

POR UMA HISTÓRIA QUEER DAS SENSACÕES:

NO CAMINHO COM OS FILMES DE MARCELO CAETANO

POR DENILSON LOPES

For a queer history of sensations: On the way with the films by Marcelo Caetano

Resumen

¿Sería posible hacer una historia queer no a través de las representaciones sino a través de las sensaciones? Este ensayo toma como punto de partida las películas de Marcelo Caetano, en especial su largometraje *Corpo Elétrico*, siguiendo las fiestas y el desamparo como formas de buscar diferentes experiências queer.

Palabras claves: sensaciones; historia, Marcela Caetano, fiestas, desamparo.

Abstract

Would it be possible to make a queer history not through representations but through sensations? This essay makes a point of departure at films by Marcelo Caetano especially his feature film *Body Electric* from present to past following parties and helplessness as ways of looking for different queer experiences.

Keywords: sensations; queer; history; Marcelo Caetano; parties ; helplessness

Seria possível atualizar o passado a partir de uma perspectiva queer não apenas através de uma história de representações de LGBTQIA+ e de dissidências sexuais, mas de um gesto arqueológico em busca de sensações? O interesse por tentar responder a essa pergunta começou a partir de algumas imagens tiradas de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, do diário inédito escrito na Inglaterra de Mario Peixoto (1927), bem como da própria emergência dos estudos LGBT e queer no Brasil, para dialogar com as reflexões sobre uma historiografia queer feitas feitas, em especial nos EUA, a fim de procurar sugerir esta história de modos menores, distinta de uma perspectiva definida exclusivamente pelo ativismo. Nesse contexto, a partir de

1 In: Luciana Moreira; Doris Wieser. (Org.). *A FLOR DE CUERPO: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*. 1ed., Madrid/Frankfurt: Iberoamericana;Vervuert, 2021, p. 127-148.

Corpo Elétrico (2017) de Marcelo Caetano, chegamos a um filme anterior, *Bailão* (2009). Este ocupa um papel importante no pensamento sobre experiências outras através de corpos que dançam no ABC Bailão, conhecido lugar de encontros do centro de São Paulo, em especial, de homens mais velhos e mais jovens, e dos corpos que atravessam a cidade com suas memórias, transformando-a numa paisagem erótica que é ao mesmo tempo de passados e ancestrais bem como de futuros e herdeiros fora do espaço da família. Esse filme se insere num resgate da contracultura, entre os anos 70 e a eclosão da pandemia da AIDS, nos anos 80, para falar não só das perdas e da melancolia, mas também da festa e da alegria.

O Caminho

No romance *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, que se passa entre um grupo de brasileiros em Nova Iorque, em 1969, na época mais dura da ditadura militar que se estabeleceu no Brasil, entre 1964 e 1984, quando o protagonista é exilado por sua família, esta frase aparece na voz de um dos personagens: “passado e história são coisas que só interessam aos heterossexuais” (Santiago 1985: 231). Para o protagonista, afastado da família que não o recebe e do país com que não se identifica e em meio à explosão da contracultura, o aqui e o agora talvez fossem não só o que poderia liberá-lo das amarras e preconceitos historicamente construídos, como também pudesse significar uma possibilidade de reinvenção diante de um presente institucional opressor e de um futuro distante e almejado pelos discursos utópicos tradicionais nos quais talvez não fosse incluído.

O aqui e agora estava longe de ser uma fuga do presente e muito menos um conformismo com suas vicissitudes. O aqui e agora não dizia respeito a quem seria eleito nas próximas eleições, nem mesmo, à atuação em partidos, sindicatos, movimentos sociais, mas a algo básico: o que fazer quando se levanta e tem o dia todo pela frente? Apenas você e seu corpo.

“Um tremor caminha pelo meu corpo”, assim o diretor de cinema e escritor Mario Peixoto (1927) fala –em seu diário inédito– da sensação que o tomava na Inglaterra, em 1927, aos 19 anos, quando fora enviado pelo pai para estudar num *college*, espécie de internato que parecia receber jovens no fim do ensino médio. Tanto a experiência do protagonista de *Stella Manhattan* quanto a de Mário Peixoto podem se aproximar de sexílios (Rezende 2018: 289), para usar uma expressão desenvolvida por Lawrence LaFountain Stoker entre outros, aqui denotando talvez mais uma forma da família se afastar de sujeitos lgbs do que a de quem parte em busca de um encontro ou formas de pertencimento fora da família e de seu país devido à sua orientação sexual. Os encontros e pertencimentos acontecem quando menos se espera. Mas o calafrio retorna, sensação que Mário Peixoto (1927) relata sentir, especialmente nos domingos, quando não tinha aula e não podia sair. Seriam estas experiências queers passíveis de serem inseridas numa virada marcada pela memória para além daquelas marcadas por gestos militantes e afirmações de visibilidade e orgulho?

A palavra queer talvez só recentemente tenha ganhado um sentido para além da universidade no Brasil, por eventos como a polêmica em torno da exposição Queermuseu, suspen-

sa, em 2017, em Porto Alegre, e reaberta, em 2018, no Rio de Janeiro. Mas ela tem uma longa história dentro e fora do Brasil. Por uma questão de espaço não vou me ater ao seu conceito e suas traduções teóricas e linguísticas como “cuir”, “bicha”, “viado” no embate com as heteronormatividades, articuladas ou não com questões de classe, etnia, raça, decolonialidade etc, desde os anos 90, perspectivas hoje chamadas interseccionais mas que, então, foram vistas na própria valorização da experiência (Lopes 2002: 23) como forma de afirmar transversalidades no discurso identitário. Aos que se interessarem pelo debate sobre a tradução intelectual dos estudos queer e outras possíveis genealogias no Brasil, destaco o surgimento da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), fundada em 2001 para reunir pesquisadores vinculados aos estudos LGBTQ, bem como os trabalhos pioneiros de Felix Guattari & Suely Rolnik, em *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1986), Nestor Perlongher em *Negócio do Michê* (1987), Jurandir Freire Costa em *Inocência e O Vício* (1992), anteriores a própria emergência do termo queer na universidade, mapeamento este já feito (Benetti 2013), mas gostaria de mencionar alguns autores que se vinculam explicitamente à teoria queer no Brasil, como Tânia Navarro Swain, Guacira Lopes Louro, Mario Lugarinho, Wilton Garcia, Christopher Larkosh, José Gatti, Fernando Pentead, Richard Miskolci, Pedro Paulo Pereira, Larissa Pelúcio, Leandro Colling; e da nova geração destaco Jota Mombaça, Helder Thiago Maia e Rodrigo Borba, entre outros.

A contribuição de Silviano Santiago é crucial para entender como a experiência brasileira poderia dar respostas particulares às questões LGBT e queer à medida que se construa reflexão, e até mesmo um aparato conceitual, a partir de “material inédito” (Santiago 2004: 196) e não analisá-lo como mera ilustração ou instrumentalização da última novidade do repertório intelectual metropolitano, tanto estimulante quanto limitado, se não for traduzido, traído, canibalizado. Trata-se também de mudar a própria relação com a história e a história da arte brasileiras e como elas têm sido estudadas. Claro que, além da produção literária, cinematográfica, teatral, enfim artística, foi importante mapear a produção crítica brasileira para a qual a porta de entrada foram livros como *Devassos no Paraíso*, de João Silverio Trevisan (1986), reeditado recentemente na sua 4ª. edição, *O Lesbianismo no Brasil* (1987), de Luiz Mott, e *Além do Carnaval*, de James Green, publicado em português em 2000, que fazem mapeamentos históricos amplos.

Meu ponto de partida foi, não só para este ensaio mas para pesquisas anteriores, a experiência homossexual masculina. A partir dela, como seria possível uma forma queer de contar a história ainda quando este termo não era usado no debate histórico? Seria importante ainda hoje discutir um olhar queer, quando este recebe tantas críticas, como as decorrentes de um olhar decolonial centrado em tradições intelectuais excluídas da história, em especial ameríndias e afroamericanas, ou da emergência dos estudos trans? Trata-se de fazer a história não só das homossexualidades e suas representações na cultura, na sociedade, nas artes, como nos parecem seguir os livros fundamentais já mencionados de Green, Trevisan e Mott, bem como trabalhos, por exemplo, no campo do cinema, sobre o qual tenho escrito mais nos últimos anos (Moreno 2001; Lacerda 2015; Martins 2017), referências fundamentais para conhecermos a

experiência homossexual brasileira e de outras dissidências sexuais na arte e, especificamente, no cinema.

Há uma história e cartografia da experiência militante (Fachini 2005), redimensionadas recentemente (Green, Fernandes, Caetano & Quinalha 2018) e que contam com diversos trabalhos acadêmicos que analisam grupos isoladamente. Estes grupos politicamente organizados, em grande parte, se reuniram na Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT), criada em 1995 e que constitui a maior rede de organizações LGBTs brasileiras, contando com mais de 300 grupos afiliados por todo o país. Há as histórias e ficções que falam dos embates entre aqueles que gostariam de se aproximar dos partidos de esquerda e dos libertários que viam no desbunde, no comportamento sua forma de expressão (Green 2018; Dunn 2016). Para além das cisões entre a esquerda tradicional e a contracultura nos anos 60 e início dos anos 70, talvez pudéssemos vislumbrar no fim dos anos 70 algo próximo de uma nova esquerda, alinhada a transformações coletivas, não só a partir da classe social, mas também interessada no corpo, no dia a dia, ainda talvez a ser mapeada.

Retorno à questão: seria anacrônico falar de uma história queer, ou mesmo gay quando estes termos eram desconhecidos, como enfrentaram, de forma ainda mais distante no tempo, os trabalhos de medievalistas (Freccero 2006)? Não se trata de impor uma forma de pensar que aniquila a singularidade do passado. Como então reler o passado a partir do que o presente nos traz, no caso, as questões de sexualidade e da norma e suas ansiedades e desafios? As respostas a essas questões podem ser elaboradas através de um impulso histórico queer que seria “an impulse toward making connections across time between, on the other hand, lives, texts, and other cultural phenomena left out of sexual categories back then and, on the other, those left out of current sexual categories now”² (Dinshaw 1999: 1); seria um impulso associado a um toque. Mas como tocar através do tempo? Como o tempo pode agregar, reunir como os espaços? Como podemos nos encontrar no tempo pelas sensações?

Naturalmente, aqui só podemos sugerir um programa. O desafio é aqui ainda maior do que no estudo dos afetos (Lopes 2016), categoria que conta com uma bibliografia muito mais desenvolvida. “O ser da sensação não é a carne, mas o composto de forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações” (Deleuze & Guattari 1992: 236). Deleuze e Guattari defendem que “a arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos (Deleuze & Guattari 1992: 213). Dessa forma, a sensação seria a unidade mínima da arte e não matéria prima da linguagem, “não determinada pela representação [...] nem a ser confundida como estados subjetivos” (Rajchman 2000: 134). As sensações emergem a partir de relações, ainda que possamos pensar que sejam expressões da interioridade. “Ao invés de procurarmos por ‘condições de possibilidade’” (Rajchman 2000: 127) da sensação, podemos ser capazes de vislumbrar na sensação ou-

2 “[...] um impulso em direção a fazer conexões através do tempo, entre, por um lado, vidas, textos e outros fenômenos culturais fora das categorias sexuais do passado, e, por outro, o que foi deixado fora das categorias sexuais de agora” (tradução ao português da responsabilidade do autor).

tras possibilidades de vida e de pensamento. De todo modo, estamos cada vez mais ampliando e deslocando o sentido da sensação, pois ela deixa de ser apenas ontológica, como para Guattari e Deleuze, e passa a ter um sentido, ao mesmo tempo, agregador e histórico. Contudo, as sensações não se constituem em um saber científico nem mesmo em um sistema rigoroso. Queremos, portanto, não traduzir as sensações em conceitos, teorias, discursos, imaginários, mas talvez elas possam ser apreendidas na materialidade do texto artístico, em relação com o sujeito, a história, e nos fazer perguntar, a partir da leitura de John Rajchman acima, em que medida as sensações que constituem a obra de arte podem nos atravessar e gerar outras possibilidades de vida, estabelecendo trânsitos entre vida e obra, entre textos, imagens, sons e culturas.

Insistimos, não se trata de discutir condições de recepção e percepção da obra, mas, antes, a sua própria concepção, como proposto por Deleuze e Guattari (1992: 213) ao sugerirem que a obra de arte é “um bloco de sensações”. Não se trata de afirmar que a obra artística apenas represente sensações, mas que ela produza sensações. As sensações seriam forças que emergem num momento de perigo, que só a fórceps podemos retirar do passado, num gesto de violência, tão violento como um novo nascimento.

Mas poderíamos pensar a sensação em filmes se não for pela imagem? Se os discursos se articulam em formações discursivas, “espaço de dissensões múltiplas, um conjunto de opções diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos” (Foucault 1996: 179), e se as imagens, ao menos para uma certa orientação teórica, podem se articular em imaginários, retomamos a pergunta: como as sensações se articulam? Não em termos vagos como espírito do tempo ou mundivisão. Ou só podemos não articulá-las, mas reencená-las nos seus vestígios, ruínas, sem que saibamos que quadro será composto antes de ser terminado? E ele é sempre incompleto, precário. Não é suficiente descrever, mas reescrever, escrever um encontro entre pessoas, espaços e tempos. E, assim, a outra pergunta que se coloca é: essa escrita mistura arte e vida, sujeito e objeto, crítica e escritura?

Ao buscarmos outras categorias de análise que não sejam exatamente discursos nem imaginários, nem ideias nem conceitos, mas sensações que nos levam ao corpo, não o corpo como depósito de marcas, imutável, uma múmia a ser descoberta, mas arquivos de sensações que a toda hora desaparecem, como em *Roma* (1972) de Fellini, as pinturas romanas, preservadas por séculos, no subterrâneo, mas que bastou serem trazidas à luz, para desaparecerem rapidamente. Temos que abrir bem nossos olhos, nossos sentidos se quisermos evocar as sensações que nos atravessam antes do mais completo desaparecimento? Fazer uma história por sensações levantaria problemas parecidos ao se fazer uma história pelo corpo? Como fazer uma história não das representações do corpo, mas das marcas de passado e desejos de futuro nele inscritos? Para Foucault, “O corpo [é]: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização” (Foucault 1979: 22).

O corpo

Para pensarmos as relações entre corpo e sensações, partimos de *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, seu primeiro longa-metragem, para depois comentarmos seu curta *Bailão* (2009), indo do presente para o passado. Antes, talvez caiba uma aproximação entre *Arábia* (2018)³, de Affonso Uchoa e João Dumans, e *Corpo Elétrico*. Ambos são filmes importantes no cinema brasileiro contemporâneo e procuram um olhar sobre a classe operária. Me interessei como o prazer é encenado nos dois. Em *Arábia*, é central o corpo inerte do protagonista (Aristides de Sousa) dormindo, em coma, depois de um acidente. Na ausência do corpo, temos a sua voz, a sua narrativa que tenta dar conta de uma vida curta, mas cheia de desventuras, encontros, momentos de alegria e tristeza, ao ser lida pelo jovem solitário que aparece na primeira cena e mora na vila operária. O que fica como uma herança é o desejo de explodir com o mundo da fábrica para que se possa ir além da solidão, do sonho e da própria morte num futuro a vir. Só assim os encontros podem ser algo mais do que momentos de lazer, descanso, diante da exaustão. A saída é a recusa do trabalho. Como esta possibilidade fica só no campo do devaneio, o que temos é o corpo inerte, exausto, morto. Já em *Corpo Elétrico*, sempre se escapa da rotina. No início, pelos flertes e pegações, imaginados ou reais. Depois, as festas, na saída do trabalho. O corpo pulsa e repousa. Não há só trabalho e exaustão. Há ainda uma modesta alegria possível, mesmo que se tenha que voltar a trabalhar no dia seguinte, no ano seguinte. *Arábia* é o lugar do desencanto radical e da utopia, de uma possibilidade de encontro coletivo pelos movimentos sociais, no filme, pouco possíveis ou enfocados. Na estória do protagonista de *Arábia*, apesar da sombra de um passado de luta sindical, o que persiste no seu corpo são os encontros pela estrada, nas mudanças constantes e nas pausas de trabalho. Apesar da solidão final, um desejo está no discurso de reunir pela memória os corpos encontrados para talvez em um outro momento haver a felicidade. Já em *Corpo Elétrico*, estes encontros, à sombra da evocação de Walt Whitman no título do filme, apontam para formas coletivas de estar juntos, no presente, com estranhos, para além do trabalho e da militância política, da família e do casal, no desejo dos corpos se encontrarem no presente, por exemplo, quando *drag queens* encontram operários numa festa de ano novo que acaba para que todos, ou quase todos, voltem ao trabalho. Há o encontro entre homens, mulheres e trans, heteros e gays, que transitam, se esbarram na dança, no sexo, na festa, na alegria possível, aqui e agora, no repouso que não seja a morte, mas não livre de impasses.

Em *Corpo Elétrico*, várias questões se multiplicam. Pode um filme, distante dos cânones revolucionários da modernidade, criar e não só representar sensações, afetos, perceptos? Como encenar o grupo? Pela festa? Pela orgia? Esta encenação, esta preocupação com as sensações em um filme que não é experimental desloca um centramento no enredo e no diálogo que estão lá, fundamentais para uma composição do drama de uma narrativa clássica, para o que acontece entre os corpos, entre os corpos e o espaço, sem necessariamente se restringir a eles. Aqui a palavra encenação é importante para incorporar, em especial, a luz que ilumina desde o início nesta poética da alegria trazida pelas sensações. Além disso, vale ressaltar a fotografia

3 Este filme, em particular, teve grande e boa cobertura crítica na imprensa, bem como comunicações em congressos que não temos espaço para mapear aqui.

e a iluminação sóbria e discreta de Andrea Capella que nunca espetaculariza os corpos, não genitaliza o sexo, mas que traz uma claridade, uma luminosidade, que é uma marca de vitalidade, que liga os corpos.

Não só aqui, mas em outros filmes de Marcelo Caetano, o que interessa é uma experiência queer coletiva, o encontro para além de limites de classe, gênero, raça, orientação sexual, e mesmo nação, região. Estas identidades não são apagadas, mas não são necessariamente os motores do drama, da narração, de um conflito central que nunca se constrói nem eclode. Todas estas grandes marcações sociais aqui se imprimem no corpo, na experiência, se tensionam e se abrem a partir dos toques, dos olhares. Se, no início do filme, o trabalho separa os corpos, o que acontece nos intervalos para cafés, nas pausas para refeições, nas saídas e nas horas de lazer, nas festas, nos encontros, no sexo cada vez mais os aproxima, os leva a caminhos inesperados que os fazem transitar nestes dias de verão e quase verão, entre novembro e o início de um novo ano onde não há o Natal com a família de sangue nem fogos de Ano Novo, mas há encontro depois da passagem do ano com os amigos. Os dias seguem por espaços não muito marcados. Não há cartões postais de São Paulo nas cenas externas de cruzamento de ruas, com ou sem chuva, nas externas na noite e quando é mencionado um lugar é para onde se vai (Londres), de onde se veio (Paraíba, Guiné Bissau). Só num momento é mencionado um bairro, e a cidade nunca é mencionada. É algo de dentro, de quem está imerso no corpo da cidade, onde se perder é fácil neste mar de São Paulo.

Menos cronista e mais cineasta da reinvenção da experiência queer, que não se reduz ao par romântico ou ao protagonista gay solitário num universo quase que exclusivamente heterossexual. Em *Corpo Elétrico* há casais, há solidão e a família é mais feita senão de amigos, certamente de encontros. Marcelo Caetano encena não um grupo social (trabalhadores, gays, *drags*, migrantes etc), mas uma experiência coletiva, esta palavra tão usada para falar de modos de produção, mas difícil de pensar como uma outra dramaturgia. Em *Corpo Elétrico*, temos Elias (Kelner Macedo), um protagonista fraco, no sentido da virtuosidade da fala ou da centralidade da cena, que se esvazia, se descentra à medida em que é tomado por uma orgia de sensações, pela festa, pelo sexo, pela celebração mesma reinventada da cerimônia lúdica e ecumênica do casamento, em meio à sucessão de encontros durante e depois do trabalho, de festas que parecem congregar nem que seja por um momento, mesmo que depois não seja mais. Fica o encontro para além tanto das relações geradas nos trabalhos quanto das relações da casa formada pelas personagens trans negras, nem que seja como um desejo de ano novo, uma pausa na praia, antes de tudo voltar como era antes, nos seus espaços separados, no dia a dia metropolitano de São Paulo.

Por mais que a maior parte das cenas sejam feitas em espaços fechados ou com ângulos fechados que recortam os grupos dos personagens, há uma perdição do protagonista num sonho feliz da cidade, como cantou Caetano Veloso em *Sampa*, que o tira da solidão e o lança para além de ambições de ascensão social pelo trabalho ou pelas relações afetivas. Entre patrões e os trabalhadores de uma pequena fábrica de confecção, entre a família deixada na Paraíba e as *drag queens*, ele se deixa levar pelo que poderia ser uma desqualificação social, mas que o faz

presente.

Não é desnecessário dizer que agora, em 2019, mais do que quando o filme estreou em 2017, é um dos seus méritos o acolhimento –pelo público e pela crítica– em tempos cada vez menos democráticos. A aposta não é no acirramento, nem no enfrentamento das fraturas, nem na conciliação. Sem utopias nem grandes desencantos no horizonte. Há uma aposta na luz que ilumina, na claridade apesar de tudo. Há um sim sem a retumbância contracultural e sem o gozo transgressor. Mas, sim, o protagonista e o filme disseram sim, dizem sim. Elias foi em busca de prazeres desconhecidos, ao mesmo tempo reais e fantasiosos, como sugeridos pelo encontro com o vigia já no início do filme, no intervalo do almoço. Ele diz sim e vai em busca do prazer, depois do trabalho, apesar da ressaca do dia seguinte, porque há que se viver e pagar as contas. Ele é menos o protagonista de um drama e mais um ponto de abertura de uma trama. Ele está imerso num mar de desejos pelo que se deixa levar e, não se tratando tanto de alguém que constrói claramente um caminho, pouco importando se vai deixar a fábrica ou não, porque a aposta e o sim estão lá.

Se o protagonista de *Stella Manhattan* é mandado para Nova York pela família, aqui não sabemos exatamente o que fez Elias deixar a família silenciosa na Paraíba, mas tanto em um quanto em outro há um afastamento de redes afetivas convencionais e uma procura de um pertencimento, mesmo que seja no desaparecimento (Lopes 2012: 185-198), nem que seja por se deixar levar pelo mar. Exilado, migrante, *flâneur*, mas sobretudo à deriva.

Desse modo, não se trata aqui de um cotidiano desdramatizado, mas também não há melodrama nem nos momentos de solidão, nem ápices dramáticos na suruba depois da festa, na caminhada pela noite que lembra o bairro do Bom Retiro sem nada mais aberto, depois das horas extras do fim de ano, nem na felliniana cena das personagens trans andando de moto na noite com trilha operística, entrecortada por apresentação de Marcia Pantera, pessoa e personagem, ou na quase cena clip da então desconhecida Linn da Quebrada no banheiro de uma festa. Nesta colagem de cenas, fragmentos, sem planos muito longos nem cortes frenéticos, com elipses entre fantasia e realidade, entre o que é e o que poderia ser, num *puzzle* incompleto, não se trata de pegar personagens individuais vivendo encontros e vidas paralelas em filmes *multiplot*, mas se trata de uma abertura (a partir) do protagonista a uma multiplicidade de encontros em que ele se perde, como tomado pelo mar, por uma onda, pela maré alta, para depois ficar largado, à deriva. Se há um realismo, ele nada tem de social no sentido de procurar localizar cada indivíduo claramente num grupo, num local, numa comunidade, num momento histórico claro. Não há referência a grandes fatos históricos nem a notícias.

Trata-se mais de uma rede de sensações, afetos, em que os corpos são tomados pelos desejos ou não, que faz a direção dos atores e a dramaturgia ficarem cada vez mais centradas no grupo (na fábrica, fora da fábrica, na casa de um deles, na casa de Artur (Ronaldo Serruya), o professor, na praia depois da passagem de ano). E o enquadramento cria uma intimidade desde o início do filme, quando o protagonista na cama narra para a câmara, para um personagem que talvez seja um amigo, amante ocasional, que logo aparece e desaparecerá, como querendo trazer o próprio espectador para dentro da cena, da estória, na cama e, depois, para a festa. Nas

cenar em que se mostra Fernando (Welket Bungué), migrante de Guiné Bissau recém-contratado, sob olhar de desejo de Elias, o olhar se despoja de qualquer voyeurismo, fetichismo do outro para se rarefazer numa pluralidade de vozes e corpos em cena. O próprio encontro do protagonista com Wellington (Lucas Andrade) se dá numa porosidade entre amizade, amor e companhia, talvez próxima da camaradagem de Walt Whitman, em que amar o estranho e amar o próximo se misturam, fazendo, do estranho, íntimo, e se abrindo à intimidade por quem passar pelo seu caminho.

Seria isto um vitalismo, um hedonismo escapista ou não? Uma vida pelos sentidos, uma vida sensível, que não escapa ao trabalho e à produção, mas que não é definida por eles. Esta ocupação de territórios pelo desejo, a que passados ela evoca?

As festas

Talvez haja mesmo outra historiografia, uma outra história que atravessa os movimentos sociais, uma história mais silenciosa e menos visível, como os filmes recente que buscam redimensionar a militância política diante da emergência da pandemia da Aids nos anos 80 e 90, ou a experiência contracultural dos anos 60 e 70.

Uma história de sensações que nos atravessaram, que nos fizeram levantar, seguir, quando nada nem ninguém nos dizia para fazê-lo. No decorrer do dia encontramos pequenos gestos, um post no Facebook, um sorriso ao descer do prédio, que nos fazem dar o próximo passo, que pode ser decorrente de uma inércia, mas que pode não nos fazer deixar de viver. Interessam-me, repito, estas sensações, gestos, toques.

Nessa busca de uma provável história queer das sensações é que voltei a me encontrar com *Bailão* de Marcelo Caetano (Lopes 2016: 120-121), uma história feita dos corpos vislumbrados e desejados, de toques recebidos ou interrompidos. Este filme parte do ABC (Amigos Bailam Comigo) Bailão, que começou a ter um lugar fixo em 1997, até hoje existente no centro de São Paulo, lugar de encontros entre homens mais velhos e mais jovens e que aponta para outras relações no presente e com o passado e que lembra um pouco La Cueva, em Copacabana, no Rio de Janeiro, que funciona desde o início dos anos 60.

Em *Bailão*, não se trata de uma memória doméstica nem exclusiva de uma faixa etária, mas de um momento compartilhado em que se possa vislumbrar casas e futuros imaginados no contexto de uma historiografia háptica (Freeman 2010: 23), inspirada em *Skin of the Film*, de Laura Marks (2000)⁴, e que implicaria “ways of negotiating with past and producing historical knowledge through visceral sensations”⁵ (Freeman 2010: 23). Não consegui identificar um desenvolvimento dessa expressão no livro de Laura Marks, mas certamente ela está próxima ao campo semântico de uma história queer das sensações. Aqui não tenho tempo de aprofundar este debate, mas me remeto à cartografia problematizadora do debate sobre temporalidades

4 Este filme tem acesso gratuito pelo link: <https://vimeo.com/46066663>.

5 “modos de negociação com o passado e a produção de conhecimento histórico através de sensações viscerais” (tradução do autor).