a faça passar fome e a negligencie. Ela quer ser destruída e quer destruir os próprios estudantes no processo. De Klemmer, Erika exige crueldade sádica: “vou me contorcer como um verme em suas amarras cruéis, nas quais você me fará permanecer por horas, e me

colocará em diferentes posições me batendo e me chutando, até mesmo me chicoteando!” (216). Na carta, Erika diz que quer ser apagada, contida sob ele: suas profundas demonstrações de obediência exige grandes graus de intensidade. Sua carta é, como afirma Klemmer, “um inventário de dor” (217), um catálogo de punições que ele tem certeza ninguém suportaria. Ela quer que o jovem a esmague, tormento, ridicularize, amordace, ameace, devore, irrite e, por fim, a destrua. Klemmer lê a carta na presença dela, abertamente se recusa a atender às suas exigências e se retira noite adentro, retornando depois para obedecer à carta no que diz para destruí-la e abusar dela.

Enquanto a narradora do romance de Kincaid se resgata e à mãe de narrativas que o colonialismo contaria sobre elas, Jelinek expõe sua dupla mãe/filha a um escrutínio intenso e violento e as prende em uma dança destrutiva e estéril que terminará apenas com a morte delas. O romance termina com a protagonista lutando com a mãe idosa e depois a beijando na cama que compartilham, em seguida, machuca uma estudante jovem que se prepara para um recital. Então, ela se machuca com uma faca, apunhalando-se, não exatamente uma tentativa de se matar, mas para continuar a enfraquecer a parte de si que permanece austríaca, cúmplice, fascista e conformista. A passividade de Erika é um modo de se recusar a ser um canal para o esforço persistente do nacionalismo fascista, e seu masoquismo ou autoviolação indica o desejo de matar em si as versões do fascismo que estão aprisionadas no ser — através do gosto, de respostas emocionais, através do amor ao país, amor à música, amor por sua mãe.

Cortar

Cortar é uma estética feminista própria do projeto de inadequar-se como mulher. Enquanto Erika Kohut caminha pelas ruas de Viena no fim de *A pianista*, dela pinga sangue na calçada. O corte que ela fez no ombro, que repete vários outros cortes que fez na pele

e na genitália em outros momentos, representa sua tentativa de se refazer como algo que não seja um repositório de sua mãe, seu país, sua classe social, mas também constrói uma versão de mulher que é confusa, sangrenta, porosa, violenta e que tem autoaversão; tal que mimetiza um tipo

de ethos fascista de mulheridade ao transferir os termos da misoginia nazista para o corpo da mulher de formas literais e aterrorizantes. O masoquismo de Erika volta a aversão que tem da mãe e do passado austríaco para ela mesma. Com o trabalho notadamente excepcional de Lynda Hart em *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism* [Entre o corpo e a carne: performando o sadomasoquismo] (1998) e os primeiros ensaios de Gayle Rubin sobre S/M, poder e feminismo, masoquismo é uma forma pouco utilizada de considerar o relacionamento entre self e o outro, self e tecnologia, self e poder no feminismo queer. Isso é curioso, dada a frequência com a qual artes performáticas nos anos 1960 e 1970 apresentaram formas extremas de autopunição, disciplina e esvaziamento, a fim de dramatizar novas relações entre corpo, identidade e poder. Talvez seja ilustrativo voltar-se a Freud, que se refere a masoquismo como forma de feminilidade e um tipo de flerte com a morte; masoquismo, segundo ele, é subproduto da repressão fracassada da pulsão de morte a qual um impulso libidinoso foi anexado. Enquanto o libido tende a repelir a pulsão de morte através do “desejo de poder”, desejo de maestria e uma externalização de energia erótica, algumas vezes, energias libidinosas são voltadas para desestabilização, inadequação e desconexão. Isso é a que Leo Bersani se refere ao falar de “autodestruição”, um impulso sexual marginal que a maioria das pessoas preferiria negar ou sublimar. Se levado a sério, inadequar-se pode ter seu equivalente político em uma recusa anárquica da coerência e formas proibitivas de agência.

Seguindo o ato de cortar como desejo masoquista de erradicar o corpo, quero utilizar o exemplo da colagem, gênero do cortar e colar, para encontrar outra esfera da produção estética dominada por um modelo de passividade radical e de deixar de ser. Colagem se refere exatamente a espaços entre, e se recusa a respeitar os limiares que em geral diferenciam identidade de Outro, objeto de arte de museu e cópia do original. Nesse sentido, assim como em vários outros, colagem (do francês, *coller*; significa grudar ou colar) parece feminista e queer. Colagem tem sido usada por várias artistas, desde Hannah Hoch a Kara Walker, para ligar a ameaça de castração ao perigo da violência feminista e ambos à promessa de transformação, não por meio de uma produção positiva de imagem, mas

através de uma destruição negativa dela que, não obstante, recusa renunciar ao prazer.

A fim de perceber a violência implícita na colagem, basta pensar na obra de Kara Walker, a artista afro-estadunidense que utilizou papel cortado e silhuetas para expressar a paisagem terrivelmente violenta da imaginação racial estadunidense. Ao manter uma tensão constante entre os elementos da obra, a colagem nos pede para considerar nossa experiência completa de poder — poder produtivo e poder *de*, mas também poder negativo ou poder de inadequar-se. Ao confiscar a silhueta decorativa, Walker cola silhuetas em tamanho natural a paredes brancas de galerias para produzir uma versão em show de fantoche da vida sexual durante a escravidão. Nas figuras em preto e nos espaços em branco no meio, ela consegue transmitir tanto a miríade de formas com que o corpo humano pode ser aberto, partido, penetrado, virado do avesso, pendurado de cabeça para baixo, dividido, amassado, fraturado e pulverizado e o arquivo quase sem limites do imaginário de violência do humano. Apesar de a silhueta humana ser achatada, ela cria uma ilusão de profundidade, algumas vezes projetando luz aos dioramas que produz, mas também ao fazer da galeria inteira uma tela e colando a ela recortes, esboços e pinturas por todas as paredes. Em algumas obras ela até escreve cartas aos detratores e inimigos e recusa a leitura de sua obra como sendo simplesmente uma confirmação de estereótipos.

A variedade de discursos que tagarelam vindo das paredes do museu e que dialoga com o silêncio dos personagens negros nas peças recortadas sugere que instituições de arte são, em si, catálogos de violência racial e do apagamento dessa violência por meio da associação teórica de arte com beleza. O título de uma de suas exposições, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love* [Kara Walker: meu complemento, meu inimigo, meu opressor, meu amor], nomeia o terreno sadomasoquista do discurso e do silêncio e deixa evidente que em um mundo gerado por violência sexual e sua cria bastarda, um mundo onde o inimigo e o opressor são também o amor, a vítima não está escolhendo entre ação e passividade, liberdade e morte, mas sobrevivência e desejo. Em um mundo como esse, sexo é o nome para guerra por outros meios. Das reações horrorizadas a sua obra (acusações de criar um novo arquivo de imagens racistas), muitas das

quais são inseridas em suas colagens textuais, Walker extrai as ansiedades que também representa. Utilizando arte como isca e empregando o corpo da mulher, especificamente como lugar para a projeção negativa de fantasia racial e colonial é simplesmente uma tecnologia moderna. Mas ao usar a mesma tecnologia para voltar o racismo e o sexismo de volta para si, como em uma divertida casa dos espelhos é parte do que estou chamando de negação feminista. De fato, em 1964, Yoko Ono utilizou o próprio corpo como campo de batalha para expor os impulsos sádicos que plateias burguesas abrigam em relação à noção de mulher. Sua performance *Cut Pieces* [Pedaços cortados] não é colagem, mas os elementos da performance — corte, submissão, reversão da relação entre figura e solo, plateia e artista — estão em conformidade com a definição de colagem que estou usando aqui. Além do mais, na dinâmica que Ono explora entre imobilidade e movimento, produção e recepção, corpo e vestimenta, gênero e violência, ela possibilita que um discurso complexo e fascinante sobre feminismo e masoquismo surja no lugar do corte ou castração, propriamente dita. Em sua performance com nove minutos de duração, ela se senta no palco enquanto pessoas da plateia sobem e cortam pedaços de sua roupa. O ato de cortar é, portanto, atribuído ao público, em vez de à artista, e o corpo da artista se torna a tela, enquanto o gesto autoral é disperso através dos gestos inomináveis e sádicos que a despe e a deixa aberta e desprotegida do toque do outro. Enquanto a performance se desenvolve, mais e mais homens e mulheres sobem ao palco e se tornam mais e mais agressivos em relação a cortar a roupa de Ono, até que ela esteja seminua, com as mãos sobre os seios e sua suposta castração, desconforto emocional, vulnerabilidade e passividade, totalmente expostos. Como podemos pensar em feminilidade e feminismo no contexto do masoquismo, do gênero, da exposição racializada, da posição de expectador e da temporalidade?

Em uma análise brilhante de *Cut Pieces*, Julia Bryan Wilson aceita a leitura da performance de Ono por intermédio do masoquismo da mulher, no entanto, ela propõe, na maioria das vezes essas leituras coloca o corpo mudo e imóvel de Ono dentro de um sistema fechado de submissão da mulher e agressão do homem. Conforme ela expressa: “há pouca possibilidade nessas interpretações de que o convite que Ono profer e seja positivo — não há espaço para *Cut Pieces* ser um presente, um gesto de reparação ou um ritual de recordação” (2003:103). Ao localizar a

performance de Ono oferecendo sua roupa, seu corpo e seu silêncio no cenário das bombas de Hiroshima e Nagasaki, Wilson insere a obra em um imaginário global. Chamando-a de “balé recíproco” por seu gesto de generosidade e “pantomima tensa” pelo jeito que Ono representa sua própria vulnerabilidade e traz sua carne para perto de estranhos manejando tesouras, Wilson se recusa a separar a memorável performance de Ono ou da arte japonesa do pós-guerra ou do restante de sua obra. Wilson também não está contente em resgatar a obra de sua autodestruição ou confiá-la ao que denomina “masoquismo solipsista” (116). Como alternativa, ela firmemente situa a obra dentro da atividade de testemunhar e projeta Ono como mestre da arte do sacrifício. A interpretação que Wilson faz de *Cut Pieces* me convence totalmente, e eu enxergo essa leitura como definitiva em vários níveis. Mesmo assim, ainda que eu queira partir da localização da obra de Ono dentro do contexto de fotografias de roupas rasgadas feitas depois da explosão das bombas no Japão, em 1945, eu também quero retornar ao modelo ambivalente de individualidade que a performance concretiza.

Wilson observa a estranha temporalidade de *Cut Piece* e o otimismo ambivalente no gesto de permitir que pessoas cortem pedaços da roupa de alguém como souvenir; nessa performance e na de Ono, intitulada *Promise Piece* [Pedaço da promessa] (1992), onde um vaso é quebrado e seus estilhaços distribuídos, Wilson destaca que, há sempre a possibilidade, de fato, probabilidade, de que os fragmentos do que era inteiro jamais sejam reunidos. Eu chamaria atenção para esse comprometimento de colocar o fragmento acima de qualquer fantasia de futura totalidade, e eu quero localizar os gestos de quebrar e os gestos de cortar na obra de Ono em relação a esse outro feminismo antissocial que recusa modos convencionais de feminilidade ao recusar-se a refazer, reconstruir ou reproduzir e que se dedica totalmente e ferozmente à destruição do self e do outro.

Wilson observa a tendência de comparar *Cut Piece* com *Rhythm 0* [Ritmo 0], de Marina Abramovic's (1974) e *Shoot* de Crish Burden (1971), mas rapidamente descarta a performance de Abramovic's como improvisação e marcada por uma “entrega completa”, da mesma forma, critica o trabalho de Burden, que ela enxerga como uma tentativa de “dominar e arranjar a agressão” e como sendo “muito diferente dos desejos pacíficos de Ono e

Lennon” (117). O masoquismo do homem com certeza reivindica um território muito diferente das performances da mulher para se desvendar. Enquanto o homem masoquista habita um tipo de anti-heroísmo heroico recusando o privilégio social e se oferecendo, nos moldes de Cristo, como mártir pela causa, a performance da mulher masoquista é bem mais complexa e oferece uma crítica ao próprio fundamento do ser humano. Uma quantidade marcante de arte performática — feminista e outras — de uma cena experimental das décadas de 1960 e 1970 explorou esse solo fértil do colapso masoquista. Kathy O’Dell (1998) escreveu sobre a arte performática masoquista da década de 1970 como performance de recusa da totalidade e demonstração do argumento de Deleuze de que “a aparente obediência do masoquista dissimula uma crítica e uma provocação” (Deleuze 1971:77). O relato psicanalítico de O’Dell sobre masoquismo oferece um bom resumo do gênero e localiza obras por Burden, Cathy Opie e outras em conversas interessantes entre elas, mas, em última análise, ela quer transformar o masoquismo em algo com o qual podemos aprender, através do qual podemos reconhecer os contratos invisíveis que fazemos com a violência e com os quais podemos negociar relações com outros. Mas há um problema em tentar prender as críticas masoquistas do sujeito a renegociações humanistas com a individualidade. De várias maneiras, essa reconfiguração do masoquismo como forma de contestar e se ajustar com a violência rescreve o dilema que identifiquei no início deste capítulo nos termos de feminismo que precisa resgatar outras “mulheres” de suas tendências destrutivas. Performances como *Cut Piece* e *Rhythm 0*, mas também *Waiting* [Esperando] de Faith Wilding (1972) não necessariamente querem resgatar a mulher, mas a abandonam como mulher.

Obviamente, nenhuma dessas performances sugere imediatamente um ato “feminista”, em vez disso, transformam o feminismo em comentários contínuos sobre fragmentação, submissão e sacrifício. A performance de desmantelamento de Yoko Ono nos força a questionar que tipo de identidade inadequada surge para uma plateia, em nove minutos. Seria feminista esse ato e esse modelo de identidade? Podemos pensar sobre essa recusa da identidade como um ato antiliberal, uma afirmação revolucionária de pura oposição que não confia no gesto liberal de desafio, mas acessa outro léxico de poder, e fala outra linguagem de recusa? Se compreendermos *passividade radical* como um modo antissocial com

alguma conexão com as afirmações anti-autorais feitas a partir de teoria e ficção pós-colonial de mulheres, podemos começar a vislumbrar sua política. Em uma esfera liberal onde a busca por felicidade, como Jamaica Kincaid diria, é tanto desejável quanto obrigatória, e onde certas formulações da identidade (como ativa, voluntarista, que escolhe, propulsiva) dominam a esfera política, a passividade radical pode sinalizar uma outra forma de recusa: a simples recusa de ser. Enquanto várias feministas, de Simone de Beauvoir a Monique Wittig e a Jamaica Kincaid, descreveram o projeto de “se tornar mulher” como um no qual a mulher pode apenas ser cúmplice em uma ordem patriarcal, pensadoras feministas, em geral, não se voltaram para masoquismo e passividade como alternativas em potencial para elaborações liberais de mulheridade. Carol Clover (1993) fez uma excelente descrição de masoquismo do homem como uma explicação para a popularidade de filmes de terror entre garotos adolescentes, e de forma semelhante, podemos identificar o masoquismo da mulher como a vontade abrindo mão da identidade para o outro, para o poder; em uma performance de passividade radical testemunhamos a vontade do sujeito de, de fato, desfazer-se para dramatizar o inadequar-se para o outro, para que a observadora não tenha que testemunhar o inadequar-se como função do próprio corpo dela. Aqui atua a elaboração de Joseph Roach (1996) de cultura como combinação de projeção, substituição e efígie. É verdade que a passividade radical poderia descrever certas versões de feminilidade lésbica. A teoria queer, sob influência da obra de Judith Butler sobre o “falo lésbico”, argumenta a favor do reconhecimento da potencialidade do poder masculino em forma feminina, mas isso ainda deixa a lésbica sem explicação e perdida para uma modalidade antifálica.

De fato, se uma forma fálica de ser queer foi definida pela representação do corpo como híbrido e montado, então uma outra toma como objeto o desaparecimento total do corpo. Em um uso explicitamente queer de colagem, essa tensão entre a energia rebelde da variedade de gênero e a revolta silenciosa da feminilidade queer se destacam. A obra de J. A. Nicholls em grande parte envolveu figuração e focou em produção de trabalhos em palcos, a construção de um ambiente estético através de estratos representativos que se tornaram progressivamente mais planos e progressivamente mais artísticos ao mesmo tempo. Esse movimento vai contra as aspirações tridimensionais de colagem, que constrói a partir da

tela e transforma o diálogo entre tinta e tela em um discurso multivocal através da importação de material “externo”. Em seu processo, Nicholls primeiro cria, aos moldes de Frankenstein, uma pequena colagem com variadas partes e materiais da figura que ela deseja pintar. Em seguida, ela pinta uma versão da colagem em telas grandes, tentando capturar a qualidade do material cujos pedaços ela juntou em uma montagem de partes móveis e outras estáticas, membros anatomicamente corretos com a base deles em estilo caricatural, movimento e imobilidade, identidade e ausência de rosto. Algumas de suas figuras estão reclinadas como em nudes clássicos, mas muitas delas — todas são figuras com ambiguidade de gênero — estão suspensas no tempo, espaço, água ou tinta. Elas estão coladas umas às outras, a soma das partes, e se reviram e se voltam para dentro e para fora da totalidade, legibilidade e senso.

Em uma nova obra, Nicholls recorre a paisagens, esvaziando completamente a paisagem de figuras, indo de variação de gênero como montagem a feminilidade queer como ausência surpreendente. O que antes foi paisagem de fundo se torna o palco; o que foi solo se torna figura; o que foi secundário passa a ser primário. A paisagem esvaziada de figuras, quando considerada em relação a suas pinturas de figuras, ainda fala sobre figuração. Apenas sua figuração, assim como na arte de Kara Walker, é ausente, desaparecimento e ilegibilidade. Em *Here and Now* [Aqui e agora], a paisagem é gráfica e dramática, vívida e emocional. A psiquê da figura está espalhada horizontalmente através do encontro do oceano e da terra, em vez de enclausurado verticalmente em um corpo ereto, e o relacionamento entre o lado de dentro e o de fora, o drama principal apresentado pela colagem, são aqui representados como céu e território, vegetação e ondas, azul e verde, com uma cerca quase transparente marcando o não limite entre os dois. Tempo e espaço, propriamente ditos, colidem nessa fronteira, aqui e agora, e a urgência e presença da paisagem emocional se anunciam nas surpreendentes ondas dinâmicas no solo central. Em *Higher Ground* [Solo mais elevado] e *New Story* [Nova história], as telas são mais marcadas por imobilidade e imutabilidade, e a paisagem se torna mais um fundo a espera de uma figura. Essas novas pinturas tentam representar feminilidade como uma indefinição da forma da mulher dentro de uma paisagem natural e como uma exclusão violenta da figura como um todo. As surreais e, com frequência, hiperartificiais paisagens representam

feminilidade queer como recusa da mulheridade convencional e desidentificação com a lógica da variação de gênero como o outro da normatividade.

[1](#)

Um argumento semelhante incentiva as meditações de Macarena Gomez-Barris sobre a política da lembrança na sequência do terrorismo do estado em *Where Memory Dwells* [Onde a memória habita] (2009).

[2](#)

Lisa Duggan e Richard Kim, “Beyond Gay Marriage” [Para além do casamento gay], in: *The Nation*, 18 de julho de 2005, p. 25.

[3](#)

Veja Newton 1996; Weston 1998; Rubin 1975; Eng 2003; Butler 2002.

[4](#)

Esse filme é apenas um de uma grande gama de filmes sobre esquecimento, incluindo *Amnésia* (2000, dirigido por Christopher Nolan) e *Brilho eterno de uma mente sem lembrança* (2004, dirigido por Michel Gondry). Mas os filmes sérios sobre esquecimento não hesitam em fazer dele perda de individualidade. Tenho interesse em o que o esquecimento possibilita, não o que bloqueia.

[5](#)

Veja, de Munoz, *Cruising Utopia* [Navegando na utopia] e de Freeman, *Time Binds* [O tempo prende]. Esses livros sobre temporalidade queer muito importantes; foram lançados quando eu estava terminando meu livro e, portanto, dediquei-me a eles menos do que deveria. Munoz também escreveu bastante sobre fracasso em *Cruising Utopia*.

[6](#)

Veja Roslyn Oxley9 Gallery, www.roslynroxley9.com.au.

7

Deus salve a rainha

Ela não é ser humano

Não há futuro

No sonho da Inglaterra...

Ó, deus salve a história

Deus salve sua marcha furiosa

Ó, senhor deus tenha piedade

Todos os crimes são pagos.

Quando não há futuro

Como pode haver pecado

Somos as flores na lixeira

Somos o veneno em sua máquina humana

Somos o futuro, seu futuro .

Deus salve a rainha

Estamos sendo sinceros, cara E não há futuro No sonho da Inglaterra...

Nenhum futuro, nenhum futuro Nenhum futuro para você Nenhum futuro,
nenhum futuro Nenhum futuro para mim.

8

Robert McRuer teorizou várias relações entre o ser queer e deficiência física em seu marcante livro, *Crip Theory* [Teoria do deficiente] (McRuer, 2006).

[9](#)

Elizabeth Freeman aborda semelhante reconsideração acerca do sadomasoquismo em relação ao feminismo e temporalidades queer em um capítulo intitulado “Turn the Beat Around: Sadomasochism, Temporality, History” [Inverta o compasso: Sadomasoquismo, temporalidade, história] em: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* [O tempo amarra: temporalidades queer, histórias queer] (2010:137-70).

[10](#)

Jamaica Kincaid entrevistada por Marilyn Snell, “Jamaica Kincaid Hates Happy Endings” [Jamaica Kincaid detesta finais felizes”, in: *Mother Jones*, setembro-outubro, 1997.

[11](#)

Jeffrey Fleishman, “Member's abrupt resignation rocks Nobel Prize community” [Abruta renúncia de um membro desestabiliza a comunidade do Prêmio Nobel], in: *Boston Globe*, 12 de outubro, 2005.

Dado o novo assunto, com propriedade, Nicholls também utiliza uma nova forma de colagem que desafia o observador a considerar o significado de colagem na era digital. Ela escaneia uma fotografia para o computador, onde usa o Photoshop para cortar e colar elementos e materiais diferentes à foto. Então ela imprime e pinta a partir da imagem em uma tela. As três mídias — fotografia, imagem digital e pintura — tornam-se lugares para colagem digital elaborada e complexa. Enquanto nas tradicionais colagens de Picasso e outros artistas é provável que encontremos pedaços de jornal colados na pintura, aqui nos deparamos com elementos gráficos enxertados por meio de um software à fotografia e então transformados em uma tela pintada.

Em uma performance contemporânea de cinquenta e cinco minutos que dá continuidade à obra desses artistas e é intitulada *America the Beautiful* [Lindos Estados Unidos], Nao Bustamante combina uma performance de vanguarda com o burlesco, o ato circense e a excentricidade de um escapologista. O solo une banalidade e os rigores dos adornos femininos à tensão de uma corda bamba, a subida trêmula e oscilante de um corpo embrulhado em uma escada, e combina a disciplina da performance física com o espetáculo da incerteza personificada. A plateia ri desconfortável ao longo da performance, assistindo a Bustamante embrulhar o corpo nu com fita adesiva transparente, maquiá-lo de forma tosca e colocar uma peruca loira esfarrapada. Um fundo musical sentimental paira no ar e entra em conflito sonoro com a dureza da performance de feminilidade que Bustamante leva ao palco. Em sua peruca loira e maquiagem, com a pele espremida, ela representa as exigências da beleza feminina racializada; a fim de confirmar o perigo de tal beleza, ela se curva e balança precariamente enquanto calça saltos altos no topo de uma escada baixa. Finalmente, ela sobe uma escada bem mais alta carregando uma vareta de faísca e ameaçando cair a qualquer momento de sua posição naquela altura.

Essa performance, junto com várias outras no portfólio de Bustamante, confirma que ela é o que José Esteban Muñoz (2006) denominou uma “artista da vulnerabilidade”. Em seu inspirado ensaio sobre a prática performática de Bustamante, Muñoz chama atenção para as formas de Bustamante para “se envolver e re-imaginar o que foi uma história de violência, degradação e performance compulsória” (2006:194); seu envolvimento com os perigos anexados à posição de sujeito da “mulher de cor” faz com que ela seja vulnerável e inunda sua performance com o frisson do potencial para o fracasso, o colapso e a crise. Em um momento pungente na performance *America the Beautiful*, por exemplo, enquanto está empoleirada precariamente no topo de uma escada do tipo cavalete, Bustamante dá as costas para o público e usa a iluminação de palco para criar um espetáculo de fantoches com as mãos. As sombras tremeluzentes que ela cria na parede de fundo se recusam a ser coerentes com um outro espaço teatral e simplesmente são reflexo do obscuro status dela como fantoche, manequim e boneca. Mas o momento é fascinante, porque revela como Bustamante se torna seu próprio fantoche, seu próprio ventríloquo e

constrói seu corpo como ponto de encontro para discursos violentos de beleza, lucro, coerência, raça e sucesso.

Em uma entrevista com Munoz, Bustamante aborda a característica de improvisação de seu trabalho e de forma compreensível e brilhante conecta a tese de que não há improvisação em performance com a ideia de que sempre existe um “espaço novo”. Algo de equilíbrio entre improvisação ensaiada e imprevisibilidade do “espaço novo” marca sua obra como uma recusa rigorosa da maestria. Munoz denomina essa positividade “amadorismo”, em referência especificamente à performance com a escada em *America the Beautiful*, e Bustamante concorda, mas elabora: “o trabalho que apresento é sobre não conhecer o equipamento, e não conhecer aquele equilíbrio em especial, e então encontrá-lo ao longo do processo” (Munoz e Bustamante, 2003:5). Conforme ela diz, cada noite a escada é colocada no chão de forma um pouco diferente ou é uma escada diferente; o cambalear é diferente, tem um alcance distinto, e seu corpo precisa responder imediatamente e no momento da performance às novas configurações do espaço e da incerteza.

Resumo

O antissocial dita um inadequar-se, uma lealdade àquilo que parece envergonhar ou aniquilar, e uma passividade radical possibilita habitar a feminilidade com a diferença. As compreensões radicais de passividade que surgem com as obras de Marina Abramovic e Yoko Ono, sem falar na lendária obra de Faith Wilding, *Waiting*, todas oferecem um modo antissocial de sair da difícil situação que é tornar-se mulher e, portanto, sustentar o domínio do homem dentro de uma binariedade de gênero. Ao prever casais do tipo mestre/escravo na obra de Kara Walker e as figuras desaparecidas nas paisagens de J. A. Nicholls, o não ato de esvaziamento e desnudamento performático de Ono sugere a estrutura para o material estético, exatamente como Spivak nos chamou atenção para considerarmos o papel do intelectual em todas as representações do subalterno. Em todas essas obras, a estrutura — globalização, a tela, as paredes da galeria, a academia — prende o autor ao que é criminoso, o torturador a sua vítima, o invasor corporativo ao lugar da pilhagem; a colagem expõe a boca aberta, a figura em angústia, o grito e sua causa; ela cola efeito à causa e dificulta a

relação entre os dois. No fim, não há sujeito, não há sujeito feminista, nessas obras. Há buracos vazios, paisagens vazias, silhuetas partidas — a identidade se revela, recusa-se a aderir, não fala e não será falada. A voz passiva, que é o verdadeiro domínio da fantasia masoquista (“uma criança está sendo espancada”) pode ser uma voz transformadora para o feminismo. Freud mesmo disse que não conseguia compreender as fases finais da fantasia masoquista da mulher, que progredia de “uma criança está sendo espancada” para “eu estou sendo espancada” e, finalmente, “os garotos estão sendo espancados pela professora”. Mas essa fase final da fantasia masoquista afasta definitivamente a punição do corpo do subjugado para o corpo do opressor. Finalmente, masoquismo representa uma profunda ruptura com o próprio tempo (Freeman, 2010); conciliando a tensão, que supostamente não é possível conciliar, entre prazer e morte, a masoquista amarra sua noção de identidade a um espiral de dor e ferida. Ela se recusa a aderir, recusa-se a se fortalecer contra o conhecimento de morte e de estar morrendo, e busca como alternativa não ter qualquer tempo, um corpo suspenso no tempo, no espaço e no desejo.

A performance *Cut Piece* de Yoko Ono, modulada racialmente em 1965 por seu status de mulher asiática dentro da imaginação imperial, questiona em termos que Hartman pode reconhecer se liberdade pode ser imaginada separada dos termos a partir dos quais é oferecida. Se liberdade, conforme demonstrado por Hartman, era oferecida a escravizados como um tipo de contrato com o capital, então perambular, ser inquieto, recusar-se a adquirir propriedade ou riqueza flerta com modos de liberdade que são inimagináveis para quem oferece liberdade como a liberdade de se tornar mestre. Aqui, Ono senta-se quieta, espera paciente e passivamente, e se recusa a resistir nos termos exigidos pela estrutura que a interpela. Ser cortada, ser despida, ser violada publicamente é um tipo específico de performance resistente, e nela Ono concretiza uma forma de não atuar, não ser e de inadequar-se. Sua imobilidade, ressaltada apenas por um recuo involuntário aos sete minutos de apresentação, como os cortes masoquistas em *A pianista* e as recusas de amor em *Autobiography of My Mother*, oferecem gestos masoquistas calmos que nos convidam a deixar de pensar em sexo como narrativa sedutora de conexão e libertação e pensar nele de forma nova, como lugar de conduta fracassada e inadequada.

CAPÍTULO CINCO O assassino em mim é o assassino em você: homossexualidade e fascismo

Quem não é capaz de tomar partido deve calar.

— Walter Benjamin, “Rua de mão única”, Obras escolhidas

A arte queer do fracasso é uma reflexão extensa sobre modos de saber antidisciplinares especificamente ligados ao ser queer; argumentei a favor de estupidez, fracasso e esquecimento acima de saber, maestria e lembrança em termos de construção contemporânea de conhecimento. Os mundos sociais que habitamos, conforme vários pensadores nos lembraram, não são inevitáveis, nem sempre estavam fadados a se tornarem isso, mais além, no processo de produzir essa realidade, várias outras realidades, campos de conhecimento e modos de ser foram descartados e, para usar o termo de Foucault (2003), “desqualificados”. Estudos queer, assim como qualquer outra área de estudo que concorda com princípios, modos de historiografia e lugares de investigação, também tendem a se solidificar no que Foucault chama de “ciência”, ou um regime do saber que depende totalmente de narrativas do senso comum sobre emergências e supressões. Em algumas narrativas teóricas queer, por exemplo, a abjeção psíquica do homossexual deve encontrar um reconhecimento tardio de sua legitimidade. Em outros esforços acadêmicos, o sujeito gay ou lésbico deve ser desenterrado dos túmulos da história ou ter um lugar apropriado garantido considerando-se movimentos sociais, globalizado em um projeto baseado em direitos ou inscrito em novos contratos sociais. Mas na teoria queer mais recente, os projetos positivistas comprometidos com a restauração do sujeito gay à história e resgate da identidade gay de sua patologização foram substituídos pela ênfase no potencial negativo do queer e na possibilidade de repensar o sentido do político através do ser queer, exatamente por meio do acolhimento das formulações de individualidade incoerente, solitária, derrotada e melancólica que coloca em movimento.

É convenção descrever as primeiras narrativas de vida gay e lésbica como “escondidas da história”; essa noção, retirada do título de uma antologia famosa editada por George Chauncey e outros, elegera história gay e lésbica como arquivo reprimido, e o historiador como intrépido arqueólogo escavando os apagamentos homofóbicos para encontrar a verdade. Mas por mais que tenhamos que escavar algumas histórias que foram invisibilizadas, também enterramos outras, e algumas vezes fazemos ambos ao mesmo tempo. Você poderia dizer que acadêmicos/as gays e lésbicas também têm histórias escondidas, histórias desagradáveis e têm tendência a selecionar de arquivos históricos somente narrativas que agradam. Portanto, novas elaborações de história queer surgiram de acadêmicos como Heather Love, que argumenta a favor de um arquivo contraditório cheio de perda e anseio, abjeção e feiura, assim como, amor, intimidade e sobrevivência. Um exemplo de história da qual o conhecimento acadêmico gay e lésbico se escondeu é a história das relações entre homossexualidade e fascismo. Esse é o assunto deste capítulo, à medida que sigo na direção de um modelo de história queer que é menos comprometido em encontrar modelos heroicos do passado e mais resignado com as narrativas contraditórias e cúmplices que, no passado, assim como no presente, conectam sexualidade à política.

Quando digo que o conhecimento acadêmico se escondeu disso às vezes sobrepondo à história, não quero dizer que ninguém discutiu homossexualidade e fascismo; na verdade, há um vasto corpus que aborda esse tema. Mas como o papel da homossexualidade no fascismo é muito ambíguo e complicado e já foi sujeitado a todo tipo de projeção homofóbica, com frequência preferimos falar da perseguição de gays por nazistas, deixando de lado a questão da colaboração deles com o regime. Portanto, penso ser importante dizer, desde o princípio, que não há uma maneira única de descrever o relacionamento entre nazismo e homossexualidade do homem, mas também que não deveríamos nos sentir coibidos de pesquisar a participação de homens gays no regime, ainda que tenhamos medo de consequências homofóbicas por fazermos isso. Finalmente, o objetivo de qualquer investigação desse tipo não deveria ser *estabelecer* a questão da homossexualidade no partido nazista, mas de levantar questões sobre as relações entre sexo e política, o erotismo da história e a ética da cumplicidade.

Conforme Gayle Rubin afirmou sucintamente em “Pensando o sexo”, “sexo é sempre político” (1984:4). Isso é indiscutível, e ainda assim, conforme sugerem as obras de Leo Bersani, Lee Edelman, Heather Love e outros, não há garantia quanto ao formato que a política tomará quando o assunto é sexo. A obra de Rubin nos pede para “pensar o sexo” em todos os contextos, e Foucault nos incita a examinar nossos próprios investimentos em narrativas aconchegantes de liberdade sexual e rebelião. Portanto, “negatividade queer” aqui pode se referir a um projeto ao qual alguém se mantém comprometido a não somente embaralhar lógicas dominantes de desejo, mas também contestar modelos homogêneos de identidade gay dentro dos quais uma vítima queer enfrenta seu opressor/a e emerge herói/heroína. Bersani foi amplamente reconhecido por ter sido a primeira pessoa a questionar o desejo de atribuir um projeto ético a todo tipo de sexo gay. Em *Is the Rectum a Grave?* [O reto é uma sepultura?] ele comentou com astúcia:

Ainda que seja indiscutível o fato de que a sexualidade é constantemente politizada, as maneiras pelas quais fazer sexo politiza são altamente problemáticas. A política de direita pode, por exemplo, surgir com bastante facilidade de uma sentimentalização das forças armadas e de operários tal que, por si só, consiga prolongar e sublimar uma preferência sexual explícita para marinheiros e telefonistas (2009:206).

Como disse Bersani, o erotismo é um arquivo de oportunidades iguais; ele empresta de imagens politicamente problemáticas com tanta facilidade, talvez com mais facilidade, quanto de material politicamente palatável. Isso deixa em aberto a questão referente ao relacionamento entre sexo e política. Bersani, de modo geral, em uma atitude que mais tarde foi transformada por Lee Edelman em polêmica teórica, quer resistir e recusar o desejo de transformar sexo em material cru para uma posição política racional. Como alternativa, ele enxerga uma tirania da individualidade e a glorificação de uma compreensão do político, na maioria das reivindicações de pluralidade democrática, diversidade social ou potencial utópico que são inscritos no sexo: ele parece sugerir que limpamos o sexo ao torná-lo automodelável em vez de autodestruidor.

O modelo de “alcançar o poder”, modelo que Foucault denominou “discurso reverso”, ainda proporciona em várias instâncias a estrutura dominante para pensar sobre sexo. Várias obras em Estudos Queer terminam entusiasmadas, imaginando e descrevendo as novas formas sociais que supostamente surgem de orgias de homens gays ou da prática de *cruising* ou do erotismo queer ou sadismo sodomítico ou de qualquer maneira, do gozo queer, de um jeito ou de outro. Samuel Delany (2001) interpreta uma narrativa harmoniosa de contato social em contatos sexuais anônimos nos cinemas de filme pornô; Tim Dean (2009) encontra um novo modelo de conduta ética em *barebacking* [sexo anal sem camisinha] entre estranhos; e até mesmo as famosas teorias excêntricas de Lee Edelman (2005) sobre a pulsão de morte ser queer parece abrigar alguma fresta pequena para a possibilidade de um gozo antissocial. Em todas as três instâncias, bem como na obra de Bersani (2009), o gozo utópico parece disponível a priori somente em relação ao sexo anal homem/homem entre estranhos. Mas, como afirmei anteriormente, mesmo que eu seja solidário com esse projeto de não organizar o sexo, tenho pouco entusiasmo em relação aos arquivos que são base para esses autores e as utopias resolutamente masculinistas e brancas que eles imaginam através dos portais mágicos da ilusão.

Talvez seja sempre melhor, com todo respeito a T. S. Eliot, trabalhar com a lamúria em vez do entusiasmo, simplesmente porque narrativas “entusiasmadas” são quase sempre, mesmo quando descritas como autodestruidoras, para usar a expressão resistente ao clichê de Foucault, “para o benefício do falante”. Essas narrativas, Foucault sugere, são aquelas que contamos a nós mesmos para sustentar uma “hipótese repressiva” que localiza o queer corajoso como um lutador heroico por liberdade em um mundo de puritanos. Essa narrativa, Foucault argumenta com veemência em *A história da sexualidade volume 1* (1998), é atraente, insistente e convincente — e totalmente errada. Ao mesmo tempo em que é muito pelo “benefício do falante”, conforme Foucault descaradamente afirmou, contar esse tipo de história sobre o memorável surgimento das minorias sexuais a partir da tirania de regimes repressivos, é também maneira de ignorar o verdadeiro mecanismo da história da sexualidade dentro do qual sujeitos marginalizados participam do próprio sistema que os marginaliza e o endossam. Mas também, ignora o sistema pelo qual comportamentos

socialmente transgressivos aceitam a sedução do perigo exatamente porque somos constantemente seduzidos pela ideia de que expressão sexual em si e por si um ato revolucionário. O que parece inalcançável torna-se sexy, e ao saciar nosso interesse pelo tabu, sentimo-nos pervertidos.

Enquanto Foucault substitui a narrativa romântica da resistência gay e lésbica pelo conceito do “discurso reverso”, Bersani ignora narrativas românticas de pessoas que lutam por liberdade sexual em favor de uma prática queer de vertente anticomunitária. O poder da posição anticomunitária, apesar de Bersani não caracterizar nesses exatos termos, é que contraria a tendência a laços homossociais tanto quanto laços homoeróticos entre homens para formar uma rede de apoio aos sistemas patriarcais ao suplantando esses laços com não “relacionalidade”, isolamento, masoquismo. Em outras palavras, ainda que o homem gay possa ser um apoio para o estado patriarcal enquanto está engajado na conexão entre homens e na formação de uma comunidade gay, ele pode se tornar uma ameaça para o status quo político, quando recusa a maestria masculina, rejeita completamente as relações e aceita o “desaparecimento não suicida do sujeito” (Bersani, 1996:99). É esse tipo de subjetividade gay masculina que Bersani traça a partir do trabalho de Genet, Proust e outros e que postula como o sentido de homossexualidade: ele afirma que homossexualidade, a partir de Genet, “é própria da traição” (1996:153). Não vou explorar mais a interpretação de Bersani do texto de Genet, a não ser pela observação de que traição aqui constitui uma recusa provocativa de identificar-se com outros homens gays como um grupo; é suficiente dizer que a negatividade queer para homens brancos gays depende muito de uma noção estranhamente heroica de se inadequar, dentro da qual um homem se entrega a um poder fálico mais elevado. Essa metáfora do inadequar-se pode ser encontrada por todo o arquivo da vanguarda modernista masculina. De fato, a autodestruição que ocupa o centro da noção de Bersani acerca do desvendar da masculinidade por homens indica uma disposição para ser penetrado e de ser modelo para uma masculinidade que não está de acordo com a hombridade heterossexual, mas que é de modo algum reduzível a “deixar de ser homem” ou tornar-se “mulher”.

Conforme Bersani evidencia, uma vez que atos sexuais não podem garantir qualquer posição política específica, progressista ou conservadora, é

estranho querermos continuar a conectar sexo gay, seja lá onde o encontramos, a radicalismo político. Mesmo que a posição padrão de Bersani seja desprezar todo o contexto político (como em sua interpretação dos soldados da legião francesa no filme *Chocolate*, de Claire Denis), nós podemos, como alternativa, olhar para lugares onde a sexualidade perversa parece amarrada a um projeto conservador ou político de direita. Em meu livro *Female Masculinity* [Masculinidade feminina] (Halberstam 1998), por exemplo, indiquei (sem exatamente lidar com isto) a participação de Radclyffe Hall e outras mulheres masculinas no início dos movimentos fascistas britânicos. Hall era conhecida por ser antissemita, e vários de seus amigos aristocratas tanto se simpatizavam com o fascismo quando investiram fetichisticamente em uniformes militares; alguns formaram brigadas policiais voluntárias, outros entraram para o exército.¹ O significado da masculinidade delas às vezes se encaixava em projetos nacionalistas e racistas.

O que acontece quando encontramos vários exemplos de gays ou lésbicas que colaboram com regimes politicamente conservadores e condenáveis em vez de se oporem a eles? Conforme já sugeri, uma tática tem sido ignorar os sinais de colaboração em favor de uma narrativa de vitimização. Debates acerca do uso do triângulo cor de rosa a partir dos anos 1970 como símbolo universal da opressão a minorias sexuais são bons exemplos da preferência por narrativas de vitimização às de participação. Erik Jensen analisou esses debates em seu ensaio intitulado *The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians and the Memory of Nazi Persecution* [O triângulo cor de rosa e a consciência política: gays, lésbicas e a memória da perseguição nazista] (2002), demonstrando como ativistas na Alemanha e nos EUA, nos anos 1970, ignoraram evidências da participação de homens gays no regime nazista enquanto aumentavam o número de homens gays mortos em campos de concentração. Um exemplo famoso disso é a fala de Harvey Milk, membro gay da Câmara de Supervisores de São Francisco: “não ficaremos em silêncio como 300 mil irmãos e irmãs gays fizeram durante o nazismo alemão. Não vamos permitir que nossos direitos sejam cassados e depois marchar de cabeça baixa para dentro da câmara de gás”.² Mas os gays não eram levados às câmaras de gás pelos nazistas; eles eram aprisionados e abusados nos campos de concentração, mas não morriam no gás. Jensen ressalta: “ativistas nos EUA, ainda mais do que na Alemanha

Ocidental, tinham tendência a expor a memória da perseguição nazista a fim de assegurar um apoio mais amplo da sociedade” (2002:329).

Em um ensaio escrito para acompanhar seu filme *Desejo* e publicado no monumental livro *How Do I Look? Queer Film and Video* [Como estou? Filme e vídeo queer], Stuart Marshall foi vigorosamente contra qualquer uso do triângulo cor de rosa em contextos contemporâneos, em geral, e em especial no ativismo contra AIDS. Com o argumento de que o triângulo cor de rosa estabelece uma conexão bastante questionável entre homossexuais perseguidos pelo nazismo sob o parágrafo 175 do código penal alemão e homens gays oprimidos nos anos 1980 por reações homofóbicas à crise da AIDS, Marshall escreveu: “todos aqueles aspectos da diferença e da subjetividade que políticas identitárias subordinam e suprimem exatamente para assegurar solidariedade política e ação ficam perdidos na analogia. Em um nível sutil isso tem consequências amplas e possivelmente reacionárias (1991:87). Isso é uma crítica potente a políticas identitárias, feita em termos que são diferentes de várias críticas contemporâneas à identidade; aqui, o pressuposto de identidade estável e ética no presente impede todas as evidências de identidades contraditórias e talvez politicamente censuráveis no passado. Sendo assim, gays hoje em dia se identificam através do triângulo cor de rosa com as vítimas do terceiro Reich e jamais com seus perseguidores. No documentário intitulado *Parágrafo 175* (dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 2000), por exemplo, vários dos homens entrevistados foram presos e torturados por nazistas nos anos 1940, mas alguns falaram com nostalgia de seus dias no exército alemão, dias preenchidos de camaradagem e laços masculinos. O filme não consegue imaginar qualquer modelo de história que envolveria o público moderno com o soldado alemão e não com a vítima dele. Essa conexão histórica é o que quero explorar.

Nazistas gays?

Quando estava na Suécia oferecendo um seminário sobre teoria queer, na hora do almoço entrei em uma discussão acalorada com um acadêmico sobre a relação entre a obra de arte de Tom of Finland e o imaginário fascista. Do meu jeito tipicamente sutil e diplomático, eu propus que qualquer interpretação dos “papais de couro” hipermasculinos de Tom of

Finland que se desviasse da discussão acerca do fascismo estaria evitando um componente central da obra. Meu colega sueco ficou irritado. Bobagem, ele respondeu. Tom of Finland era puro Eros e tinha pouco a ver com o fascismo imaginário ou real, se é que tinha alguma coisa. Mas eu persisti do meu jeito gentil e persuasivo, o artista não era do exército finlandês? Os finlandeses não colaboraram com os alemães? A imagem de Tom of Finland não nasceu desse encontro fatídico com os soldados alemães? Meu colega sueco ficou exasperado: será que eu não sabia que os finlandeses foram forçados a lutar pela Alemanha e que não necessariamente estavam aceitando o fascismo? Ele propôs que, de toda maneira, o contexto histórico não pode adequar o sentido que o material erótico tem! Quanto mais meu colega resistia a minha interpretação acerca da intersecção do homoerotismo com o fascismo, mais insistente eu ficava. Quanto mais insistente eu ficava, mais ele resistia e enfatizava uma separação de imagens eróticas da ideologia política. Eu quis saber: por que você não pode aproveitar a imagem e admitir que ela faz parte de um imaginário fascista de homossexualidade? Ele quis saber: por que você não pode separar representação e realidade, sentidos históricos e contemporâneos, masculinidades fascistas e homossexuais?

O encontro foi desconfortável, inquietante e, por isso, ainda mais envolvente. Será que eu estava sendo feminista grosseiramente fiel e estava lendo o contexto histórico da produção dos desenhos eróticos de Tom of Finland como definitivos em termos de significado? Ou estaria meu amigo sueco de forma intransigente defendendo sua recusa em interpretar qualquer contexto histórico que fosse a partir de um arquivo que ele pensava ser sexualmente excitante? Se aceitarmos a possibilidade de Tom of Finland tanto fazer parte do imaginário fascista quanto ser resistente a sua redução àquele imaginário, que tipo de relacionamento entre política e erotismo estamos acolhendo? O que está em jogo aqui não é o verdadeiro status político do mundo de fantasia de Tom of Finland nem a verdadeira história da produção das imagens; a real batalha é sobre o contexto de afirmações contemporâneas que pessoas querem fazer sobre a retidão política de seus desejos. Um homem gay, ou qualquer pessoa, que pensar no arquivo erótico de Tom of Finland como atraente não quer ser acusado de furtivamente investir no fascismo, um investimento que entra escondido pela porta dos

fundos do desejo; ao mesmo tempo, não é possível termos certeza de que todos nossos interesses por material erótico são politicamente inocentes.

Isso não é para criar um argumento nos moldes de Catherine Mackinnon, que enxerga representações sexuais carregadas de poder como inerentemente ruins. Como alternativa, quero compreender por que não conseguimos tolerar a ligação entre nossos desejos e políticas que nos perturbam.

Em um ensaio publicado em edição especial do *Journal of the History of Sexuality* dedicado ao fascismo e à sexualidade alemães, Dagmar Herzog, talvez a acadêmica mais audaciosa e original trabalhando nesse tópico, inicia com a pergunta, hoje familiar: “qual é a relação entre políticas sexuais e outros tipos de política?” Ela continua:

Poucas culturas apresentaram esse enigma com tanta urgência ou tão perturbadoramente quanto a Alemanha nazista. As respostas são múltiplas e ainda sem solução; cada resposta que surge provoca novas questões. Qual exatamente era a política sexual do nazismo? Era repressora para todas as pessoas, ou alguns indivíduos e grupos recebiam uma licença especial, enquanto outros eram perseguidos, atormentados ou assassinados? Como compreendemos o fato de que acadêmicos desde os anos 1960 até o presente repetidamente admitiram que o terceiro reich foi “hostil ao sexo”, “sem prazer” e caracterizado por uma “prudência alemã oficial”, enquanto nos filmes e na cultura popular tem havido a tendência compensatória de oferecer anedotas lúgubres e obscenas em substituição aos envolvimento sérios com as complexidades da vida sob o fascismo alemão? (2002:3-4)

A excelente contribuição de Herzog para a literatura foi mostrar que, ao contrário da crença popular, os nazistas não eram simplesmente repressores em relação ao sexo ou detentores de uma ordem moral sexual rígida; eles utilizavam da homofobia e da moralidade sexual somente quando e onde era politicamente conveniente fazer isso, e em outras situações faziam vista grossa, desde que os participantes das atividades sexuais escrutinizadas fossem “de raça pura”. Nesse ensaio, Herzog associa Foucault a Freud para expor a política sexual contraditória e desigual do nazismo. Um de seus insights mais incisivos é: “simplesmente não conseguimos compreender por que o nazismo era tão atraente para tantas pessoas” sem investigar a

produção e nem a repressão da sexualidade sob o regime. No entanto, o resto do texto tende a aplicar essa ideia apenas à política da heterossexualidade. Herzog descreveu a política, da mesma maneira unificada, do terceiro reich em relação à homossexualidade: homofobia, ela afirma, era parte de um sistema racial mais geral dedicado à promoção da reprodução ariana e supressão de toda influência judaica. Mas quando o assunto é masculinidade dominante, como sugere o material de Tom of Finland, a política da homossexualidade na Alemanha nazista parece tão complicada e contraditória quanto aquelas da heterossexualidade.

Vários pensadores da teoria queer já tentaram desvendar as conexões entre homossexualidade e nazismo. Por exemplo, Eve Kosofsky Sedgwick tanto reconhece as relações entre homoerotismo e fascismo quanto força uma posição contrária a essa associação:

Deveria ser desnecessário dizer que a fantasia da homossexualidade nazista é totalmente falsa; de acordo com qualquer definição de homossexualidade corrente em nossa cultura, somente um líder nazista, Ernst Roehm, era homossexual, e ele foi assassinado pela SS por ordem direta de Hitler, em 1934. O que parece ser uma verdade mais precisa é que, de qualquer maneira, o fascismo alemão (assim como, de forma menos exacerbada, a cultura do século XX de modo geral) surgiu de um fundamento social de que ‘a questão homossexual’ ficou bastante saliente” (1994:49).

Sedgwick está reagindo ao que ela percebe ser tendência popular e feminista de combinar nazistas e comunidade homossexual, uma tendência que pode ser encontrada na obra de pensadores, tais como Luce Irigaray, e também de forma popular em filmes como *Os deuses malditos*, de Luchino Visconti (1969) e *O conformista* de Bernardo Bertolucci (1970). Não tenho qualquer intenção de ocupar a posição ofensiva e potencialmente homofóbica de uma pessoa feminista que interpreta mal o masculinismo fascista como a própria definição de homossexualidade masculina, mas gostaria, sim, de desafiar a afirmação generalista sobre a completa e total falta de qualquer tipo de conexão entre nazismo e homossexualidade. Afirmar com tanta simplicidade que apenas um líder nazista era *homossexual* soa defensivo, dado que sabemos ter havido grupos de homens que realmente associavam laços eróticos entre homens com o tipo de

criação clássica de mitos pelas quais os nazistas eram conhecidos. É também uma forma de evitar a acusação de que há um tipo de relacionamento estrutural entre homossexualidade do homem e nazismo, simplesmente dizendo que sabemos de apenas um nazista homossexual. De fato, Roehm era conhecido por estar à frente de um grupo de *stormtroopers* [soldados da tropa de assalto] homossexuais. Ainda que eu concorde com Sedgwick que a presença de homens homossexuais em grupos fascistas não faz o nazismo ser homossexual (não mais do que o fato de a grande maioria dos nazistas ser heterossexual faria o fenômeno do nazismo ser heterossexual), também penso que a perseguição explícita a homens homossexuais não retira a possibilidade de que realmente havia, em alguns momentos, sobreposições desconcertantes entre nazismo e homossexualidade.

A história dessa sobreposição pode ser encontrada até mesmo em uma pesquisa casual sobre o intergeracional *Mannerbund*, ou grupo de homens, das décadas de 1920 e 1930. Houve pelo menos duas vertentes para os movimentos pela emancipação homossexual na Alemanha, no início do século XX. Uma delas, associada ao instituto de Max Hirschfeld e a teorias dos sexo intermediário e do terceiro sexo é bem conhecida; a outra, masculinismo homossexual, é menos conhecida. Esta vertente incluía homens como Hans Blüher e John Henry Mackay, que promoveram o *Mannerbund* nos anos 1930, bem como Adolf Brand (fundador da *Gemeinschaft der Eigenen*) e até mesmo o nazista e soldado da tropa de assalto Ernst Roehm. Resistiram às teorias biológicas de inversão apoiadas pelo instituto de Hirschfeld a favor de noções “culturalistas” da homossexualidade do homem que funcionavam em termos de conexão erótica entre dois homens convencionalmente masculinos. Esse tipo de masculinismo coincidia com uma ênfase nacionalista e conservadora na superioridade da comunidade masculina e com uma rejeição racializada da feminilidade. De fato, entre esses primeiros ativistas homossexuais, homens judeus eram vistos como homens que ficaram efeminados em consequência da dedicação à família e ao lar — um universo que deveria ser deixado para as mulheres — e que, como homossexuais efeminados, não cumpriam a obrigação viril de se manter comprometido com outros homens masculinos e com o estado e a esfera pública masculinista. Há até uma palavra em alemão para a repugnância gerada pelo homem gay feminino: *tuntenhass*.

No desejo deles por homens masculinos, os masculinistas criaram uma ideologia individualista de amor sexual que de fato se encaixava muito bem com certos aspectos do estado fascista em sua produção de laços, e na manutenção deles, entre homens arianos. Conforme o historiador alemão Geoffrey Giles afirmou: “não era fácil distinguir o laço entre homens que os nazistas incentivaram vigorosamente em nome da camaradagem do movimento *Wandervogel*, e deve ter havido milhões de jovens alemães que não tinham uma ideia bem definida sobre essa diferença” (Giles, 2002:260)

As conexões entre homossexualidade, fascismo e modernismo foram cuidadosamente escavadas e teorizadas por vários historiadores e teóricos. George L. Mosse, por exemplo, dedicou um capítulo de seu livro *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism* [A revolução fascista: para uma teoria geral do fascismo] (1999) à “homossexualidade e ao fascismo francês”. Mosse destaca a natureza complexa das relações efetivas e discursivas entre fascismo e homossexualidade: de repente, homossexuais eram perseguidos sob o fascismo para manter a normatividade do maculinismo fascista, mas ao mesmo tempo, fascistas continuaram a ser acusados de serem homossexuais, e homossexuais eram regularmente acusados, na França e em outros lugares, de colaborar com os nazistas. Como outros, Mosse sugeriu que uma preocupação nazista com a hombridade e a virilidade e a preferência por distância em relação às mulheres e domesticidade empurrou o nazismo com força para essa área problemática, muito bem registrada por Sedgwick, dentro da qual laços políticos e sexuais entre homens se tornam confusos e entrelaçados. Mosse termina o capítulo *On Homosexuality and French Fascism* [Sobre a homossexualidade e o fascismo francês], convocando para “mais pesquisa” (181) sobre as relações entre homens amigos, e dentro do homoerotismo e nacionalismo.

Andrew Hewitt teorizou as conexões indicadas por Mosse em um livro intitulado *Political Inversions* [Inversões políticas] (1996). Focando tanto nas representações grosseiras, homofóbicas e caricaturais de nazistas gays no cinema quanto nas conexões mais complexas e teóricas, feitas por Adorno e outros, entre totalitarismo e homossexualidade, Hewitt esboçou um “fascismo imaginário”, tal que fazia conexões não históricas entre o homem gay e o fascista. Hewitt traçou cuidadosamente o verdadeiro

envolvimento de homens homossexuais em movimentos protofascistas, bem como no partido nazista, mas também observou as manipulações estruturais da língua, do poder e da imaginação que tornava fácil combinar homossexualidade e fascismo; por exemplo, a partir do ensaio de Ernst Bloch sobre a não representabilidade do fascismo, ele sugeriu que ambos a homossexualidade e o fascismo compartilham a metáfora da indescritibilidade: “se a homossexualidade não se atreve a falar o próprio nome, ainda assim servirá como o ‘nome’ de uma outra coisa que não pode ser descrita — fascismo” (9). Outra razão para a associação fácil entre homossexualidade e fascismo reside na caracterização popular do proletariado como masculino e viril e movimentos elitistas de vanguarda como efeminados. Um terceiro motivo, que Hewitt debate com detalhes em relação à contenda de Adorno de que “totalitarismo e homossexualidade estão juntos”, está na identificação tanto do totalitarismo quanto da homossexualidade com o desejo por mesmice que influencia a “personalidade autoritária” e ameaça a lógica dominante ou a edipiana de desejo.

Tendo demonstrado que as associações populares e as radicais de homossexualidade e fascismo dependem de poucas características estruturais compartilhadas que se tornam parte de um imaginário homofóbico maior, Hewitt então se volta para a verdadeira história de homens gays masculinistas na Alemanha, nos anos 1930 e demonstra que o limitado estudo dentro da historiografia queer da influência de Magnus Hirschfeld e de defensores do “terceiro sexo” torna obscura essa história mais complexa dos primeiros movimentos pela emancipação homossexual. As diferenças entre a versão de Hirschfeld sobre emancipação homossexual (o reconhecimento de minorias sexuais pelo estado) e a versão masculinista (a elevação da amizade masculina para um princípio de poder do estado) incita Hewitt a oferecer uma nova sequência de perguntas sobre homossexualidade:

Portanto, devemos ser sensíveis à função estratégica de uma homossexualidade emergente. No lugar de perguntar “o que era homossexualidade?” (ou, em termos foucaultianos, “quando e como era a homossexualidade?”), precisamos compreender para que servia (e serve) a homossexualidade. Quais opções políticas ela proporcionava, quais saídas

de um heterossexismo aporético na política e na filosofia? Qual foi seu papel dentro de sua estrutura política e filosófica contemporânea? (1996:81).

Em outras palavras, enquanto o instituto Hirschfeld e a incomum biografia de Magnus Hirschfeld como vítima de agressão nazista cabem bem em elaborações contemporâneas acerca da longa história de perseguição a homossexuais na sociedade euro-estadunidense, a história paralela de homens homossexuais que se identificavam com princípios fascistas e que participavam abertamente e livremente do partido nazista é muito menos lembrada. Ao perguntar para que pode servir a homossexualidade, qual era sua função, Hewitt retira a ênfase de um relato ininterrupto da luta homossexual e possibilita uma história da sexualidade mais variegada dentro da qual a alteridade sexual serve para ambos os regimes, dominante e subordinado, algumas vezes ao mesmo tempo. Diferente de Sedgwick, apesar de ele se fundamentar bastante na obra dela, Hewitt não nega a conexão entre homossexualidade e fascismo; mas propõe dizer que algo radical pode ser extraído do masculinista gay apesar de suas associações políticas desagradáveis.

Em seu capítulo sobre as primeiras políticas do masculinismo, Hewitt apresenta a história de movimentos homófilos masculinos que surgiram como resposta ao incentivo a laços homoeróticos dentro da Alemanha Weimar e do início do nazismo. Ele questiona o que caracteriza como “a omissão do masculinismo na historiografia queer ainda mais recente” (82). Assim como Hewitt, quero questionar essa omissão, mas nossos motivos para fazer isso são um tanto quanto diferentes. Para Hewitt, o desvio que a história gay faz em torno do masculinismo alemão impede uma série de questões sobre as relações entre o político e o libidinoso e possibilita a rejeição do masculinista tanto por ser politicamente vergonhoso quanto por ser sexualmente reprimido. Hewitt retoma os masculinistas — homens como Han Blüher e John Henry Mackay, assim como (por implicação) figuras sinistras como Adolf Brand e até mesmo Ernst Roehm — para evitar que versões de homossexualidade masculina em termos de conexão erótica entre dois homens convencionalmente masculinos sejam reduzidas a (ou caricaturadas como) reprimidas, sexofóbicas, “dentro do armário” ou simplesmente parte integrante da ordem patriarcal. De fato, ele afirma que

“devemos confrontar a realidade de que tanto o fascismo quanto a masculinismo homossexual eram ataques reais e radicais nesse sentido — ainda que a representação histórica e empírica deles tivesse sido tudo menos libertadora em qualquer sentido aceito” (85). Mas acredito que o apagamento do movimento gay masculinista indica a relutância em batalhar contra antecedentes históricos difíceis; em outras palavras, a noção de uma identidade gay unificada produz uma história universalizante e racialmente específica da homossexualidade que vai da Europa do século XX até se inscrever no modernismo masculino de vanguarda, mas *não* em sensibilidades fascistas. Também permitiu que ativistas da AIDS, na década de 1990, vários dos quais eram brancos e de classe média, vestissem um triângulo cor de rosa e imaginassem sua luta em relação a homens perseguidos pelo regime nazista.

Como já sugeri, Hewitt não concorda com Sedgwick que não há evidência de uma sobreposição entre nazismo e homossexualidade. Na verdade, ele gravita em torno do solo compartilhado e tenta, como alternativa, enxergar quando e onde as afirmações de masculinistas gays sobre seus desejos provocam observações radicais em termos de crítica a pressupostos heteronormativos sobre desejo edipiano. Como é previsível, é nesse ponto em que Hewitt e eu nos separamos. Ainda que eu compreenda muito bem o argumento de que a teoria queer favoreceu casais de gêneros opostos (sapatão “caminhoneira”/femme, por exemplo) e sujeitos de gênero invertido (Wilde, Hall) e no processo ignorou sujeitos em conformidade com o gênero ou o que Bidy Martin denominou, em um contexto lésbico, “feminilidade performando heterossexualidade”, isso não me parece motivo para reabilitar grupos de homens dedicados à “masculinidade performando heterossexualidade”. Enquanto para Martin o ato aparentemente óbvio de privilegiar pessoas queer em detrimento de pessoas de gênero normativo estabelece um apagamento perigoso da lésbica femme, para Hewitt o foco em inversão de gênero no início do século XX estabelece um desvio para evitar o homem gay masculino. Mas enquanto o apagamento da pessoa queer femme parece uma preferência antifeminista por masculinidade transgressora em detrimento da feminilidade transgressora, o apagamento do homem gay masculino indica a relutância em batalhar contra antecedentes históricos difíceis.

A identificação de gênero cruzado, queer masculino e feminino, em outras palavras, assim como normatividade de gênero em pessoas queer masculinas e femininas, tem se relacionado de diferentes maneiras com as políticas de gênero, o masculinismo e a domesticidade. De fato, é possível relacionar algumas suspeitas feministas contemporâneas acerca da variação de gênero feminino para masculino com o início do século XX, quando masculinidade feminina foi apresentada por Otto Weininger e outras pessoas como, simultaneamente, um sinal do colapso da distinção de gênero e, por implicação, da sociedade civilizada, e uma marca da genialidade feminina. As primeiras feministas precisaram lutar contra construções sociais de feminilidade como passiva e fraca, enquanto se protegiam da noção de que quando eram ativas e fortes, eram masculinas ou pareciam homens. Portanto, ao mesmo tempo em que a mulher masculina talvez fosse representada como socialmente desviante e possivelmente criminosa em alguns círculos, em outros, ela era aceita como superior a suas irmãs, femininas e fracas; Gertrude Stein, por exemplo, acolheu com avidez as ideias de Weininger, porque racionalizou sua genialidade e a relação dela com a masculinidade.³ A ideia básica de Weininger (2009) era que todas as pessoas são feitas de uma mistura do ser masculino e do ser feminino e que parceiros deveriam se sentir atraídos a partir da complementaridade: a extrema masculinidade deveria buscar extrema feminilidade, por exemplo, e masculinidade andrógina deveria buscar feminilidade andrógina. Ele trabalha com uma teoria totalizante do desejo a partir da qual o casal, como em algum ideal platônico, junto forma um inteiro. Esses posicionamentos, mais além, são racializados e a diferença entre masculino e feminino é também caracterizada a partir da diferença entre ariano e judeu; enquanto o homem ariano, para Weininger e outros masculinistas, idealiza as relações entre ação, estado e identidade, o judeu, em sua condição essencialmente feminizada, personifica a condição feminizada de falta de estado. O judeu é feminizado porque está embutido na família, sem qualquer possibilidade de grandeza ou genialidade.

A atração de Stein pela obra de Weininger fica mais compreensível no contexto do extraordinário livro de Janet Malcolm *Dois vidas* (2008), que pergunta como Gertrude e Alice, duas lésbicas judias muito conhecidas, conseguiram sobreviver à segunda guerra mundial, na Europa. Uma resposta curta é que as duas mulheres se “desidentificaram” como judias e

não viram problema em encontrar um colaborador alemão, um homem gay chamado Bernard Fay, para protegê-las durante aqueles tempos de ameaça. Malcolm descreve ambas as mulheres como conservadoras e reacionárias; ela destaca evidências do apoio de Stein ao líder fascista espanhol Franco e mostra como Toklas apoiou Fay depois da guerra e tentou libertá-lo da prisão.

Isso foi demais para uma mulher masculina e seus apegos políticos em potencial. Em relação ao homem efeminado, este era visto por Weininger e outros como traidor de uma política de virilidade e como alguém que traiu a fraternidade patriarcal. Weininger faz uma conexão essencial entre judeus e mulheres: ele interpreta judeus como irremediavelmente efeminados e mulheres como sendo totalmente desprovidas de aptidões políticas. Ambos não têm um ego distinto e conseqüentemente são incapazes de governar, incapazes de alcançar grandeza individual e, no caso dos judeus, são incapazes de conquistar cidadania. Na Alemanha do início do século XX, onde o estado patriarcal, o laço entre homens e a fraternidade homoerótica eram representados como um sendo conseqüência do outro, o homem efeminado ou homens de identificação cruzada eram difamados por todos os lados. Como já afirmei, isso não significa que os nazistas simplesmente condenavam homossexualidade; na verdade, o homem homossexual estava em total conformidade com as concepções antissemitas e misóginas de masculinidade e feminilidade. Além disso, o estado nazista, conforme Herzog argumentou em *Sex After Fascism* [Sexo depois do fascismo], era oportunista em sua relação oficial com a sexualidade — de forma alguma era um regime repressor da forma como depois foi retratado; disse Herzog: “vários nazistas ‘experts’ promoveram uma construção social da sexualidade que insistia na identidade sexual como variável e vulnerável” (2007:34). Dessa maneira, homossexualidade podia ser vista como inata e cultural, assim como falta de virilidade e excedente de masculinidade. Portanto, enquanto o posicionamento dos nazistas em relação à sexualidade do homem em particular era muito tolerante, foi em relação a feminização que eles expressaram ofensa moral. O homossexual efeminado era perseguido na Alemanha nazista tanto por sua rejeição à família heterossexual quanto por adotar o feminino. Alguns homossexuais alemães também se posicionaram contra pessoas de gênero “desviante” e enxergavam o homem efeminado como alguém que perturbava a

Gemeinschaft der Eigenen, ou Comunidade dos especiais, uma fraternidade de homens homossexuais.

Assim como a elaboração de Bersani acerca de uma política não redentora em *Homos*, Hewitt tem interesse em refutar uma tradição totalmente liberal de interpretar homossexualidade através dos movimentos sociais radicais do passados. Ele quer lembrar uma *tradição muito menos liberal de homofilia* do início do século XX, e da Alemanha, mais especificamente, a fim de analisar as relações entre Eros e política e enxergar que Eros nem sempre e nem em todo lugar é força do bem que se deparou com o poder negativo e repressor. A questão de Hewitt em relação ao papel da homossexualidade ecoa no comentário de Bersani sobre força negativa de uma homossexualidade masculina que busca inadequar-se. Estou me fundamentando nas ideias complexas deles e tentando usar ambas para expor a longa história do masculinismo gay, mas também para tentar usar aquela história para compreender a política contemporânea: nos últimos anos, na Europa, temos testemunhado o surgimento de uma forma específica de homonacionalismo entre líderes de direita que por sinal também são gays. Jorg Haider, por exemplo, líder do partido australiano *Austrian Freedom Party* e mais tarde fundador da *Alliance for the Future of Austria* [Aliança pelo futuro da Áustria], foi exposto como sendo gay, depois de morrer prematuramente em um acidente de carro em 2008. O partido de Haider era de extrema direita, nacionalista e motivado por sentimentos antissemitas e anti-imigrantes; seus pais foram membros do partido nazista. Depois de sua morte, ele foi exposto como um gay que se envolveu com um outro homem por anos, apesar de ser publicamente casado com uma mulher. Assim como o político holandês gay Pim Fortuyn, Haider era considerado um “populista de extrema direita”, e nenhum desses homens viu qualquer conflito entre sua identidade sexual e seu ponto de vista intolerante em relação a *outsiders*, estrangeiros, judeus e muçulmanos. A política gay anti-imigrante surgiu de caracterizações toscas, profundamente homofóbicas do islamismo, pressupondo uma relação entre tolerância gay e democracia liberal. Conforme acadêmicos como Joseph Massad, Fatima El-Tayib e Jasbir Puar demonstraram, essas caracterizações do islamismo interpretaram mal as economias sexuais de países islâmicos por um lado, aderindo à respeitabilidade gay e lésbica do neoliberalismo

por outro. Também possibilitam a união política estranha entre populismo de direita e direitos de pessoas gays.

Argumentei que o desejo de separar completamente a homossexualidade do nazismo e de descrever como homofóbica todas as tentativas de conectá-los equivoca-se quanto à multiplicidade da história gay e simplifica o papel da homossexualidade. Para Sedgwick, a homossexualidade constitui uma parte vital de um novo modo de saber que explicam novos regimes do pessoal, do social e do corpo. Para Hewitt, a homossexualidade constitui uma lógica de associação que, às vezes, alinha-se com regimes emancipatórios e outras vezes se opõe a eles, mas não de uma forma previsível. Para ambos os pensadores a homossexualidade não é tanto uma identidade que atravessa o tempo quanto é uma combinação mutável de relações entre política, Eros e poder. Afirmei que, a fim de captar a complexidade dessas relações mutáveis, não podemos nos acomodar em conexões lineares entre desejos radicais e políticas radicais; mas precisamos estar preparados/as para os abalos provocados pelas conexões politicamente problemáticas que a história lança.

O assassino em mim é o assassino em você

Para concluir, quero refletir sobre algumas imagens de dois artistas contemporâneos que, cada um do seu jeito, lidam com as relações complexas entre homomasculinidades e fascismo. O pintor Attila Richard Lukacs e a fotógrafa e curadora Collier Schorr fundem imagens fascistas com o homoerotismo, e ambos não têm medo de confrontar as consequências históricas, estéticas e sexuais da violenta colisão entre esses dois sistemas de representação. Enquanto para Lukacs o skinhead gay representa uma espécie de ápice da masculinidade heroica, sacrificial e romântica, para Schorr o soldado nazista representa o lugar de um tipo de masculinidade arruinada, espaço de traição (como sua fotografia *Traitor* [Traidor] evidencia). Essas imagens surgem como uma pergunta passada adiante, de uma geração para outra: O que significa sua masculinidade hoje?

Crystal Parikh (2009) recentemente formulou uma “ética da traição” dentro do que ela chama de “literatura e culturas estadunidenses emergentes”; ela

define traição como uma perspectiva crítica acerca das condições de “pertencimento, assimilação e exclusão” dentro do estado racial. Traição, seja ela compreendida a partir da psicanálise como um tipo de “revelação da verdade” que desafia a repressão ou a partir de termos desconstrutivos como uma duplicidade inevitável, denomina um modo de ser que tanto é exigido quanto é rejeitado pelos sistemas morais que habitamos. Sobretudo sujeitos marginalizados tendem a estar situados em um relacionamento ativo com o dilema da traição, simplesmente porque modelos normativos de cidadania consideram o sujeito minoritário um tipo de agente duplo, tal que deve ser fiel à nação mas não consegue deixar de trai-la. As dimensões queer e feminista de deslealdade e traição levam a um tipo diferente de política, uma política que, em vários momentos neste livro, é associada ao masoquismo, à inadequação e à negatividade. Mas em um tempo em que lealdade à nação com frequência significa aquiescência inquestionável em relação tanto à brutalidade da agressão descontrolada das forças militares estadunidenses quanto às ideologias de liberdade e democracia utilizadas para justificar tal violência política, traição e deslealdade são parte do arsenal de um discurso vital e dinâmico de oposição.

Uma outra imagem de Schorr, *Night Porter (Matthias)* [Porteiro noturno (Matthias)], remetendo não somente ao bastante polêmico filme de Liliana Cavani produzido em 1974, mas também ao ensaio de Sontag sobre o “fascismo fascinante”, proporciona uma surpreendente “reperformance” de uma imagem de traição; nela, Matthias se veste de Charlotte Rampling vestindo-se como um oficial da SS em *O porteiro da noite*. Enquanto para Sontag, Cavani ilustrou a emergência do fascismo no período pós-guerra como estilo, mais do que isso, como uma combinação de preferências estéticas para simetria e ordem e como interesse erótico gay por sadomasoquismo, Schorr tem um entendimento acerca de fascismo, poder, ser queer e masculinidade, uma vez que eles são cíclicos dentro de uma estética visual. Aqui, a questão não é que a dinâmica S/M substituiu intimidade por teatro nem que pessoas, sobretudo mulheres, desejam a própria subjugação; em vez disso, a imagem de Schorr ilustra o fato de que o fascismo não pode ser facilmente projetado no outro. *The Killer in You is the Killer in Me* [O assassino em você é o assassino em mim], título da reflexão de Schorr acerca da performance e da política em *Freeway Balconies* [Varandas da auto-estrada] (2008), sugere que a micropolítica do

fascismo sobrevive na identidade tanto quanto no outro, no perverso tanto quanto no saudável, no fazer tanto quanto no ser.

Um “fascismo fascinante” sobrevive nos retratos heroicos de skinheads feitos por Attila Richard Lukacs: skinheads sozinhos, juntos, em grupos, transando, em pé, lutando. Lukacs se recusa a evitar a potente influência trans-histórica que as imagens nazistas têm no imaginário homossexual masculino. Como alternativa, ele confronta a possibilidade de que identificação pode assumir formas lúgubres e negativas: “tenho um sonho recorrente no qual sou um serial killer”, ele contou para Richard Goldstein em *The Village Voice*. Goldstein comentou: “Lukacs criou sua marca, representando ações que beiram o assassinato — espancamentos brutais e rituais de humilhação, assim como sexo rapsódico entre homens fortes. Seus retratos amorosos de skinheads e bandidos fez dele o *bad boy* oficial de sua terra nativa, Canadá.”⁴ Para Lukacs, o soldado, seja em uniforme militar seja em uniforme de skinhead, torna-se um poderoso ponto de mudança para desejo e morte. Seus retratos dão atenção às formas com que a política fala através do desejo, ainda que não de forma literal.

Lukacs explora a carga erótica do fascismo de múltiplas formas; em alguns de seus trabalhos ele pinta seus skinheads na sombra de uma suástica, tanto acolhendo quanto rejeitando o símbolo através da união entre eles; em outros ele deixa a suástica por conta da imaginação, e em algumas ele retira e depois pinta o símbolo, como se o pintasse como uma origem apagada para certas formas de desejo homossexual masculinista. Dessa maneira, Lukacs cria mitologias gays a partir de combinações fetichistas de nacionalismo, violência e sexo e admite a competição entre pornografia e imagens clássicas.

A imagem heroizada do skinhead branco, aqui em versão inglesa, permanece constante ao longo da obra, à medida que Lukacs varia entre estilos e nacionalidades (miniaturas persas ou indianas, hiper-realismo, kitsch). Mas essas apropriações de outros modos de pintura não influenciam a opinião dele acerca da masculinidade; ao contrário, as figuras dele ocupam e colonizam as formas, propriamente ditas, e as adaptam às necessidades de uma utopia muito cristã. Conforme descrição de Goldstein, “Aqui é Clube da Luta em um mundo ainda mais idílico, onde mulheres

nem mesmo existem — um Éden sem Eva.” De forma grosseira, o masculinismo alemão gay encontra expressão ampla aqui, e muitos dos modelos das pinturas de Lukacs são do tempo que passou em Berlim. Enquanto Lukacs e seus críticos tendem a querer situar a obra dele no universo do fetichismo, do não censurado, do apolítico, podemos sem dúvida encontrar uma política em funcionamento aqui: masculinismo sem restrições — sedutor, cru e terrível; apropriado, perigoso e antirreprodutivo. Assim como Bersani, Lukacs parece querer dizer que por onde o desejo caminha, devemos seguir perversamente, e no processo encontraremos novas interseções do desejo com o político. Mas fazemos isso?

E se formos menos seduzidos pelo poderoso e fetichista arquivo de imagens masculinas que o fascismo oferece para a imaginação gay contemporânea? E se ainda quisermos questionar os laços específicos entre política e sexo que o fascismo produz? Collier Schorr, fotógrafa judia e queer, é conhecida por uma série de imagens em foto que ela fez enquanto vivia no sul da Alemanha hospedada com uma família em uma cidade pequena de lá. Seu projeto, *Neue Soldaten* (Soldados novos), 1998, apresenta fotografias de homens jovens brincando de ser soldado. Em algumas cenas, os soldados estão vestidos de uniformes sueco, em outras, eles estão em um grupo de militares estadunidenses, em poucas fotos, aparecem como soldados israelenses e em outras ainda, eles vestem uniforme nazista. Schorr reflete sobre como foi diferente para os meninos vestir o uniforme nazista. Se eles sentiam que era possível fazer o papel do “bom garoto” enquanto usavam os outros uniformes, sentiam-se desconfortáveis no uniforme alemão, inseguros, com medo de ser o cara mau, com medo de não ser. As fotos substituíram um passado não representável; Schorr comentou: “trouxe um pouco da história para eles à qual antes não tinham acesso.”⁵ Esse passado estava inserido na paisagem, na família, na vila, na nação, mas não era possível ser habitado nem exposto. Schorr segue dizendo: “faço o trabalho que alemães fariam sobre a Alemanha, se fossem estadunidenses”. No entanto, ela estava também tentando mudar o sentido de ser judia, ao confrontar o grande, ariano, fantasma do terror de sua juventude, o inimigo. Mas, nesse projeto altamente antinarcisista ela se deu conta de que “falar sobre seus inimigos é uma outra forma de narcisismo”. Seu trabalho é uma tentativa árdua de levar em consideração não a identidade e seus esforços,

mas o vizinho, o outro que se avizinha, a identidade próxima que, no entanto, não é você.

Schorr considera sua obra uma pesquisa contínua sobre o significado da masculinidade alemã durante o longo percurso do Holocausto (um contexto totalmente ausente da obra de Lukacs), e por implicação, suas fotografias também localizam a masculinidade branca estadunidense nessa mesma sombra e o militarismo israelense junto com os dois (Schorr 2003). Ao vestir jovens alemães em uma variedade de roupas militares e fotografá-los na natureza, ela faz uma reflexão sobre a longa história da construção da masculinidade alemã no contexto de relação com um conceito idealizado de uma natureza intocada e a desconstrói ao mesmo tempo. Conforme Brett Ashley Kaplan afirmou sobre a obra de Schorr: “ao inserir seus modelos em uma paisagem alemã permeada por uma memória traumática, Schorr recupera a mancha fascista da pintura tradicional de paisagens e a apropria na forma de sensibilidade judia e antifascista” (2010:128).

Diferente das imagens de Tom of Finland e dos skinheads de Lukacs, que fazem parte da reprodução do fetichismo nazista, as imagens de Schorr reconhecem o *sex appeal* evidente das imagens dos militares, mas também capturam a realidade desse apelo em não conformidade. Seu trabalho, em geral, é sobre memória e esquecimento, identidade cultural e apropriações, máscaras e revelações e identificação cruzada como modo queer do gênero que pode estar presente em outras superfícies de identificação. Schorr afirmou sobre sua exposição no Deutsche Guggenheim, *Freeway Balconies*, uma reflexão colaborativa sobre performance, identidade nacional e não pertencimento: “meu próprio trabalho envolve pedir às pessoas para performarem minhas ideias sobre a história e a identidade delas.” Referindo-se a sua série de retratos de jovens bávaros em uniforme militar, ela disse: “parti daquela ideia sobre o que ‘reconhecemos’ nos outros, como nos comportamos perto deles. Cada artista na exposição está, de alguma forma, pedindo ao público que reflita sobre essa reflexão” (Latimer 2008).

Schorr passou bastante tempo naquela pequena cidade do sul da Alemanha, tentando desempenhar o papel de artista ativista e historiadora pesquisadora da cultura alemã, além de representar o tipo de obra que uma artista alemã poderia criar sobre masculinidade, se o material sobre o passado nazista não

estivesse tão fora de alcance. Como judia e estadunidense, sem falar que é uma pessoa queer, Schorr foi capaz de se engajar em um tipo de modalidade contraintuitiva de identificação e desidentificação que leva a algumas imagens surpreendentes: “sou uma artista com personalidade”, Schorr explicou. “Minha obra é sobre construir uma identificação com um lugar de onde não sou.”⁶ Sobre o relacionamento que ela criou com a cidade pequena onde fez as imagens desses soldados alemães, ela comentou: “eu a considero minha cidade, mas uma que existe somente pela metade, entre o que eu enxergo e o que imagino que acontece lá, mais ou menos como recontar a história da Alemanha em uma voz estadunidense.”

Schorr está também profundamente interessada em espaço, na paisagem que é cenário da representação de seus garotos alemães. A terra que antes assumiu esse significado para grupos pré-nazismo hoje esconde os restos daquele passado na forma de o que Schorr denomina “reliquias e memórias”. Essas relíquias podem assumir a forma de um botão enfiado na terra, um pedaço de uniforme. Ao ser perguntada sobre o que a família que a hospedou pensou sobre ela vestir seus garotos em uniformes nazistas, Schorr disse isto:

Penso que quando você expõe um uniforme nazista na Alemanha, algumas coisas podem acontecer muito rapidamente. Pessoas ficam assustadas e um tanto quanto animadas. É como aquele tipo de coisa proibida. Lembro-me de tirar os uniformes da embalagem com a avó da família; perguntei a ela: “ah, essa blusa parece que é daquele período?” Porque eu não tinha certeza se estava segurando uma reprodução ou não. E ela disse: “Ah, não vejo isso desde os anos 40.” E eu disse: “bem, então aí está...” Estava evidente que eram coisas que ela reconhecia de quando tinha mais ou menos oito ou nove anos de idade (Schorr 2003).

O que significa ter uma reação afetiva ao ver uma peça de roupa que hoje representa genocídio?

Quando você mostra para eles um uniforme nazista, disse Schorr, “pessoas ficam assustadas e um tanto quanto animadas.” Novamente, a combinação de terror e Eros, o esquecido e o proibido é o que possibilita às imagens nazistas serem recicladas indefinidamente como fetiche sexual. Schorr poderia praticamente citar os comentários de Sontag sobre a fascinação

provocada pelo fascismo. Em sua denúncia, em 1975, da obra de Leni Riefenstahl, Sontag escreveu:

Fotografias de uniformes são material erótico, sobretudo, fotografias de uniformes da SS. Por que a SS? Porque a SS parece ser a mais perfeita encarnação do fascismo em sua explícita afirmação sobre a justiça da violência, o direito de ter poder total sobre os outros e de tratá-los como completamente inferiores. Foi na SS que essa afirmação parecia mais completa, porque eles atuavam dessa forma, de maneira particularmente brutal e eficiente; e porque dramatizaram isso ao se conectarem com certo padrão estético (Sontag, 1975:4)

Schorr parecia querer resistir à equação simplista de nazismo com S/M, mas também tentava não fetichizar ou pelo menos refetichizar o material e, em vez disso, parecia querer usá-lo para pensar através das redes fatais da masculinidade onde os homens jovens são capturados. Ela enxerga seus soldados certamente como algo muito menor do que heróis e ainda assim eles são algo maior do que vítimas e mártires. Em uma das imagens, um garoto branco alemão está vestido como soldado afro-estadunidense em uma tentativa de redirecionar a masculinidade dele, afastando-a da germanidade através de uma identificação com uma alteridade que devem sempre evitá-lo. Sobre seu modelo, Schorr disse: “sua recusa em ser alemão não faz sentido — ele toca uma música sulista em volume bem alto no som do carro, como um grito contra um céu alemão desatento.” Ela está menos interessada na performance (fracassada) da negritude do que no poderoso desejo de ser uma outra pessoa, sobretudo, o desejo de que o alemão branco seja uma “figura vista a como perseguida, mau compreendida ou subestimada” (Schorr 2003).

Em um dos primeiros estudos para o retrato *Traitor*, uma imagem que ela utilizou na exposição, *Freeway Balconies*, que curou no Deutsche Guggenheim em 2008, Schorr pintou os lábios do jovem, censurou a suástica no braço dele e a insígnia da SS em sua lapela, além de escurecer seus olhos. Abaixo da imagem, o título do capítulo *Booby Trap* [Armadilha] aparece, junto com um texto manuscrito: “falar sobre seus inimigos é uma outra forma de narcisismo”. A exposição como um todo abordava o projeto de identificação não somente com outras pessoas, mas com papéis,

performances, situações; também aborda o projeto que eu resumi aqui, no qual uma pessoa é forçada a se identificar com passados não heroicos ou ao menos reconhecê-los. Ao reconhecer a contingência da individualidade, *Freeway Balconies*, mais especificamente a contribuição de Schorr à exposição, pergunta e eu cito: “Será que tudo seria diferente se a imagem que uma pessoa faz de si mesma fosse a de outra pessoa?” (Schorr, 2008:15). Essa imagem de um “traidor” maquiado proporciona uma resposta para a pergunta. Não é possível reduzir o *Night Porter (Matthias)* de Schorr a uma reclamação contra uma imagem ofensiva ou a uma forma de repúdio à fascinação pelo fascismo; é de fato uma imagem inescrutável, uma contradição visual, irreduzível, sedutora, aterrorizante e sexy, tudo ao mesmo tempo. Se é que diz alguma coisa, ela diz “o assassino em você é o assassino em mim” e não deixa ninguém de fora.

Conclusão

Utilizando o exemplo provocativo do relacionamento imaginado e real entre homossexualidade e nazismo, argumentei em termos traiçoeiros (traiçoeiros para uma histórica politicamente pura da homossexualidade) que o desejo de separar por completo homossexualidade do nazismo e descrever como homofóbicas todas as tentativas de conectá-los é um equívoco em relação à multiplicidade da história gay e simplifica o papel da homossexualidade. Em uma historiografia desleal, a homossexualidade não é tanto uma identidade que perpassa o tempo como uma combinação mutável de relações entre política, Eros e poder. A fim de captar a complexidade dessas relações mutáveis, não podemos nos acomodar em conexões lineares entre desejos radicais e políticas radicais; mas precisamos estar preparados/as para os abalos provocados pelas conexões politicamente problemáticas que a história lança. Por isso este livro relacionou estupidez, modos de memória contra-hegemônicos com esquecimento queer, e analisou masoquismo da mulher e traição gay para pensar sobre o sentido do fracasso como modo de vida.

CAPÍTULO SEIS Fracasso animado: terminar, fugir, sobreviver

Quem sou eu? Por que raposa? Por que não cavalo ou besouro ou uma águia-careca? Digo isso mais... tipo... existencialismo, sabe? Quem sou eu? E como uma raposa poderia ser feliz sem, perdoe-me a expressão, uma galinha entre os dentes?

— O fantástico sr. Raposo

Em relação ao tema animação, assim como em relação a tantos outros temas, discordo de Slavoj Žižek (2009), que, em um artigo sobre a ligação entre capitalismo e novas formas de autoritarismo, ofereceu o longa-metragem de animação *Kung Fu Panda* (2008) como exemplo do tipo de proeza ideológica que ele enxerga como característica tanto da democracia representativa quanto dos filmes infantis. Para Žižek, o panda gordo e desajeitado que acidentalmente se torna um mestre kung fu é uma figura que remete a George W. Bush ou Silvio Berlusconi: quando se ergue ao status de campeão mundial sem talento nem treino, ele se disfarça como o homem pequeno que se esforça e alcança sucesso, quando, de fato, ele ainda é um homem grande que é preguiçoso mas ainda assim bem-sucedido, porque o sistema o favorece. Žižek sugere que ao inserir essa narrativa em um filme sobre um panda macio e fofinho, o que parece entretenimento é, na verdade, propaganda. Žižek conseguiu aproveitar bastante sua interpretação desse filme exatamente porque as “grandes” críticas que faz à economia e à política mundial parecem tão hilárias quando personificadas por um texto supostamente tão inconsistente quanto é *Kung Fu Panda*. Não discordo totalmente de sua análise sobre uma forma emergente de capitalismo autoritário, mas contesto vigorosamente a interpretação dele de *KungFu Panda*. Assim como tantos filmes de animação infantil, *Kung Fu Panda* combina novas formas de animação a novas concepções da divisão entre humanos e animais para oferecer uma

paisagem política muito diferente daquela que habitamos ou, pelo menos, aquela que Zizek imagina que habitamos.

Zizek também menciona o assunto fracasso em um livro apropriadamente intitulado *Em defesa das causas perdidas* (2008), mas em vez de dissecar o fracasso, o que eu tentei fazer neste livro, como categoria imposta por vencedores contra os perdedores e como um conjunto de regras que garantem que todos os investimentos radicais futuros sejam medidos como pouco rentáveis, ele estabelece que o fracasso é um ponto de parada no caminho do sucesso. Assim como em outros livros, ele ataca o pós-modernismo, pessoas queer e o feminismo, ignora todos os estudos étnicos críticos e utiliza a cultura popular com alta teoria não para desemaranhar argumentos difíceis nem para praticar uma pedagogia não elitizada, mas apenas para continuar insistindo que somos todos/as enganados/as pela cultura, interpretamos mal a história e sofremos lavagem cerebral da política contemporânea. Zizek não defende causas perdidas; ele apenas continua tentando ressuscitar um modelo de insurgência política que depende da sabedoria, da virtuosidade intelectual e de ideias radicais de, bem, pessoas como ele.

Enquanto Zizek usa cultura popular e principalmente filme para constantemente comprovar seu posicionamento lacaniano sobre tudo como bom e verdadeiro, e para acusar outros de serem enganados pelo brilho do cinema de Hollywood, neste livro propus que o cinema de animação, longe de ser uma forma pura de ideologia e, mais além, ideologia hegemônica, conforme Zizek argumenta, é, na realidade, um campo tecnológico rico para repensar coletividades, transformação, identificação, animalidade e pós-humanidade. O gênero animação, sobretudo a animação infantil, tem sido usado tanto pela direita quanto pela esquerda para argumentar sobre a doutrinação da juventude por meio de imagens sedutoras e aparentemente inofensivas. Enquanto o clássico livro de Ariel Dorfman, *Para ler o pato Donald* (1994) descreveu Disney, na década de 1970, como veículo para o imperialismo estadunidense, Sergei Eisenstein, nos anos 1940, enxergou desenhos da Disney como, sobretudo, modo de revolta: “os filmes da Disney são uma revolta contra particionar e legislar, contra a estagnação espiritual e o sombrio. Mas a revolta é lírica. A revolta é um devaneio” (1988:4). Nesse devaneio, Eisenstein disse, somos capazes de enxergar o

mundo de forma diferente, através de uma série de oposições absurdas que misturam as coordenadas da realidade o suficiente para resgatar estadunidenses da monotonia padronizada da vida sob o capitalismo. Como mencionei na introdução, Walter Benjamin também investiu esperança nas oportunidades mágicas oferecidas pelas figuras palermas da animação; antes de Walt Disney começar a se encontrar com oficiais nazistas, nos anos 1930, Benjamin vislumbrou as possibilidades utópicas das qualidades representativas descomedidas dos mundo coloridos de Mickey Mouse e seus amigos. A combinação de texto e imagem, as camadas dos mecanismos de identificação por meio de avatares animais e a mágica mistura de cor e loucura, definitivamente permitem aos desenhos servir como ferramenta atraente para uma transmissão fácil de ideologias densas. Ainda assim, a redução da imagem de animação a apenas um símbolo e a simplificação das narrativas de animação como pura alegoria são injustas com a complexidade do surrealismo mágico que encontramos no cinema de animação. Ainda que a tendência seja interpretar a animação como totalmente forma ou totalmente conteúdo, como mensagem pura ou imagem pura, na verdade, ela é uma arrebatadora mistura de ciência, matemática, biologia e, no caso da animação em stop-motion, alquimia, engenharia e teatro de fantoches.

Nos primeiros longas-metragens em CGI feitos pela Pixar e outros estúdios de animação, filmes como *Procurando Nemo*, *Monstros S.A.* e *Vida de inseto*, animadores romperam com a animação bidimensional quando criaram algoritmos para movimento em água (*Procurando Nemo*), animaram pelos para que se movimentassem de forma realista (*Monstros S.A.*) e usaram a tecnologia do enxame para animar multidões (*Vida de inseto*). John Lasseter, diretor de criatividade da Pixar e diretor de vários dos primeiros filmes do estúdio, afirmou sobre *Vida de inseto*, por exemplo, que: “o organismo vivo é a colônia inteira de formigas, não é a formiga individual. Isso é uma coisa tão importante, e se tornou o tema da história. (...) Individualmente, as formigas poderiam ser derrotadas, mas se elas se levantassem juntas e trabalhassem juntas, haveria nada que não pudessem fazer” (citado em Sarafian 2003: 217). A combinação de atenção às especificidades da vida das formigas e o desenvolvimento de uma tecnologia de informática capaz de gerar multidões ou enxames cria profundidade tanto em narrativa quanto em forma. Katherine Sraffian

estudou a produção de aglomerações em *Vida de inseto* e aprendeu que a multidão de insetos não foi criada por repetição de um animal em vários; a multidão foi, na verdade, tratada como personagem do filme por um “time da multidão” que modelou comportamento de massas, movimento, ondas de atividade e reações individuais dentro da multidão para criar um “estado de multidão” — uma imagem interpretada na multidão, verossímil exatamente por ser flexível e plástica e não rígida e homogênea. Cenas de multidão como as de *Vida de inseto* eram impensáveis antes do CGI e se tornaram recorrentes depois dele; uma vez que a tecnologia foi implementada (muito cara, por sinal), animadores quiseram usá-la bem — daí a quantidade de filmes sobre insetos sociais, como abelhas e mais formigas, filmes com escolas para peixes, amontoados de pinguins e ninhadas de ratos. E mais narrativas se voltam para o território da multidão, do povo, do poder de muitos e da tirania de poucos. Desenhos bidimensionais com frequência lidavam com formas individuais em sequências lineares — um gato perseguindo um rato, um gato perseguindo um pássaro, um coiote perseguindo um papa-léguas, um cachorro perseguindo um gato. Mas CGI introduziu números, grupos, a multidão. Uma vez que você tenha uma técnica de animação para a multidão, você precisa de narrativas sobre ela, você precisa animar a história dos muitos e minimizar a história da exceção. Obviamente, como afirmei no capítulo 1, nem todos os longas-metragens de animação recentes brincam com temas revolucionários e anárquicos.

Então, o que possibilita que alguns mundos da animação sejam transformadores enquanto outros retornam à repetição inconsciente do mesmo?

Em um artigo muito complicado intitulado *A Theory of Animation: Cells, L-Systems and Film* [Uma teoria da animação: células, L-sistemas e filme], Christopher Kelty e Hannah Landecker (2004) tentam oferecer uma explicação para o surgimento de animação a partir de tentativas científicas de registrar vida e morte celular. No processo, fazem uma ligação entre animação e uma forma de imagem inteligente, um modo a partir do qual imagens começam a pensar por si mesmas. Descrevem uma sequência animada especialmente memorável em *Clube da luta* que simula uma jornada pelo cérebro do protagonista. A sequência é extraordinária por ser uma simulação do cérebro — criada usando L-sistema (sistema

Lindenmayer) ou algoritmos que conseguem modular o desenvolvimento de plantas — que, por conta de sua lógica e complexidade internas, está perto de ser um cérebro. Kelty e Landecker escreveram:

Filme, arte e arquitetura contemporâneos são repletos de formas biologicamente flexionadas: L-sistemas, autômato celular e

algoritmos genéticos são usados para criar (entre outras coisas) as florestas complexas, pele e cabelos fotorrealistas, e multidões vivas e mortas de animação que são hoje comumente oferecidos em pacotes de software, tais como Maya, da Alias Wavefront ou Behavior, da Softimage (32).

A animação, Kelty e Landecker demonstram, funde modelo matemático com sistemas biológicos de crescimento e desenvolvimento, e então utiliza ambos para “cultivar” uma imagem. Dessa maneira, a animação é muito mais do que colocar em movimento uma imagem não humana; é o ponto onde imagem e biologia se encontram e se desenvolvem em uma outra forma de vida. A “arqueologia da mídia” muito útil de Kelty e Landecker conecta a microcinematografia do início do século XX, usada para capturar os processos de vida e morte celular, à animação em computação gráfica do fim do século XX, usada para criar arte animada. O que estava em jogo para Kelty e Landecker era uma compreensão mais aprofundada das relações dinâmicas entre teoria científica e filosófica e uma separação menos pronunciada entre realidade e representação.

A princípio, tenho interesse no trabalho de Kelty e Landecker pelo insight em ciência contemporânea da animação e a aparente originalidade mágica da tecnologia CGI. Os mundos animados, eles parecem sugerir, são mais do que uma visão realçada da realidade ou até mesmo uma alternativa imaginada do real; são, na verdade, sistemas vivos com sua própria lógica interna, com matéria viva em crescimento. Conforme Deleuze argumentou em relação ao cinema, em geral, imagens animadas são rupturas com métodos de pensamento habituais. Kelty e Landecker também nos lembram que vida é movimento; as primeiras imagens em fotografia que cientistas tentaram usar para registrar a transformação celular era inútil, exatamente porque suspendia o processo, propriamente dito, que a câmera precisava capturar em movimento. A dinâmica entre movimento e estagnação é a

dinâmica entre vida e morte que em lugar nenhum é capturada de forma mais impressionante do que na animação em stop-motion.

A animação em stop-motion existe, de uma forma ou de outra, desde o fim do século XIX. Historiadores tendem a dar crédito a Albert Smith e J. Stuart Blackton pelo primeiro uso da mídia em *The Humpty Dumpty Circus* [O circo do Humpty Dumpty] (1898). Como era de se prever, neste e em vários filmes que o seguiram, brinquedos ganham vida, são transformados da madeira para a animação. Esse tema é comum para todos os tipos de literatura gótica e é uma das definições do sobrenatural que Freud leva em consideração em seu famoso ensaio de 1925, mas que acaba rejeitando para favorecer uma compreensão psicanalítica do sobrenatural como algo que foi reprimido e retorna ao consciente. Esse retorno pode, certamente, assumir a forma de reanimação, mas o ser sobrenatural não é a criatura animada tanto quanto o sentimento reprimido que voltou à vida. Freud escreveu:

Se a teoria psicanalítica estiver correta em defender que todo efeito emocional, da qualidade que for, é transformado de repressão em ansiedade mórbida, então, entre esses casos de ansiedade deve haver uma classe na qual pode-se demonstrar que a ansiedade surge de algo reprimido que é *recorrente*. Essa classe de ansiedade mórbida então seria nada mais do que o que é sobrenatural, independentemente de ter originalmente surgido pavoroso ou outra emoção (1958:148).

A partir da noção de Freud acerca do sobrenatural podemos pensar sobre objetos animados como personificação de uma repetição, uma recorrência, um *replay* sobrenatural de atividades reprimidas. Não há qualquer dúvida que stop-motion proporciona à animação uma qualidade sinistra e sobrenatural; dá vida onde esperamos estagnação e estagnação onde esperamos vivacidade.

Animação em stop-motion é uma atividade que demanda tempo, é tecnicamente desafiadora e é precisa. Depois de cada captação de imagem, uma figura ou fantoche ou objeto é levemente movimentado; por isso, um longa-metragem em stop-motion ou claymation é feito um quadro por vez. O movimento é implícito na relação de uma imagem com a outra, em vez de ser gravado pela câmera que segue ao lado de objetos em movimento. Como o próprio nome sugere, stop-motion [movimento parado] depende

não da continuidade da ação, mas da relação entre estagnação e movimento, cortes e tomadas, ação e passividade. Diferente do cinema clássico no qual a ação tenta parecer sem emendas e a sutura consiste em apagar todas as marcas de edição e presença humana, animação em stop-motion é sobrenatural exatamente porque depende da manipulação das figuras diante da câmera pelas pessoas atrás dela. Essas relações de dependência, de até mesmo submissão, são exatamente aquelas que vamos ao cinema para esquecer. Portanto, os deslocamentos fantasmagóricos que animação em stop-motion registra e incorpora, os deslocamentos entre ação e direção, intenção e roteiro, desejo e limitação, impõe ao público uma realidade mais obscura sobre o humano e sobre representação em geral.

Na animação em stop-motion temas como controle remoto, manipulação, persuasão, aprisionamento estão em todos os lugares. Até mesmo no relativamente alegre clássico britânico *Wallace e Gromit*, homem e cachorro são constantemente manipulados pelas máquinas que inventam para tornar a vida mais fácil. Por exemplo, em *As calças erradas* (1993, dirigido por Nick Park) Wallace, passando por problemas financeiros, traz para casa um pinguim como inquilino, para ganhar uma grana extra. Gromit suspeita que o pinguim tem caráter sombrio e o segue para ver o que ele está aprontando. O pinguim, Feathers McGraw, se disfarça de galinha e comete crimes. Quando descobre as calças tecnológicas que Wallace inventou para caminhar com Gromit sem assistência humana, ele as usa para controlar Wallace remotamente e roubar um diamante enorme do museu. Depois de uma longa perseguição que termina com um atrapalhado passeio de trem por trilhos de brinquedo, Gromit captura o pinguim e o entrega. Wallace joga as calças tecnológicas no lixo e ele e Gromit retomam a rotina doméstica. Neste ínterim, as calças saem andando sozinhas. Em *A tosquiadela*, o acusado é um cachorro robô, e em *A batalha dos vegetais* Wallace acidentalmente cria um monstro robô frankesteaniano em sua máquina de manipulação da mente, um equipamento projetado para fazer lavagem cerebral em coelhos para que não comam as hortas na cidade.

Enquanto a série *Wallace e Gromit* utiliza das relações entre humanos, animais e máquinas para embaralhar pressupostos convencionais sobre controle, manipulação e livre arbítrio, em outra animação em stop-motion de Nick Park, *A fuga das galinhas*, a ideia de persuasão e aprisionamento é

proeminente. As aves em claymation, conforme minha reflexão no capítulo 1, estão no processo de incubação de um plano para fugir dos confinamentos da granja e utilizam uma engenhoca nos moldes de Wallace para tirar o galinheiro de lá voando. Os filmes de Park, em geral, são alegres, excêntricos, engraçados e não exatamente obscuros, mas ao mesmo tempo lidam diretamente com questões de exploração, servidão, persuasão, trabalho forçado. Alguns longas-metragens em stopmotion recentes usam o gênero para propósitos especificamente sombrios.

Coraline (2009), por exemplo, é um filme incrivelmente sinistro e melancólico de Henry Selick que explora a solidão de uma jovem garota cujos pais são muito ocupados e ela anseia por uma vida diferente, cheia de cor, animação, eventos e pessoas incríveis. Seu desejo se realiza quando encontra uma passagem secreta no apartamento novo para o qual ela e seus pais acabaram de se mudar. A passagem leva a um outro mundo, uma imagem espelhada daquele que ela deixou para trás, mas com pais da mesma forma amorosos, personagens coloridos e estranhos e doces e brinquedos em abundância. Como é de se esperar, o novo mundo, tão divertido, acaba sendo uma terra de monstros e almas perdidas, e Coraline precisa descobrir como fugir e voltar para o próprio mundo, evitar o amor possessivo da “Outra Mãe” e restaurar a alma perdida das crianças fantasma que ela encontrou ali. Em *Coraline* o símbolo do outro mundo é o olho feito de botão, a marca da perda da alma e da transformação da criança em boneca. Enquanto vários filmes de animação e histórias infantis fantasiam sobre um mundo de brinquedo que é um grande desenvolvimento a partir do mundo humano, esse cria uma distopia de brinquedo em cores ofuscantes e design em estilo hip. Em alguns momentos se funde com circo, teatro e jardim botânico, e alinha o artificial com o monstruoso e o real e verdadeiro com o bom.

Na verdade, *Coraline* é uma narrativa profundamente conservadora sobre os perigos de um mundo que é produzido em oposição ao mundo natural da família e ao comum. O sintoma mais óbvio do comprometimento conservador é a Outra Mãe semelhante a uma aranha, uma viúva negra que domina o marido mudo com uma garras de ferro e come suas crianças. Como um filme freudiano ruim, *Coraline* usa stop-motion não para regozijar na glória da invenção e da originalidade, como a série *Wallace e*

Gromit faz; e também não usa os movimentos irregulares de parar/iniciar para chamar atenção aos mecanismos do capital, como *A fuga das galinhas* faz. Em *Coraline*, stop-motion é marca do irreal, do queer, do monstruosamente diferente e animação está em oposição à natureza. *Coraline* se transforma ao longo do filme, de uma profeminista crítica em relação à família, aos garotos e à normatividade a uma garota submissa e filha obediente, comprometida não com produção, mas com reprodução.

Obviamente, não há qualquer garantia de que animação e, especialmente, animação em stop-motion produzirá narrativas politicamente progressistas. Como no gênero terror, em geral, monstros podem oferecer críticas ferozes à normatividade e uma alternativa queer, ou eles podem trazer em si, de uma maneira fóbica, os medos da cultura em relação aos corpos queer, racializados e femininos. Em última instância, no entanto, a animação possibilita a/o espectador/a entrar em outros mundos e outras elaborações deste mundo. Ao recusarmos a enxergar os filmes de animação como afirmações alegóricas simples e rasas, começamos a compreender por que Zizek está tão errado em relação a *Kung Fu Panda*. Se, conforme a proposta de Kelty e Landecker, o cinema não é simplesmente imagem ou imagem mascarando a realidade, mas sim, de acordo com a afirmação de David Rodowick em sua interpretação de Deleuze, uma “imagem do pensamento, uma renderização visual e acústica do pensamento em relação ao tempo e movimento” (Rodowick, 1997:6), então o cinema de animação não pode ser a encenação disso nem um conjunto unificado de comprometimentos ideológicos. É também a imagem da mudança e da transformação, propriamente ditas, portanto, não deveríamos nos surpreender com a descoberta de que no cinema de animação a transformação é um dos temas mais dominantes.

A arqueologia de mídia oferecida por Kelty e Landecker para animação nos faz lembrar de procurar pelo sentido da animação em relação à forma, bem como ao conteúdo. Não podemos simplesmente pegar um filme como *Kung Fu Panda*, sacudi-lo com uma pequena dose de política contemporânea e despejar seu conteúdo na mesa para observar como ele absorveu uma mensagem política e se misturou a ela. E também jovens espectadores/as não são apenas recipientes vazios, Bob Esponjas à espera de se saturarem de moralidade adulta. Na realidade, *Bob Esponja Calça Quadrada*, mais do

que a maioria das séries de animação infantis, lembra-nos de que crianças resistem a sentidos do tipo *ready-made*, ignoram moralidades radicais e prestam bastante atenção a detalhes do filme que a maioria dos adultos provavelmente deixará passar despercebidos. A maioria dos filmes de animação infantil são anti-humanistas, antinormativos, multigenderizado e cheios de formas naturais de socialidade. O anti-humanismo deles surge tanto da predominância de criaturas não humanas quanto da recusa do individualismo que está inscrito na forma coletiva de fazer arte que acontece em um campus de animação como DreamWorks e Pixar. A natureza antinormativa dos filmes de animação, conforme sugeri anteriormente, aparecer na justaposição maluca entre corpos, grupos e ambientes encontrada em mundos de animação. E as formas multigenderizadas nascem da estranheza da combinação voz/corpo, a renderização imaginativa do personagem e a permeabilidade da relação entre o plano de fundo e o primeiro plano em qualquer cena de animação.

A fim de trazer essa reflexão sobre stop-motion, animação, trevas e fracasso a uma conclusão (in)apropriada, quero me voltar a *O fantástico Sr. Raposo* para levar em consideração como stop-motion pode revelar o potencial queer e radical de um gênero povoado por animais selvagens e comprometidos com uma forma de anti-humanismo. Enquanto *Coraline* usou o anti-humano para confirmar a bondade e a justiça do mundo como ele é, *O fantástico Sr. Raposo* utiliza animais selvagens para expor a brutalidade e a limitação de mente dos humanos. Baseado em um romance de Roald Dahl, *O fantástico Sr. Raposo* (2009, dirigido por Wes Anderson) conta a história de uma ambiciosa raposa (dublada por George Clooney) que abre mão de maneira natural de caçar galinhas para se aquietar com sua *foxy lady* (dublada por Meryl Streep) em uma toca. No início do filme, vemos o sr. Raposo lutar por algo mais, a procura de animação na vida, querendo mudar para viver acima o solo e ficar fora do mundo sossegado do jornalismo e entrar para o mundo selvagem da caça às galinhas. De sua casa nova na árvore, o sr. Raposo consegue enxergar três fazendas, a de Boggis, a de Bunce e a de Bean, que oferecem a ele um desafio que ele não consegue recusar. “Quem sou eu?”, ele pergunta ao amigo Kylie, um opossum disposto mas não muito talentoso. “Por que raposa? Por que não cavalo ou besouro ou uma águia-careca? Digo isso mais... tipo. existencialismo, sabe? Quem sou eu? E como uma raposa poderia ser feliz

sem, perdoe-me a expressão, uma galinha entre os dentes?” É verdade: como?

Obviamente, o sr. Raposo não consegue ser feliz sem a galinha entre os dentes; a diferença entre uma raposa na toca e uma raposa na natureza está apenas na saída à caça. Os símbolos do mundo selvagem no filme tem muito a ver com tecnologia de animação em stop-motion; por exemplo, quando as raposas se sentam para comer, elas servem o alimento em mesas forradas com toalhas e seguem os bons modos, até a comida estar na frente delas, então a movimentação acelera e ouvimos sons não de uma alimentação educada, mas das raposas rasgando o alimento em pedaços. A irregularidade do parar/movimentar da animação substitui a suavidade dos movimentos educados associados a civilidade e humanidade, e alinha stop-motion com um revezamento entre selvagem/doméstico, destruição/consumo.

Uma cena em especial capta essa tensão entre mundo selvagem e domesticação, estagnação e movimento, sobrevivência e morte. Na tão polêmica “cena do lobo” em *O fantástico Sr. Raposo*, as criaturas animadas entram no espaço entre, teorizado por Keltly e Landecker como imagens inteligentes, e por Freud como “o sobrenatural”. Nessa cena, o sr. Raposo e seus amigos correm para casa depois de escaparem das armadilhas dos fazendeiros. Em uma situação excêntrica, típica desse filme, o sr. Raposo está pilotando uma motocicleta com *sidecar*. Os animais, com os pelos ao vento (provavelmente um secador de cabelos) vão sacudindo a caminho da toca. De repente, Kylie, o opossum, olha para trás e avisa aos demais animais: “não virem para trás!”. Obviamente, todos eles viram a cabeça na mesma hora. Por um momento, os animais olham para o espectador através da câmera e então corta para um plano aberto e vemos a motocicleta parar cantando pneu. O que segue é uma sequência em campo/contracampo na qual sr. Raposo olha na direção da floresta e vê um lobo solitário, preto, em pé, ereto, sobre uma pedra e olhando para sr. Raposo e seus amigos. Sr. Raposo cumprimenta o lobo em inglês, francês e latim (“canin lupus” sr. Raposo fala apontando para o lobo e depois “vulpes vulpes” apontando para si). “Tenho fobia a lobos”, sr. Raposo fala e então, como a linguagem não funciona, ele começa a gesticular. Ele olha prolongada e incisivamente para

o lobo com os olhos cheios de lágrimas antes de levantar o punho em saudação e ser retribuído.

Essa cena tem sido questionada no mundo dos blogs por sua referência racial estranha — o lobo é preto e o cumprimento entre ele e sr. Raposo é uma saudação *Black Power*, o que faz parecer que o lobo representa um tipo de outro racial, assim como a alteridade, propriamente dita. Ao mesmo tempo em que conotações raciais estão definitivamente presentes, e poderia estar implícito que alteridade e selvageria dizem respeito à negritude, a cena também pode ser encarada como um aceno à vivacidade do selvagem, da selvageria da própria animação e da animação da vida, em geral. O lobo também representa a esfera externa à díade raposo/fazendeiro e a possibilidade utópica de um outro lugar; em sua solidão, o lobo significa singularidade, isolamento, peculiaridade, mas também morte. A emoção que inunda sr. Raposo enquanto ele enfrenta seus medos (“tenho fobia a lobos”) transborda essas possibilidades e nos leva de volta à teoria freudiana do sobrenatural — algo que fora reprimido reincide, o instinto reprimido. O sobrenatural aqui é representado pelo lobo; e enquanto confronta o lobo, sentimentos reprimidos inundam o sr. Raposo e ele se vira para encarar seu medo, sua ansiedade, seu outro, e ao fazer isso, ele se reconcilia com o mundo selvagem de tal maneira a instruir o humano que assiste ao filme a se reconciliar com o mundo selvagem, com a animação, com a vida e a morte.

Quanto à política de gênero da selvageria e da domesticidade, ainda que essa maravilha da animação em stop-motion pareça, ao fim e ao cabo, reforçar a mesma narrativa antiga de domesticidade feminina e selvageria masculina, na verdade ela é um conto fantástico sobre a impetuosidade masculina, a fim de oferecer algumas formas bastante diferentes de masculinidade, coletividade e família. Apenas para tocar nos destaques do filme: o sr. Raposo tem um filho efeminado, Ash, que desesperadamente quer a aceitação do pai, e também usa vestido e batom; o sr. Raposo perde o rabo em um confronto com fazendeiros, mas não perde nem um pouco da confiança masculina; os animais selvagens são perseguidos no subsolo por fazendeiros, quando constroem novas alianças interespecies, alianças que se quebram com as funções semelhantes às de humanos que antes eles

desempenhavam, mas agora, como alternativa, aproveitam a pura animalidade da precariedade e da sobrevivência.

Finalmente, todas as animações radicais que registrei neste livro são filmes não simplesmente *sobre* globalização ou neoliberalismo, individualidade ou conformidade; eles são também sobre o que tem sido animado e como, qual tecnologia tem sido criada e quais histórias surgem a partir do contato entre essa tecnologia e os vários engenheiros da animação que a utilizam colaborativamente para construir uma nova narrativa. Portanto, *Kung Fu Panda* não é sobre líderes indignos nem sobre sucesso; é uma história de graça desconcertante e estranhas ligações entre espécies aparentemente não relacionadas (o pai do panda é um grou, por exemplo). *Vida de inseto* não é apenas sobre coragem diante da tirania; o filme mostra a habilidade de pensar no coletivo, de se mover como multidão, de se identificar como muitos. *Procurando Nemo* não é sobre a procura nem o relacionamento pai/filho, nem mesmo é sobre sobrevivência. É um filme sobre consciência oceânica, alianças do submundo e, para citar o título do livro de Samuel Delany, o movimento da luz na água (Delany, 2004).

Da mesma forma, *O fantástico Sr. Raposo* não é apenas sobre lutar contra a lei e os fazendeiros; é também sobre parar e seguir em frente, mover-se e deter-se, inércia e dinamismo; é sobre sobrevivência e suas partes componentes e os custos da sobrevivência para aqueles que permanecem. Um dos melhores momentos em *O fantástico Sr. Raposo*, e o mais memorável momento em termos de animação em stop-motion e sobrevivência, está na forma de discurso, que o sr. Raposo faz para os amigos da floresta que sobreviveram às tentativas dos fazendeiros de tirá-los da toca por meio da fome. O determinado grupo de sobreviventes cava uma saída da armadilha preparada contra eles por Boggis, Bunce e Bean e se dão conta de que escavaram exatamente para dentro de um supermercado que está fechado e tem um estoque de tudo o que eles precisam. O sr. Raposo, animado com esse golpe de sorte, fala ao clã pela última vez:

Dizem que todas as raposas são um pouco alérgicas a linóleo, mas dá uma sensação de frescor na pata — experimentem. Dizem que meu rabo precisa ser lavado a seco duas vezes por mês, mas agora ele é totalmente destacável — viu? Dizem que nossa árvore talvez nunca mais cresça, mas um dia,

alguma coisa vai crescer. Sim, esses ‘Goose Crackles’ são feitos de gansos sintéticos e esses ‘Squab Giblets’ vêm de miúdos artificiais e até essas maçãs parecem falsas — mas pelo menos elas têm estrelas. O que eu estou querendo dizer é que vamos comer hoje à noite, e vamos comer juntos. E até mesmo nessa luz que não nos privilegia muito vocês são, sem dúvida, os cinco e meio animais selvagens mais incríveis que conheci na vida. Então, levantemos nossas caixas — à nossa sobrevivência.

Não tanto um credo, algo que não chega a ser um brinde, um pouco menos do que discurso, mas o sr. Raposo faz aqui uma das melhores e mais tocantes falas — tanto no quesito emoção quanto no stop-motion — na história do cinema. Diferente de *Coraline*, no qual sobrevivência está atrelada à rejeição do cênico, do queer e do improvisado, e semelhante a *Onde vivem os monstros*, no qual a decepção do salvamento deve ser suavizada com o pragmatismo da possibilidade, *O fantástico sr. Raposo* é um clássico animado de forma queer, no sentido de que nos ensina, assim como *Procurando Nemo*, *A fuga das galinhas* e tantas outras animações rebeldes antes dele, a acreditar em rabos destacáveis, maçãs falsas, refeição em conjunto, adaptar-se à luz, arriscar, filhos efeminados e a importância de simplesmente sobreviver para todas as almas selvagens que os fazendeiros, os professores, os pregadores e os políticos gostariam de enterrar vivas.

Abri este livro com um animado comprometimento com *Bob Esponja Calça Quadrada*; no capítulo 5, ofereci uma análise menos alegre do fascismo homossexual, exatamente para não deixar de falar do ser queer como lugar onde comprometer-se em fracassar e, nas palavras de Samuel Beckett (1938), “fracassar novamente, fracassar melhor”, tende a abrir caminho para um desejo de obter marcas estranhamente normativas de sucesso e conquista. O ser queer oferece a promessa de fracasso como modo de vida (e aqui, obviamente, estou reformulando a ideia de Foucault sobre homossexualidade ser “amizade como modo de vida”), mas depende de nós escolher ser bem-sucedido/a nessa promessa de tal maneira a fazer um desvio para evitar marcas usuais de conquista e satisfação. De fato, enquanto Jamaica Kincaid nos lembra que felicidade e verdade não são, de maneira alguma, a mesma coisa, e enquanto vários anti-heróis, muitos dos quais animados, citados nestas páginas verbalizaram versões de ser baseadas em constrangimento, falta de jeito, desorientação, perplexidade,

ignorância, decepção, desencantamento, silêncio, deslealdade e imobilidade, talvez Judith, na versão cinematográfica de *Onde vivem os monstros* é quem fala disso melhor: “felicidade nem sempre é a melhor maneira de ser feliz”.

Voltei-me repetidas vezes (mas não exclusivamente) neste livro aos arquivos “bobos” de cinema de animação. Ainda que muitos leitores possam ser contra a ideia de que podemos indicar alternativas em um gênero criado por corporações gigantescas com a finalidade de obter lucros maciços e com múltiplos *tie-ins*, eu afirmei que novas formas de animação, sobretudo, imagens geradas por computador, abriram novas oportunidades de narrativas e levaram a encontros inesperados entre o infantil, o transformador e o queer. Neste último capítulo, e como conclusão, analisei o lado sombrio da animação, a maneira com que animação, sobretudo o stop-motion, nos conduz não simplesmente através do espelho, mas para dentro de alguns espaços negativos de representação, espaços sinistros onde animais voltam para o mundo selvagem, humanos flertam com a própria extinção e mundos terminam. Obviamente, na animação infantil eles nunca terminam mesmo, e há, em geral, um final feliz, até mesmo para as mais atrapalhadas narrativas de animação. Em *Coraline*, por exemplo, a jovem que fugiu, pelas paredes de seu apartamento, para um universo bizarro com uma “Outra Mãe” e um “Outro Pai” volta para casa e finalmente se sente feliz por estar lá. Em *O fantástico sr. Fox*, os animais caçados e assombrados que foram tirados de casa pelos fazendeiros regozijam-se com a pura sobrevivência. Em *Onde vivem os monstros* — parte animação, parte teatro de fantoches mágico — Max abandona as criaturas tristes e assombradas com quem construiu e destruiu habitats e se entrega à forte atração do lar edipiano. Mas no caminho para esses finais “felizes”, coisas ruins acontecem a crianças, animais e monstros bons, e o fracasso está à espreita, em todas as esquinas empoeiradas, lembrando a criança espectadora que isso também é viver em um mundo criado por adultos maus, mesquinhos, gananciosos e violentos. Viver é fracassar, não saber fazer, decepcionar e, ao fim e ao cabo, morrer; em vez de procurar formas de evitar morte e decepção, a arte queer do fracasso envolve a aceitação do finito, o acolhimento do absurdo, do bobo e do pateta irremediável. Em vez de resistir a fins e limites, que possamos nos regozijar, aproximando-nos de todas os nossos fracassos inevitáveis e fantásticos.

BIBLIOGRAFIA

Barbara Ehrenreich, *Sorria: como a promoção incansável do pensamento positivo enfraqueceu a América*. Rio de Janeiro: Record, 2013. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Título original: *Bright-sided: How the Relentless Promotion of Positive Thinking Has Undermined America*.

Jacques Rancière, *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. Tradução de Lilian do Valle. Título original: *Le maitre ignorant*.

Toni Morrison, *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Tradução de José Rubens Siqueira. Título original: *Beloved*.

Peter Linebaugh e Marcus Rediker, *A hidra de muitas cabeças: Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Tradução de Berilo Vargas. Título original: *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, 2001.

Paolo Virno, *Gramática da multidão. Para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2013.

Michael Hardt, Antonio Negri, *Multidão: Guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Tradutor: Clóvis Marques

Laura Kipnis, *Contra o amor: uma polêmica*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Tradução de Título original: *Against Love*.

Zadie Smith, *Sobre a beleza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Tradução de Daniel Galera. Título original: *On Beauty*.

Ariel Dorfman, *Para ler opato Donald*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Edição: 6ª (3 de dezembro de 2007)

Para obter um relato informativo sobre as mulheres que formaram a *Britain's Volunteer Police Force* [Força policial voluntária britânica], veja Laura Doan, *Fashioning Sapphism* [Moldando o safismo].

[2](#)

Harvey Milk, discurso proferido em 25 de junho de 1978, citado em Randy Shilts, *The Mayor of Castro Street: The Life and Times of Harvey Milk* [O prefeito da rua Castro: vida e tempos de Harvey Milk], Nova York: St. Martin's Press, 1982. p. 364.

[3](#)

Para mais sobre o interesse de Stein em Weininger, veja Harrowitz e Hyams 1995.

[4](#)

Richard Goldstein, “Culturati: Skin Deep” [Culto: superficial], in: *The Village Voice*, 9-15 fevereiro.

[5](#)

Edith Newhall, “Out of the Past” [Do passado], *New York Magazine*, 3 de dezembro, 2001, 5.

[6](#)

Collier Schorr, “‘Racing the Dead’ by Howard Halle” [“Apostando corrida com os mortos” por Howard Halle], in: *Time Out New York*, 13-17 de setembro, 2007.

Table of Contents

1. [AGRADECIMENTOS](#)
2. [INTRODUÇÃO](#) [Baixa Teoria](#)
 1. [Indisciplinado](#)
 2. [Culturas piratas](#)
3. [CAPÍTULO UM](#) [Revolta animada e animação rebelde](#)
 1. [Amor de pinguim](#)
 2. [Criaturas queer, animação monstruosa](#)
4. [CAPÍTULO DOIS](#) [Cara, cadê meu falo? Esquecer, perder, andar em círculos](#)
 1. [Estupidez](#)
 2. [Interlúdio: Sério, cara, cadê meu carro?](#)
 3. [Esquecer](#)
 4. [Conclusão](#)
5. [CAPÍTULO TRÊS](#) [A arte queer do fracasso](#)
 1. [Fracassos do Punk](#)
 2. [Quarto lugar: a arte de perder](#)
 3. [George W.: A arte de bombar no Google](#)
 4. [A antiestética da lésbica](#)
 5. [A arte queer do fracasso](#)
 6. [Crianças e fracasso](#)
6. [CAPÍTULO QUATRO](#) [Feminismos marginais: negatividade queer e passividade radical](#)
 1. [Cortar](#)
 2. [Resumo](#)
7. [CAPÍTULO CINCO](#) [O assassino em mim é o assassino em você: homossexualidade e fascismo](#)
 1. [Nazistas gays?](#)
 2. [O assassino em mim é o assassino em você](#)
 3. [Conclusão](#)
8. [CAPÍTULO SEIS](#) [Fracasso animado: terminar, fugir, sobreviver](#)
9. [BIBLIOGRAFIA](#)