

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Aprender o quê com cada outro destes corpos?  
Da rave a um léxico das aparições**

Luís Fernando Moura<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre e doutorando em Comunicação Social pela UFMG, onde participa do grupo Poéticas da Experiência, é graduado em Comunicação Social pela UFPE. Curador e programador, coordena o Janela Internacional de Cinema do Recife, com colaborações para o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh) e o FENDA, além de mostras como “Brasil Distópico” e “L.A. Rebellion”. Desde 2020 mantém a plataforma experimental de programação fuga (<https://fuga.hotglue.me/>). Desenvolve tese em torno de dissidência e curadoria de filmes.  
Email: [luisfernandomoura@gmail.com](mailto:luisfernandomoura@gmail.com)

**Resumo**

A partir da experiência em uma *rave* no Recife, este texto descreve uma dinâmica figural na qual a convivência entre corpos, mais e menos normais, instaura intervalos e continuidades, à maneira de um jogo entre suspensão pela singularidade e proposição na coletividade. Enquanto imagem, esta interação tem como material expressivo uma transição, sempre em processo, entre inteligibilidade das formas e gozo de confusões, à beira de uma aparição limítrofe, e que teria como fim sua própria duração. O texto observa como este modo de aparecer poderia ser endereçado na elaboração crítica da linguagem artística, particularmente ao destacar equações simbólicas entre palavra e aparição em criações da artista Kildery Iara. Ao fim, faz breves perguntas a respeito de como um estudo das imagens poderia se afetar, metodologicamente, por tais intuições, tendo em vista a ética entre fluxo e vida, a oportunidade de genealogias outras para o cinema e a fundação de espectadorialidades.

**Palavras-chave:** Corpo; *rave*; imagem; *queer*.

**Abstract**

Departing from the experience of a *rave* in Recife, this text describes the figural dynamics in which the coexistence between more normal or less normal bodies establishes intervals and continuities, as a form of a play between suspension by singularity and proposition onto the collectivity. As image, this interplay has the expressive material of a transition, which is always in process, between the intelligibility of forms and the jouissance of confusion, one on the verge of a bordering appearance, which might have its own duration as its end. The text notes how this mode of appearing could be addressed in the critical elaboration of artistic language, particularly by noticing symbolic equations between word and appearance in the creations of the artist Kildery Iara. In the end, it poses brief questions concerning how a study of images could be affected, methodologically, by such intuitions, from the perspective of the ethics between flow and life, and the opportunity of alternative genealogies for cinema and the foundation of spectatorialities.

**Keywords:** Body; *rave*; image; *queer*.



Aparentemente, o protagonista do romance se divide em dois: o jovem Eduardo e a atrevida Stella. Na verdade, se divide em três, já que o que importa é o lugar da intersecção de um no outro, do Outro no Um. Importa o eixo cilíndrico da dobradiça que destranca e vai abrindo a porta Stella até então reprimida pela rigorosa esquadrilha de nome Eduardo.  
(Silviano Santiago)

O viciado em identidade tem horror ao turbilhão das linhas de tempo em sua pele.  
(Suely Rolnik)

Love and life  
Interested me so  
That I dared to knock  
At the door to the cosmos  
(Sun Ra)

### Na dança, um intervalo para a fábula

No réveillon de 2018, no Recife, pessoas antes envolvidas no movimento Ocupe Estelita organizaram a segunda edição do Reveillita. Região histórica alvo de projeto imobiliário de impacto no organismo da cidade, desde 2012 objeto de uma batalha jurídico-midiática que articula diversos setores da sociedade, o Cais José Estelita recebeu três polos musicais, sendo um deles o polo *eletróqueer*. Cheguei de ônibus e circulei ao lado de outros amigos viados, alguns e algumas mais sapatões ou heteros ou travestis ou não-binárias, um namorado, outros boys, muitas desconhecidas e desconhecidos, festejando o ano novo e o usufruto de um território em transição entre uma ruína, um sonho e uma possibilidade. Fritávamos o *techno* – que, nas emergentes festas eletrônicas do Recife, tendia com frequência a timbres graves e *beats* pesados, *ambient*, *acid*, *industrial* –, por horas ao lado de armazéns vazios, uma linha ferroviária desativada há décadas, uma via semiexpressa para automóveis e o rio Capibaribe.



Havia então um conjunto de artistas – travestis, drags, não-binárias etc. – de papel central no recente circuito de música eletrônica no Recife<sup>2</sup>, que já corria principalmente em pequenos clubes do centro da cidade, quase sempre arquitetados de maneira artesanal em casario dos tempos imperiais, vez por outra ocupando espaços ociosos. A cada evento, o *line up* de performers se montava com rigor para ocupar o centro da pista por alguns minutos cada uma, aparatando seus corpos com visuais que, fabricados por elas mesmas, por vezes vinham lhes dar as formas de criaturas, no limite de um corpo de fisionomia não-identificável, tão maravilhosas e deslumbrantes quanto monstruosas, de contornos quiméricos.

Artistas como Perlla Ranielly, Crys Guimarães, Libra Crux, Marcus Mxrc ou Vic Chameleon, transformadas, performavam *algo* em frente às picapes, por longos minutos, numa série de performances ao longo da noite. Algumas delas performavam no Reveillita,; performavam algo que talvez se pusesse no cais à maneira do *intervalo*<sup>3</sup>. As criaturas circulavam entre nós, bichas, e as outras e os outros, mais ou menos *queer*<sup>4</sup>, e a cada vez que uma delas tomava a frente das visibilidades, pondo-se em movimento no espaço-Recife-Estelita-clubes e no tempo-História-réveillon-*techno*, aquilo que muitas e muitos de nós talvez esperássemos se expunha: uma relação fabulatória, provisória, mas em agência entre corpo, espaço e tempo, à maneira tanto de uma suspensão quanto de uma proposição.

### **Suspensão e proposição de cada outro destes corpos**

A suspensão pela singularidade:

- a) O corpo de uma *performer* ganha formas singulares, diferentes das de qualquer outro corpo animal. O corpo sonha um corpo único, um corpo sem espécie ou um corpo único de espécie.
- b) O corpo de uma *performer* expõe a autonomia de um corpo. O sonho do corpo sonha um nome para sua espécie singular, põe os signos em dança. Esse nome

<sup>2</sup> As festas Hypnos, Extasia ou Rebulição foram algumas das principais na emergente noite eletrônica recifense.

<sup>3</sup> Uso esta palavra no sentido conceitual forte de Jacques Rancière, com o qual o autor designa o trabalho dos sujeitos na política, por meio de processos de redistribuição do comum que têm o dissenso como ética do acontecimento. A política acontecerá com “a ação de sujeitos que, trabalhando sobre o intervalo das identidades, reconfiguram as distribuições do privado e do público, do universal e do particular” (RANCIÈRE, 2014: 69). O pensamento sobre a situação em que a política se dá deve, neste texto, a esse programa, ainda quando não expressamente. Quando falo de política, falo de eventos que se passam numa cena do dissenso.

<sup>4</sup> Para começar, no sentido que diz respeito a uma performatividade de gênero não normativa, como elaborou Judith Butler (Cf. 2003).



não se dá, não decisivamente. É um dado, então, o de que o corpo, ao expor sua autonomia, põe os nomes na dança no fluxo. Uma poética<sup>5</sup>.

- c) Uma *performer*, ao dançar, expõe um segundo dado: o corpo dança. Um segundo dado, então: o corpo sem nome, anti-taxonômico, dança ele mesmo; goza<sup>6</sup> do tempo, da duração do mundo. Um corpo que dança quer estar; um corpo sem nome que dança põe os signos para dançar com a dança do corpo, e goza desta dança entre matéria e signo.

#### A proposição na coletividade

- d) Entre os corpos delas, das *performers*, e os nossos corpos mais ou menos normais, normativos, uma interseção fazia a forma do sonho no Cais José Estelita. Nossos olhares entre nós, nosso dançar juntas, nosso dançar junto, são atos que existem em um espaço de cisões que a magia encanta, ao mesmo tempo que se transforma em valor. Como na história do Estelita, na história do Recife, na dinâmica das sociedades urbanas e na reconhecível paisagem das margens do Capibaribe, no destino institucional como programa de coletividade, os limites, as normas, e os costumes hegemônicos têm pregnância. O sonho dos corpos sem espécie no espaço sonhado por eles e com eles é impregnado pelos traços que os constituem historicamente, e uma história das posições dos corpos em sociedade dança com o sonho. O sonho faz os possíveis sonharem, e o mundo não é mais o mesmo de algumas maneiras, por algum tempo, mas também a poética em agência é interrompida, sem cessar, pela prosa do mundo<sup>7</sup>. Nem se quer liberta da prosa do mundo – aí há uma política da poética, uma consciência do *telos* da dança, para que se dança –, e se sabe não prisioneira dela. Aí há a liberdade da dança, especulativa porque viva.

<sup>5</sup> Tertuliana Lustosa sugere algo neste sentido quando trata da experiência comum a sujeitos travestis: “A ‘identidade de gênero’ passa a ser denominada também poesia de gênero, abrindo porosidades das membranas liminares entre corpo e sensibilidade. As escritas de gênero ocupando os territórios movediços da literatura expandida...” (LUSTOSA, 2016: 397). Uma noção de poética encontrará ressonância nos pensamentos de Peter Pál Pelbart mais adiante.

<sup>6</sup> Ainda em termos gerais (que descrevem forças-motrizas em jogo nas figurações que abordo), faço referência aqui à abordagem do *queer* em Lee Edelman (2004), comentada por André Antônio em texto em torno de uma noção de distopia *queer* no cinema, no que diz respeito à relação que o *queer* faz entre desejo e gozo. Esta relação descreve um retorno do *queer* à sua matriz fenomenológica, quer dizer, enquanto “figura da negatividade relacionada a uma ordem espistêmica específica” (ANTÔNIO, 2017: 78) que, assim, no lugar de *desejar* que a outridade se torne algo positivo, resguarda em si a experiência de uma “força opaca, estranha e ruidosa”, regida pelo impulso. A experiência do presente, desta forma, não se faz em direção a um futuro específico, *nas ordens da história*, ou a um “futurismo reprodutivo”, mas como projeto de experiência em seu próprio ir-em-direção (cuja ética não se dirige, enquanto força tal, ao projeto da vida social).

<sup>7</sup> Para usar, em relação a uma poética do corpo, a figura marcante, por exemplo, no programa de Michel Foucault (2000), e que indica uma relação representativa entre palavras e coisas.



- e) Também os corpos em dança expõem as marcas das histórias vividas pelas próprias pessoas que dançam. É admissível reconhecer, às vezes com um contato mais íntimo ou recorrente, às vezes pelo julgamento partilhado de marcas visíveis que os corpos carregam<sup>8</sup>, as sociologias. O sonho de um corpo autônomo, anti-taxonômico, é atravessado pelas inferências de que há um outro corpo que sonha no mesmo corpo que sonha com a dança, um sonho marcado por certas experiências do *não poder dançar*, do *precisar ter nome*. A aparência singular dos corpos põe na dança dos signos uma história e as histórias, cada uma, das pessoas singulares e dos seus corpos desmontados, nus<sup>9</sup>.
- f) A dança dos nossos corpos com os outros corpos, os que dançam e os que não dançam, que caminham ou bebem apenas, que bebem cerveja ou *drinks* em copos de plástico, que fazem fotos ou vídeos para o Instagram, que observam e escapam para o polo ao lado, corpos que percebemos mais normativos, mais normais (ou menos), montados, maquiados, tatuados, furados com *piercings*, crespos ou lisos, negros ou brancos ou caboclos ou cafuzos ou playboys ou patricinhas, pobres ou ricos ou classe média, *clubbers* ou transeuntes ou comerciantes ou pedintes, essa dança conjunta e cindida expõe diferenças visíveis<sup>10</sup> de uns corpos em relação aos outros, ensaia uma coreografia e uma cartografia visíveis, expostas, da proximidade e da distância, da intersecção e da cisão.
- g) É como se os corpos das *performers* fossem, cada um deles, a sua vez, o Um do sonho visto, dançado e vivido, abrindo com Expressão<sup>11</sup> a visibilidade quimérica de onde ao sonho se outorga a radicalidade da invenção de uma natureza outra – há,

<sup>8</sup> A este respeito, noção cara e que aparecerá algumas vezes neste texto, é a de reconhecimento, tal como elaborada por Judith Butler. Externamente aquilo que constituo como meu eu, àquela porção de mim em que eu mesmo me reconheço, aquilo que constituiria a singularidade de um sujeito ou outro, “há uma linguagem que enquadra o encontro, e embutido nessa linguagem está um conjunto de normas referentes ao que constituirá e não constituirá a reconhecibilidade” (BUTLER, 2015a: 25). Mais uma vez, a prosa do mundo, tornando as diferenças reconhecíveis e, por consequência, a cena do dissenso possível.

<sup>9</sup> Talvez, a porção de cada um de nós que, à soberania das normas, é indigna de viver, trazendo aqui a figura biopolítica de Giorgio Agamben (2010).

<sup>10</sup> Possivelmente em termos como estes: “A unicidade do outro é exposta para mim, mas a minha também é exposta para o outro. Isso não significa que sejamos o mesmo, mas apenas que estamos ligados um ao outro por aquilo que nos diferencia, a saber, nossa singularidade. (...) acredito que, precisamente por não ter conteúdo, minha singularidade tenha algumas propriedades em comum com a do outro e, por isso, em certa medida, seja um termo substituível” (BUTLER, 2015a: 28).

<sup>11</sup> Penso aqui no postulado de Adolf Portmann que, propondo uma inversão no darwinismo, dizia que os órgãos externos do corpo, ao fazerem os animais “aparecerem”, é que tornariam as funções vitais “significativas” (PORTMANN apud ARENDT, 2000: 23) – o que sustenta parte do argumento de Hannah Arendt contra a divisão entre “corpo” e “espírito”. Com isso, há uma dimensão espontânea da aparência, um “impulso de auto-exposição” para além da receptividade dos sentidos daqueles que presenciam a aparição. A aparência apareceria no mundo, lançando-se ao seu aberto. Nessa transição quimérica, a ideia de Bertrand Prévost de uma “aparência não-endereçada” (2014) dos animais não humanos, fim em si mesma – expressão como Expressão, metafísica –, encontra uma maneira de descrever o algo que se passa aqui; o que resta da dança naquilo que cruza suspensão e proposição: uma expressividade que “não ‘expressa’ nada a não ser a si mesma, ou seja, ela exhibe ou apresenta” (ARENDT, 2000: 25).



entre nós, criaturas –, e nossos corpos fossem vistos entre nós como alteridades entre nós mesmos, instâncias animadas e vivas de escalas de defasagem entre sonho e mundo, entre o que podemos e o que o somos. Os valores da poesia suspeitam dos da prosa, e a prosa se vê a si mesma como o que impede a poesia de sonhar mais longe no espaço e no tempo. Isso não seria de todo indesejado, estamos vivos e estamos no mundo, e o mundo segue e não é ruim que siga, mas agora vemos como seguimos, dentro ou fora do sonho, ainda que tentemos esquecer.

- h) Estamos lançados, quer busquemos ou não, numa *alteração*<sup>12</sup>; somos também, por mais normais que sejamos, postos em alguma espécie de trânsito. Talvez projetemos algo de nós nas fisionomias umas das outras, uns dos outros, e possamos, ou ao menos queiramos, nos reconhecer a nós mesmas na fisiologia dos corpos autonomizados pela performance, sendo que a prosa do mundo instaura os limites, e ela é preciosa em sua descrição intransponível<sup>13</sup>. Alguns de nós têm experiências que outras não têm, e isto está posto, proposto, porque os limites do meu corpo manso estão expostos, a dança dos signos mostra a todos presentes quais signos não dançam, e aqueles que dançam tão timidamente. De todo modo, as masculinidades dentro de mim e de alguma maneira para fora de mim, sob licença da viadagem, são postas em movimento a cada vez que estamos juntas, dançamos juntos, e talvez algo esteja acontecendo.
- i) O *techno* é, antes de tudo, um ícone social e histórico. Indica uma política da história que se reporta, por exemplo, a formas de ocupação urbana e figuração ética na Detroit e na Berlim dos anos 1990, quando grupos organizavam circuitos de *raves*, ocupando diversos lugares da cidade com longas festas sob música eletrônica. Cada um destes movimentos locais, em tensão persistente com a captura pelo capital, produzia uma *imaginação histórica* calcada, dadas as muitas diferenças contextuais, num *gozo do presente* admitido pela abertura das ruínas à

<sup>12</sup> Pensemos numa concepção do Ser como multiplicidade, ou em formas moleculares do trânsito, com um trecho no qual Deleuze introduz uma ontologia que serviria talvez como boa figura para uma ontologia da *rave* (ao menos como projeto): “Um mundo de singularidades pré-individuais, impessoais. Elas não se reduzem aos indivíduos ou às pessoas, e nem a um fundo sem diferença. São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um ao outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados e nem propriedade.” (DELEUZE, 2006: 198).

<sup>13</sup> A pensar mais uma vez nos debates sobre os lugares de fala, ou, dito de outro modo: aqueles que falam, falam a partir das experiências compartilhadas em determinado *locus* social, ou seja, de condições históricas particulares, próprias (RIBEIRO, 2017: 68), sendo que o trabalho do reconhecimento operaria como fator que nos permite nos relacionar, com justeza, em nossas distâncias.



elaboração histórica<sup>14</sup>; mediante o encontro no espaço e na duração da cidade (cujo destino, por sua vez, se abriria, provisoriamente, para derivas: para uma história de traumas e ruínas, particulares às histórias de cada comunidade), ofereciam o fluxo de um sonho de convivência que sobrevive no encontro da *rave*, tendo como projeto ético a própria vivência do encontro. Estamos aqui, podemos estar aqui, ainda que tão precariamente.<sup>15</sup> Justo por sê-lo precariamente, é a precariedade que funda nossos laços, que funda a cidade; esta dança entre signo e matéria é, por enquanto, nossa história possível e maravilhosa. Os corpos das performers dançam o *techno* e afirmam este *locus*.

- j) Instalar uma festa *techno* no Cais José Estelita seria, por um lado, instalá-la nesta genealogia do estilo *raver*. Corpos dançam, num território em disputa histórica, sonhando uma dança dos signos que faz dançar sonho e história. Mas, se este é o sonho de pessoas específicas, naquele território específico do Estelita, numa noite de réveillon sudaca, nordestina, amplamente preta-cafuçu-cabocla-\*, nas bordas de uma ruína colonial no Hemisfério Sul, também o *techno* sofre alteração em seu estilo. O *techno*, sequestrado por um contexto periférico, se desterritorializa em outro imaginário<sup>16</sup>, este mesmo em desterritorialização na dança. No Reveillita, o *locus* do *techno* não era meramente citado, era recriado na interseção entre sonho e cisão, enquanto o Estelita gozava as formas do *techno* que cria em ato com os corpos. Os corpos das *performers*, marcados por sua própria história e pela distância entre as marcas de nossas histórias, e tornando assim as distâncias simbólicas mais radicalmente visíveis, despertam as limitrofias. Os signos do *techno* também dançam, também se alteram, como os signos que percebemos nos constituírem a cada um de nós.
- k) Pode-se dizer que a imaginação histórica em fabulação no polo *eleetroqueer* era, em termos gerais – metafísicos – propriamente *queer*: uma relação com o *telos* se dá, em princípio, não em vistas a uma racionalização de *progresso*, *stricto sensu*,

<sup>14</sup> Devo muito da atenção à relação entre ruína e elaboração histórica ao trabalho de Cláudia Mesquita sobre o cinema de Adirley Queirós, quando, por exemplo, a respeito de *Branco sai, preto fica* (2014), observa a relação entre um “futuro ficcional utópico” e um “passado real traumático”. Na fábula de um tempo presente elaborado como, digamos, suspensão e proposição, “a ficção se torna abrigo de testemunhos” (MESQUITA, 2014: 2).

<sup>15</sup> Pensemos numa visada positiva do que é precário – quer dizer, daquilo que é condição de todas e todos no nascimento e que faz com que, apreendendo o dado que vamos morrer, sejamos passíveis de luto, e que assim nossas existências possam ser “mantidas” como vidas (BUTLERb, 2015: 32).

<sup>16</sup> Tertuliana Lustosa afirma: “(...) é preciso que se pense a contingência demarcada na cartografia da ação: impactos políticos e estéticos – não mais contemplativa, uniautoral, mas por meio de proposições e reapropriações em fluxo do corpo expandido. O desterro e a percepção tortuosa do inviável e do indelneável, muitas vezes, relacionam-se a um contexto geopolítico exato e, clandestinamente, geram desdobramentos múltiplos por meio da perturbação e da evidenciação das contradições contidas no sistema capitalista e no avanço do neoliberalismo (...)” (LUSTOSA, 2016: 402).





mas ao gozo do presente, com sua precariedade constituinte, como projeto individual e coletivo. A visão das performances, com o que figuram, faz com que a ficção política verse com exterioridades; as performances acordam uma ética do *outsider*<sup>17</sup> a habitar um espaço de termos que dançam, em abertura e profusão, e gozam destas indeterminações. Projetam então uma história presente, corrente, mas que se passa também, e como destino de uma fábula da dança, em direção a algo como um fora da história, se não a um futurismo especulativo<sup>18</sup>. Ao mesmo tempo, as marcas da história vivida, contada e nomeada, inteligíveis<sup>19</sup> e incontornáveis, interditam também o *queer* como fenomenologia geral; ao menos, tornam-no insuficiente o bastante para dizer o que se passa conosco, com o espaço e com o tempo. Viemos cada um de um lugar, e nos vemos umas às outras e aos outros em nossas diferenças. A querela entre singularidade e reconhecimento devolve o traço da ficção ao motor dos índices, e o *queer* não encerra os termos mesmo dos *movimentos* em jogo, atuando em vez disso como motor pulsional de outros movimentos. Quer dizer, com os movimentos impulsionados para fora, pela fábula do gozo, expõem-se, no visível e no sensível, outros movimentos reconhecíveis em meio às vidas – posições e direções plurais de cada uma e cada um de nós nas cartografias da história –, e o gozo engendra formas de desejo. Os corpos das *performers* fazem visualizar e presentificar o que, para nós outros e outras, que vemos as danças e participamos das danças e nos alheamos às danças, põe em relação passados e futuros ou, ainda, regimes de historicidade, localizados e não localizados, que projetamos junta e singularmente. As *performers*

<sup>17</sup> Penso na filosofia do *outsider* de Fabián Ludueña Romadini: uma “metafísica futura” para a qual se poderia, “a partir da vida, encontrar uma via para dar conta dos princípios que governam um cosmos no qual a vida poderia não existir porque não está chamada a desempenhar um papel teleológico no aparecer do mundo” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2013: 52); mas também, sob perspectiva bem diferente, no *outsider within*, noção de Patrícia Hill Collins revisitada por Djamila Ribeiro: “uma posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual” (RIBEIRO, 2017: 45), aos quais a marginalidade que os constitui poderia ser usada, ainda no território de trocas simbólicas, de maneira “criativa”. E ainda Deleuze: “O anômalo está sempre na fronteira, sobre a borda de uma banda ou de uma multiplicidade; ele faz parte dela, mas a faz passar para outra multiplicidade, ele a faz devir, traça uma linha-entre. E também o ‘outsider’” (DELEUZE, 1998: 56).

<sup>18</sup> Tenhamos em vista a fabulação do futuro distópico e seus diferentes modos de produtividade política em textos como os já mencionados de André Antônio (2017) e de Cláudia Mesquita (2014), a respeito do cinema, mas também em Jota Mombaça, ao tratar de questões de gênero em programa expressamente decolonial: “A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador (...) O apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável. Contudo é preciso separá-la da ansiedade quanto à possibilidade de prever o que há de sucedê-lo. É certo que, se há um mundo por vir, ele está em disputa agora, no entanto é preciso resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode vir a ser o mundo que vem. (...) resistir ao desejo projetivo é uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos.” (MOMBAÇA, 2017: 15-16).

<sup>19</sup> O conceito importante de “inteligibilidade”, proposto por Butler, é aqui importante: “o esquema (ou esquemas) histórico geral que estabelece os domínios do cognoscível”, à maneira de um “*a priori* histórico” (BUTLER, 2015b: 21).



são como presenças que instauram, com as danças que dançam, transições multitudinárias<sup>20</sup>.

- I) Ainda assim, por mais que a virtualidade da imaginação *queer* se atualize em mundos e atualize mundos, os mundos que compartilhamos no Reveillita, ela não se reduz a eles enquanto as quimeras sobreviverem entre nós. O desconcerto corpo-espaco-tempo continua figurando um corpo-espaco-tempo além. Mas, se esse desconcerto é para-dançar, para-durar, é porque se reafirma um prazer-saber<sup>21</sup> deste mundo incerto, solto, prolífero, promíscuo. Aqui-agora, não se lamenta: faz-se a dança dos limites. As transições não simplesmente *levam para*, elas *são, são entre*, nem aqui nem ali; são o eixo da dobradiça. Não simplesmente iluminam nomes do mundo: cobrem feixes de pensamento com a sabedoria luminosa das formas sem nome.

Os nomes aos problemas, o problema dos nomes

Kildery Iara – por vezes Kimberly Lindacelva Conceito –, uma das artistas-*performers* frequentemente presentes na noite eletrônica recifense, tem uma série de criações entre as artes cênicas e as visuais<sup>22</sup>. À tradição da arte conceitual e da performance, os títulos de suas performances – ainda que muitas vezes não anunciados na ocasião das apresentações, como no caso das *raves*, quando são por vezes registrados alhures – oferecem caminhos para uma localização, ética ou política, da poética do corpo em cada obra, e de como articula virtualidades com formas limítrofes de pensamento e de mundo. Suas criações se avizinham às de tantas e tantos *performers* brasileiros contemporâneos que vêm atuando num mesmo campo mais ou menos ampliado de urgências, marcadas pelo programa decolonial<sup>23</sup>, e têm como traço recorrente nomear as performances com a figuração de *problemas*; dar títulos que

<sup>20</sup> Peter Pál Pelbart, a respeito dos pontos de inflexão nas “cartografias do esgotamento”: é neles que “se insinuam, de maneira às vezes imperceptível, os contragolpes que se ensejam, mas também, de maneira espetacular, explosões multitudinárias que denunciam os modos de produção de sentido e valor que caducaram” (PELBART, 2013: 16). E, ainda, citando Deleuze, sobre quando “a terra se tornou lisa”: neste estado, se poderia “liberar esse *nil* impensado em uma contrapotência que é a do jogo multidimensional” (DELEUZE apud PELBART, 2013: 18).

<sup>21</sup> Em *Manifesto contrassexual*, Paul B. Preciado propõe “formas de contradisciplina sexual”, como fruto de uma “tecnologia de gênero” que, indo de encontro às binariedades que produzem assimetrias históricas, são assim “tecnologias de resistência”: “O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (...), e sim a contraproduzitividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2017: 22).

<sup>22</sup> Kildery foi protagonista de *Tempestade* (2019), curta-metragem de Fellipe Fernandes.

<sup>23</sup> Para registrar apenas algumas e alguns dos que têm gerado grande fortuna crítica: Jota Mombaça, Pêdra Costa, Rafael Bqueer, Ventura Profana, Castiel Vitorino Brasileiro, Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth.



indiciam, com suas particularidades respectivas, a cisão que, numa mesma dêixis, articula e separa sonho e mundo, corpo no sonho e corpo no mundo.

Na festa Extasia, Kimberly Lindacelva Conceito subiu ao palco com longos cabelos trançados penteados para a frente, a cobrir seu rosto como uma cortina, uma manta em correias ou um véu. Vestia uma grande toca ou chapéu que lhe agigantava o crânio, com uma textura de natureza indiscernível, à forma talvez de um tecido delgado, como um grande cérebro de espécie animal ainda secreta, exposto para fora, ou como um órgão algo humano a se catalogar. O peito nu, uma sunga com babados que balançavam, talvez pêlos de um corpo vivo qualquer ou vestimentas da bicha, um leque na mão direita. Abraçando seu corpo, espalhando-se pelas bordas dos membros, ombros ou quadris, vultosos tubos claros como correntes ou como um esqueleto externo, de espessa ossatura. De seus braços e pernas, e de outras paragens do corpo, pontas triangulares formavam as linhas da mucosa externa, quem sabe de um réptil. Kimberly se movia, com o tempo próprio de seus músculos, recôndito como o de um vivente não humano<sup>24</sup>, enquanto o *techno* tocava o *beat 4/4* no clube. Na internet, a performance ganhou os nomes *UNSELFED*, ou *Pelo direito de ser um monstro*<sup>25</sup>.

Em outra ocasião, num registro em muito distinto, e também disponível na página, a artista foi às ruas do centro de Curitiba. Kildery instalou-se na entrada da praça General Osório, com roupa de boy cis arrumadinho – tênis e meias brancos, calça cinza e moletom vermelho-vinil fechado até o pescoço, cabelos em trança amarrados parcialmente em um coque. Usava, ao mesmo tempo, um par de longos brincos e um adereço que portava dentro da boca – uma argola que alargava os músculos de sua face e esgarçava seus lábios, mantendo sua boca aberta e seus dentes à mostra, para um sorriso como se compulsório e persistente. Sem música, Kildery dançava atabalhoada, desengonçando-se para todos os lados. Uma cartela sobre o chão da praça inscrevia o título da performance: *Todo preto sabe sambar*.

<sup>24</sup> Lembro Dominique Lestel a respeito do pensamento ocidental sobre a animalidade: “Assumida como tal”, afirma, a noção de animalidade ganha forma à medida que, historicamente, uma vez que um sujeito humano compartilha uma temporalidade com um corpo não-humano, numa interação, amansa-o, domestica-o, caça-o etc., de maneira que a ele “poderia apreender, agarrar ou descrever de maneira significativa” (LESTEL, 2011: 42). A noção forja-se, assim, “no cruzamento do discurso e da coordenação de movimentos relativos e de ações compartilhadas” entre humanos e não-humanos, de acordo com uma situação social e histórica. A descoordenação expõe, pode-se sugerir, um modo de autonomia pelo animismo.

<sup>25</sup> O título escolhido é uma referência a ensaio de Kwame Yonatan Poli dos Santos e Gustavo Henrique Dionísio (2013), cuja proposta é “refletir sobre o crescente processo de normatização da contemporaneidade, tomando como objeto de estudo os diagnósticos psiquiátricos, os ditos ‘anormais’ e o olhar sobredeterminado da rotulação psíquica como um largo processo de dessubjetivação”. O texto busca “retirar a carga pejorativa do adjetivo ‘monstro’ e positivá-lo naquilo que sua poética abarca em termos de resistência e subversão em sua singularidade”.



Num terceiro projeto exposto em vídeo na página, anterior, criado por Kildery, Conrado Falbo e Giorrdani de Souza (Kiran), e dirigido por este, artistas negros, quase sempre nus, mantinham-se em pé, movendo os ombros e os joelhos em cadência constante e apática, como se involuntária a seus corpos - talvez como autômatos, talvez como corpos em agonia, quem sabe como veículo de ondas ou vibrações inauditas -, enquanto um deles se debatia no chão, convulsionava ou dançava, e circulava, engatinhava, se esparramava, se arrastava por um salão onde uma plateia encostada nas paredes ou sentada no chão assistia às atrizes e aos atores. Por vezes, ensaiava-se o contato físico com as espectadoras e espectadores, como um bicho que quer carinho ou uma entidade guiada por outros espíritos. A obra, de título *Elégùn, um corpo em trânsito*<sup>26</sup>, é brevemente introduzida por Kildery na página do projeto:

Corpo Elégùn é corpo mar, registra sua existência na repetição *ad infinitum* de ondas com qualidades e potências diversas. Defende seus porquês com seu fazer no presente do presente, escreve sua marca inconstante como pegadas na areia, é, já foi, é, já foi, é, já foi. (...) O desafio maior do experimento é desviar-me dos dejavús, movimentos e soluções já realizadas, muletas, medidas de emergência estabelecidas pelo corpo treinado/territorializado. Por outro lado, usar essas medidas de emergência estabelecendo novos parâmetros para que elas sejam expressas. (...) O que me toma dançando para que eu improvise “com”, me toma como um trauma e tem força o suficiente para criar relações, entrelaçamentos, as coisas me pedem por expressão e é aí que a dança acontece. Ao passo que percebo e toco o mundo também sou tocado e percebido. (KILDERY, 2015).

Note-se como os títulos das performances de Kildery nomeiam, de partida, *problemas* para um espaço simbólico onde o corpo vai performar, e como podem nos ajudar a perceber movimentos figurais<sup>27</sup> para o trânsito iniciado com o corpo. As

<sup>26</sup> “Elégùn” é, no Yorubá, o nome que se dá aos iniciados em religiões de matriz africana.

<sup>27</sup> Se entendermos, com Philippe Dubois, que há uma “inteligência” própria às imagens, expressa em diferentes dimensões: a figurativa (que constitui o visível), a figurada (que se consolida numa retórica das imagens), a figurável (a respeito do que é passível de se tornar visível ou retórico) e a figural, que atravessa a representação mas a ela escapa, demandando atenção “aos efeitos – poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc. – do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem.” (DUBOIS apud DUARTE, 2015).



apresentações primeiro articulam, como eu dizia antes, uma relação entre suspensão e proposição. Esta relação é tão indelével quanto aberta para a figuralidade mais ou menos incapturável do corpo, que por outro lado não para de *agir com* o contexto – espacial, histórico e conceitual – no qual se inscreve, entre nós e conosco. Neste sentido, as marcas da história política ou, se se queira, os quadros de inteligibilidade que dão sustentação às políticas em jogo, são reinscritos por um programa que podemos compreender como positivo: nas três diferentes performances pode-se identificar, localizadas aqui e ali, afirmações para uma ética de experiências, ao menos, negra ou *queer* (no sentido em que as teorias *queer* encontram a disputa de identidades). Estas afirmações têm características de um programa *decolonial* do pensamento, ainda num sentido genérico (mas importante). No entanto, avizinham-se aqui dois modos específicos de relação entre singularidade e coletividade, que poderíamos entender como uma *fenomenologia*, em cujo centro está o corpo na limitrofia dos nomes; está cada outro destes corpos.

Por um lado, de uma maneira particular, a singularidade do corpo que sonha reorganiza a singularidade do corpo que vive, e vice-versa – podemos dizer que estão aqui, imbricados, um programa da arte e um programa de vida<sup>28</sup>. O corpo que sonha, por mais longe que sonhe, por mais aberto, utópico ou distópico, utópico e distópico simultaneamente, sonhando reservas de sonho ou de pesadelo; por mais longínquo que seja o espaço-tempo que imagina, este corpo carrega e expõe experiências do corpo vivente, que vive uma história - história de traços reconhecíveis e que só ele vive. Ao mesmo tempo, no entanto, este corpo aciona a passagem de uma *inteligibilidade das formas à fruição de confusões* (sejamos aqui um tanto afeitos a Gilles Deleuze<sup>29</sup>), ou mais agudamente: *à fruição da aceleração do tempo histórico condensada na exposição de um corpo* (e talvez estejamos um pouco mais próximos de Paul Preciado<sup>30</sup>). Kildery

<sup>28</sup> “Já não há fantasia, mas apenas programas de vida, sempre modificados à medida que se fazem, traídos à medida que se aprofundam, como riachos que desfilam ou canais que se distribuem para que corra um fluxo (...) Os programas não são manifestos, mas meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever.” (DELEUZE, 1998: 61).

<sup>29</sup> “Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.” (Ibidem: 74). “O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento” (Ibidem, 83). “Há um devir-mulher na escritura. (...) Mulher não é necessariamente o escritor, mas o devir-minoritário de sua escritura, seja ele homem ou mulher.” (Ibidem: 56).

<sup>30</sup> A respeito de Deleuze: “Qual é a relação entre a noção obscura de ‘homossexualidade molecular’ e o mantra constantemente repetido ‘devir-mulher’?” (PRECIADO, 2017: 174). “Deleuze parece preocupado em obter, à sua maneira, isto é, transversalmente, os mesmos efeitos que as bichas, os drogados e os alcóolatrás obtêm, mas reduzindo de algum modo a toxicidade do gueto. Se esta ‘relação transversal’ é crucial, é exatamente porque permite a Deleuze esquivar, ao menos de forma retórica, da questão da política da identidade.” (Ibidem: 178). “A molecularidade restringe a homossexualidade à fecundação, à geração e à criatividade.” (Ibidem: 192). Em outra passagem, Preciado propõe: “A identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição de práticas de gênero do corpo.” (Ibidem: 29). Em vez do fluxo, a prótese.



escreveu que, em *Elégùn, um corpo em trânsito*, buscava desviar-se de “movimentos e soluções já realizadas, muletas, medidas de emergência estabelecidas pelo corpo treinado/territorializado”. Em que medida então as figurações deste corpo se adequariam a um programa histórico reconhecível? Foi, é, foi é; está em fluxo, aparece; aparece, é algo; foi algo, está em fluxo; é algo, e o que implica ser? Foi algo e não foi algo ao mesmo tempo, e o que implicou ser e não ser? E, e, e – uma conjunção<sup>31</sup>, mas sempre *conjunção feita de carne*.

Podemos pensar, com Paul Preciado, que se põe em prática aqui, através da performance (e de todo o aparato material que vincula o corpo ao espaço-tempo), uma “tecnologia do corpo” cuja relação com a história – como diz Jota Mombaça a respeito de Preciado, – é a de fazer “uma ficção política” (MOMBAÇA, 2015). Não uma ficção de movimentos simplesmente moleculares, para pensar com Deleuze – já que aqui o devir vira imagem viva vira carne histórica –, nem de efeitos simplesmente prescritos em atos de fala, para pensar com Judith Butler – já que, em vez de o gênero ser “simplesmente performativo”, “não se dá senão na materialidade dos corpos” (PRECIADO, 2017: 29). Diante da “tecnologia social heteronormativa”, uma “máquina de produção ontológica”, o autor propõe ler “as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade” (Ibidem, 24). A matéria e os signos ainda estão dançando. A performance do corpo oferece, assim, em certo sentido, uma proposição negativa: expõe desarranjos das ordens; instala-se num *entre* para afirmar, ao mesmo tempo, o dado sensível da existência singular e, correlativamente, a irredutibilidade de um programa da existência singular a estados que não este aqui-agora, incapturável, do trânsito, exposto em ato no relance da figura. *Como dado, o corpo, exposto, expõe então essa irredutibilidade*. Os corpos existem, ao mesmo tempo aqui – aqui é possível vê-los e tocá-los – e em espaço-tempo que é *outro* à prescrição das identidades e à política das sociedades - ainda que sem deixar de, a cada vez que aparece, pô-las em movimento mediante a exposição de uma figura provisória; figura do movimento na duração do corte de um corpo exposto; figura que encarna o sonho do sujeito que é, também, expressão do *outsider*. Se nem toda poética se recompõe em prosa, talvez haja aqui alternativas de forma de vida que pudessem se atualizar em formas de poesia, como se poemas fossem espíritos passíveis de se deixar, assim como faz a representação – e como se a própria representação vivesse –, viver ou morrer.

<sup>31</sup> Deleuze, em referência ao empirismo: O “e” “não é sequer uma relação ou uma conjunção particulares, ele é o que subentende todas as relações, a estrada de todas as relações, e que faz com que as relações corram para fora de seus termos e para fora do conjunto de seus termos, e para fora de tudo que poderia ser determinado como Ser.” (DELEUZE, 1998: 70-71).



Lembremos aqui, como um paradigma, o texto-manifesto “COIOTE, UM KORPO EXTRAÑO”,<sup>32</sup> do Coletivo Coiote – que, já de início, em estilo epistêmico de sintaxe borgiana (e talvez mais apocalíptica, transfigurada em uma poética queer-kuir-cuir-\*), oferece uma figuralidade para o texto que ousaria, quem sabe, na montagem de distintos limites, descrever corpos limítrofes como instâncias de especulação social e histórica, por meio da aparição e da exposição. A profusão consecutiva de heteróclitos neste poema coletivo revela modos – éticos, estilísticos ou epistemológicos – com os quais uma imaginação multitudinária é acionada com cada outro destes corpos, uma vez que são cruzados não apenas regimes de saber e de experiência diversos, mas também a semântica de tudo o que é vivido e sonhado dali de onde se enuncia o mundo:

#### Moradores de rua e a aproximação

- Comedores e dadores de cú
- A não aceitação de travestis em albergues assistencialistas por conta do caráter religioso das instituições
- As relações homossexuais em presídios e moradores de rua
- A margem da margem
- O preconceito dentro de guetos
- O hibridismo. A perda e a busca/por identidade não normatizada
- O uso de drogas e o alcoolismo para matar a fome
- Na vestimenta as sobreposições (queer) para matar o frio
- A ignorância também das minorias que afetam os marginalizados extreme (machismo e patriarcado impostos e reproduzidos)
- Minha vivencia e minha história na rua e centro assistencial
- As relações e entre prostitutxs e moradores de rua
- DSTs
- SUS ridicularizando o humano

<sup>32</sup> Lembre-se que a figura do “corpo estranho” é objeto do livro de Guacira Lopes Louro (2003), fundamental para os estudos do *queer* na academia brasileira.



- As regionalizações no país
- As regionalizações e segregações entre grupos de moradores de rua numa mesma localidade
- Como acontece em outros países?
- ONGS?
- Pessoas que por não aceitação da família vão morar na rua
- Grupos assassinos
- A vida na favela, minorias de gênero e a liberdade e respeito que se tem.
- Violência policial
- Proibição de se entrar em shoppings, etc
- A aproximação da teoria queer no inconsciente puro não purista
- A agressividade
- A esquizofrenia
- Descolonização geral do corpo
- A assistência social capitalista cristã burguesa piedosa
- Negro pobre viado travesty
- Relações de companheirismo e amor entre moradores de rua
- O quanto a modernidade exclui e tecnologia forja
- Desterritorialização

(COLETIVO COIOTE, 2014)

Do ponto de vista de um programa teórico geral, no sentido de aprender com cada outros destes corpos, ou com o que poderiam estar fazendo na imaginação – quem sabe para uma fenomenologia – poderíamos fazer diálogo com premissas gerais reunidas em *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento* – no qual Peter Pál Pelbart, dirigido ao “estrangulamento biopolítico” do presente, busca brechas para “reativar nossa imaginação política” (PELBART, 2016: 13). Nessa tarefa – e seguindo por vigorosa releitura de cânones da filosofia pós-estruturalista – Pelbart toma as formas da biopolítica como as da “concreção sócio-histórica” (Ibidem: 14) do niilismo, as de um “niilismo contemporâneo”. Isto é produtivo à medida que, nesse enlace, se busca “ir até





o fim dos processos” para experimentar seus avessos, “aquilo que se insinua a partir de uma força do fora” (Ibidem: 16) – quer dizer, à medida que os sintomas de uma matriz filosófica de negação da vida revelam, em sua contraface (ele cita Nietzsche), possíveis “energias vitais que estão crescendo e quebrando uma casca”. A tarefa da filosofia aqui é procurar, em direção afim à do “apesar de tudo” de Didi-Huberman (Ibidem: 20), “o elemento afirmativo”, buscando em figuras do *esgotamento* a aparição, “paradoxalmente e ao mesmo tempo”, de “contramovimentos”, “componentes heteróclitos que apontam para novos agenciamentos a partir de um outro “Sim!” (Ibidem: 15), “pontos de estrangulamento através dos quais se liberam outras energias, visões, noções” (Ibidem: 21). Aparecerão “seres’ que povoam nosso cosmos, agentes, actantes, sujeitos larvares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem” (Ibidem: 392), e o pensamento vai transitar, diante deles e com eles e para eles, não simplesmente pela identificação de sujeitos singulares, mas na *instauração* de “modos de existência singulares”, como propõe Pelbart, enfim: instaurar existências será uma arte. Caberá ao pensamento – aos *pensamentos* –, então, “menos criar pela primeira vez do que estabelecer ‘espiritualmente’ uma coisa, garantir-lhe uma realidade em seu ‘gênero próprio’” (Ibidem: 393).

Do ponto de vista de um programa teórico específico para o pensamento com as imagens, uma vez feito intervalo com a dança e diante das aparições aqui-agora, poderíamos lançar, num primeiro esboço, a hipótese de que *cada outro destes corpos tem uma vocação para, por meio do trânsito que continua e da sua exposição singular, acelerar coletivamente formas limítrofes de pensamento para o limite, onde se instauram mundos ainda fora da história, aparecendo cada outro destes corpos como laboratório vivo da imaginação.*

### **Considerações finais: o que aprender com cada outro destes corpos?**

#### **Perguntas para consequências metodológicas**

##### Entre fluxo e vida

Cada outro destes corpos agencia maneiras – estratégicas ou não – de *reconhecimento*, e um pensamento a respeito deles não poderia, me parece, se deter sobre uma “sintomatologia molecular” (Ibidem: 20), aos modos de um trânsito feito simplesmente *nas formas de pensamento*, ou dirigido simplesmente ao fluxo lírico das próprias epistemes. Porque, se as formas de pensamento transitam numa imbricação fundante com *as formas vividas dos corpos vivos*, demandam, então, uma atenção a vidas (ou à representação de *vidas vividas por sujeitos em sociedade*) – logo, a uma dimensão ética e histórica que atravessa e marca os percursos dos corpos em sonho e que lhes outorga também espaços singulares, insubstituíveis, de fabulação e discurso,



específicos a certos corpos que sonham-vivem. Como ponderar e tornar viva e produtiva esta articulação fundante? Quer dizer: como, ao “instaurar existências”, não cometer “epistemicídios” (LUSTOSA, 2016: 390-395)? Seria necessário também *viver* fluxos do fora? Mas de que modo? Com que tecnologia do corpo? O que pode o pensamento sem o corpo, diante de cada outro destes corpos, pensar?

#### Genealogias da figura

Ao sair das *raves* e voltar à enciclopédia das imagens, continuo o mesmo? O que aprendo em meio a cada outro destes corpos não põe em transição, mediante um olhar retrospectivo, corpos espalhados na história das imagens? Ou, numa hipótese: seria plausível, por exemplo, retomar uma história específica das imagens – de uma linguagem ou outra específica? Tomemos o cinema, tendo em vista suas particularidades; tomemos talvez uma filmografia. Seria plausível compreender processos de historicidade ali em curso, a partir de uma *fenomenologia* de cada outro destes corpos? Quer dizer, poderíamos pensar, aos modos do programa aqui esboçado, a agenda para uma genealogia de aparições afins nas histórias do cinema?

#### Vendo as imagens aqui-agora

De volta à molecularidade: aprender com estes corpos me torna que espécie de espectador? Ver as imagens, sob sua pedagogia, me conduziria agora, diante delas, a um modo de fluxo específico? Quero dizer, cada outro destes corpos exporia, simbolicamente, particularidades radicais, sob certas condições singulares à sua fenomenologia, sob certas apreensões de programas éticos-históricos afins à constituição fabulatória de sujeitos em um espaço-tempo determinado, e diante deles reconheço a outridade em mim e a outridade não em mim (e aquilo que está no *entre* vai nos movendo a todas). Digo, na convivência no limiar entre a diferença e a ininteligibilidade, teria eu, espectador, condições de especular as contraproduktividades de uma vivência nos limites, feitos entre aqueles que entendo como meus e aqueles que percebo como outros? Imagino de que maneira esta deriva, já em curso aqui, na experiência pensável do corpo, já não ilumina uma crítica sem-ponto-de-retorno da vida, singularizada, responsabilizada e precarizada. E agora, o que as imagens tem a aprender comigo? O que tenho a aprender comigo, aqui-agora, vendo as imagens? Como me filiar ao cinema daqui em diante?



### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ANTÔNIO, André. "Distopia *queer*". In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). *Brasil Distópico* (catálogo). Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- COLETIVO COIOTE. "COIOTE, UM KORPO EXTRAÑO". In: *Revista Rosa*, v. 1, n. 5, dez. 2014. Disponível em: < [https://medium.com/revista-rosa-5/coiote-um-korpo-extrano-72239e890139?source=collection\\_home---4-----2----->](https://medium.com/revista-rosa-5/coiote-um-korpo-extrano-72239e890139?source=collection_home---4-----2----->).
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. "Da superioridade da literatura anglo-americana". In: *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DJAMILA, Ribeiro. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- DUARTE, Susana Nascimento. *O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível*. 2015. 430 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2015).
- DUBOIS, Philippe. "L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20". In: *Figure, figural*. AUBRAL, François; CHATEU, Dominique (Org.). Paris: L'Harmattan, 1999.
- EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KILDERY, Jorge. "Elégùn – um corpo em trânsito". Disponível em: <https://corpoelegun.wordpress.com/2015/10/13/por-jorge-kildery/>. 2015. Acesso em: 10 de setembro de 2020.
- LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1, 2017.



LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 49.

LOPES LOURO, Guacira. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto travesco-terrorista”. In: *concinntas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 385-409, set. 2016.

MESQUITA, Cláudia. “Memória contra utopia. *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014)”, XXIV Encontro da COMPÓS, Brasília, 2015.

MOMBAÇA, Jota. “Pode um cu mestiço falar?”. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>.

\_\_\_\_\_. “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência”. In: São Paulo: Fundação Bienal (32a. Bienal de São Paulo – Incerteza Viva), 2017.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

POLI DOS SANTOS, Kwame Ionatan; DIONÍSIO, Gustavo Henrique. “Pelo direito de ser um monstro”. *Artefactum: Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, v. 1, n. 1, mai. 2013.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRÉVOST, Bertrand. “As aparências não-endereçadas: usos de Portmann (dúvidas sobre o espectador)”. In: *Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 210-229, jul./dez. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.