

TINTA BRUTA: A ARTE QUEER DO FRACASSO E A LUZ DOS VAGALUMES NO CINEMA

Luis Celestino de França Júnior¹
Regiane Lorenzetti Collares²

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão sobre o filme *Tinta Bruta* (2017), ganhador do *Teddy Award de 2018*, principal prêmio cinematográfico LGBTQ, dos diretores brasileiros Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, buscando tematizar a partir deste filme as perspectivas de gênero assentadas em lugares comuns, em estereótipos gloriosos e objetos de identificação. Procuraremos abordar também de que modo a cultura pop, historicamente vinculada ao marketing, à publicidade, ao entretenimento, enfim, aos produtos artísticos que visam o grande público, pode abrigar discussões ligadas aos corpos dissidentes, inadaptáveis, fracassados, inadequados, ou seja, àqueles que traçam seu caminho negativamente fora da curva das premissas triunfantes do cenário cultural. É na dimensão de uma arte *queer* do fracasso, designação cunhada pelo autor transgênero Jack Halberstam, que identificamos o filme *Tinta Bruta*, pois, além de se tratar genuinamente de uma história de fracasso, o roteiro livra o público a partir do drama pessoal do protagonista de cair em uma visão derrotista da vida devido aos reveses e infortúnios apresentados ao longo desta produção cinematográfica. *Tinta Bruta*, tal como as luzes dos vaga-lumes identificadas por Didi-Huberman nos filmes de Pasolini, nos remete a existências mínimas que emanam uma luz evanescente de possibilidades inventivas, da descoberta de uma potência política a partir de modos de vida que escapam da captura das lógicas do consumo e dos ditames do sucesso a qualquer preço.

PALAVRAS-CHAVE: Queer; Cinema; Gênero; Fracasso; Cultura Pop.

TINTA BRUTA: THE QUEER ART OF FAILURE AND THE LIGHT OF THE FIREFLY IN THE CINEMA**ABSTRACT**

The article presents a reflection on the film *Tinta Bruta* (2017), winner of the 2018 *Teddy Award*, the main LGBTQ cinematographic award, by Brazilian directors Filipe Matzembacher and Marcio Reolon, seeking to tension from this film the gender perspectives based on common places, into glorious stereotypes and objects of identification. We will also try to address how pop culture, historically linked to marketing, advertising, entertainment, in short, to artistic products aimed at the general public, can host discussions related to inadequate, unsuccessful, that is, those who trace their paths negatively out of curve of the triumphant premises of the cultural scene. It is in the dimension of the queer art of failure of a fag, designated by transgender author

¹ Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA), doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

² Professora do curso de Filosofia da Universidade Federal do Cariri (UFCA), doutora em Filosofia pela Universidade Federal da Universidade de São Carlos (UFSCar).

Jack Halberstam, that we identify the film *Tinta Bruta*, because, in addition to being genuinely a story of failure, the script takes the audience before the personal drama of the protagonist not to have a defeatist view of life due to the setbacks and misfortunes presented throughout the film. *Tinta Bruta*, like the firefly lights identified by Didi-Huberman in Pasolini's films, it takes us back to minimal existences that emanate an evanescent light of inventive possibilities, of the discovery of a political potency from the ways of life that they escape the capture of the logic of consumption and the dictates of success at any price.

KEYWORDS: Queer; Cinema; Genre; Failure; Pop Culture.

INTRODUÇÃO

Seria possível pensar em uma cultura pop engajada com a dimensão de existências precárias, de vidas obscurecidas pelos ideais capitalistas, neoliberais, comprometidos em reproduzir imagens de sucesso, de felicidade e de adequação social? De que forma a cultura pop, historicamente irmanada com o marketing, publicidade, entretenimento, espetáculos que visam o grande público, poderia também abrigar discussões ligadas aos inadaptáveis, bizarros, estranhos, *queers*, inadequados, ou seja, àqueles que traçam seu caminho negativamente fora da curva das premissas hegemônicas triunfantes que se impõem em nosso contexto?

Mesmo havendo um “semblante pop” que parece prevalecer em algumas produções culturais, atrelado “a formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado, expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas, estilos de vida, compondo um quadro transnacional de imagens, sons e sujeitos” (SOARES, 2015, p.19), todavia, “o termo pop tornou-se elástico, amplo, devedor de um detimento em torno de suas particularidades e usos por parte de pesquisadores das Ciências Humanas”. (SOARES, 2015, p.19)

Desse modo, é justamente devido a esta amplitude do contexto da cultura pop, que aqui queremos vir apontar um outro alcance, quer seja, o caráter de resistência que porventura possa se encetar deste campo estético, ultrapassando a dimensão das produções artísticas voltadas para o mercado, para a indústria do entretenimento. Portanto, longe das considerações de despolitização e de superficialidade que muitas vezes recaem sobre as produções culturais “pops”, pretendemos a partir do filme *Tinta*

Bruta (2017), dirigido pelos brasileiros Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, nos encaminhar para outra perspectiva de leitura.

Na medida em que o caráter “pop”, também em referência ao movimento da *pop art* surgido no Reino Unido, no final dos anos 1950, abriga a potência de desconstruir as imagens massificadas da indústria cultural, estendemos aqui este sentido crítico, a saber: a possibilidade do “pop” voltar-se corrosivamente às insígnias de sucesso, de poder, de extrema visibilidade, comuns às produções culturais que confluem com as demandas de mercado e de normatização dos comportamentos e massificação dos estilos de vida. Portanto, o que aqui ressaltamos da cultura *pop* é aquilo que vai na contramão do que triunfa sob a lógica da massificação do consumo e do mimetismo dos comportamentos referenciados por personagens midiáticas construídas para serem modelos de sucesso. Ou seja, o que aqui se destaca são alguns traços da cultura *pop* que são capazes de suscitar olhares atentos, voltados aos comumente invisibilizados e estranhos, abrigando uma potencialidade política, combativa, diante da face excludente e violenta das diversas formas de poder que imprimem um ofuscamento a modos de existência que estão fora dos padrões de visibilidade.

Para levarmos adiante este propósito, tomamos como pano de fundo algumas considerações trazidas a reboque da produção brasileira *Tinta Bruta*, que apesar de ser vencedora do prêmio do *Teddy Award de 2018*, do Festival de cinema de Berlim, principal prêmio cinematográfico LGBTQ, não ficou circunscrita a um público segmentado de festivais de cinema com temática gay. Apresentado em diversas salas de projeção do Brasil e internacionais, apesar de não ter um sucesso estrondoso, com grandes bilheterias, o filme conseguiu alcançar o grande público, inclusive, passando a fazer parte do catálogo da plataforma *streaming* do canal *Telecine*.

O que vem então a nos chamar a atenção em *Tinta Bruta* são as possibilidades aventadas de perpassar questões ligadas a performances e territorialidades, aspectos considerados “epicentros” das problemáticas que envolvem o *pop* (SOARES, 2015), e de alguma forma dizem respeito às questões *queers*. Neste sentido, a partir do fio condutor do filme, consideramos que as performances de corpos que daí se destacam, além de encenarem modos de viver, de afetar, de se estar no mundo, nos remetem a

outros territórios, novas experiências imagéticas, desarticulando normas convencionais e nos aproximando de múltiplos planos de diferenciação.

Faz-se importante inicialmente considerar que o termo *queer* surge com o propósito de uma resignificação política e discursiva da comunidade LGBTQ. A expressão *queer*, originariamente de tom pejorativo, empregada como insulto para designar os “estranhos”, as “bichas”, os “viados”, passa a ser utilizada, por muitos indivíduos não aceitos socialmente por sua condição sexual, com a pretensão de implodir ordenamentos heteronormativos da sociedade contemporânea, ou mesmo modos de normatização homossexual, que negligenciam, excluem e destituem modos singulares de vivenciar a sexualidade.

Guacira Lopes Louro, em seu livro *Um corpo estranho*, observa que justamente pelo fato dos sujeitos *queers* serem considerados estranhos, bizarros, começaram a perceber que poderiam fazer disso um trunfo, suscitando assim a imaginação de modos diferenciados de existência, na medida em que ao ressaltarem o caráter desviante, transgressor de se constituírem, poderiam conseqüentemente borrar as fronteiras entre gêneros, confundir os códigos considerados “próprios” dos territórios da sexualidade, “tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar que deveriam permanecer.” (LOURO, 2018, p.80).

Vale ponderar que quando destacamos *Tinta Bruta* como um filme *queer*, não pretendemos capturá-lo em uma classificação, mas vê-lo como um campo de expressão privilegiado em que se articulam cinema, sexualidade e resistência, dando voz e corpo àquel(x)s que não poderiam ser ouvid(x)s ou vist(x)s de outra maneira. Assim, entendemos que o cinema *queer* constitui um território amplo que vem abrindo novos modos de visibilidade, multifacetando identidades no registro dos devires de corpos em movimento, apresentando um campo visual que incide sobre as diferenças que nos compõem, produzindo imagens que contestam os lugares-comuns, os clichês, as representações de poder que se assentam em um dado contexto cultural.

Ao se aproximar desta compreensão, o filósofo francês Gilles Deleuze, apesar de não tematizar o *queer*, reconhece no cinema a mesma força disruptiva, de transformação de um plano de realidade. Sendo assim, o cinema ganha sua potência transformadora na medida em que não pode ser analisado sob uma lente meramente reflexiva, pois as

histórias narradas através de suas imagens não se prestariam a uma representação de uma suposta realidade nem à proposição de um mundo melhor, pois, em última instância, “não se sabe até onde uma imagem pode levar” (DELEUZE, 2018, p.39). Para Deleuze, “o importante de se considerar no cinema é a possibilidade de que personagens e espectadores se tornem visionários” (DELEUZE, 2018, p. 36).

O que significa então se tornar visionário? Para Deleuze, esta resposta se alcança nos termos de que entre a personagem fílmica, em sua profusão de imagens, e o espectador, se daria uma afecção capaz de se reverter em uma crítica da vida cotidiana que, mesmo sem apontar para outro mundo como um mundo ideal, conseguiria provocar uma transformação no real. Ao desprender virtualidades que implicariam mutações por romperem as barreiras de sentido que separam o verdadeiro do falso, o belo do grotesco, os estranhos dos normatizados, ao perfurar os clichês, os modelos, os estereótipos, determinadas imagens fílmicas seriam protagonistas junto aos espectadores da criação de uma realidade impensada e impensável, em prol de um devir minoritário, um devir *queer* – como aqui compreendemos - que transgrediria os modelos dominantes convencionalmente representados.

Ainda na perspectiva deleuziana, as imagens cinematográficas relacionadas com o aspecto da resistência ético-política, para se tornarem “vencedoras” nas batalhas contra o preconceito e exclusão do estranho, só se fazem exitosas ao passo que conseguem “juntar à imagem sensório-motora, forças imensas que não são de uma consciência simplesmente intelectual, nem sequer social, mas de uma profunda intuição vital” (DELEUZE, 2018, p.40). Esta “intuição vital” designada por Deleuze, ensinaria, como comenta Lopes, “uma experiência de ruptura, de deslocamento” (LOPES, 2019, p.177). Ou seja, é a partir de um esquema sensório-motor que nos relacionamos com as imagens cinematográficas, no sentido de que ressaltam algo que ultrapassaria o nosso conhecimento, “despreendendo virtualidades que indicam mutações” (LOPES, 2019, p.178).

Com uma sensibilidade também diferenciada para o cinema, entendemos que o autor transgênero Paul B. Preciado se aproxima desta intuição vital ao elaborar uma analogia fecunda da relação entre cinema, sexualidade e resistência política. Vejamos:

A sexualidade se parece com o cinema. É feita de fragmentos de espaço-tempo, mudanças abruptas de plano, sequências de sensações, diálogos apenas audíveis, imagens borradas...que o desejo, encerrado na sala de montagem, corta, colore, reorganiza, equaliza e cola. Esse processo que ocorre no sistema neuronal privado (outros dirão no inconsciente) encontra, com a invenção da indústria cinematográfica, uma dimensão coletiva, pública e política. (PRECIADO, 2020, p.103)

Em suma, considerando que o que a imagem cinematográfica mostra não é a verdade do representado, sua força política ganha densidade quando é capaz “de inventar outras ficções visuais que modifiquem nosso imaginário coletivo” (PRECIADO, 2020, p.105), permitindo ressignificações que desembocam em atitudes de resistência, de enfrentamento das representações de sucesso tão caras à cultura pop.

Este artigo se inscreve, desse modo, no que toca às possibilidades da diferença, do estranho, do *queer*, a partir da perspectiva do filme *Tinta Bruta*, questiona as classificações de gênero assentadas em lugares comuns, em estereótipos gloriosos e objetos de identificação. Assim, o texto que ora apresentamos se dividirá em dois movimentos de leitura, a saber: em um primeiro momento, trataremos de *A arte queer do fracasso*, livro escrito pelo autor transgênero Jack Halberstam, e, em um segundo momento, de *A sobrevivência dos Vaga-lumes*, escrito pelo filósofo da imagem Didi-Huberman. Ao conjunto das considerações trazidas nestes dois livros, articularemos o filme supracitado, naquilo que é capaz, em um enredo que remonta uma genuína história de fracasso, de nos aproximar de uma produção artística *queer* que nos lega uma potência política de olhar além da lógica do consumo e dos ditames do sucesso a qualquer preço que prevalecem em nossa cultura.

A TINTA BRUTA DA ARTE QUEER DO FRACASSO

O enredo de *Tinta Bruta* se desenvolve a partir da existência mínima³ do protagonista Pedro, na variação de seus tons, que ora é pintado com tinta fluorescente,

3 Vale salientar que a noção *existência mínima* foi pega de empréstimo do texto *As Existências Mínimas*, de David Lapoujade, pelo fato do autor se incumbir de explorar a partir desta condição de vidas precárias e invisibilizadas, não só um mundo de obscuridade, mas o que ele traz de indefinido e de nada, no qual podem se esboçar novos modos de existir, na medida em “que conquistam paulatinamente sua realidade” (LAPOUJADE, 2017, p.18). Neste sentido, Lapoujade, baseado nos textos do filósofo da estética Étienne Souriau, pretende “percorrer as nuances da existência”, ou seja, “explorar todo uma variedade dos modos de existência compreendidos entre o ser e o nada” (LAPOUJADE, 2017, p.21). Ou seja, a partir da noção “existência mínima” se configura a tarefa estética e ética de apontar caminhos singulares ao denunciar que por trás de pessoas reais, prevalecem “personagens” construídas em uma dimensão jurídica, ou,

potencializando os movimentos de seu corpo nu diante das câmeras de um site de encontros homoeróticos, ora é monocromático, devido a aridez de um mundo que se apresenta pela falta de amigos, de afeto, de dinheiro, pelo desamparo, pelas poucas coisas de seu apartamento, enfim, perfazendo um périplo de vida marcado tanto pela perda, fracasso e abandono, como também pela esperança de amor, pelo brilho de seu corpo pintado e pela força de reagir, de querer seguir em frente.

Pedro é um jovem irremediavelmente marcado pelo desamparo, perde a mãe quando ainda era criança, não há referência alguma da presença de seu pai, é obrigado a se separar da irmã que muda para Salvador por uma oportunidade de trabalho, perdendo seu único apoio emocional em Porto Alegre, assumindo desde então um modo de vida acuado em um minúsculo apartamento. Isolado, sem amigos ou vínculos afetivos, enfrenta um processo judicial por ter furado o olho de um colega de faculdade ao se defender de um ato de bullying. Existência devastada, seu tempo se intercala entre andanças vagas pela cidade fria e inóspita e performances que faz para sobreviver diante da *webcam* no escuro de seu quarto, momento em que o brilho de seu corpo franzino, dado pela tinta *neon* que o encobre, se irradia por movimentos sinuosos, luminosidade furta-cor de um apelo sensual e desconcertante.

Vale destacar o encontro entre Pedro, que adota o codinome “garoto neon”, e Léo, bailarino, que o imita na performance de pintar o corpo, disputando os clientes do *site* erótico. Identificando-se pelas cores e precariedade de suas existências, os dois garotos se permitem vivenciar o encontro amoroso. No entanto, Pedro adverte ao bailarino enamorado que não sabe dançar, e Léo, o adverte que está pronto para partir assim que uma oportunidade lhe bater à porta. Pedro segue errante pela vida; em uma só noite, por sua inocência, é ameaçado de morte em um *affaire* fortuito com um *michê* e, por distração, ao deixar a janela aberta de seu quarto, a chuva forte – metáfora para as intempéries da vida – molha o computador, tirando-lhe a possibilidade de seguir ganhando a vida com sua performance *online*.

porque não dizer, por uma ordem de discurso normativa. Como Lapoujade salienta, se Souriau se ocupa sobretudo da estética não é para fazer apagar as características jurídicas em prol da estética, mas, ao contrário, para *fazer ver*, denunciar, como algumas existências obscuras, em seus contornos estéticos, são dependentes de uma dimensão jurídica, de um discurso institucionalizado que as prendem em determinada “imagem”.

Pedro encontra então no abrigo afetuoso de Léo a força de continuar, mas, em sua trajetória de abandonos e desencontros, a história se repete: Léo consegue a oportunidade que tanto almejava, ganha uma bolsa para ir dançar na Alemanha. Pedro não lamenta, engole seco sua dor sufocada por mais uma partida. Entretanto, mesmo marcado por recorrentes perdas, o protagonista não tem um desfecho dramático: há uma festa de despedida para Léo, há um grupo de amigos, há música e um salão escuro. Nada mais lhe resta, chegando à conclusão de que não precisa mais das tintas sobre o seu corpo, é a hora que enfim aprende a dançar. Comenta um dos diretores sobre a cena final de *Tinta Bruta*: “Para nós, era muito importante que ele fosse um personagem que nunca deixasse de reagir. Esse é um elemento que para nós sempre foi muito importante. Eu vejo aquele final e sei que o Pedro nunca vai deixar de reagir. Por isso achamos importante terminar daquele modo”. (MATZEMBACHER, 2018, online)

É portanto na dimensão de uma arte *queer* do fracasso, designação cunhada pelo autor transgênero Jack Halberstam, que identificamos o filme *Tinta Bruta*, pois, além de se tratar genuinamente de uma história de fracasso, o roteiro livra o público a partir do drama pessoal do protagonista de cair em uma visão derrotista da vida devido aos reveses e infortúnios apresentados ao longo do filme, nos provocando sentimentos diversos que não dó ou compaixão, ou mesmo, em polo oposto, repulsa e julgamento. É no fracasso retratado em *Tinta Bruta* que de alguma forma somos mobilizados a uma relativização dos signos de sucesso e fracasso e, também, a uma postura de colocar em suspenso os valores culturais que jogam as luzes dos holofotes sobre os ditos “bem-sucedidos” e ofuscam aqueles que não se enquadram nos quesitos contemporâneos de destaque. A propósito do fracasso, Halberstam extrai desta abordagem artística uma ética, “para aqueles que não optaram pelo sucesso ou não conseguem estar no lugar dos bem-sucedidos, no centro do poder” (HALBERSTAM, 2020, p.15).

O fracasso é então visto por Halberstam como um caminho que é traçado de modo marginal, implicando uma possibilidade de vida distinta daquela da busca da felicidade a qualquer custo. Por conseguinte, ser fracassado passa a se associar à valorização da inocência, de um devir, de uma leveza em deixar-se viver, em detrimento do cálculo e dos projetos austeros de vida. Assim explica seu propósito em *A arte queer do fracasso*:

quero me concentrar na baixa teoria e nos contrasaberes na esfera da cultura popular e em relação a vidas *queer*, gênero e sexualidade (...) acredito piamente no projeto pedagógico de criar monstros (...) Nem tudo neste livro pode receber os títulos de frivolidade, bobeira ou jocosidade, mas “o arquivo bobó”, para adaptar a frase impagável de Lauren Berdant sobre “a contrapolítica do objeto bobó”, permite-me argumentar a favor de alternativas que são marcadamente diferentes dos argumentos que são feitos em relação aos arquivos da alta cultura. Os textos aqui de minha preferência não nos tornam pessoas melhores nem nos libertam da indústria cultural, mas podem oferecer lógicas estranhas e anticapitalistas de ser e de agir e de saber, e abrigarãomundos queer secretos e explícitos (HALBERSTAM, 2020, pp.44-45).

Deste modo, o que chama a atenção de Halberstam da cultura pop, nesse sentido, não é propriamente o que foi excluído da cultura dominante, elitista, de uma dada sociedade, mas aquilo que se encontra em dimensões populares marginalizadas, em suas palavras, “no pequeno, no inconsequente, no não monumental, no micro, no irrelevante” (HALBERSTAM, 2020, p.45), acreditando fazer toda a diferença que a arte possa tratar de coisas pequenas – ou de vidas precárias – compartilhando-as de forma ampla. Complementa a explicitação de suas intenções ao destacar os signos de fracasso identificados nos objetos da cultura pop: “Procuro provocar, chatear, incomodar, irritar e divertir; estou atrás de projetos pequenos, micropolíticas, palpites, caprichos, desejos” (HALBERSTAM, 2020, p.45).

Vale destacar que no livro de Halberstam (2020), o *queer*, aludido em consonância com o fracasso, aparece não como uma teoria, mas como uma experiência artística que é interessante por se associar às perdas, às falhas, ao esquecimento, tratando-se, sobretudo, de ressaltar um estilo de vida. É na expressão de uma “arte de perder” que, no contexto da cultura pop, o *queer* também ganharia sua potência política, na medida em que nos propiciaria uma imaginação alternativa para sistemas hegemônicos. A propósito disso, Denilson Lopes, no prefácio intitulado “A força do Fracasso”, comenta que a *arte queer do fracasso* esboçada por Halberstam não se constitui como um “gesto de populismo midiático anti-intelectual, mas o de amparar o desprezado fora de um discurso vitimizador”, neste sentido, o fracasso não se limitaria a simplesmente destacar as dores do oprimido, mas se trataria de “uma resistência e uma aposta” (LOPES, 2020, *Prefácio*).

Por conseguinte, esta resistência e aposta, agora nas palavras de Halberstam, estaria em “reconhecer o fracasso como maneira de se recusar a aquiescer as 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 o poder nunca é total ou consistente” (HALBERSTAM, 2020, p. 131). Paco Vidarte, autor de *Ética Bixa – Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*, vai ao encontro da ideia de que é importante uma ética que nem sempre acolha interesses de classe ou privilégios de berço, mas uma ética que também possa se erguer sobre os escombros da existência *bixa*, tudo para evitar de se recair em uma lógica de modos de vida que nos “convertam em instrumentos de poder do capitalismo e do mercado” (VIDARTE, 2019, p.30).

Em suma, no livro *A arte queer do fracasso*, ao abordar o fracasso evidente daqueles que não conseguem se adaptar às imposições sócio-econômicas, educativas, comportamentais das sociedades contemporâneas, o autor Jack Halberstam compreende que podemos encontrar uma potência revolucionária na pop arte, de modo específico no que ele designa como a arte voltada para uma dimensão “*queer do fracasso*”, por justamente abordar o descompasso de existências singulares com o mundo de severas exigências de adaptação, de enquadramentos sociais e psicológicos. Ao tematizar as produções de cinema contemporâneo que tratam do fracasso, Halberstam, compreendendo o “fracassar” sob o registro do *queer*, destaca roteiros que vão na contramão de histórias gays, lésbicas, transgêneros triunfantes, “que necessariamente reinvestem em noções robustas de sucesso e sucessão” (HALBERSTAM, 2020, p.49)

Halberstam também entende que para “habitar o território ermo do fracasso”, algumas vezes é preciso reconhecer nas histórias sombrias uma outra fonte de saber e de ser, que mesmo não sendo otimistas, também não se fixam em debates niilistas, tornando-se então promissoras em aventar sentidos para além de ser meramente “fracassado”. Assim, para Halberstam, pesquisar sobre a arte queer do fracasso no contexto fílmico da cultura pop se conjuga à célebre proposição do escritor Samuel Beckett em seu romance *Murphy*, a saber: “fracassar novamente e fracassar melhor”. Deste modo, o fracasso muito mais do que o resultado malogrado de um empreendimento de vida, é visto sob a perspectiva de uma prática existencial, um modo ético de estar no mundo: “o ser queer oferece a promessa de fracasso 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”. (HALBERSTAM, 2020, p.244)

Neste contexto, *Tinta bruta* entraria em sintonia com uma dimensão *queer* do fracasso ressaltada por Halberstam, sendo um filme bem-sucedido diante de seu protagonista fracassado. É na medida em que o filme traz uma reflexão sobre uma aposta malsucedida de relações com o mundo, de alguém que, apesar de tudo, não reivindica ser inscrito em qualquer lugar de destaque e de reconhecimento, que a trama alcança seu “sucesso”; Pedro só almeja poder seguir vivendo. Nisso é possível pensar em um sentido político a partir do fracasso, no ponto em que o público “acolhe” a existência de Pedro com todas os seus sabores e dissabores, colocando-se não apenas como mero espectador, mas como cúmplice de uma vida que resiste e que se redesenha a partir de novos laços sociais. Sobre esta perspectiva de poder resistir a todo um contexto político que captura e violenta as individualidades inadaptadas, considera Halberstam,

na teoria *queer* mais recente, os projetos positivistas comprometidos com a restauração do sujeito gay à história e o 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 a partir do ser *queer*, exatamente por meio do acolhimento das formulações de individualidade incoerente, solitária, derrotada e melancólica que ele coloca em movimento. (HALBERSTAM, 2020, p.200)

Assim, “o potencial negativo” de um filme que aborda um garoto *queer* fracassado nos desdobramentos de seu desejo, afinal Pedro só perde durante toda a trama narrativa do filme, está na capacidade da personagem perturbar lógicas dominantes de expressão desejante, contestando modelos de identidade gay em que se apresenta um repertório clássico: uma vítima gay enfrenta seus algozes homofóbicos e depois emerge como herói ou heroína. Filipe Matzembacher, um dos diretores de *Tinta Bruta*, diz o seguinte acerca disso:

Não nos interessava explicar o que a instituição judiciária [durante o filme, Pedro espera pelo resultado de um julgamento] tinha a dizer sobre o Pedro. O que nos interessava era a jornada psicológica dele, as relações que ele acabava desenvolvendo e como ele reagiria a elas. Para nós era muito importante criar um personagem homossexual que fosse reativo. Um ponto que sempre discutíamos era: como vamos conseguir criar um personagem que sofre essas opressões? Porque há um vício na retratação do homossexual

na tela como um personagem que é só vítima. (MATZEMBACHER, 2018, online).

Ora, a expressão *queer*, vislumbrada por Halberstam e alcançada em *Tinta Bruta*, além de um modo de designação daqueles que borram toda a identificação sexual de um binarismo fácil, transforma-se numa forma perturbadora de manifestar a diferença. Judith Butler endossa em seu livro *Corpos que importam*, que justamente pelo *queer* inverter discursos de exclusão e opressão conferidos pelo poder e práticas autoritárias, acaba por empreender uma transformação da historicidade constitutiva de sujeitos silenciados. Se algo novo surge com o *queer*, isso parece se dar pela expressão incômoda e inassimilável da diferença de corpos e almas que, apesar de tudo, ainda se fazem presentes existindo de modo singular.

Como Butler assinala, uma espécie de potência do *queer* estaria em produzir mal-entendidos (BUTLER, 2019, p.13), no sentido de também apresentar os corpos, a sexualidade, em uma dimensão imprecisa e incompleta, como algo que escaparia às normas, cumprindo materializar a diferença. Se pensarmos no contexto da cultura pop, o *queer* teria então o poder de colocar em uma zona cinzenta toda marcação normativa dos sujeitos e, portanto, uma marcação cultural pautada na violência, constituída, segundo Butler, “mediante apagamento; ela só pode delimitar algo pela imposição de determinado critério, um princípio de seletividade. O que vai e o que não vai ser incluído no interior das fronteiras do 'sexo' será definido por uma operação mais ou menos tácita de exclusão.” (BUTLER, 2019, p.33)

Todavia, além de borrar as fronteiras normativas entre os sexos, há de se considerar uma postura importante de provocação dada nas existências *queers* que se atrela ao atravessamento do que se compreende por fracasso, no sentido de colocar em suspenso as insígnias de poder e sucesso que são caras às sociedades contemporâneas. Mesmo diante das divergências no interior da teoria *queer* devido a suas múltiplas questões e pautas, é possível destacar uma importante posição política aos perdedores, aos que renunciam o conforto das posições identitárias de gênero, aos que são excluídos e pagam muito caro por serem invisibilizados, lançando-lhes um olhar outro que não o da condenação e desprezo por seus infortúnios. Diante disso, *Tinta Bruta* funda seu mérito por se constituir como contraponto às produções cinematográficas dentro da cultura pop que se orientam por roteiros que recaem em clichês de poder, destaque e

sucesso, nos trazendo portanto a possibilidade de distorcermos e transgredirmos as imagens convencionais ligadas aos significados de ser bem-sucedido ou à posição inferiorizada e vitimizada dos fracassados.

O capítulo três da *A arte queer do fracasso*, com título homônimo ao do livro, Halberstam pondera que o terror do fracasso é obviamente supradimensionado sob o horizonte capitalismo, reatualizando os medos próprios da contínua tensão entre competidores, já que a economia que movimenta tudo necessita do jogo incessante e exaustivo entre ganhadores e perdedores. *Halberstam* também ressalta que os perdedores não costumam deixar registro de seu fracasso, em contrapartida, os ganhadores entram numa apoteose discursiva de seus êxitos, colocando-se como exemplo a seguir.

Desse modo, querendo reabilitar as narrativas ocultas e silenciadas que estão por trás de toda a história de sucesso, o autor se propõe a tratar o fracasso, em suas próprias palavras, como “o conto de uma luta *queer* anticapitalista, além de uma narrativa sobre a luta anticolonial, a recusa da legibilidade e a arte de inadequar-se”(HALBERSTAM, 2020, p.132). Isto é, a arte queer do fracasso invariavelmente seria uma “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”. (HALBERSTAM, 2020, p.132)

A posição marginal da personagem principal de *Tinta Bruta* nos parece eficiente justamente por destacar o *queer*, o estranho, o elemento excluído dentro da cultura, identificada menos pela alusão à conduta performática de Pedro do que por mobilizar do público uma atitude crítica que incida sobre o próprio modo de ser fracassado, ensejando a imaginação de posturas transgressoras em relação às normatizações de gênero e de vida. É em sua precariedade, conflitos, impasses, que Pedro provoca torções; seu corpo não se adequa à rotina da cidade em que mora, a metamorfose e plasticidade de seu corpo através das tintas em que se recobre pressupõe, portanto, uma reinvenção contínua. A sua performance com tintas não é nada mais do que uma narrativa *sui generis* de um sujeito que não se conforma ao que as práticas cotidianas

procuram adequar ao seu corpo, à sua sexualidade e ao seu destino. Sobre isso, o diretor Marcio Reolon comenta:

Quando definimos a profissão do personagem, que ele seria performer de *webcam*, queríamos muito que ele tivesse alguma marca registrada. Algo que fosse principalmente visual. Queríamos muito trabalhar essas questões visuais, como a textura de imagem da webcam. Pensamos em elementos que poderiam corresponder bem a isso, e a ideia que mais nos agradou foi a das tintas neon, que para nós fazia total sentido, porque há uma relação das tintas com a própria existência queer. Algo que é performático e que obrigatoriamente te destaca de uma multidão cinza, heteronormativa. Isso é muito o que o Pedro vai viver no dia a dia dele quando ele está na rua, por mais que ele tente passar despercebido, ele usa roupas que são até bastante pequenas para ele, como se ele já tivesse crescido para usar aquelas roupas. E uma vez que ele está em seu quarto ele consegue se expor e se expressar por meio de suas tintas. (REOLON, 2018, online)

Neste sentido, a personagem Pedro, através de seus signos resistentes de vida e de luz diante de seu “fracasso”, consegue provocar o rompimento de uma lógica de exclusão e apagamento cultural, rearticulando pela arte espaços simbólicos de um modo de existência que passa a importar.

@GAROTONEON OU VAGA-LUME

Sobre as luzes quase apagadas que ainda brilham em nossa cultura, Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, considerando o conjunto da produção artística de Pier Paolo Pasolini, observa que há no cineasta italiano um atravessamento por momentos de exceção em que as existências abordadas tornam-se vaga-lumes através do empreendimento de sua arte: “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.23).

Tinta Bruta, tal como as luzes dos vaga-lumes identificadas por Didi-Huberman nos filmes de Pasolini, nos remete a seres que “são machos e fêmeas, se iluminam para chamar e chamam para copular, para se reproduzir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.20) e, não apenas isso, para ainda emanarem uma luz evanescente de possibilidades inventivas, da descoberta de uma nova erótica de existência. Desse modo, ter o olhar voltado para os vaga-lumes, de modo geral, ultrapassa uma dimensão estética, ganhando uma posição política de evidenciar existências que são minúsculas, frágeis, no entanto, ainda conseguem brilhar.

A aparição dos vaga-lumes que encontramos tanto na obra pasoliniana quanto em *Tinta Bruta* está em momentos que vemos a leveza e graça juvenis fazendo frente a um mundo solapado por um poder que obriga a um modo de vida normatizado e controlado. No caso de Pasolini, a título de exemplo, vale destacar o curta-metragem *La sequenza del fiore di carta*, de 1968, em que a narrativa do filme se dá a partir da dança despreziosa de um rapaz chamado Riccetto, com sua “graça luminosa” em uma rua movimentada de Roma, apresentando toda uma posição crítica em relação ao poder que é capaz de obscurecer vidas pela imposição do trabalho e das obrigações cotidianas.

Enquanto Riccetto passeia despreziosamente pelas ruas há tomadas de bombardeio se intercalando com luzes de projetores, imagens 'gloriosas' de políticos corruptos contrastando com os cadáveres dos mortos pela guerra. Deus fala com Riccetto e o condena sob uma dura sentença: “Como você há milhares de inocentes pelo mundo, que preferem desaparecer da história a perder a inocência. E esses eu devo matar.” (PASOLINI, 1968, online) Riccetto é julgado por sua inocência, e obviamente não compreende nada de sua condenação à morte. Atordoado, rapidamente se indaga “o quê?” (*che?*), e tomba morto em uma posição que reproduz a imagem de um cadáver na guerra do Vietnã.

Assim, segundo Didi-Huberman, o “improvável e minúsculo esplendor dos vaga-lumes” traz “nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Isto é, com a atenção direcionada a pouca luz dos vaga-lumes, o filósofo da imagem vê em nossa época uma noite se instaurar diante de algumas existências, reduzindo as diferenças a movimentos quase imperceptíveis que tremeluzem precariamente em uma densa obscuridade. Com efeito, adverte ainda Didi-Huberman, não é a noite que denuncia o desaparecimento dos vaga-lumes, aliás, é só quando a noite é mais profunda que “somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.30)

Podemos então transpor estas considerações de Didi-Huberman inspiradas no cinema de Pasolini, para a potência da cultura pop em retratar vidas devastadas e invisibilizadas, e que podemos encontrar em produções cinematográficas como *Tinta Bruta*. Ou seja, tanto no filme brasileiro quanto nos filmes de Pasolini, somente na noite

mais profunda que conseguimos perceber o clarão dos vaga-lumes, somente nas experiências de fracasso que conseguimos perceber o brilho de personagens *queers*, estranhos, inadaptáveis.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, vem questionar o diagnóstico pasoliniano sobre o apagamento dos vaga-lumes ou existências mínimas na arte, pois, segundo Pasolini, os vaga-lumes estariam ameaçados pelo ofuscamento de um mundo com demandas de sucesso e glória, irremediavelmente invisibilizados pela claridade de “ferozes projetores” voltados para as personalidades realçadas pelas insígnias imaginárias de poder, para os empreendedores de si mesmos na conquista do sucesso, enfim, para os “corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos *sitcoms*, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vaga-lumes”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.31)

Assim, podemos encontrar ecos do olhar de Didi-Huberman em favor dos vaga-lumes nas possibilidades artísticas que se comprometem com uma “arte *queer* do fracasso”, em que personagens invisibilizados assumem emblematicamente uma postura subversiva diante dos aspectos estéticos, políticos e econômicos que envolvem um “vazio de poder” observado na sociedade contemporânea; “um poder superexposto do vazio e da indiferença transformados em mercadoria” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31) Ainda segundo Didi-Huberman não é à toa que Pasolini se volta em sua produção cinematográfica, principalmente no decorrer de toda a década de 60, para a apresentação poética das vidas anônimas e culturas populares a partir do destaque que dá a dialetos italianos e modos de vida que se contrapõem às demandas do mundo regido pelas relações de exploração, exclusão e de ofuscamento das minorias, levando assim a miséria humana para os projetores do cinema, em filmes como *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962) ou *La ricotta* (1963).

Em suma, a visada cinematográfica pasoliniana reconheceria portanto em existências marginais uma capacidade de resistência histórica e política, resgatando a memória delas a partir de seus rastros – gírias, tatuagens, mímicas diante da lei do silêncio –, vestígios capazes de reconfigurar toda uma narrativa de existência. No entanto, apesar do esforço de captar o brilho fugidio dos vaga-lumes, o próprio Pasolini é tomado por um sentimento de fracasso, vindo a considerar que os vaga-lumes estariam

irremediavelmente ameaçados em nosso mundo pelo excesso de luminosidade da história dos vencedores.

Em *Escritos Corsários*, conjunto de textos de Pasolini, há um artigo muito interessante de se notar, intitulado *Aculturação e aculturação*. A partir deste texto Didi-Huberman diz que ao menos na época do fascismo centrado na figura ditatorial de Mussolini era possível resistir nem que fosse iluminando a noite com alguns lampejos de pensamento, nem que fosse lendo o *Inferno* de Dante ou mesmo observando a dança dos vaga-lumes. No entanto, para Pasolini, um novo tipo de fascismo teria se incrustado na cultura, pois,

começou uma obra de padronização destruidora de qualquer autenticidade e concretude. Ou seja, que impôs – como eu dizia – os seus modelos: os modelos desejados pela nova industrialização, que não mais se contenta com 'um homem que consuma', mas pretendem ainda que se tornem inconcebíveis outras ideologias que não a de consumo. (PASOLINI, 2020, p.54)

Assim, na leitura pasoliniana sobre as produções culturais, o verdadeiro fascismo estaria na apropriação das almas, das linguagens, dos corpos do povo, conduzindo a sociedade sem carrascos, através de um poder que padroniza a cultura, tratando-se, portanto, de “uma padronização repressiva, mesmo se obtida através da imposição do hedonismo e da *joie de vivre*”. (PASOLINI, 2020, p.80) A questão para Pasolini é que tudo aquilo que é considerado ato cultural, tal como: resolver deixar crescer os cabelos até os ombros ou cortá-los, sonhar com um carro de luxo, conhecer títulos de *best-sellers*, vestir prepotentemente roupas da moda, manter relações com moças tratadas como um mero enfeite, mas, ao mesmo tempo, pretensamente 'livres', etc, tudo isso, visaria a um propósito devastador, a saber, “reorganização e padronização totalitária do mundo” (PASOLINI, 2020, p.83)

Desse modo, Didi-Huberman, a contrapelo da melancolia pasoliniana diante do desaparecimento dos vaga-lumes empreendido pelos modelos culturais de padronização, quer ressaltar ainda, pela capacidade de sobrevivência deles e pela diferenciação, uma espécie de ânimo político. O filósofo pondera que, “apesar de tudo”, é do comportamento resistente destes insetos procurarem novos lugares para suas luzes brilharem, formando belas comunidades luminosas, anacrônicas e atópicas, servindo-nos hoje como exemplo de transformação ética diante de situações ambientais hostis. Sobre isso diz: a luz dos vaga-lumes se produz nas trevas, e tais insetos não se iluminam

para “iluminar um mundo que gostaríamos de ver melhor” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.55), se iluminam como um modo de exibição, como um atrativo sexual para se reconhecerem, procriarem e resistirem.

Portanto, Didi-Huberman, a despeito da leitura pessimista de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, reforça a ideia da sobrevivência desses insetos, por reconhecer neles, “traços de luzes intermitentes” que nos acenam com um sinal, mesmo que fugaz, de que há existências ínfimas que ainda são portadoras de luz. Sendo assim, *Tinta Bruta* entra em plena consonância com o texto de Didi-Huberman sobre os vaga-lumes, pois, através dos infortúnios e fracassos de Pedro é também possível extrair um “princípio de esperança” na formação de novas constelações de vidas resistentes que se abrem para o futuro. O pensador nos instiga e o filme de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon também traz o mesmo tom provocativo: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenharam os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.60).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo perfaz um caminho reflexivo a partir da formulação de um conjunto de questões sobre o que na cultura pop pode ainda mobilizar uma força política de transformação de existências marginalizadas e obscurecidas no contexto LGBTQ. Nesse sentido, *Tinta Bruta* se compromete em dizer que as vidas fracassadas importam, que existências capturadas e condenadas pelo discurso jurídico importam, que os corpos dissidentes de gênero importam, angariando através de seu personagem principal, espaços de expressões singulares.

Compreendemos assim que as questões trazidas por Jack Halberstam, em sua sensibilidade para a arte *queer* do fracasso, e Didi-Huberman, com o olhar voltado para as fracas luzes dos vaga-lumes – metáfora que utiliza para tratar de existências precárias e invisibilizadas –, nos levam a uma importante articulação entre arte e atos ético-políticos de resignificação. Isto é, na medida em que pudermos voltar nossa atenção para a constelação de vaga-lumes sobreviventes, em que mais produções da cultura pop se vincularem à potência de luzes quase apagadas, enfraquecidas, talvez poderemos ser

também provocados a estar mais atentos às sombras do que às existências sobrecarregadas de luminosidade.

Abrem-se a partir deste texto algumas questões que, devido a delimitação do artigo, se desdobram para estudos futuros no sentido de encontrar “janelas” para produções culturais que se impliquem com modos de subjetivação *queer*, são elas: de que forma é possível na cultura pop cultivar sensibilidades deslocadas para modos de vida que, mesmo contando com as sombras, aventam possibilidades outras de existência? Na mesma medida, de que maneira podemos pensar na construção de produções culturais em que se extraem forças de resistência daqueles que são invisibilizados?

No final de *Tinta Bruta*, Pedro dança, leve, solto, *queer*, corpo de plasticidade indiferenciada em um salão escuro, aberto a novos encontros, lançando-nos aos olhos a tinta bruta de seu brilho próprio e da força de seguir. Assim, o brilho do corpo andrógino de Pedro em sua cena final, nos concede a oportunidade de vermos modos de vidas que nos mostram, em acordo com Didi-Huberman, que as fortes luzes que priorizam narrativas de sucesso, vitória, triunfo, podem até ofuscar os vaga-lumes, mas eles permanecem resistindo vivos.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Corpos que importam – Os limites do verdadeiro “sexo”**. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: N-1 edições, 2019.

DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Tradução: Bhuvi Libanio; Prefácio Denilson Lopes. Recife: Cepe Editora, 2020.

LAPOUJADE, D. **As Existências Mínimas**. Tradução: Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LOPES, L.M. Filosofia e cinema. In: **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**. São Luís, v. 5, n. 2, p. 175 - 185, jul./dez. 2019 ISSN eletrônico: 2447-6498. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/13009/7056>. Acessado em 15/09/2020.

LOURO, G.L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MATZEMBACHER, F e REOLON, M. **'Tinta Bruta', o filme brasileiro que ganhou o principal prêmio do cinema LGBT do Mundo**. Entrevista ao site huffpostbrasil.com. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/12/08/tinta-bruta-diretores-analisam-filme-que-ganhou-principal-premio-lgbt-do-mundo_a_23609499/. 12/08/2018. Acessado em 16/06/2020.

PASOLINI, P.P. **Escritos Corsários**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PASOLINI, P. P. **La sequenza del fiore di carta**. Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Giuseppe Ruzzolini. Elenco: Ninetto Davoli, Rochelle Barbieri. Ano de Produção: 1968. Cores. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TIIMeu9oFIc>. Acesso em 16/06/2020

PRECIADO, P.B. **Um apartamento em Urano – Crônicas da Travessia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2020

SOARES, T. Percursos para estudo sobre a Música Pop. In: SÁ, S.P; CARREIRO, R.; FERRAZ, R. (Org.). **Cultura Pop**. Salvador : EDUFBA; Brasília: Compós, 2015

VIDARTE, P. **Ética bixa. Proclamações Libertárias para Militância LGBTQ**. Tradução: Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes do Santos. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

Recebido em 17 de junho de 2020

Aprovado em 29 de setembro de 2020