



Corpos quebrados elogiam o indiscernível: experiências estéticas dissidentes no audiovisual contemporâneo

Broken bodies praise the indiscernible: deviant aesthetic experiences in contemporary audiovisual production

Luiz Fernando Wlian¹ 

Laan Mendes de Barros¹ 

RESUMO: *Este artigo recorta e analisa parte da produção audiovisual queer contemporânea no Brasil. Ao observarmos a crescente pluralidade de obras queer nos dias de hoje, questionamos de que formas elas modulam sua narrativa e concepção estética. Também, como suas imagens e sons podem dialogar com fenômenos do capitalismo contemporâneo, especialmente de ordem tecnológica e estética. Por meio de análise fílmica de duas obras dos coletivos Anarca Filmes e Chorumex, enunciamos o “elogio ao indiscernível” como uma chave de leitura possível a esse audiovisual.*

Palavras-chave: *audiovisual queer; experiência estética; corpo; capitalismo contemporâneo.*

¹Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Bauru (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *This article aims to examine a segment of contemporary queer audiovisual production in Brazil. In light of the growing plurality of queer works today, we question how they shape their narrative and aesthetic quality, as well as how their images and sounds engage with phenomena of contemporary capitalism, particularly those of a technological and aesthetic nature. Through the film analysis of two works by the collectives Anarca Filmes and Chorumex, we propose the “praise of the indiscernible” as a possible interpretative key for this audiovisual production.*

Keywords: *queer audiovisual; aesthetic experience; body; contemporary capitalism.*

Introdução

O que é um “corpo quebrado”? Pode ele, em seus pedaços mal-arranjados, ser inteligível? O “corpo quebrado”, neste texto, empenha uma figura poética, não conceitual. É uma expressão que, sutilmente inspirada no *corpo estranho* de Guacira Lopes Louro (2004), compreende tanto os corpos de sujeitos dissidentes quanto corpos audiovisuais por eles animados. Trata-se de um modo poético de evocar um corpo estranho, dissidente, *queer*. Mais do que corpos LGBTQIAPN+ em si, o “corpo quebrado” é aquele cujas dissidências de gênero, sexualidade, performance e modos de ser geram incômodo aos chamados “modos normais”, à cultura hegemônica heterossexual e ao capitalismo contemporâneo — incômodo esse estetizado em audiovisual, em obras que não fazem questão de ser formal e esteticamente íntegras; obras estilisticamente desconstruídas, fragmentadas, por vezes até mesmo precárias, rudimentares, “malfeitas”. São essas obras, e esses corpos, que ora nos geram interesse que são aqui discutidas em articulações entre comunicação e experiência estética, entre estética e política.

Esse “corpo quebrado” se encarna de muitas formas no audiovisual. Cada vez mais, sujeitos LGBTQIAPN+ mobilizam narrativas e experiências estéticas por meio das tecnologias audiovisuais. Cineastas, multiartistas e coletivos de produção artística enumeram-se atualmente em torno de pensar e forjar novas estilísticas às imagens e aos sons, em obras que não temem o rudimentar, mas que o adotam em sua experimentação. É essa camada de dissidência que aqui buscamos observar, para pensar sobre possíveis procedimentos estético-narrativos e chaves de leitura de produções audiovisuais, em seu contexto social, político e cultural. Nessa empreitada nos propomos a pensar “comunicação, mídia e consumo” para além das lógicas anestésicas do mercado. Ao tomar tais produções desde a perspectiva da experiência estética e da “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), do tensionamento entre afetos a afetações, somos desafiados a pensar a “comunicação sem anestesia” (BARROS, 2017).

O audiovisual *queer* não apenas parece bastante consciente sobre fenômenos atuais do capitalismo, como também parece se apropriar deles e, por seus entremeios, encenar imagens e sons que pervertem e brincam com esses fenômenos — e que, ao fazê-lo, ensaiam novas formas de sensibilidade possíveis para o tempo presente. É um audiovisual que compreende bem que vivemos em uma “época estética” (SODRÉ, 2006), em que as lógicas produtivas do capitalismo são remodeladas por operações de natureza essencialmente estética, com fins de observação e controle da sensibilidade dos corpos para atender às demandas atuais do mercado e do capital. Nessa conjuntura, a sensibilidade é alvo de interesse econômico, político e, por isso mesmo, é alvo de uma série de tecnologias que se integram ao corpo, ao aparato sensível das pessoas. O semi-infinito de imagens e sons, audiovisuais midiáticas, telas luminosas e suas ofertas de consumo infindáveis dispostas à exaustão perante nossos sentidos: tudo isso se faz presente no corpo. Mas como o corpo pode se apropriar e comentar essas tecnologias? São provocações como essa que observamos em parte da produção audiovisual *queer* de hoje.

Muitos artistas *queer* brasileiros parecem conscientes do interesse do capitalismo no corpo e na sensibilidade, e é dessa consciência que lançam mão ao se apropriarem das tecnologias audiovisuais e emprestar a elas as dissidências de seus próprios corpos. Trabalhos como os dos coletivos Anarca Filmes e Chorumex, ambos do Rio de Janeiro e fundados em 2014, são bons exemplos, e é de obras de ambos que aqui nos valeremos. Os dois coletivos mobilizam experimentações audiovisuais diversas em formatos e telas variados, não limitando sua circulação e exibição às clássicas salas de cinema, mas tomando parte da *internet*, de mostras temáticas e de circuitos animados por eles próprios, como festas em espaços LGBTQIAPN+, e de resistência política e artística. Ao observar aspectos das obras e seu diálogo com fenômenos do capitalismo contemporâneo, trazemos a questão: de que modos esse audiovisual comenta, pela via estética, esses fenômenos? Como sua estranheza, dissidência, “quebração”, são construídos estilisticamente nos filmes?

Essa questão integra pesquisa qualitativa mais ampla (WLIAN, 2025), na qual se analisa como filmes *queer* brasileiros promovem experiências estéticas e regimes afetivos que comentam o capitalismo contemporâneo e propõem “perversões” a ele, bem como novas sensibilidades possíveis para estar no mundo de hoje. Neste pequeno recorte, no entanto, buscamos fazer uma breve análise de dois filmes — *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo* (2021), do coletivo Anarca Filmes, e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (2016), do coletivo Chorumex — para, por meio dela, enunciar uma chave de leitura possível para o audiovisual *queer* contemporâneo, aqui nomeada de *elogio ao indiscernível*. Retomamos, também, problemática trabalhada no artigo *Narrativa cuir, experiência estética e política na luta pela paz: notas sobre o curta-metragem Negrum?* (BARROS; WLIAN, 2023).

Dessa forma, valemo-nos de revisão teórica para fundamentar a chave de leitura proposta, bem como de análise fílmica, com segmentação de cenas específicas de cada obra. Entretanto, abdicamos de uma análise deslocada das tradições de base narratológica e representacional (AUMONT; MARIE, 2004) para priorizar uma análise que privilegie corpo e afeto (RAMALHO, 2012). Assim, damos ênfase à dinâmica e à expressividade dos corpos: os corpos que performam em cena, as materialidades em quadro e as imagens em si, seu enquadramento, movimentação, cadência e a forma como um plano toca o outro, pensando como esses elementos são pontos de encontro corpóreo e produzem afetos.

O interesse deste trabalho é marcadamente estético, de pensar fenômenos contemporâneos através das lentes do audiovisual; sobretudo de pensar como eles podem se fazer esteticamente presentes nas obras audiovisuais. Entende-se *estética*, aqui, para além da qualidade formal das imagens e sons ou da modulação da linguagem audiovisual para constituir determinados estilos e efeitos sensoriais. Apesar de esse entendimento também estar presente, pensamos *estética* pela chave da *aisthesis*, da estesia, da sensibilidade. Ou seja, *estética* como possibilidade de expressão de sensibilidades; melhor dizendo, como constituição e abertura de *universos sensíveis*, em que corpos podem

reverberar afetos um no outro. Portanto, para além de pensar como as obras audiovisuais se valem estilisticamente de suas imagens e sons — apesar de isso ser algo central —, buscamos pensar, também, como elas podem abrir corpos a uma experiência sensível, em que sensibilidades dissidentes podem se reconhecer, se engajar, se expressar e dar vazão aos seus modos de ser e sentir.

O indiscernível

Para perscrutar melhor o “corpo quebrado” e compreender de que se trata sua indiscernibilidade, vale passar brevemente por uma metáfora bastante apropriada pelo audiovisual *queer* contemporâneo e presente em ambos os filmes a serem analisados: o *ciborgue*. A figura do ciborgue, enunciada por Donna Haraway (2009) e habilmente relida por Preciado (2017), é uma das maiores metáforas sobre capitalismo, corpo e tecnologia dos nossos tempos. O ciborgue é um corpo pós-industrial, cuja materialidade ultrapassa seus limites, faz-se contígua a tecnologias, modifica-se e, dessa forma, concebe uma nova dimensão sensível. Evidentemente, esse atravessamento de fronteiras entre corpo e tecnologia tem bases políticas e estratégias de poder bem determinadas, especialmente quando pensamos em um capitalismo para o qual a sensibilidade é alvo de interesse. Entretanto, Preciado (2017) busca apontar justamente para maneiras de macular e perverter as estratégias de poder hegemônico. O autor *queer* nos ajuda a empreender um investimento político da tecnologia, em vez de sua mera “demonização”. Afinal, o ciborgue não é um sistema matemático e mecânico fechado, mas sim “um sistema aberto, biológico e comunicante” (PRECIADO, 2017, p. 167). Nesse sentido, o ciborgue pode nos ajudar a confabular uma ligeira perversão de estratégias dominantes de poder: os corpos são regulados e produzidos pela tecnologia, mas também são capazes de alterá-la, também se entram nela e a transformam, também fazem da “racional” tecnologia um embaraço, uma carne viva com seus “excessos de intensidade”, sua cota de “indiscernibilidade”. Exploreemos um pouco mais esse corpo,

perguntando de que formas essa “indiscernibilidade” pode vir à tona, especialmente se esse corpo for dissidente — e é nesse ponto que pensamos nesse corpo como um “corpo quebrado”.

Para além de ser *queer*, o “corpo quebrado” é um corpo contíguo a tecnologias regidas pelo capitalismo, mas cujo funcionamento ensaia *bugs* às “regras de uso”, constringe os ditames e parâmetros para os quais a conexão corpo-tecnologia foi *a priori* estabelecida, tal como uma “máquina quebrada”, um dispositivo que não funciona bem, que apresenta panes, funcionamentos inesperados, mas que, justamente em sua inadequação, produz algo novo. Se a tecnologia foi imposta ao corpo como um meio de observação e manipulação de sua sensibilidade, como um meio de reger esse corpo para fazê-lo render melhor, o corpo também pode emprestar seus afetos, suas potências, seus embaraços — ou “quebrar” a tecnologia. É esse corpo que empresta seus embaraços à tecnologia e, ao fazê-lo, forja algumas linhas de fuga, que aqui chamamos “corpo quebrado”. Um corpo cujas potências constringem, em alguma medida, o poder hegemônico a ele imposto e a ele desobedecem. Esse corpo é inútil e não faz sentido, de um ponto de vista hegemônico. É embaraçoso, é ruidoso, sem função bem definida. Para a cultura hegemônica, heterossexual, é como se faltassem coisas a esse corpo ou como se suas partes estivessem fora do lugar “correto”. Por isso ele é, em algum sentido, indiscernível, e é à sua própria indiscernibilidade que ele presta tributo. É dela que ele se vale para produzir presença no mundo.

Quando evocamos o termo *indiscernível*, inferimos aquilo que é impossível de compreender, de apreender, ou aquilo que, quando visto, é compreendido de modo confuso, estranho, fragmentário, tal qual corpos quebrados, pouco inteligíveis à compreensão do que é ser “normal” ou “útil” à economia hegemônica vigente. Indiscernível também é aquilo que, em alguma medida, escapa à linguagem e ao discurso, e, justamente por isso, talvez possa escapar em igual medida do controle hegemônico e de interesses utilitários.

Ao propormos o *elogio ao indiscernível* como chave de leitura, entendemos que o “indiscernível” pode tomar distintos traços e aparências de

obra a obra audiovisual. Ou seja, pode ser traduzido, materializado e encarnado de modos diversos, em termos de sensibilidade e experiências estéticas. O que fundamenta e dá liga ao elogio ao indiscernível é seu caráter de experimentação, a forma e os procedimentos de suas construções narrativas e imagético-sonoras, sobre as quais explanaremos a seguir.

Audiovisual é tecnologia e, como tal, é coisa a ser disputada. Sendo tecnologia sensível, é no campo da sensibilidade mesma o melhor *locus* de disputa. Se o audiovisual hegemônico tem por projeto caminhar em linha reta rumo a um *telos* — de ser amplamente compreendido e, assim, consumido —, o audiovisual *queer* ensaia perturbações a esse *telos*, remexe no caminho, faz curvas. Instiga-nos a fazer algumas deduções sobre essas curvas.

Acreditamos que o elogio ao indiscernível se dá por um procedimento duplo de apropriação *queer*, de ordem narrativa e estética. Em suma, se dá por uma mobilização especulativa e exploratória entre dois aspectos: desconstrução teleológica da narrativa e estilização vertiginosa das imagens e sons. Por *desconstrução teleológica*, inferimos uma fragmentação e decomposição de preceitos narrativos de “causa e efeito”, que remexem no entendimento e na compreensão inteligível da narrativa audiovisual. Por *estilização vertiginosa de imagens e sons*, evocamos uma mobilização intensa de propriedades visuais, sonoras, táteis, sensoriais etc., de modo sublinhado, que presta mais tributo a si mesma do que ao desencadeamento narrativo, e que lemos pela chave conceitual do *excesso*, em especial de um *excesso de atrações* (BALTAR, 2012).

Engajamo-nos com o entendimento de Teresa de Lauretis (2011) sobre o que seria um *texto queer*. A autora nos diz:

Para os propósitos desta discussão, posso chamar provisoriamente de *queer* o texto de ficção — seja ele literário ou audiovisual — que não apenas funciona contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa em direção ao encerramento e à completude de significado, mas também aquele que perturba claramente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens (DE LAURETIS, 2011, p. 244).

Ou seja, obras *queer* seriam aquelas que operam contra a narratividade ou que, pelo menos, perturbam sua completude, sua referencialidade. Afirmar isso, certamente, não é dizer que obras audiovisuais *queer* prescindam de narrativas, mas que suas narrativas são construídas em outros termos, de modos diversos e que tendem a uma fragmentação, a um “embaralhamento” da “causa e efeito”. “Não é que falte um enredo, pois há uma narrativa, mas a densidade sintática e retórica do texto, suas escolhas lexicais incomuns e a narrativa caleidoscópica embutida em sua narração elíptica frustram tanto as expectativas narrativas quanto as referenciais” (DE LAURETIS, 2011, p. 244). Segundo De Lauretis (2011), um texto hegemônico cumpriria alguns requisitos para com seus leitores e/ou espectadores, como compreensibilidade, referencialidade e identificação. Logo, se os requisitos esperados em uma obra são, justamente, aqueles regidos por um fio que conduz à compreensão “do que está acontecendo na história” ou à “identificação” com essa história, são esses requisitos que serão fragmentados e abalados em uma obra *queer*, o que gera “dificuldade” em relação ao texto.

Barbosa (2017) argumenta que a questão da “dificuldade do texto” também poderia ser atribuída a outras cinematografias, que não exatamente dissidentes. Os cinemas “modernos” ou “de vanguarda” seriam exemplos de obras também “difíceis”, com narrativas que expandem e desafiam “causa e efeito” e a fácil legibilidade por seus espectadores. Contudo, enquanto esses cinemas, alçados a um “cinema da vida e da verdade” (BARBOSA, 2017, p. 113), apontam para um “futuro” ou para uma “teleologia humanista essencial” (BARBOSA, 2017, p. 114), as obras *queer* dispensam tal preocupação teleológica, sequer se preocupam em revelar qualquer “essência humana” ou proposta futurística “redentora”. A “dificuldade” em obras *queer* seria, *grosso modo*, um exercício de exploração e aproveitamento da própria “dificuldade” em si, dos próprios ruídos e incômodos em suas narrativas, sem grandes compromissos “heroicos” para além de perturbar e criticar demandas hegemônicas. Por isso, precisamente, obras *queer* seriam “excessos afetivos” (BARBOSA, 2017, p. 117).

Migremos do âmbito narrativo para a construção imagético-sonora das obras. Se a desconstrução teleológica leva à fragmentação de preceitos narrativos e à “dificuldade” nas obras, o excesso também o faz, dessa vez animado por um uso específico e bastante estilizado das imagens e dos sons. Já bastante teorizado nos estudos de cinema e audiovisual, o excesso pode ser analisado de muitas maneiras. Aproximamo-nos da abordagem de Mariana Baltar (2012). Ao discorrer sobre o conceito, Baltar (2012, p. 126) diz que o excesso se trata de “um procedimento, estético e político, de incorporação dialógica de marcas estilísticas”. Para a autora, o excesso seria um procedimento que, pela via das imagens e sons, investiria uma retórica reiterativa e saturante nas narrativas audiovisuais. Não bastaria contar sobre um “choro”, teria que se “exibir as lágrimas”. Não bastaria contar sobre uma “ferida”, teria que se “mostrar o sangue” de modo privilegiado. Esse “mostrar”, essa “exibição privilegiada”, não apenas vem no bojo de um desejo crescente pelo *ver* na modernidade ocidental, mas também incorpora valores — morais e sociais — encabeçados por essa modernidade. Em Baltar (2012), o excesso estaria vinculado a um projeto pedagógico moralizante vinculado aos processos de modernidade, projeto esse que tinha o intuito de educar sensorial e sentimentalmente grandes massas sociais, por meio da visão e do espetacular. Segundo a autora, podemos inferir que estratégias sensíveis, ou mesmo um interesse especial do capitalismo na sensibilidade dos corpos, é algo que já vem de longa data e que se intensifica nos dias de hoje. O projeto moderno avança e ganha outros contornos em um contexto “hipermoderno” contemporâneo.

Contudo, ainda nos passos de Baltar (2012), podemos perceber outros módulos de força, outros modos de excesso possíveis. Apesar de ser parte de um procedimento pedagógico ligado a um projeto capitalista, o excesso não seria somente reiterativo ou pura expressão de valores hegemônicos. A autora nos apresenta ao menos dois procedimentos diferentes ligados ao excesso: reiteração e saturação. No primeiro, identifica-se um excesso coerente, em que os símbolos convergem para um mesmo campo de significação; no segundo, identifica-se uma saturação de elementos que não necessariamente se relacionam entre si e que não

apontam numa mesma direção ou para uma mesma significação coesa. Baltar (2012) argui que reiteração e saturação apresentam comportamentos estéticos distintos, e propõe um *excesso de atrações*, valendo-se do conceito de *atração* longamente discutido por Tom Gunning (2006) e outros teóricos. A atração é inspirada, em primeira instância, na *montagem de atrações* de Eisenstein, fundamental para a teoria da montagem cinematográfica. “O termo tinha, já nos escritos do pensador russo, três concepções correlacionadas: a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador” (BALTAR, 2012, p. 136). É a partir dessas concepções de Gunning (2006) que Baltar (2012) desenvolve suas ideias acerca da atração, refletindo não somente sobre o Primeiro Cinema — marco histórico de um “cinema de atrações” — mas também sobre a dimensão da performance e a produção de “choques emocionais” em diversas outras formas de cinema.

O excesso de atrações apareceria como “*inserts* de choque e saturação” (BALTAR, 2012, p. 138). Esses *inserts*, essas inserções imagético-sonoras no meio de obras fílmicas, se dariam:

1. Como incorporação alusiva das tradições narrativas do modo de excesso (os gêneros do corpo em si)¹, com intuito de exacerbar a experiência sensorial.
2. Como inserção/associação “extasiástica”, saturada e vertiginosa de imagens e sons (BALTAR, 2012, p. 138).

Ao procedimento mais “tradicional” de excesso, vinculado a um caráter reiterativo — e moralizante — Baltar (2012) nomeia *excesso narrativo*. O outro procedimento, que apesar de diferente não seria totalmente oposto, podendo, inclusive, coexistir com o primeiro, seria o *excesso de atrações*. Este segundo, que ora nos interessa mais, operaria de duas formas: alusão direta de narrativas privilegiadas do excesso (narrativas em que o excesso, historicamente, foi bastante usado); e inserção saturada

1 Baltar (2012) se refere aos “gêneros do corpo” em Linda Williams (2009): o horror, o melodrama e a pornografia. Gêneros que se valem de modo privilegiado da sensibilidade do corpo para promover engajamento corporal e sensorial do espectador.

e vertiginosa de imagens e sons. Dessa forma, o excesso de atrações tem tanto aspecto alusivo — a um “cinema de excesso” — quanto aspecto saturador e vertiginoso.

Junto com a *desconstrução teleológica*, explanada logo acima, identificamos o *excesso de atrações* como um elogio ao indiscernível no audiovisual *queer* contemporâneo. É, aliás, por meio do par *desconstrução teleológica* — alicerçado nas ideias de *texto queer* em De Lauretis (2011) — e *excesso de atrações* — como expresso por Mariana Baltar (2012) —, que fundamentamos o *elogio ao indiscernível*, pensado como procedimento estético-narrativo e chave de leitura dissidentes ao fazer audiovisual.

O elogio ao indiscernível não seria um afeto ou regime estético, mas propiciador de regimes estéticos, estes que podem variar de filme a filme. Seria, portanto, um procedimento de modulação dos filmes, e essa modulação geralmente é consciente por parte de quem a faz. Os afetos que dessas modulações brotam, esses, sim, conformam regimes estéticos e podem ir além do que foi previamente modulado. Talvez seja justamente esse “além” a “pedra preciosa” que o elogio ao indiscernível quer especular. Nesse sentido, tal procedimento se expressa e pode ser identificado por meio da forma com que *texto queer* e *excesso*, em especial *excesso de atrações*, são articulados um ao outro. Tal articulação pode gerar afetos de incômodo, de confusão, de abjeção — como nos filmes que aqui analisamos —, entre outros. Porém, o que os conecta e faz tal procedimento ser reconhecível é a maneira com que os filmes “atrapalham” seu próprio desenvolvimento teleológico para que tais regimes estéticos se expressem, para que os afetos por eles mobilizados surjam e nos engajem, para que as imagens e os sons se exibam em suas qualidades, em sua estilização, em seu excesso.

A maior marca de elogio ao indiscernível é a *não teleologia*, o “atrapalhar” do encadeamento de causa e efeito em prol da intensidade afetiva das imagens e dos sons. Assim, ele é percebido numa narrativa que não caminha direito a seu fim, em eventos “perturbados” por imagens e sons excessivos — por vezes, aleatórios —, que não estão lá para fazer o filme necessariamente “andar para a frente”. Filmes que elogiam o indiscernível

prescindem de começos, meios e fins bem definidos. Por mais que esses estejam lá, eles não são propriamente o que mais importa. O que importa, de fato, é o que as imagens e os sons, em seu excesso, podem performar, bem como os afetos que podem trazer. É um excesso, como já dito, muitas vezes vertiginoso, que não quer ser edificante, “profundo”, revelador de uma “verdade” para além das imagens. Pelo contrário. É um excesso que tende a tornar as imagens rasas, superficiais, ornamentais, jocosas. Em suma, um excesso que brinca de modo “perverso” com as imagens e os sons independentemente da narrativa do filme. Essa *não teleologia* se expressa numa cadência fílmica entrecortada por momentos de “suspensão”: a cena parece se deter em si mesma e no que ela performa, com frágil preocupação sobre seu papel narrativo dentro da tessitura fílmica. Por vezes, sequer há qualquer papel narrativo que seja. É como se o filme entrasse em suspensão para que o quadro nos mostre a performance do que é encenado — e é essa performance que pode trazer afetos e que dirá sobre com que regimes estéticos o filme se engaja.

Filmes que elogiam o indiscernível são, de certa maneira, fragmentários — também, por isso mesmo, corpos quebrados — em que a narrativa sempre parece, por um lado, “perder algo” para a potência afetiva das imagens e dos sons em seu excesso; mas, por outro lado, “ganhar algo” que escapa à própria narrativa e a ela empresta uma cara estranha e singular. As principais marcas dessa *não teleologia* são o efeito de suspensão — de “giros” no presente das imagens —; um senso de “desierarquização” narrativa, em que o filme não necessariamente privilegia a figura de um protagonista, mas se refestela e “toma tempo” com outros personagens, outros corpos, outras imagens e o que esses podem nos mostrar; um engajamento sensorio que nos mobiliza afetos que vão além da narrativa do filme — talvez até nos afastem dela, de algum modo — mas que são, independentemente, o que trarão a tônica do filme e sua proposta de experiência estética.

Todas essas marcas não teleológicas “estranham” o filme, o tornam algo “confuso”, talvez algo “difícil de entender”, algo cujo engajamento é marcadamente diferente daquele ao qual fomos acostumados, por um

modo de narrar hegemônico em cinema e audiovisual. São marcas que parecem performar tributo, justamente, àquilo que não se pode entender, àquilo que escapa da compreensão e, por isso mesmo, talvez escape das garras do capitalismo, mesmo que provisoriamente. É essa invenção exploratória e especulativa, operacionalizada como procedimento estético-narrativo em audiovisual, que entendemos por *elogio ao indiscernível*, que é “elogio” no sentido de ser um tributo: as obras fílmicas não necessariamente são, de todo, indiscerníveis ou ininteligíveis, impossíveis de compreender e fruir; porém, elas animam, brincam, prestam tributo à indiscernibilidade, ao que escapa à linguagem, ao que é confuso e difícil de explicar, ao que não se pode facilmente apreender.

Ciborgues e odisseias anárquicas

Pode-se dizer que tanto Anarca Filmes quanto Chorumex são ciborgues que constroem corpos quebrados. As obras de ambos os coletivos, de caráter multimídia e francamente experimental, não se furtam a despedaçar qualquer integridade pretensa das tecnologias imagético-sonoras das quais se apropriam. Ao desafiarem esquemas de produção hegemônicos, fazem obras de baixíssimo orçamento, com recursos rudimentares e, ao mesmo tempo, bastante criativos. Obras que modulam o tema das dissidências sexuais, de gênero, entre outras, em sua própria concepção formal, seu uso das imagens e dos sons. Desafiando, também, esquemas de distribuição hegemônicos e a frequente rejeição em festivais, circuitos e espaços mais “tradicionais”, são obras que são exibidas em diversas janelas: projeções em paredes, em galpões e em espaços de festa, para além das muitas janelas *online*.

Fundado por Amanda Seraphico, Clari Ribeiro, Lorran Dias e Mariana Cavalcanti, o coletivo Anarca Filmes é exímio no que tange à produção e distribuição em espaços de resistência política, cultural e estética LGBTQIAPN+. Assinando obras desde 2014 entre Rio de Janeiro e Recife, o coletivo lança em 2021 seu primeiro filme interativo, *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo*. Trata-se de um curta-metragem

feito especialmente para a plataforma digital, sendo o primeiro filme do coletivo a permitir interatividade do público, que pode escolher entre três finais alternativos.

Muito há que se dizer de *Usina-Desejo*, em termos de texto *queer*, *excesso* e corpos ciborgues, contíguos a tecnologias, especialmente em seus três finais alternativos. O filme se inicia quando os personagens Bill (Lorre Motta) e Penélope (Amanda Seraphico) recorrem aos conselhos de Oráculo (Max Willà Morais), uma taróloga youtuber, um corpo que não cabe em categorias de gênero “masculino” ou “feminino”. Oráculo, então, literalmente “puxa” os personagens para dentro do computador, para o “estranho mundo da *internet*”, onde eles ficam presos, onde sua carne biológica se torna parte das proliferantes imagens virtuais. Aqui os ciborgues Bill e Penélope, corpos conectados à tecnologia audiovisual, são literalmente “puxados” e “engolidos” para dentro dela, tornando sua matéria em *pixels* que se misturam com os tantos dispostos na tela que antes estava diante deles. Então, eis que os espectadores são convidados por Oráculo à interação, a escolher entre três possíveis finais para a narrativa. Três telas nos são dispostas para que cliquemos.

Clicamos em um caminho e somos conduzidos para mais um mar de imagens convulsas e sobrepostas. Vemos as cabeças de Bill e de Penélope amalgamadas a outros corpos. Seus rostos incorporam memes, incorporam divas *pop* contemporâneas em fragmentos de videoclipes. Aqui se vê uma profusão de imagens reapropriadas da *internet*. Um excesso de atrações se abre conforme essas imagens e esses sons tomam a tessitura do filme sem se preocupar com uma linha teleológica clara, de modo bastante vertiginoso, saturado, que gira muito mais em torno da própria exibição das imagens e sons do que de uma relação causal e explicativa dessa exibição. Aqui, valem mais as imagens e os sons fruindo de sua própria aparição e cadência, em si mesmos, do que do que virá depois, em termos narrativos. Um som eletrônico, similar ao de jogos de videogame, embala a confusa aventura digital, que parece terminar quando Bill e Penélope atravessam mais um limiar, uma “cortina de algoritmos”. Ao passarem pelo portal, caem em outra realidade. Acreditam ter retornado

ao “mundo real”, porém percebem que voltaram como “miniaturas” de si mesmas. “A gente tá igual o Chapolin, cara!”. Os acordes iniciais da música de abertura do seriado mexicano tocam, e vemos Bill e Penélope ao lado de um gato “gigante”. A imagem remete à versão encolhida do personagem Chapolin no seriado televisivo. Começam a tocar acordes de *funk* que revelam-nos um *remix* da música do seriado, por MC Drika e MC Maycão: Chapolin Corobaile. O filme acaba.

Clicamos em outro caminho, e uma outra experiência ciborgue se inicia. Entramos em um novo cenário, escuro, avermelhado, com luzes localizadas, que nos remete a um estúdio de filmagem. Refletores *ring light* e tripés dispostos no espaço. Uma projeção cinematográfica acontece em uma parede. Bill e Penélope adentram o quadro. Há uma mesa, com um grande pedaço de carne ao lado do que parece ser um cilindro com sal. Em um tripé, um celular fixo revela a imagem de um olho que parece espiar a ação dos personagens que exploram o espaço. Um som agudo os assusta, e Bill e Penélope saem correndo. Entra em quadro um homem, vivido por Lorrán Dias, que contorna a mesa e se dirige ao pedaço de carne e ao cilindro de sal. Mistura um ao outro, de forma lenta. A “carne salgada” é colocada em um tripé, entre dois refletores. O homem, então, começa a filmar e fotografar aquele cenário, que é projetado na parede ao fundo. Uma profusão saturadora de imagens toma a cena. O “olho espião” no celular, em diversas escalas. A carne. O olho e a carne. O olho, a carne e suas imagens virtuais. Movimentando, dançando. Os anéis de luz, os tripés, o sal jogado no chão. Tudo em fluxo, sem ordem específica, sem destino. As vozes dos personagens verbalizam pistas sobre o excesso de atrações que vemos na cena, bem como sobre comentários ao capitalismo estético e tecnológico no qual estão inseridos aqueles corpos e tecnologias: “o terror e a maravilha, o excesso e o delírio [...], presas e predadores disputando mundos [...], desconfiamos da luz da caverna, das armadilhas da visibilidade”. Imagens se justapõem: a carne e a imagem da carne; a imagem do olho no celular e a imagem do celular com a imagem do olho; a carne entre a luz e a câmera, a imagem projetada do rosto, em *close up*. O filme acaba.

Clicamos no último caminho: Uma sala. Um corpo ciborgue ao centro, delicadamente sentado ao chão. Uma forma de espinhos digitais paira no ar. Um computador aberto no chão. Fios e aparelhos. Uma alta frequência sonora é sintonizada pelo corpo ao centro, que olha para nós enquanto manipula os equipamentos. Bill e Penélope adentram o quadro e observam as ações. Seus corpos são afetados pelas frequências sonoras, e eles começam a dançar, movimentando-se pelo espaço ao ritmo dos ruídos produzidos. Penélope, com um tom de voz e uma expressão fixos e apáticos, dança conforme fala, segurando um celular à altura do ouvido. Bill emite um som sintonizado a um aparelho. Sons tensos, ruídos em frequência crescente. O rebolado de Penélope. Mais uma vez, um excesso de atrações mediado por uma exibição vertiginosa de imagens e sons que pouco nos contam ou nos explicam, e mais nos sensibilizam e nos fisgam por suas próprias qualidades. Os grandes olhos pretos do corpo ciborgue nos encaram, e o filme acaba.

Os três caminhos, que levam a diferentes finais para o filme, têm muitas coisas em comum, mas talvez a principal delas seja: nenhum deles conduz a um final. Não há um fim narrativo. A expectativa narrativa é quebrada, destruída em favor da potência das imagens e dos sons em si. A causa e o efeito são deixados de lado em prol dos afetos propiciados pela exibição saturadora e vertiginosa das imagens e dos sons. Em outros termos, um texto *queer* combinado com um excesso de atrações. Cada final alternativo nos mostra uma aventura diferente em uma odisseia de imagens e sons frenéticos, com pouca ou nenhuma causalidade, despreocupados com uma linha narrativa coerente e teleológica. Imagens e sons cujo poder reside neles mesmos, em sua potência afetiva, em sua qualidade de nos fisgar e nos provocar. Aqui, não se trata de uma narrativa que pretende se fazer entender, que busca trazer soluções aos problemas propostos. No momento em que Bill e Penélope atravessam o portal e são puxados para dentro da realidade virtual — o que confirma e amplia o estatuto ciborgue de seus corpos —, tudo ali se torna imagem. A “zona de indiscernibilidade” propiciada na junção do corpo dos personagens com a tecnologia que os engoliu gera imagens vertiginosas

que prescindem de estágios narrativos estabelecidos, imagens sem muita legibilidade para padrões e demandas estético-narrativas hegemônicas. É uma onda de imagens que gera uma espécie de “enredo alternativo” fundamentado por certa recusa, inclusive, a demandas hegemônicas. Nada está ali para ser propriamente entendido de forma linear e consumido, tampouco para apontar para um futuro esperançoso, redentor. As narrativas se oferecem à percepção estética do espectador, sem anestesia, que pode interpretar e compreendê-las à luz de suas “mediações culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997; 2004). Em sua saturação vertiginosa e não teleológica de imagens e sons, o filme celebra de forma jocosa tais imagens e sons, de modo superficial, e, como diria André Antônio Barbosa (2017), frívolo. Porém, é essa superficialidade mesma que se faz estranha, ruidosa. A confusão mobilizada pelas imagens não intenta se explicar ou ter significados profundos. É uma confusão imagético-sonora que aqui se encena para tirar proveito de si mesma, bem de como ela se vale da tecnologia audiovisual para “bugá-la”, para fazê-la não “funcionar direito”. É nisso que reside seu elogio ao indiscernível. *Usina Desejo* é um “corpo quebrado” que se vale de sua intensa estilização — modulada por texto *queer* e excesso de atrações — para brincar com a contiguidade corpo-tecnologia, para brincar com o estatuto ciborgue da contemporaneidade e ensaiar por sobre ele sensibilidades estranhas, um tanto improdutivas aos interesses do capitalismo.

Algo parecido se verifica no curta do Chorumex. O coletivo do Rio de Janeiro não se furta a dissimular seu estatuto ciborgue, francamente assumido nos corpos dos personagens do curta *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*, que se apresentam a si mesmos como “cyborgues”. O coletivo se apropria da tecnologia audiovisual, em todos os seus trabalhos, para empreender uma experimentação, tal qual o coletivo anterior, “anárquica”, anticapitalista, pós-humanista. Vale-se de um excesso vertiginoso de imagens e sons que fundamenta seu estatuto ruidoso e marginal, que não faz questão nenhuma de se comprometer com qualquer ditame hegemônico que seja. Pelo contrário, compõe corpos quebrados que se orgulham de “funcionar mal”, de consumir e regurgitar “lixo”, de se “alimentar

dos restos” e conceber daí uma “estética do resto”, do “descartável” e do “descartado”, do que foi jogado fora pela economia hegemônica. Se o “resto” e o “lixo” são materiais dispensados pelas dinâmicas do capitalismo, a essas dinâmicas eles também são, de algum modo, indiscerníveis — daí o seu preciosismo. É coletando esse preciosismo que o *Chorumex* modula suas imagens e seus sons, em paródias saturadas, “fritadas” e “escatológicas” da contemporaneidade, tempo que não traz esperanças teleológicas e promessas de futuro a não ser, como infere o título de seu curta-metragem, o “lixo”.

O curta de Ana All, Cleyton Xavier e Clara Chroma traz um cenário futurista e *cyberpunk* paródico, ambientado nos anos 3000, em que há uma sociedade distópica governada por um poder anarcocrente. A cidade — que, no passado, era um Rio de Janeiro belo e tropical — agora é uma selva de restos e de lixo. Na marginalidade, viviam os cyborgues, que fizeram do crime sua forma de vida. O crime: produzir e traficar obras de arte experimental. Por isso, eles são perseguidos por uma agente infiltrada do governo anarcocrente.

Mais uma vez, vemos a modulação de um texto *queer*, narrativamente fragmentário, e um excesso de atrações que se fundamenta na potência imagético-sonora. Podemos dizer que não só os corpos dos personagens em cena são ciborgues, mas o próprio filme o é. Uma contiguidade humano-máquina repleta de embaraço, que parece pulsar a “zona de indiscernibilidade” desse encontro até seu último grau.

As imagens brincam com a tecnologia ao forjar uma tecnologia futurista que, na verdade, faz referência direta a tecnologias “retô”: o videogame dos anos 1980, o vídeo em VHS, os computadores antigos. O filme começa com os dizeres, em intertítulo com letras digitalizadas que remetem a videogames antigos: “depois do apocalipse suíno os robôs e as máquinas ganham liberdade da escravidão humana”. Essas máquinas, os cyborgues que se “libertam” do poder hegemônico — representado pela humanidade que ora os construíra em prol de si mesma e de seus caprichos —, encenam uma invertida às tecnologias hegemônicas contemporâneas, que, por sua vez, mobilizam também

D
O
S
S
I
D
O

uma tecnologia, mas de forma perversa, com pouca lógica e utilidade para padrões hegemônicos. As imagens e os sons são uma espécie de contratecnologia que anima um módulo de força contrário às tecnologias hegemônicas. Uma contratecnologia que visa quebrar o caráter humanista e teleológico da tecnologia audiovisual em benefício da potência que o corpo — os corpos em cena e o corpo fílmico em si — tem a nos mostrar. Os cyborgues são corpos trajados com adereços e apetrechos variados, com textura de plástico e material barato, com “cara de lixo”. Numa sociedade pós-apocalíptica em que tudo é lixo, em que as pessoas se hidratam com chorume, o lixo se torna algo de valor, e é reapropriado pelos corpos ciborgues, que se embrenham em restos de fitas VHS e delas se alimentam.

As cores são saturadas, e nada em cena parece ter uma materialidade concreta. Tudo são imagens digitais, que não se furtam a se mostrar como tais. Mais do que imagens digitais, são imagens falhas, que se digitalizam, se fragmentam, se craquelam, quebram. São corpos quebrados. Os corpos dos cyborgues, os “personagens principais”, quase sempre enquadrados em plano médio, oscilam entre a textura de plástico do lixo que osorna e a textura dos *pixels* que fundamenta suas imagens. Os cyborgues criminosos traficam artes amadoras-experimentais, o que, em seu contexto, era algo grave, uma ameaça ao poder hegemônico dado. Decerto que o curta brinca com seu próprio estatuto de filme amador experimental, que se apropria das tecnologias hegemônicas contemporâneas, mas que ao mesmo tempo são ameaça, porquanto as deturpam e as torna algo sem sentido, algo que depõe contra os interesses do capital.

No filme, os cyborgues cuidam de todas as etapas de produção das artes que criam: produção, distribuição e consumo. Ao ironizar francamente esquemas de produção amplamente conhecidos do mercado audiovisual, o curta os retorce por dentro em uma sequência de imagens que se sobrepõem de modo saturado, como atrações. Na etapa de consumo, as artes experimentais, tal como “drogas” que são, são devoradas pelos cyborgues. Eles as introduzem na boca e

as comem. No futuro distópico, o lixo é a maior moeda de troca, e o prazer dos cyborgues é justamente capturar esse lixo, os restos do capital, e manipulá-lo a seu modo, modulando suas próprias imagens e sons. É o que o próprio filme do coletivo Chorumex intenta fazer: se apropriar de “restos” das imagens produzidas por tecnologias midiáticas hegemônicas e esgarçá-las ao ponto do desconhecimento, da improdutividade, da indiscernibilidade. Os cyborgues encontram restos de tecnologias obsoletas no lixo das ruas, e com elas fazem suas artes experimentais — essas que são, a um mesmo tempo, seu alimento e sua arma contra o poder hegemônico dado. Em ritmo pixelizado, craquelado, evanescente, sem profundidade e puramente imagético-sonoro, o filme segue em uma profusão de imagens rápidas, ultracoloridas e vertiginosas, até seu fim.

Anos 3000 Eram Feitos de Lixo, assim como *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo* são corpos quebrados que elogiam o indiscernível. Ciborgues que apresentam *bugs*, são fragmentários e não têm integridade estético-narrativa — e é justamente de sua fragmentação que se valem para se comunicar. São obras de experimentação visual e sonora, de investigação sensorial e especulação por sobre os corpos dissidentes que são por elas mobilizados. Seu elogio ao indiscernível, traduzido e encarnado em construções imagético-sonoras fundamentadas em texto *queer* (DE LAURETIS, 2011) e excesso de atrações (BALTAR, 2012), na verdade é um elogio às potências do que um corpo pode fazer para além do contido e economizado pelos ditames do capitalismo.

Considerações sem finais

O “corpo quebrado”, a figura poética que caminha pelo presente texto, sem anestesia, não teme suas rachaduras. Em vez disso, debruça-se sobre elas para delas extrair potência, quiçá algo de novo a se sentir nos tempos de hoje. O elogio ao indiscernível é sobre explorar algo que é, em alguma medida, incompreensível, ou mesmo

inútil, de um ponto de vista hegemônico. É sobre torcer os limites da linguagem, algo que acreditamos encontrar no trabalho especulativo e experimental de coletivos *queer* contemporâneos, como os aqui analisados.

Ao enunciar o elogio ao indiscernível como uma chave de leitura para objetos audiovisuais *queer*, buscamos demonstrar como parte do audiovisual contemporâneo feito por sujeitos dissidentes mobiliza imagens e sons que, além de não prestarem tributo à coerência exigida por uma economia narrativa hegemônica, brincam com sensibilidades que podem perverter e esgarçar interesses hegemônicos.

Se o poder na contemporaneidade é exercido sobre o corpo e a sensibilidade, é sobre o corpo e a sensibilidade mesmos que o audiovisual *queer* vai se debruçar. Se o capitalismo se vale da contiguidade corpo-tecnologia — do ciborgue — para produzir, gerir, controlar e economizar, o audiovisual *queer* brinca de perverter essa economia, quer investigar do que o corpo é capaz, o que ele consegue fazer de embarço. É o embarço — e, talvez, o que nele houver de indiscernível — que pode remexer algo nos ditames hegemônicos de hoje. É isso que cremos encontrar nas obras, uma espécie de ensaio especulativo que, em sua tessitura fragmentária — seu “corpo quebrado” —, encena imagens e sons francamente estranhos, que não se prestam a uma inteligibilidade hegemônica. Por isso são obras que fazem elogio ao indiscernível, e é nisso que buscam novas possibilidades estéticas.

Longe de vestir para si um estatuto do que é tradicionalmente entendido por “político”, o audiovisual *queer* reconhece a si mesmo como um produto do capitalismo. Porém, um produto estranho e perverso, cujo intuito é dificultar a compreensão e a legibilidade para com interesses utilitários. Um produto modulado para “não funcionar direito”. Obras artísticas *queer* não são redentoras, não têm pretensão de sê-lo, e evidentemente não superarão o capitalismo. No entanto, podem usar de sua tessitura estranha e dissidente para encenar comentários a ele, para ensaiar sensibilidades outras para o aqui e agora.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Contribuições dos autores: Wlian, L. F.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, administração do projeto, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Barros, L. M.: metodologia, administração do projeto, supervisão, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BALTAR, M. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71141>
- BARBOSA, A. A. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BARROS, L. M. Comunicação sem anestesia. *Intercom*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 159-175, 2017. <https://doi.org/10.1590/rbcc.v40i1.2642>
- BARROS, L. M.; WLIAN, L. F. Narrativa cuir, experiência estética e política na luta pela paz: notas sobre o curta-metragem *Negrum3*. *Revista de Estudos Sociais*, v. 1, n. 83, p. 41-60, 2023. <https://doi.org/10.7440/res83.2023.03>
- DE LAURETIS, T. Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 17, n. 2-3, p. 243-263, 2011. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- GUNNING, T. Attractions: how they came into the world. In: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 31-40.
- HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 35-118.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.
- OS ANOS 3000 ERAM FEITOS DE LIXO. Direção: Ana All, Clara Chroma, Cleyton Xavier. [S.l.]: Coletivo Chorumex, 2016. 1 vídeo (14 min.), son., color.
- PRECIADO, P. B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1, 2017.

RAMALHO, F. As pertinências do afeto. In: PRYSTON, A.; SALCEDO, D. A.; DINIZ, T. R. (Org.). *Comunicação e sociedade: transformações midiáticas no contemporâneo*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2012.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. São Paulo: EXO Organizacional / 34, 2009.

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

USINA-DESEJO CONTRA A INDÚSTRIA DO MEDO. Direção: Coletivo Anarca Filmes. [S.l.]: Anarca Filmes, 2021. 1 vídeo (30 min.), son., color.

WILLIAMS, L. Film bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 602-616.

WLIAN, L. F. *Alegres, para além de tudo: estratégias sensíveis dissidentes no queer contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2025.

Sobre os autores

Luiz Fernando Wlian: doutor em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: luizwlian@gmail.com.

Laan Mendes Barros: professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com estágio pós-doutoral pela Université Stendhal Grenoble 3. E-mail: laan.m.barros@unesp.br.

Recebido: 29/07/2024

Aceito: 04/04/2025