

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS

António Baía Reis, Guida Mendes
& Teresa Norton Dias (Dir.)

VOLUME 2 | 2026

AUTORIA VS ALGORITMOS

N.º 11 – AUTORIA CINEMATOGRAFICA

ISSN 2183-7902

Cinema & Território

Revista de arte e antropologia das imagens

Volume 2 | AUTORIA VS ALGORITMOS | N.º 11 | Autoria Cinematográfica | 2026

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Endereço

Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISSN: 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

António BAÍA REIS | Universidad de Salamanca (ES)

Guida MENDES | Universidade da Madeira-UMa | CIE-UMa

Inês Rebanda COELHO | CECC – UCP

Teresa NORTON DIAS | Universidade da Madeira-UMa | CRIA-NOVA FCSH /
IN2PAST

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Gerald BÄR | Universidade Aberta | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e
Cultura | Lisboa/Portugal

Denis BIGET | Université de Bretagne Occidentale | CRBC – Centre de Recherche
Bretonne et Celtique | França

Fernanda CARLOS BORGES | Universidade Federal do ABC | Corpo e educação nas
perspectivas da cognição, da justiça e do género | S. Paulo/Brasil

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Romy CASTRO | Universidade Nova de Lisboa (FCSHUNL) | ICNOVA – Cultura,
Mediação e Artes (CM&A) | Lisboa Portugal

Natacha CYRULNIK | Université d’Aix-Marseille | CNRS – Centre National de la
Recherche Scientifique – Prism « perception, representations, image, sound, music »
Marselha/França

Pompeyo Perez DIAZ | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot | França

Anne Martina EMONTS | Universidade da Madeira | CECC – Centro de Estudos de
Comunicação e Cultura | Portugal

Christine ESCALLIER | Universidade da Madeira | CRIA – Centro em Rede de
Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

Fernando Baños FIDALGO | Universidad Rey Juan Carlos | Escuela Universitaria
TAI | Madrid/Espanha

Tales FREY | CEHUM | Universidade do Minho | Braga/Portugal

Pau Pascual GALBIS | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal | The Research
Institute for Design, Media and Culture [ID+] | Portugal

Margarita LEDO ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela | Grupo de
Estudos Audiovisuais | Galiza/Espanha

Vitor MAGALHÃES | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal

Alice MARTINS | Universidade Federal de Goiás | Goiás/Brasil

Samuel MATEUS | Universidade da Madeira | LabCom.IFP-CECL | Madeira/Portugal

Carles MÉNDEZ | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez | México

Fernando MIRANDA | Universidad de la República | Escuela Nacional de Bellas
Artes | Montevideo/Uruguay

Cristiane Pimentel NEDER | Universidade do Estado de Minas Gerais | Passos
MG/Brasil

Eduarda NEVES | Escola Superior Artística do Porto | CEAA-Centro de Estudos
Arnaldo Araújo | Porto/Portugal

Pedro NUNES | Universidade Aberta | Instituto de Etnomusicologia (INET-md) –
FCSH-UNL | Lisboa/Portugal

Cláudia Marisa SILVA DE OLIVEIRA | Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo | Instituto de Sociologia da Universidade do Porto | Porto/Portugal

José da SILVA RIBEIRO | Associação AO Norte | Viana do Castelo/Portugal

Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa (FCSH) | CRIA – Centro em Rede
de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

António Carlos VALENTE | Universidade da Madeira | CIERL-Centro de Estudos
Regionais e Locais | Madeira/Portugal

António Costa VALENTE | Universidade de Aveiro | Cine-Clube de Avanca; Festival
de Avanca | Aveiro/Portugal

ÍNDICE

CINEMATOGRAFIA

Sobre a complexidade da temática e formas de a aceitar----- 11-14

ARTIGOS

Fragmentos de uma aula de Silvio Tendler: arquivo, autoria e reconstrução da história no documentário brasileiro

Fabício FERNANDES ----- 16-20

Cuerpos artificiales y disidencias sexuales: poshumanismo y pospornografía en *Barbie también puede estar triste* (2001) de Albertina Carri

Karina Perdomo RODRÍGUEZ ----- 21-43

Imaginário das velhices LGBTQIAP+ no cinema brasileiro

Fabício FERNANDES ----- 44-56

Regulação emocional e dinâmicas de poder conjugal: uma análise psicanalítica e psicossocial de *Águas Profundas* (2022)

Leandro de Sousa ALMEIDA----- 57-70

A análise filmica como ferramenta metodológica: uma nova perspectiva para a compreensão do direito à cidade

Renan RAMOS & Fernando Vazquez RAMOS----- 71-80

RECENSÕES

Uma câmera no caminho da máquina de limpeza étnico-territorial: *No Other Land* (2024)

Luis GARZON ----- 82-88

O mito ordinário do sujeito capitalista Análise do filme *Anora* (2024) de Sean Baker

Dmitry OLSHANSKY ----- 89-94

EDITORIAL¹

Há algo de inevitavelmente revelador nesta edição. Concebida a partir de uma chamada dedicada às relações entre cinema e inteligência artificial, acabou por acolher um conjunto de textos que, à primeira vista, parecem deslocar-se desse eixo temático para territórios mais amplos: memória, psicanálise, arquivo, sexualidade, velhice, cidade, pedagogia, família, colonialidade ou violência político-territorial. O desvio existe - e talvez seja importante assumi-lo sem subterfúgios.

O primeiro impulso editorial poderia ser o de justificar essa dispersão através de uma elasticidade conceptual excessiva, tentando encontrar artificialmente vestígios de “IA” em todos os artigos aqui reunidos. Contudo, talvez o gesto mais honesto seja precisamente o contrário: reconhecer que esta edição excedeu a sua própria convocatória e que esse excesso não constitui, necessariamente, um fracasso crítico, mas um sintoma do próprio estado contemporâneo das imagens e das formas de pensamento sobre o cinema.

Se, por um lado, a IA surgiu, nos últimos anos, como promessa tecnológica, ameaça epistemológica ou fascínio industrial, por outro, produziu um efeito de ajustamento discursivo: durante algum tempo, parecia que toda a reflexão sobre o audiovisual teria obrigatoriamente de passar pelos algoritmos, pela automatização ou pela crise da autoria. Contudo, os textos recebidos - e agora publicados - parecem responder, talvez involuntariamente, com uma espécie de resistência metodológica. Em vez de um cinema dominado pela máquina, emerge aqui um cinema atravessado pela memória, pelo corpo, pela subjetividade, pela violência simbólica, pelos afetos e pelas disputas de representação.

Nesse sentido, esta edição acabou por tornar visível uma tensão particularmente fértil: quanto mais o discurso contemporâneo insiste na emergência de inteligências artificiais, mais o campo dos estudos cinematográficos parece regressar à fragilidade profundamente humana das imagens. É significativo, que um texto dedicado a Silvio Tendler insista no arquivo como campo de disputa histórica; que outros regressem às dinâmicas psíquicas e conjugais, às velhices LGBTQIAP+, às territorialidades urbanas ou às corporalidades *queer* e pós-humanas. Mesmo quando a tecnologia surge explicitamente, aparece mais como triunfo técnico do que como problema ético, político ou memorial. A máquina, afinal, não substitui o humano: reabre as suas feridas.

Talvez por isso os artigos aqui reunidos revelem algo mais interessante do que uma adesão literal ao tema inicialmente proposto. Revelam uma inquietação transversal perante regimes contemporâneos de imagem, poder e representação. Alguns textos aproximam-se diretamente das questões do artificial, do pós-humano ou das mediações tecnológicas; outros parecem afastar-se deliberadamente delas. Mas é justamente nesse movimento centrífugo que a edição encontra a sua coerência mais profunda. Afinal, a história do cinema sempre se construiu a partir de contaminações, deslocamentos e crises de fronteira. O cinema nunca foi apenas sobre técnica, mas também, sobre memória, ideologia, desejo, arquivo, pedagogia e projeção social.

Há, portanto, um pequeno *mea culpa* editorial a assumir: a chamada não delimitou um território - abriu um campo de reverberações que talvez nem nós próprios tivéssemos antecipado completamente. Contudo, seria redutor ler esta heterogeneidade apenas como dispersão temática. Ela reflete, antes, a impossibilidade contemporânea de pensar o cinema a partir de um único centro organizador. A Inteligência Artificial não surgiu isoladamente; inscreve-se, porém, num ecossistema mais vasto de transformações

¹ Texto concebido com o apoio do ChatGPT.

culturais, afetivas, políticas e epistemológicas. Os artigos aqui presentes, mesmo quando aparentemente tangenciais, ajudam-nos precisamente a compreender esse ecossistema.

Esta edição acaba, assim, por dizer menos sobre a consolidação de um campo e mais sobre a sua instabilidade produtiva. Entre arquivos e algoritmos, entre corpos artificiais e memórias coletivas, entre psicanálise, território, pós-humanismo e representação social, o que emerge não é uma resposta unívoca à questão da Inteligência Artificial no cinema, mas um mapa fragmentário das inquietações que hoje atravessam o pensamento audiovisual contemporâneo. É nessa fragmentação - mais do que numa coerência rígida - que reside a honestidade crítica desta publicação.

A Comissão Editorial

EDITORIAL¹

There is something inevitably revealing about this issue. Conceived in response to a call for papers dedicated to the relationship between cinema and artificial intelligence, it ultimately brought together a collection of contributions that, at first glance, appear to move away from that thematic axis towards broader territories: memory, psychoanalysis, archives, sexuality, ageing, the city, pedagogy, family, coloniality and political-territorial violence. Such a shift undoubtedly exists - and perhaps it is important to acknowledge it without subterfuge.

The first editorial impulse might have been to justify this apparent dispersion through an excessively elastic conceptual framework, artificially seeking traces of “AI” in every article gathered here. Yet perhaps the more honest gesture is precisely the opposite: to recognise that this issue has exceeded the scope of its original call and that such an excess does not necessarily represent a critical failure, but rather a symptom of the contemporary condition of images and of the ways in which cinema is currently being thought about.

While artificial intelligence has emerged in recent years as a technological promise, an epistemological threat and an object of industrial fascination, it has also produced a discursive adjustment: for a time, it seemed that every reflection on the audiovisual field would inevitably have to pass through algorithms, automation or the crisis of authorship. Yet the articles received - and now published - appear to respond, perhaps unintentionally, with a form of methodological resistance. Instead of a cinema dominated by the machine, what emerges is a cinema shaped by memory, the body, subjectivity, symbolic violence, affect and struggles over representation.

In this sense, the present issue has come to reveal a particularly productive tension: the more contemporary discourse insists upon the emergence of artificial intelligences, the more the field of film studies seems to return to the profoundly human fragility embedded within images. It is significant that an article devoted to Silvio Tendler approaches the archive as a site of historical contestation; that others revisit psychic and conjugal dynamics, LGBTQIAP+ ageing, urban territorialities, or queer and posthuman corporealities. Even when technology appears it functions less as an ethical, political or mnemonic problem than as a technical triumph. The machine, after all, does not replace the human; it reopens its wounds.

Perhaps then the articles gathered here reveal something more interesting than a literal adherence to the theme initially proposed. They reveal a shared unease concerning contemporary regimes of image, power and representation. Some contributions engage directly with questions of the artificial, the posthuman and technological mediation; others seem deliberately to distance themselves from them. Yet it is precisely within this centrifugal movement that the issue finds its deepest coherence. After all, the history of cinema has always been shaped by contaminations, displacements and crises of boundaries. Cinema has never been solely about technology; it has also been about memory, ideology, desire, archives, pedagogy and social projection.

There is, therefore, a modest editorial “*mea culpa*” to acknowledge: the call for papers did not delimit a territory - it opened a field of reverberations that perhaps even we had not fully anticipated. Yet it would be reductive to interpret this heterogeneity merely as thematic dispersion. Rather, it reflects the contemporary impossibility of thinking about cinema through a single organising principle. Artificial intelligence did not emerge in isolation; it is embedded within a broader ecosystem of cultural, affective, political and

¹ Text developed with the support of ChatGPT.

epistemological transformations. The articles presented here, even when apparently tangential, help us to understand precisely that ecosystem.

This issue therefore says less about the consolidation of a field than about its productive instability. Between archives and algorithms, artificial bodies and collective memories, psychoanalysis, territory, posthumanism and social representation, what emerges is not a definitive answer to the question of artificial intelligence in cinema, but rather a fragmented map of the concerns currently traversing contemporary audiovisual thought. It is within this fragmentation - rather than in any rigid coherence - that the critical integrity of this publication ultimately resides.

The Editorial Board

CINEMATOGRAFIA



Sobre a complexidade da temática e formas de a aceitar¹

A emergência da Inteligência Artificial (IA) no cinema não representa apenas uma transformação tecnológica, antes introduz uma alteração profunda na própria ideia de criação artística, autoria e trabalho cultural. Entre o fascínio pela inovação e o receio da substituição, a indústria cinematográfica encontra-se hoje num território ambíguo, onde convivem entusiasmo, ansiedade e resistência. A IA surge simultaneamente como ferramenta de otimização e como sintoma de uma mudança estrutural mais ampla: a progressiva automatização dos processos criativos e a deslocação do humano enquanto centro absoluto de produção artística.

Neste contexto, importa reconhecer que o cinema sempre foi inseparável da técnica. Desde a montagem soviética à revolução digital, cada avanço tecnológico redefiniu, não apenas as formas de produzir imagens, mas também os modos de perceção, receção e distribuição. Contudo, a inteligência artificial parece inaugurar uma diferença qualitativa: já não se limita a mediar a criação, mas começa a participar nela. Argumentos gerados por modelos preditivos, sistemas de *casting* algorítmico, montagem assistida, vozes sintetizadas, reconstruções faciais e ambientes visuais, criados por IA, colocam em causa fronteiras anteriormente estáveis entre instrumento e autor.

A este respeito, as reflexões de Walter Benjamin [1936] mantêm uma surpreendente atualidade. Em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (2008), Benjamin alertava para a perda da “aura” da obra perante a reprodução mecânica. Hoje, perante a Inteligência Artificial generativa, essa questão intensifica-se: não estamos apenas perante a reprodução infinita da imagem, mas perante a reprodução do próprio gesto criativo. A IA não copia apenas formas; aprende padrões, simula estilos e reorganiza linguagens. A autenticidade torna-se difusa quando o processo criativo pode ser automatizado, replicado ou previsto.

Também Jean Baudrillard (1991) [1981] oferece um enquadramento pertinente ao pensar a cultura contemporânea como um regime de simulação. Num cinema cada vez mais dependente de imagens sintéticas e realidades fabricadas, a IA radicaliza aquilo que Baudrillard designava como hiper-realidade: um universo em que a representação deixa de remeter para o real e passa a substituir-se a ele. O problema deixa, então, de ser apenas técnico ou estético; torna-se ontológico. O que significa interpretar, criar ou representar quando as emoções, os corpos e as narrativas podem ser artificialmente produzidos?

Talvez uma das tensões menos discutidas resida precisamente, no campo da análise e da reflexão cinematográfica. Muitos investigadores, críticos e estudiosos do cinema demonstram, ainda, uma resistência significativa em reconhecer a Inteligência Artificial como possível ferramenta de trabalho intelectual. Tal resistência nasce, em parte, de um receio legítimo: o de que a automatização empobreça a interpretação crítica, reduza a complexidade hermenêutica ou substitua o olhar humano por respostas estatisticamente organizadas. Existe quase uma defesa ética da subjetividade crítica, como se aceitar a IA implicasse abdicar da sensibilidade, da experiência estética ou da dimensão autoral do pensamento.

Contudo, esta rejeição revela também uma contradição histórica. O pensamento sobre cinema sempre se construiu em diálogo com as tecnologias do seu tempo. A crítica cinematográfica apropriou-se da fotografia, do vídeo, do arquivo digital e das bases de

¹ Texto elaborado com recurso ao IA-ChatGPT

dados, sem que isso anulasse a capacidade interpretativa dos investigadores. Talvez a dificuldade contemporânea resida no facto de a IA já não funcionar apenas, como suporte técnico, mas como sistema capaz de produzir linguagem, organizar conhecimento e sugerir leituras. Isto gera desconforto porque obriga o analista a abandonar uma posição de exclusividade intelectual.

Autores como Nancy Katherine Hayles (1999; 2017) têm precisamente defendido a necessidade de pensar formas de cognição distribuída entre humanos e sistemas computacionais, sem que isso implique a eliminação do pensamento crítico. A questão poderá não ser se a IA substitui o investigador, mas de que modo pode ampliar possibilidades de análise, cruzamento de dados, acesso a arquivos e identificação de padrões culturais invisíveis ao olhar individual. O perigo talvez não esteja na ferramenta em si, mas na forma acrítica como ela é utilizada.

Por outro lado, autores como Byung-Chul Han (2014) ajudam-nos a compreender a dimensão económica e laboral desta transformação. A lógica da eficiência, da produtividade e da aceleração invade agora o espaço artístico e académico. A IA promete reduzir custos, acelerar processos e maximizar resultados, mas essa promessa transporta consigo o risco de precarização das profissões criativas e da uniformização estética. Quando os algoritmos operam a partir de tendências dominantes e padrões estatísticos, a criação tende a aproximar-se da previsibilidade. A originalidade corre o risco de se tornar apenas uma recombinação eficiente do já existente.

Contudo, seria igualmente redutor pensar a inteligência artificial apenas como ameaça. Muitos cineastas, artistas e investigadores têm explorado a IA enquanto dispositivo crítico, performativo e experimental, utilizando-a, não para substituir a imaginação humana, mas para questionar os seus limites. Nesse sentido, talvez o desafio contemporâneo não seja decidir entre aceitação ou rejeição da tecnologia, mas compreender que tipo de relação desejamos estabelecer com ela. A questão central deixa de ser “pode a IA fazer cinema?” e passa a ser: que cinema emerge quando a criação se torna negociada entre humanos e sistemas algorítmicos?

A atual discussão sobre Inteligência Artificial no cinema revela, no fundo, uma inquietação mais vasta acerca da condição humana contemporânea. O debate não diz respeito apenas às máquinas, mas ao valor que atribuímos ao erro, à experiência, à memória, à presença e à subjetividade. Num momento em que a tecnologia parece aproximar-se da capacidade de produzir imagens, narrativas e emoções autonomamente, o cinema volta a confrontar-nos com a sua questão mais antiga: o que significa, afinal, olhar o humano através das imagens?

Referências

- Baudrillard, J. (1991) [1981]. *Simulacros e simulação* (M. J. Costa Pereira, Trad.). Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2008) [1936]. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (F. A. de Moura, Trad.). Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2014) [2010]. *A sociedade do cansaço* (G. L. Encarnação, Trad.). Relógio d'Água.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Hayles, N. K. (2017). *Unthought: The power of the cognitive nonconscious*. University of Chicago Press.

On the complexity of the topic and ways of coming to terms with it¹

The emergence of Artificial Intelligence (AI) in cinema represents far more than a technological transformation; it introduces a profound shift in the very notion of artistic creation, authorship, and cultural labour. Between the fascination with innovation and the fear of replacement, the film industry now occupies an ambiguous terrain where enthusiasm, anxiety, and resistance coexist. AI simultaneously appears as a tool for optimisation and as a symptom of a broader structural transformation: the progressive automation of creative processes and the displacement of the human as the unquestioned centre of artistic production.

In this context, it is important to acknowledge that cinema has always been inseparable from technology. From Soviet montage to the digital revolution, each technological advance has redefined not only the ways in which images are produced but also the modes through which they are perceived, received, and distributed. Artificial Intelligence, however, appears to introduce a qualitative difference: it no longer merely mediates creation, but increasingly participates in it. Screenplays generated by predictive models, algorithmic casting systems, AI-assisted editing, synthetic voices, facial reconstruction, and AI-generated visual environments challenge previously stable distinctions between tool and author.

In this respect, Walter Benjamin's [1936] reflections remain remarkably relevant. In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (2008), Benjamin warned of the loss of the artwork's "aura" through mechanical reproduction. Today, in the era of generative Artificial Intelligence, this issue becomes even more acute. We are confronted not merely with the infinite reproduction of images, but with the reproduction of the creative act itself. AI does not simply copy forms; it learns patterns, simulates styles, and reorganises languages. Authenticity becomes increasingly diffuse when creative processes themselves can be automated, replicated, or anticipated.

Jean Baudrillard (1991 [1981]) likewise provides a compelling framework for understanding contemporary culture as a regime of simulation. In a cinematic landscape increasingly dependent upon synthetic images and fabricated realities, AI radicalises what Baudrillard described as hyperreality: a universe in which representation no longer refers to reality but replaces it. The issue therefore ceases to be merely technical or aesthetic and becomes ontological. What does it mean to interpret, create, or represent when emotions, bodies, and narratives can be artificially generated?

Perhaps one of the least discussed tensions lies precisely within the field of film analysis and criticism. Many researchers, critics, and film scholars continue to display considerable reluctance to acknowledge Artificial Intelligence as a legitimate tool for intellectual work. Such resistance stems partly from a well-founded concern that automation may impoverish critical interpretation, reduce hermeneutic complexity, or replace human judgement with statistically generated responses. There remains an implicit ethical defence of critical subjectivity, as though embracing AI necessarily entailed relinquishing sensitivity, aesthetic experience, or the author's intellectual agency.

Yet this resistance also reveals a historical contradiction. Film scholarship has always evolved in dialogue with the technologies of its time. Film criticism has readily appropriated photography, video, digital archives, and database technologies without

¹ Text produced with the assistance of ChatGPT AI.

diminishing scholars' interpretative capacities. The contemporary challenge perhaps lies in the fact that AI no longer functions merely as a technical support but as a system capable of generating language, organising knowledge, and suggesting interpretative pathways. This creates unease because it compels the analyst to relinquish a position of intellectual exclusivity.

Scholars such as Nancy Katherine Hayles (1999; 2017) have argued precisely for the need to conceptualise forms of distributed cognition between humans and computational systems without implying the disappearance of critical thought. The question may therefore not be whether AI will replace the researcher, but rather how it might expand possibilities for analysis, data integration, archival access, and the identification of cultural patterns that remain invisible to individual observation. The real danger may lie not in the technology itself, but in its uncritical application.

At the same time, thinkers such as Byung-Chul Han (2014) help us to understand the economic and labour-related dimensions of this transformation. The logic of efficiency, productivity, and acceleration now permeates both artistic and academic practice. AI promises to reduce costs, accelerate processes, and maximise outcomes, yet this promise also carries the risk of increasing the precariousness of creative professions and encouraging aesthetic homogenisation. As algorithms operate according to dominant trends and statistical regularities, creative production risks becoming increasingly predictable. Originality may be reduced to little more than an efficient recombination of what already exists.

Nevertheless, it would be equally reductive to regard Artificial Intelligence solely as a threat. Many filmmakers, artists, and researchers have begun to explore AI as a critical, performative, and experimental device, employing it not to replace human imagination but to question its limits. In this sense, the contemporary challenge is perhaps not to decide between accepting or rejecting the technology, but rather to determine the kind of relationship we wish to establish with it. The central question therefore shifts from “Can AI make cinema?” to “What kind of cinema emerges when creation becomes a negotiated process between humans and algorithmic systems?”

Ultimately, the current debate surrounding Artificial Intelligence in cinema reflects a broader concern about the contemporary human condition. The discussion is not merely about machines, but about the value we attribute to error, experience, memory, presence, and subjectivity. At a moment when technology appears increasingly capable of generating images, narratives, and emotions autonomously, cinema once again confronts us with its oldest question: what does it ultimately mean to look at the human through images?

References

- Baudrillard, J. (1991) [1981]. *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (2008) [1936]. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books.
- Han, B.-C. (2014) [2010]. *The Burnout Society* (E. Butler, Trans.). Stanford University Press.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Hayles, N. K. (2017). *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*. University of Chicago Press.

ARTIGOS



Fragmentos de uma aula de Silvio Tendler: arquivo, autoria e reconstrução da história no documentário brasileiro

Fabício FERNANDES

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

fabricao.f.fernandes@edu.ufes.br

Resumo: Este texto é uma homenagem ao cineasta, professor e historiador Silvio Tendler, que faleceu em 2025 e deixou uma trajetória marcada pelo compromisso com a memória e a história do Brasil. Ao articular cinema, memória e história como um projeto crítico de reconstrução do passado brasileiro, o texto apresenta fragmentos de uma oficina ministrada pelo diretor, destacando sua compreensão do arquivo como campo de disputa de sentidos. Evidencia-se, assim, sua pedagogia do arquivo como prática político-estética voltada à reescrita histórica e à intervenção crítica no presente.

Palavras-chave: Silvio Tendler, memória, cinema de arquivo, cinema brasileiro

Abstract: *This text pays tribute to the filmmaker, professor and historian Silvio Tendler, who passed away in 2025 and left behind a career marked by a commitment to Brazil's memory and history. By bringing together cinema, memory and history as a critical project to reconstruct Brazil's past, the text presents excerpts from a workshop led by the director, highlighting his understanding of the archive as a field of contested meanings. It thus highlights his pedagogy of the archive as a political-aesthetic practice geared towards historical rewriting and critical intervention in the present.*

Keywords: *Silvio Tendler, memory, archive film, Brazilian cinema*

*É por isso que a montagem aparece como o procedimento,
por excelência, dessa exposição: as coisas só aparecem
aí ao tomarem posição [...]
(Didi-Huberman, 2007, p. 1)*

Na segunda metade do século XX, tecnologias como o Super-8, 16 mm e os formatos magnéticos de vídeo, entre outros, possibilitaram a produção experimental de filmes e registros produzidos por cineastas, ativistas e ensaístas que ampliaram a circulação de narrativas. Atualmente, o arquivo, compreendido como dispositivo (Foucault, 2008), insere-se nas disputas de memória que atravessam o cinema brasileiro. Esses e outros suportes, mesmo diante da obsolescência técnica, ainda sustentam acervos e imaginários que atravessam o debate público. É nesse horizonte que se inscreve a obra de Silvio Tendler (1950-2025), cuja trajetória articula cinema, memória e história em um projeto autoral comprometido com a reconstrução crítica do passado brasileiro.

Diante desse contexto, realizo a transcrição de fragmentos de uma oficina da qual participei, em maio de 2015, ministrada pelo cineasta Silvio Tendler. A atividade ocorreu no Centro Cultural Sesc Glória, em Vitória (ES), como parte do Ciclo Cinema e Memória. Na ocasião, Tendler não apenas orientou os participantes quanto à montagem criativa do

documento, tendo como matéria-prima arquivos históricos submetidos à obsolescência tecnológica, como também ressaltou a importância desse procedimento como gesto político, compreendendo-o não como mera reutilização de registros preexistentes, mas como prática de reescritura histórica e de disputa de sentidos.

Interessa-nos aqui, também, o modo como o cineasta elabora, pedagogicamente, uma teoria prática do arquivo, ao apresentá-lo como campo de intervenção crítica e ao deslocá-lo de seu regime original de visibilidade. Nesse sentido, Tendler formula, durante uma atividade prática, o que podemos chamar de uma pedagogia do arquivo que se configura como um projeto político-estético que atravessa grande parte de sua filmografia. A seguir, apresentam-se alguns fragmentos de uma aula do cineasta, realizada durante o Ciclo Cinema e Memória, Curso de Produção de Documentário com Silvio Tendler, em 28 de maio de 2015, no Centro Cultural Sesc Glória, em Vitória, Espírito Santo.

Silvio Tendler:

- Sempre realizei duas atividades em conjunto: fiz filmes e dei aula, duas atividades que se conjugam. Não sou um cineasta que dá aula e nem um professor que faz filme, sou um cineasta e um professor. E quando participo de uma oficina como essa, tenho certeza que aprendo tanto quanto vocês, ou, muitas vezes, muito mais do que vocês. A gente troca experiências, troca desejos, formas de fazer, ideias, e o visionamento de materiais e imagens.

- Existe uma ideia de que o arquivo é um cinema que não tem muita criatividade, na medida em que a gente trabalha com imagens pré-existentes. Na verdade, isso é um grande equívoco, porque o fato de a imagem preexistir não significa que ela não vá pedir nenhum tipo de interferência. Então, o trabalho de arquivo não está relacionado somente com o uso de películas. Hoje, as fontes do arquivo¹ são inúmeras. E estou relacionando todas, porque nós vamos começar a enfrentar um problema muito sério para o trabalho de arquivo, que é o fim de certas tecnologias.

- Vamos considerar como data de nascimento do cinema o ano de 1895, quando teve aquela filmagem na França, na saída dos operários da usina de Lyon, feita pelos irmãos Lumière², até 1915, quando foram documentados cotidianamente milhões de fotogramas de coisas que estavam acontecendo. Nesse percurso, de 1895 até ontem à noite³, existiram muitas tecnologias no meio desse circuito. Primeiro, as fotografias em chapa de vidro; depois, a fotografia em película; primeiro, o nitrato, depois o acetato; e o cinema começa com o nitrato, que tem uma qualidade de imagem melhor, mas que é inflamável.

- Por volta dos anos 1920, pararam de usar o nitrato e começaram a usar o acetato, que é mais seguro. Nesse caso, existem vários formatos: 16 milímetros, 9,5 milímetros, que era uma película meio esquisita, que parecia uma Super 8, um pouquinho maior, com um furo no meio. Depois do Super 8, dos 9,5 milímetros, 16mm e 35mm, surgiram os grandes

¹ Na ocasião da oficina, ele citou diversos formatos, como Super 8 (1965–anos 1990) – 16mm – utilizado em documentários; 35mm – padrão profissional para cinema comercial; 9,5mm (Pathé Baby) – presente em acervos até 1980; 70mm – produções cinematográficas (uso mais restrito); U-Matic (anos 1970–80) – usado por emissoras de TV e universidades; Betacam (a partir de 1982); Betacam SP (versão aprimorada do Betacam, final dos anos 1980); 1-inch Type C – padrão broadcast nos anos 1980.00; D2 (vídeo digital em fita, mas ainda magnético físico) – início dos anos 1990; os vídeos VHS – formato doméstico nos anos 1980 e 1990; Super VHS – versão com melhor qualidade de imagem; Video8 – formato compacto da Sony (anos 1980); Hi8 – versão aprimorada do Video8 (final dos anos 1980); MiniDV (meados dos anos 1990 – já digital, mas ainda dependente de fita magnética).

² Auguste e Louis Lumière.

³ Silvio Tendler se refere ao dia de abertura da oficina, em 26 de maio de 2015. A atividade prosseguiu até o dia 28 de maio daquele ano.

formatos profissionais: 70 milímetros, 150mm, e, até os anos 1970, começou a entrar em campo o videotape. A partir da existência do trabalho com o magnético, muda-se completamente a forma de se trabalhar. A televisão, por exemplo, aos poucos deixou de filmar com película e passou a utilizar o Super Videotape. Nesse caso, existem vários formatos: U-Matic, Betacam, VHS e o Super VHS.

- Imaginem toda a memória que foi acumulada nesses sistemas, que foram sendo abandonados pelo caminho. Esse material foi todo documentado. O pai de um de vocês comprou uma VHS para contar a sua história como criança e filmou o seu primeiro aniversário, o segundo aniversário, o batizado, a primeira comunhão etc. E essa fita foi ficando de lado. Hoje, vocês olham para aquelas fitas e, de repente, já não têm mais em casa o leitor: o DVD, o Blu-Ray, pois já se utiliza outra tecnologia, e as fitas foram sendo guardadas. É isso o que está acontecendo com tudo, inclusive com os formatos profissionais. As televisões, por exemplo, abandonaram o U-Matic e o Betacam há muitos anos. No caso do cinema, até pouco tempo atrás, insistia-se em trabalhar com 35mm, mas o único laboratório⁴ que existia no Rio de Janeiro para fazer a transferência de filmes não existe mais. Ele se mudou para São Paulo.

- No meu caso, por exemplo, tenho um grande acervo de películas em 16mm e não tenho como copiar, porque não existe mais um laboratório no Rio de Janeiro, que copie esse material. Por isso, estou montando um outro laboratório agora no Rio, que acredito que é um ganho comum. Os organismos públicos vão ter que fazer isso, porque, senão, é uma memória muito grande que vai se perder e isso é um problema complexo [...] agora, por exemplo, estou comprando materiais velhos, sucatas, câmeras de mini-DV. Ainda deve ter gente que filma em mini-DV e não existem muitos equipamentos profissionais para editar nesse formato. É preciso ter consciência da importância de guardar essas imagens, de reproduzir para sistemas mais modernos, que daqui a cinco anos vão mudar e vão ser outros. Se vocês assistirem a filmes mais antigos que realizei, vão ver também que muitos personagens que já não estão mais vivos e hoje em dia são personagens⁵ que fazem parte da história. Fiz um filme sobre o Josué de Castro⁶, por exemplo, e filmei Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Francisco Julião, Betinho, D. Helder Câmara e o Chico Science.

- Outra coisa importante quando a gente vê um filme de arquivo e pretende trabalhar com esse filme é uma segunda leitura que a gente pode realizar com as imagens. A colagem a ser feita pode ser completamente diferente da colagem original, realizando outro visionamento e com uma outra intenção. Então, é preciso realizar uma pesquisa... por exemplo, se vocês olharem para 1971, que é o momento de extremo ufanismo da ditadura militar, em que as coisas estavam crescendo e tudo estava “maravilhoso”, aquele foi um ano em que a tortura foi a mais violenta na história do Brasil. Foi em 1971 que Rubens Paiva e muita gente desapareceram. Foi um ano de muita tortura, violência e repressão.

- É isso que diz que um filme documentário, baseado na construção a partir de filmes de arquivo, não se resume a uma mera cópia de imagens, mas é uma colagem criativa, uma reconstrução da realidade a partir do trabalho autoral. Não se trata de ser um copiador ou colador da realidade, mas de recriar a realidade. É isso que faz do documentarista que

⁴ Silvio Tandler parece se referir à Líder Cine Laboratórios S/A.

⁵ Um outro exemplo é o ator Luiz Carlos Maciel (Porto Alegre, 15 de março de 1938 - Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 2017), que atuou no curta-metragem *A Cruz na Praça*, um filme de Glauber Rocha, produzido e montado em 1959. Wikipédia. *A Cruz na Praça*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_na_Pra%C3%A7a. O curta foi destaque no documentário *Glauber – Labirinto do Brasil* (2004), de Silvio Tandler.

⁶ *Josué de Castro – Cidadão do Mundo* (1994), documentário realizado por Silvio Tandler.

trabalha com arquivo um autor. Quando a gente olha para o filme de arquivo, a gente diz: “Isso é mole! Isso aí até eu faço!” Vai fazer, vai encarar os arquivos, pegar o arquivo puro, bruto, e tentar dar nexos a ele, e juntar com outro arquivo, com outra imagem, fazer uma outra leitura, uma outra colagem de outra realidade, e misturar esses arquivos, recriando uma realidade a partir de imagens já pré-existentes [...] esse é um trabalho difícil e muitas vezes mais difícil do que o trabalho feito em cima de imagens que podem ser filmadas. Ou quando se cruza imagens de arquivo com imagens que serão filmadas e, por exemplo, descobrir o lugar onde aquela imagem original foi filmada e ir lá filmar e ver como ficou. Esse contraponto, esse contraste que é interessante.

- Existe um filme da Agência Nacional, por exemplo, de propaganda do Mário Andreazza⁷, que foi o ministro durante a ditadura militar. Ele foi indicado para ser candidato à Presidência da República pela ditadura em 1985 e passou todos aqueles anos de ditadura, de 1964 até 1985, se preparando para ser presidente da República e ter o perfil de Juscelino Kubitschek, como promotor e organizador de obras... nesse caso, existe toda uma série de filmes da Agência Nacional⁸ e, nos filmes pós-1966, o Andreazza está presente. Em um deles, tem uma matéria de propaganda dele falando de pontes que deveriam ter sido construídas, de 1966 até 1971, e concluídas, mas não foram. Nesse vídeo, ele se mostra como um grande construtor de pontes. É o caso de acompanhar essa história para saber o que era antes e o que aconteceu. Uma das obras dele, por exemplo, é a Transamazônica. O que aconteceu com essa obra? Não aconteceu nada. Ela acabou com a vida de muita gente que acreditou nesse projeto. Eu fiz um filme⁹ e acompanhei uma família que estava saindo do Espírito Santo para se instalar em Rondônia. Eles chegaram lá e não tinha mais a terra prometida [...].

- Outro exemplo é um filme de 1976, que faz uma propaganda de distribuição de terras para camponeses do Araguaia. O que é o Araguaia? É onde teve uma zona de guerrilha e um dos maiores extermínios de camponeses da história do Brasil. O filme não trata do assunto, nem da guerrilha e nem dos camponeses, mas fala com um certo rancor de que essa terra vai para quem merece. Quer dizer, os que morreram não mereciam? Esses que estão recebendo agora em São José do Araguaia merecem. E isso está no filme. Então, saber reler a história é saber retrabalhá-la. Essa é a importância do arquivo, que permite contar uma história, desde ou a partir de um pequeno fotograma.

Considerações finais

Durante as aulas na oficina de cinema de arquivo, em 2015, Silvio Tendler destacou que, na produção do documentário contemporâneo, a utilização de imagens pré-existentes não elimina a necessidade de intervenção autoral, a qual exige, conforme sugere, pesquisa, montagem, contraste e reinterpretação. Essa ideia apresentada por Tendler dialoga com a perspectiva de Bill Nichols (2016) para quem o documentário constitui uma forma de representação argumentativa do mundo histórico.

Além disso, ao apresentar e disponibilizar aos participantes da oficina uma série de filmes da Agência Nacional produzidos durante a ditadura militar brasileira, Silvio

⁷ Mário David Andreazza (1918-1988) foi ministro dos Transportes (1967-1974) e ministro do Interior (1979-1985). Embora tenha sido apoiado por João Figueiredo como possível sucessor, não chegou a ser o candidato oficial do regime na eleição indireta de 1985.

⁸ Cinejornais da Agência Nacional (1945-1979). Disponíveis em <https://sian.an.gov.br/>.

⁹ Silvio Tendler se refere ao documentário *Rondônia – Viagem à Terra Prometida* (53 min, 1986). O filme acompanha migrantes e suas famílias que deixaram suas regiões de origem em busca de uma vida melhor — a chamada “terra prometida”.

Tendler não apenas sugeriu a utilização desse material como exercício prático, mas evidenciou a possibilidade de reler criticamente os dispositivos de propaganda estatal por meio da montagem e da recontextualização. Para o cineasta, o arquivo não se configura como um depósito neutro de registros, mas como matéria-prima capaz de sustentar novas construções narrativas e novos regimes de sentido, o que também dialoga com a perspectiva de Georges Didi-Huberman (2007), para quem a montagem constitui o procedimento por excelência de exposição das imagens.

Ao mobilizar os arquivos em sua cinematografia, Silvio Tendler assinala ainda termos de autoria que o cineasta não ocupa uma posição meramente reprodutiva diante da realidade histórica. Ao contrário, sua prática implica um gesto criativo, operado sobretudo pela montagem. A articulação de imagens heterogêneas, a justaposição de temporalidades distintas e o reenquadramento de materiais originalmente produzidos a partir de um arquivo oficial, por exemplo, conforme enfatizado pelo cineasta na aula em questão, convertem o arquivo em dispositivo de crítica histórica. Nesse processo, o material arquivístico deixa de funcionar como registro estável do passado para constituir-se como campo de elaboração simbólica, no qual memória, linguagem e produção de sentido se entrecruzam.

Os fragmentos desta aula revelam um cineasta consciente da concepção do documentário como dimensão fundamental para a democratização da memória e para as lutas políticas em defesa de direitos democráticos. Nesse relato, Silvio Tendler enfatiza o cinema como ferramenta de formação cidadã e de intervenção política, deixando entrever um legado que atravessa toda a sua filmografia: aquele que se ancora na pedagogia da imagem e na defesa do arquivo como espaço vivo de produção de sentido.

Referências

- Didi-Huberman, G. (2016). *Remontar, remontagem (do tempo)* (M. Migliano, Trad.; C. de Oliveira, Rev.). *Caderno de Leituras*, (47), 1-7.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber* (L. F. B. Neves, Trad., 7ª. ed.). Forense Universitária.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário* (6ª. ed.). Papirus.
- Tendler, S. (2015, maio). *Oficina de cinema de arquivo* [Oficina/curso]. Centro Cultural Sesc Glória, Vitória, ES, Brasil. Transcrição realizada pelo autor.

Cuerpos artificiales y disidencias sexuales: poshumanismo y pospornografía en *Barbie también puede eStar triste* (2001) de Albertina Carri

Karina Perdomo RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid
nahirper@ucm.es

Resumen: La investigación analiza el cortometraje *Barbie también podría ser protagonista de la tristeza* (2001), de la directora argentina Albertina Carri, desde una perspectiva *queer* y poshumanista. El objetivo es examinar cómo la obra subvierte las representaciones tradicionales de género, sexualidad, corporalidad y afectividad en el cine mediante el uso de muñecos animados, estética pornográfica y elementos melodramáticos, cuestionando las normas cisheteropatriarcales y la centralidad del cuerpo humano como modelo único y natural. El estudio desarrolla un análisis cualitativo e interpretativo basado en herramientas de análisis cinematográfico y teoría crítica feminista y *queer*. El corpus se centra en las dimensiones narrativa, visual y afectiva del cortometraje, tomando como referencia las contribuciones teóricas de Donna Haraway, Judith Butler y Paul B. Preciado. Los resultados muestran que Carri utiliza la animación stop-motion y los cuerpos artificiales de las muñecas como dispositivos político-estéticos para desestabilizar oposiciones binarias como humano/máquina y hombre/mujer. Las relaciones afectivas y sexuales entre Barbie, Teresa y Tracie construyen un espacio lésbico y poliamoroso que subvierte la narrativa heterosexual clásica. Se concluye que el cortometraje critica el heteropatriarcado y la pornografía hegemónica mediante una estética *queer* y pospornográfica que politiza el deseo, descentra al sujeto cisheterosexual y otorga agencia a corporalidades y objetos no humanos.

Palabras clave: poshumanismo, teoría *queer*, pospornografía, disidencia sexual, cine feminista, Albertina Carri

Abstract: The research analyzes the short film *Barbie también podría ser protagonista de la tristeza* (2001), directed by Argentine filmmaker Albertina Carri, from a *queer* and posthumanist perspective. The aim is to examine how the film subverts traditional representations of gender, sexuality, corporeality, and affectivity in cinema through the use of animated dolls, pornographic aesthetics, and melodramatic elements, thereby questioning cisheteropatriarchal norms and the centrality of the human body as a unique and natural model. The study develops a qualitative and interpretative analysis based on film analysis tools and feminist and *queer* critical theory. The corpus focuses on the narrative, visual, and affective dimensions of the short film, drawing on the theoretical contributions of Donna Haraway, Judith Butler, and Paul B. Preciado. The results show that Carri uses stop-motion animation and the artificial bodies of the dolls as political-aesthetic devices to destabilize binary oppositions such as human/machine and man/woman. The affective and sexual relationships among Barbie, Teresa, and Tracie construct a lesbian and polyamorous space that subverts the classical heterosexual narrative. The study concludes that the short film critiques heteropatriarchy and hegemonic pornography through a *queer* and post-pornographic aesthetic that politicizes

desire, decenters the cisheterosexual subject, and grants agency to non-human bodies and objects.

Keywords: *posthumanism, queer theory, post-pornography, sexual dissidence, feminist cinema, Albertina Carri*

1. Introducción

1.1 Presentación del cortometraje

El cortometraje *Barbie también puede estar triste* fue realizado en 2001 por la directora argentina Albertina Carri. Tiene una duración de 22 minutos y está realizado con un enfoque experimental mediante la técnica del *stop-motion*.

Carri reflexiona sobre el uso del *stop-motion* como recurso narrativo y sobre la elaboración de un guion técnico que permitió la construcción del *storyboard*, en colaboración con el dibujante Ernesto Ballesteros (Peña, 2023, párr. 29). Combina melodrama, pornografía y humor para construir una crítica a las normas sexuales y afectivas de la cultura cisheteropatriarcal. Realizado con muñecos y otros juguetes intervenidos, el *filme* propone un universo artificial donde los cuerpos plásticos, lejos de reproducir únicamente modelos hegemónicos de feminidad y masculinidad, son resignificados mediante vínculos sexoafectivos disidentes, situaciones de violencia y relaciones poliamorosas.

El cortometraje se estructura en torno a dos líneas narrativas principales: por un lado, la relación afectiva y homosexual entre Barbie y Teresa; por otro, el vínculo adúltero y violento entre Ken y Arbie, atravesado por dinámicas de dominación y abuso. Como sostiene Michèle Soriano (2014), la obra desplaza las convenciones del melodrama hacia “nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (p. 195). Asimismo, Anna Dodier (2021) señala que el subtítulo “melodrama pornográfico” funciona como un dispositivo crítico que problematiza las relaciones entre deseo, sexualidad y poder (p. 237).

La utilización de muñecos como protagonistas produce un efecto de extrañamiento que desnaturaliza las representaciones del cuerpo y del género. En diálogo con el “cuerpo cibernético” propuesto por Donna Haraway (1991), Carri subvierte la idea de que la emoción y la subjetividad pertenecen exclusivamente al cuerpo humano orgánico. Los cuerpos artificiales, las prótesis y las uniones visibles de las muñecas enfatizan la hibridez entre humano y objeto, cuestionando las oposiciones binarias entre natural/artificial y masculino/femenino.

En este sentido, el cortometraje se inscribe dentro de las producciones audiovisuales *queer* y pospornográficas que cuestionan las formas normativas de representación del deseo y del placer, utilizando la experimentación estética, el humor, la ironía y la artificialidad como estrategias de intervención política y cultural.

Su directora Albertina Carri es, además, guionista y escritora vinculada al llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), surgido durante la década de 1990 y consolidado a comienzos de los años 2000. Este movimiento se caracterizó por la renovación estética y narrativa del cine argentino tras la crisis del modelo industrial tradicional. Cineastas como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso y Carri, entre otros, desarrollaron propuestas alejadas del clasicismo narrativo, privilegiando producciones independientes, registros cotidianos y una mirada crítica sobre la sociedad argentina contemporánea. Dentro de este contexto, Carri ocupa un lugar singular por incorporar una perspectiva feminista, *queer* y experimental que cuestiona las representaciones normativas de la

sexualidad, la familia y el género. Su filmografía aborda temas como el deseo lésbico, las corporalidades disidentes, la violencia sexual y las formas no normativas de parentesco, mediante estrategias estéticas que combinan ficción, documental, melodrama, pornografía y experimentación audiovisual.

En este marco se inscribe *Barbie también puede eStar triste*, que al utilizar juguetes y cuerpos artificiales permite a la directora producir un efecto de extrañamiento que cuestiona los ideales hegemónicos de feminidad y masculinidad asociados a estos objetos de consumo masivo. La animación funciona, así como un dispositivo crítico y político. Como sostiene Michèle Soriano (2014), en el cine de Carri la animación constituye “un espacio experimental estratégico y un dispositivo poético-político” (p. 194).

Asimismo, el cortometraje se relaciona con las producciones *queer* y pospornográficas desarrolladas desde finales de los años noventa y principios de los 2000. La pospornografía surge como una crítica tanto a la pornografía comercial mainstream como a las representaciones normativas del deseo y del cuerpo. Influenciada por los feminismos pro-sexo y autores como Paul B. Preciado, esta corriente propone visibilizar sexualidades disidentes, cuerpos trans, prácticas no normativas y formas alternativas de placer y afectividad.

En *Barbie también puede eStar triste*, Carri articula elementos del melodrama clásico con escenas de sexo explícito, humor e ironía, produciendo una estética pospornográfica que subvierte las jerarquías tradicionales entre erotismo, afecto y violencia. De este modo, el *filme* no solo cuestiona la heterosexualidad normativa, sino también las formas convencionales de representación cinematográfica del deseo y del cuerpo.

1.2 Problema de investigación

Aunque *Barbie también puede eStar triste* puede ser abordado desde perspectivas vinculadas al cine *queer*, el melodrama y la pospornografía, también resulta relevante profundizar en cómo el cortometraje construye una crítica poshumanista de las corporalidades normativas mediante el uso de muñecos y cuerpos artificiales. La utilización de figuras plásticas, prótesis y sexualidades disidentes no solo subvierte las representaciones tradicionales del género y el deseo, sino que también cuestiona las fronteras entre humano y objeto, naturaleza y artificio (Haraway, 1991, 2023).

En este sentido, el problema de investigación que orienta este trabajo consiste en analizar de qué manera el cortometraje utiliza los cuerpos artificiales, la estética pospornográfica y las sexualidades disidentes para desarticular las normas cisheteropatriarcales y cuestionar la centralidad del cuerpo humano orgánico y funcional.

A partir de ello, la pregunta que guía esta investigación es: ¿cómo Albertina Carri construye, en *Barbie también puede eStar triste* (2001), una crítica *queer* y poshumanista del cuerpo normativo mediante la representación de corporalidades artificiales y disidentes?

1.3 Hipótesis y objetivos

La hipótesis de este trabajo sostiene que *Barbie también puede eStar triste* utiliza cuerpos artificiales, sexualidades disidentes y una estética pospornográfica para construir una crítica *queer* y poshumanista crítica de las representaciones normativas del género, el deseo y la corporalidad. A través del uso de muñecos animados y relaciones sexoafectivas no heteronormativas, Albertina Carri subvierte la centralidad del cuerpo

humano orgánico y cuestiona las jerarquías tradicionales entre natural/artificial, humano/no humano y masculino/femenino.

El objetivo general de la investigación es analizar cómo el cortometraje articula una crítica al cisheteropatriarcado mediante la representación de cuerpos artificiales y sexualidades disidentes desde una perspectiva *queer* y poshumanista.

Como objetivos específicos se propone: examinar la construcción de las corporalidades artificiales y cíborgs presentes en el *filme*; analizar la representación de las sexualidades disidentes y las relaciones sexoafectivas *queer*; e identificar de qué manera la estética pospornográfica funciona como estrategia política y crítica frente a las representaciones sexuales hegemónicas.

1.4 Metodología

La presente investigación se inscribe en un enfoque cualitativo e interpretativo en comunicación audiovisual y se apoya en herramientas provenientes del análisis fílmico, la teoría fílmica feminista, la teoría *queer* y el poshumanismo crítico con el propósito de examinar las representaciones de las corporalidades artificiales, las sexualidades disidentes y la estética pospornográfica presentes en la obra.

Siguiendo los planteos de Francisco A. Zurian y Herrero Jiménez (2014), se parte de la necesidad de construir criterios epistemológicos que permitan abordar críticamente la representación audiovisual, especialmente en relación con la construcción de identidades de género y sexuales, los procesos de significación y las formas de subjetividad que circulan en el cine contemporáneo. Desde esta perspectiva, el análisis cinematográfico no se limita únicamente a la dimensión narrativa, sino que considera también las relaciones entre dirección, representación, cultura visual, sexualidad, placer y recepción espectral.

El objeto de estudio de este trabajo es el cortometraje abordado a partir de un análisis textual y audiovisual orientado a examinar las representaciones de las corporalidades artificiales, las sexualidades disidentes y la estética pospornográfica presentes en la obra. El estudio se centra en la forma en que el cortometraje construye cuerpos, vínculos sexoafectivos y dinámicas de deseo que desestabilizan las representaciones tradicionales de género y sexualidad, cuestionando simultáneamente las oposiciones binarias entre masculino/femenino, heterosexual/homosexual, humano/artificial y naturaleza/tecnología (Haraway, 1991; 2023).

En términos metodológicos, la investigación recupera herramientas del análisis textual derivadas de la semiótica postestructuralista, la hermenéutica y ciertos aportes de los psicoanálisis aplicados al cine, entendiendo el texto audiovisual como un espacio de disputa ideológica y de producción de sentido. En este sentido, se toma como referencia la noción de “texto *queer*” desarrollada por Teresa de Laurotis (2011), quien define estos textos como aquellos que resisten la clausura de significados y operan contra la presión narrativa hacia interpretaciones fijas y estables (pp. 244-245). Desde esta perspectiva, el cortometraje de Carri resulta especialmente significativo, ya que subvierte categorías identitarias cerradas y produce formas ambiguas, híbridas y disidentes de representación sexual y corporal.

La investigación parte de la teoría fílmica feminista y de los estudios de género para analizar los mecanismos tradicionales de representación cinematográfica, particularmente aquellos vinculados a la mirada masculina, el voyeurismo y la escopofilia desarrollados por Laura Mulvey (2001) y Mary Ann Doane (1982). No obstante, el trabajo también incorpora la crítica formulada por la teoría *queer* a los modelos binarios de

género y sexualidad. En este punto, los aportes de Judith Butler (2002a, 2002b, 2020) resultan fundamentales para pensar la performatividad de género, la materialidad corporal y el carácter discursivo de las identidades sexuales. La teoría *queer* permite cuestionar la estabilidad de categorías como hombre/mujer o heterosexual/homosexual y habilita nuevas lecturas sobre las corporalidades y sexualidades presentes en el cine de Carri.

Asimismo, se recuperan las reflexiones de Jack Halberstam (2008), quien señala que la teoría *queer* desconfía de los métodos ortodoxos y de las categorías identitarias rígidas, proponiendo formas de análisis abiertas, inestables y críticas frente a los discursos normativos. En diálogo con estas perspectivas, el trabajo también retoma los planteos de Teresa de Lauretis (1989, 2011), Michael Warner (1993, p. 19) y Eve Kosofsky Sedgwick (1990, pp. 7–9), quienes sostienen que los textos culturales participan activamente en la producción de la sexualidad y las identidades, habilitando interpretaciones de resistencia frente a las lecturas dominantes.

En relación con el poshumanismo crítico y las corporalidades artificiales, el trabajo recupera los aportes de Donna Haraway (1991/2023), en *Un Manifiesto cibernético* (2023) especialmente en torno a la figura del cibernético como una entidad híbrida que desestabiliza las fronteras entre humano, máquina, naturaleza y tecnología. Esta perspectiva resulta particularmente relevante para el análisis de *Barbie también puede estar triste*, ya que el cortometraje construye subjetividades y relaciones afectivas a partir de muñecos y cuerpos artificiales, cuestionando la centralidad del cuerpo humano orgánico y funcional. Donna Haraway (1991) cuestiona la idea de que los cuerpos y los objetos poseen límites fijos y estables, sosteniendo que “los objetos [...] son proyectos de frontera” (p. 345) y que sus límites “cambian desde dentro”. Desde esta perspectiva, la autora propone una concepción feminista del conocimiento basada en cuerpos mutables, híbridos y atravesados por transformaciones constantes. Estas ideas resultan productivas para analizar *Barbie también puede estar triste*, donde los cuerpos artificiales de las muñecas desdibujan las oposiciones entre humano/no humano, natural/artificial y masculino/femenino. A través de corporalidades desmontables, prostéticas y sexualmente disidentes, que llevan a cabo un “desdoblamiento de los sentidos, una confusión de voz y visión” (p. 338), el cortometraje construye precisamente esas “complejas materialidades de cuerpos que mutan” (p. 40) señaladas por Haraway, cuestionando las formas normativas de representación del cuerpo y de la identidad.

Por otra parte, la investigación incorpora los desarrollos de Paul B. Preciado (2022), en *Manifiesto contrasexual*, particularmente sus reflexiones sobre las tecnologías del cuerpo, las prótesis, las sexualidades disidentes y la producción política del deseo. Desde esta perspectiva, el cuerpo es entendido como una construcción tecnopolítica atravesada por dispositivos culturales, farmacológicos y sexuales. Estas herramientas teóricas permiten abordar las corporalidades prostéticas e híbridas presentes en el cortometraje de Carri, así como las formas en que la obra subvierte las normas sexo-genéricas y las representaciones hegemónicas del placer.

En este sentido, el análisis también se articula con los estudios sobre pospornografía y sexualidades disidentes, considerando especialmente las críticas a las “prácticas sexistas y heteronormativas de la pornografía tradicional” desarrolladas por Zurian et al. (2022). Estos autores señalan que gran parte de la pornografía mainstream privilegia el “goce masculino cis, blanco, ‘sano’ y heterosexual” (pp. 340-341), invisibilizando otras formas de placer y corporalidad. A partir de ello, el trabajo analiza cómo el *filme* de Carri desplaza las lógicas del porno tradicional mediante representaciones *queer*, lésbicas y poliamorosas que cuestionan los modelos normativos de deseo y sexualidad.

El análisis se focaliza en los elementos narrativos, visuales y simbólicos del cortometraje, particularmente en la construcción de los cuerpos, los vínculos

sexoafectivos y el uso de muñecos animados como dispositivos de desnaturalización del género y la sexualidad. Asimismo, se consideran las estrategias mediante las cuales la película subvierte las formas tradicionales del melodrama y de la pornografía heterosexual, incorporando prácticas sexoafectivas no normativas y relaciones que cuestionan los modelos hegemónicos de feminidad y masculinidad.

Desde el marco teórico, se retoman los aportes de Donna Haraway (1991/2023), especialmente en relación con la noción de cuerpo cibernético y la hibridez entre humano y máquina. A su vez, se incorporan los desarrollos de Judith Butler en *El género en disputa* (2002a) y *Cuerpos que importan* (2002b), particularmente sus reflexiones sobre performatividad de género, materialidad corporal y producción discursiva de las identidades sexuales.

En relación con las sexualidades disidentes y las tecnologías del cuerpo y del deseo, se utilizan los planteos de Paul B. Preciado (2022) en *Manifiesto contrasexual* donde el autor analiza las formas en que los dispositivos tecnológicos y culturales producen subjetividades sexo-genéricas no normativas. Asimismo, para pensar la desestabilización de la heterosexualidad obligatoria y las identidades *queer*, se recuperan las contribuciones de Eve Kosofsky Sedgwick (1990) en *Epistemología del armario* y de Monique Wittig (2006) en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.

Estas perspectivas permiten abordar el modo en que el cortometraje de Carri subvierte la pornografía mainstream mediante una representación *queer* y contraestereotipada del deseo y del placer.

La investigación parte de comprender el cuerpo no como una entidad biológica estable, sino como una construcción cultural, tecnológica y discursiva. Desde esta perspectiva, las nociones de cuerpo cibernético (Haraway, 1991, 2023), performatividad de género (Butler, 2002a, 2002b) y contrasexualidad (Preciado, 2022) permiten analizar las corporalidades artificiales y prostéticas del cortometraje como espacios de resistencia frente a las normas sexo-genéricas. Asimismo, el trabajo recupera las críticas feministas a la heterosexualidad obligatoria y a la construcción cultural de la feminidad desarrolladas por Rich (1984), Wittig (2006) y De Beauvoir (2015), fundamentales para analizar la representación de los vínculos lésbicos y las disidencias sexuales en el cortometraje.

La investigación adopta, entonces, una perspectiva interdisciplinaria que articula estudios cinematográficos, teoría *queer*, feminismos y poshumanismo crítico, entendiendo que el análisis de las imágenes audiovisuales requiere considerar simultáneamente dimensiones estéticas, políticas y culturales.

2. Marco Teórico

El análisis de *Barbie también puede estar triste* requiere articular distintas perspectivas teóricas provenientes de los estudios de género, la teoría *queer*, el poshumanismo crítico y los estudios sobre sexualidad y representación audiovisual. Estos enfoques permiten problematizar las relaciones entre cuerpo, tecnología, deseo e identidad presentes en el cortometraje, así como las formas en que la obra cuestiona las categorías normativas de género y sexualidad.

En este marco, se retoman los aportes del poshumanismo crítico para pensar las corporalidades artificiales y la hibridez entre humano y objeto; de la teoría *queer* y los feminismos para abordar la performatividad del género y las sexualidades disidentes; y de los estudios sobre pospornografía para analizar la representación del placer, el deseo y las políticas del cuerpo en el audiovisual contemporáneo.

A partir de estos enfoques, el análisis busca examinar cómo el cortometraje de Carri subvierte las normas cisheteropatriarcales mediante la representación de cuerpos artificiales, sexualidades *queer* y vínculos sexoafectivos no normativos, configurando nuevas formas de sensibilidad y representación audiovisual.

2.1 Posthumanismo y cuerpo cíborg

El posthumanismo crítico surge como una corriente teórica que cuestiona las concepciones tradicionales del humanismo occidental, particularmente aquellas que sostienen la existencia de un sujeto universal, racional, autónomo, masculino y heterosexual como centro de la experiencia humana. Desde esta perspectiva, las fronteras entre humano, máquina, tecnología, naturaleza y animalidad dejan de entenderse como límites estables y pasan a concebirse como construcciones históricas y culturales atravesadas por relaciones de poder. En el campo de los estudios de género y sexualidad, estas discusiones permitieron problematizar la idea de un cuerpo natural y esencial, habilitando nuevas formas de pensar la corporalidad, el deseo y la subjetividad.

Estas perspectivas resultan especialmente relevantes para abordar *Barbie también puede estar triste*, ya que el cortometraje construye un universo poblado por muñecos, prótesis y cuerpos artificiales que desdibujan constantemente las fronteras entre organismo y artificio. La utilización de muñecas Barbie y Ken como protagonistas no solo funciona como una estrategia estética vinculada a la animación *stop-motion*, sino también como una operación política que pone en crisis las representaciones normativas del cuerpo, la sexualidad y el género.

Uno de los principales aportes para pensar estas cuestiones se encuentra en la figura del cíborg desarrollada por Donna Haraway (1991/2023) en *Un manifiesto ciborg*. Allí, la autora define al cíborg como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo” (p. 19). A partir de esta formulación, Haraway propone una crítica a las oposiciones binarias que estructuran el pensamiento occidental moderno, tales como naturaleza y cultura, humano y máquina, hombre y mujer y mente y cuerpo. Para la autora, estas divisiones funcionan como mecanismos de jerarquización política y epistemológica que sostienen las lógicas patriarcales y capitalistas. En este sentido, Haraway sostiene que “el cíborg es una criatura en un mundo posgenérico” (p. 19), ya que su existencia desestabiliza las categorías identitarias fijas y cuestiona las nociones esencialistas del género y del cuerpo. La figura del cíborg no representa simplemente una fusión tecnológica, sino una metáfora política para pensar subjetividades híbridas, fragmentadas y contradictorias. Asimismo, la autora afirma que “los cíborgs no sueñan con una comunidad sobre el modelo de la familia orgánica” (p. 22), rechazando las ideas de origen, pureza e identidad natural que históricamente organizaron los discursos sobre sexualidad y género.

Estas ideas dialogan directamente con el cortometraje de Carri, donde los cuerpos artificiales de las muñecas son utilizados para desmontar los ideales hegemónicos de feminidad asociados al universo Barbie. La película construye corporalidades ambiguas y sexualidades no normativas que cuestionan las representaciones tradicionales del deseo heterosexual y del cuerpo femenino. En este sentido, la artificialidad del plástico, las articulaciones visibles y la condición objetual de los personajes funcionan como estrategias para exhibir el carácter construido y performativo del género.

La propia directora señala esta intención crítica al afirmar que buscaba “romper con la estética Barbie y el aura de verdad que tiene esa colección” (Carri citada en Pãorez, 2017, párr. 8). De este modo, el cortometraje subvierte el imaginario normativo asociado a la

muñeca Barbie y transforma un objeto históricamente vinculado a los ideales de belleza femenina en un dispositivo de cuestionamiento político y sexual.

En diálogo con Haraway, Judith Butler (2020) desarrolla una crítica a las concepciones naturalizadas del sexo y del género en *Gender Trouble y Bodies That Matter*. En *El género en disputa*, Butler sostiene que “el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza” (p. 55), cuestionando la idea de que el sexo constituya un dato biológico previo e independiente de las prácticas culturales. Según la autora, tanto el sexo como el género son efectos de normas discursivas y sociales que producen cuerpos inteligibles dentro de un sistema heterosexual obligatorio.

A partir de esta perspectiva, Butler entiende el género como una práctica performativa, es decir, como un conjunto de actos reiterados que producen la apariencia de una identidad estable. El género no expresa una esencia previa, sino que se constituye mediante la repetición de normas culturales y corporales. Esta formulación resulta central para analizar el modo en que los personajes de Carri exageran, deforman o desplazan los códigos tradicionales de feminidad y masculinidad, evidenciando el carácter artificial de dichas categorías. En *Cuerpos que importan*, Butler (2002b) profundiza estas discusiones al preguntarse: “¿hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género?” (p. 17). La autora sostiene que “las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos” (p. 18). Desde esta perspectiva, la materialidad corporal no constituye una realidad previa a la cultura, sino el efecto de procesos normativos que determinan qué cuerpos resultan visibles, legítimos e inteligibles socialmente.

Asimismo, Butler señala que dichos procesos nunca son completamente estables, ya que presentan “inestabilidades” y “posibilidades de rematerialización” (p. 18). Estas fisuras en la norma permiten pensar las corporalidades disidentes como espacios de resignificación política capaces de cuestionar las estructuras binarias de sexo y género. En el caso del cortometraje de Carri, los cuerpos artificiales, desmontables y prostéticos ponen en evidencia precisamente esa inestabilidad de las categorías identitarias.

Estas discusiones dialogan también con los desarrollos de Paul B. Preciado (2008, 2022) en *Testo Yonqui y Manifiesto Contrasexual*. Preciado (2022) sostiene que “la contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros” (p. 21). El autor cuestiona la idea de una sexualidad natural y propone comprender el cuerpo como una construcción tecnopolítica atravesada por dispositivos farmacológicos, prostéticos y mediáticos.

Desde esta perspectiva, las tecnologías no constituyen elementos externos al cuerpo, sino componentes fundamentales en la producción contemporánea de las identidades sexuales y de género. Las prótesis, hormonas, cirugías y dispositivos de representación participan activamente en la construcción del deseo y de la subjetividad. Estas formulaciones resultan especialmente pertinentes para analizar al personaje de Trábie, cuya corporalidad híbrida y prostética desafía las categorías binarias tradicionales y evidencia el carácter artificial de las identidades sexo-genéricas.

En *Testo Yonqui*, Preciado (2008) desarrolla una reflexión situada en la intersección entre teoría crítica, autobiografía y ensayo corporal, con el objetivo de problematizar la producción contemporánea de la subjetividad sexual. El autor introduce el concepto de “régimen farmacopornográfico” para describir un modo de gobierno biopolítico propio del capitalismo tardío, en el cual la gestión de la vida, el deseo y la identidad se articula a través de la circulación de tecnologías farmacológicas (especialmente hormonas y psicofármacos) y dispositivos pornográficos. En este marco, el cuerpo deja de ser

entendido como una entidad natural o prediscursiva y pasa a concebirse como una superficie tecnopolítica producida y modulada por dichos dispositivos.

A partir de una autoexperimentación con testosterona, Preciado desplaza el lugar de enunciación teórica hacia lo que denomina una “autoteoría”, en la que el propio cuerpo funciona como espacio de investigación y producción de saber. Esta estrategia le permite cuestionar las formas normativas de la identidad de género, mostrando su carácter históricamente contingente y tecnológicamente mediado. En consecuencia, el género es conceptualizado no como una esencia estable, sino como un efecto de prácticas materiales, discursivas y farmacológicas que configuran modos específicos de percepción, deseo y subjetivación.

Asimismo, el texto articula una crítica a las economías contemporáneas del placer, en las que la sexualidad es simultáneamente objeto de regulación y de producción industrial, evidenciando la imbricación entre capitalismo, tecnociencia y sexualidad. Desde esta perspectiva, *Testo Yonqui* propone una reconsideración radical de los límites entre cuerpo, tecnología y política, situando la transformación corporal como un campo posible de resistencia y experimentación crítica frente a los dispositivos de normalización contemporáneos.

La propuesta estética y política de *Barbie también puede estar triste* puede leerse a la luz de lo que Preciado (2008) denomina “régimen farmacopornográfico” en *Testo Yonqui*. Para Preciado, las categorías de masculinidad y feminidad no constituyen esencias naturales, sino producciones tecnopolíticas propias del capitalismo contemporáneo, donde el género aparece como una construcción técnica y biopolítica (pp. 81-82). En este sentido, el uso de muñecas animadas en el cortometraje de Albertina Carri evidencia el carácter artificial y performativo del género y de la sexualidad. Los cuerpos plásticos de Barbie, Teresa y Tracie desarticulan la idea del cuerpo humano como fundamento estable de la identidad, exponiendo, en cambio, su condición de superficie moldeable y tecnológicamente producida.

La articulación entre pornografía, tecnología y corporalidad presente en el *filme* dialoga con la afirmación de Preciado (2008) de que las nuevas tecnologías sexuales funcionan como dispositivos de producción somática y subjetiva dentro del capitalismo avanzado (pp. 83-85). Desde esta perspectiva, la sexualidad lésbica y poliamorosa representada entre las muñecas subvierte los códigos de la pornografía heterosexual hegemónica y produce una reapropiación *queer* del placer y de la visualidad sexual.

Del mismo modo, la hibridez entre humano y objeto que atraviesa la obra puede vincularse con la crítica de Preciado a las concepciones esencialistas del sexo y del género. El autor sostiene que la masculinidad y la feminidad son efectos de tecnologías políticas y farmacológicas de producción corporal (pp. 86-88). En consecuencia, la corporalidad artificial de las muñecas no aparece como una anomalía frente a un supuesto cuerpo “natural”, sino como una explicitación radical de la dimensión tecnológica que constituye toda subjetividad contemporánea.

En este sentido, el cortometraje de Carri no solo cuestiona las representaciones hegemónicas del cuerpo femenino, sino también la centralidad del cuerpo humano orgánico como modelo normativo de subjetividad. A través de muñecos sexualizados, cuerpos desmontables y relaciones sexoafectivas disidentes, la película propone una visión poshumanista donde la artificialidad, la hibridez y la mutabilidad corporal funcionan como formas de resistencia frente a las lógicas cisheteropatriarcales que regulan el género, la sexualidad y el deseo.

2.2. Género y disidencias sexuales

Las discusiones desarrolladas por la teoría *queer* y los feminismos críticos permitieron cuestionar las categorías tradicionales de sexo, género y sexualidad, señalando el carácter histórico y político de las identidades sexuales. Frente a las concepciones esencialistas que entienden la heterosexualidad y la diferencia sexual como realidades naturales, estas perspectivas sostienen que las normas de género constituyen sistemas de regulación cultural que producen jerarquías corporales y afectivas. En este sentido, el análisis de *Barbie también puede estar triste* se apoya en una serie de desarrollos teóricos que permiten pensar las sexualidades disidentes y las formas en que el cortometraje subvierte las configuraciones normativas del deseo.

Uno de los aportes fundamentales para estas discusiones proviene nuevamente de Judith Butler, quien en *Gender Trouble* cuestiona la estabilidad de las categorías “mujer” y “hombre” como identidades universales y coherentes. Butler (2020) sostiene que “la categoría de sexo es, desde el comienzo, normativa” (p. 54), señalando que las identidades sexuales no preceden al discurso, sino que son producidas mediante prácticas sociales y culturales reiteradas. Desde esta perspectiva, el género funciona como una tecnología reguladora que organiza los cuerpos y delimita las formas legítimas de deseo y reconocimiento social.

A partir de ello, Butler (2020) critica la matriz heterosexual que presupone una continuidad obligatoria entre sexo biológico, identidad de género y orientación sexual. La autora sostiene que dicha lógica produce una “coherencia ficticia” (p.72) que excluye corporalidades y sexualidades consideradas desviadas o ininteligibles. Estas formulaciones resultan centrales para abordar el cortometraje de Carri, donde las relaciones sexoafectivas entre Barbie, Teresa y Tracie interrumpen las configuraciones tradicionales del deseo heterosexual y desorganizan las categorías binarias de masculino/femenino.

En diálogo con estas discusiones, Adrienne Rich (1984) desarrolla el concepto de “heterosexualidad obligatoria” para señalar el modo en que la heterosexualidad funciona históricamente como una institución política y cultural. En *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, Rich afirma que “la heterosexualidad obligatoria es una institución política” (p. 23), denunciando las formas en que el patriarcado invisibiliza y subordina las experiencias lésbicas. Desde esta perspectiva, el lesbianismo no constituye únicamente una orientación sexual, sino también una práctica de resistencia frente a los dispositivos normativos que organizan la sexualidad femenina en función del deseo masculino.

Estas reflexiones permiten analizar el vínculo entre Barbie y Teresa más allá de una mera representación erótica, entendiendo sus escenas sexoafectivas como una interrupción de las narrativas románticas y sexuales dominantes. El cortometraje desplaza el lugar central del deseo heterosexual y construye formas alternativas de intimidad y placer entre personajes femeninos, desestabilizando los modelos tradicionales de feminidad asociados al imaginario Barbie.

Por otra parte, Monique Wittig (2006) cuestiona la naturalización de la diferencia sexual en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. La autora sostiene que “la categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual” (p. 27), señalando que las nociones de “hombre” y “mujer” constituyen categorías políticas producidas dentro de un régimen heterosexual obligatorio. Para Wittig, la heterosexualidad funciona como un sistema político que organiza las relaciones sociales y corporales mediante estructuras de dominación.

La autora afirma que “las lesbianas no son mujeres” (p. 57), en tanto rechazan la posición relacional que el sistema heterosexual asigna a la categoría “mujer”. Estas formulaciones resultan relevantes para pensar las formas de disidencia sexual presentes en el cortometraje de Carri, donde las relaciones entre personajes femeninos y las corporalidades trans o híbridas interrumpen los lugares tradicionales asignados al deseo y al género.

De igual manera, los aportes de Eve Kosofsky Sedgwick (1990/1998) en *Epistemology of the Closet* permiten profundizar el análisis de las sexualidades disidentes y de las lógicas binarias que estructuran la cultura occidental moderna. Sedgwick sostiene que “muchas de las categorías más importantes del pensamiento occidental moderno [...] están estructuradas - de hecho, fracturadas - por una crisis crónica de definición homo/heterosexual” (1998, p. 11). Desde esta perspectiva, la distinción heterosexual/homosexual organiza no solo la sexualidad, sino también múltiples formas de inteligibilidad social y cultural.

La autora cuestiona las políticas de visibilidad y ocultamiento que históricamente estructuraron las identidades *queer*, particularmente a través de la metáfora del armario. Estas discusiones resultan significativas para pensar el modo en que el *filme* de Carri expone corporalidades y deseos tradicionalmente marginados por las representaciones audiovisuales hegemónicas, desplazando la centralidad del sujeto heterosexual y habilitando formas alternativas de representación sexual.

Finalmente, los desarrollos de Jack Halberstam (2008) permiten ampliar estas discusiones en torno a las masculinidades disidentes y las identidades no normativas. Halberstam sostiene que la teoría *queer* “intenta no dar nada por sentado” (p. 11), proponiendo lecturas críticas que desestabilizan las categorías identitarias rígidas y los modelos normativos de subjetividad. Estas perspectivas permiten pensar las corporalidades y sexualidades presentes en el cortometraje de Carri como configuraciones inestables y mutables que resisten las formas tradicionales de clasificación del género y del deseo.

2.3 Pospornografía y política del deseo

Las discusiones sobre pospornografía surgen como una crítica a las representaciones tradicionales de la sexualidad producidas por la pornografía mainstream, particularmente aquellas organizadas en torno al placer masculino heterosexual, la cosificación de los cuerpos feminizados y la reproducción de jerarquías de género y sexualidad. Desde los feminismos pro-sexo y la teoría *queer*, distintos autores comenzaron a problematizar las formas en que el dispositivo pornográfico regula visual y políticamente el deseo, estableciendo qué cuerpos y prácticas sexuales resultan visibles, deseables o legítimos.

En este marco, la pospornografía no implica únicamente la producción de imágenes sexuales explícitas, sino una reapropiación crítica de los lenguajes pornográficos tradicionales. Como sostiene Paul B. Preciado (2022), “la sexualidad es una tecnología histórica de producción de cuerpos” (p. 37). Desde esta perspectiva, las representaciones sexuales no son neutrales, sino dispositivos políticos que producen subjetividades y organizan las relaciones de poder sobre el cuerpo y el deseo. Asimismo, Preciado afirma que “el sistema heterosexual es un sistema de escritura” (p. 26), señalando que el cuerpo funciona como una superficie sobre la cual se inscriben normas sexo-genéricas.

En diálogo con estas perspectivas, Diana J. Torres (2011) plantea en *Pornoterrorismo* que la pospornografía constituye una práctica política orientada a disputar las representaciones normativas de la sexualidad y del cuerpo. Desde esta perspectiva, el

posporno busca visibilizar corporalidades, deseos y prácticas sexuales históricamente excluidas por la pornografía hegemónica, cuestionando la centralidad del placer masculino heterosexual y las jerarquías tradicionales de género. En lugar de reproducir una sexualidad organizada en torno a la lógica falocéntrica, la pospornografía propone una reapropiación crítica de las imágenes sexuales como espacio de experimentación política y afectiva.

Estas formulaciones permiten abordar *Barbie también puede estar triste* como una reapropiación paródica y crítica del imaginario pornográfico. El cortometraje utiliza escenas sexuales explícitas, exageración corporal y diálogos melodramáticos para desmontar tanto la lógica heterosexual del porno *mainstream* como los modelos normativos de feminidad asociados al universo Barbie. La artificialidad de los muñecos, sus articulaciones visibles y la exageración de sus rasgos físicos evidencian el carácter construido y performativo de las representaciones sexuales.

La utilización de muñecas Barbie no constituye únicamente un recurso estético vinculado a la animación *stop-motion*, sino una operación política sobre uno de los íconos culturales más representativos de la feminidad normativa occidental. Históricamente, Barbie ha funcionado como una figura asociada a ideales de belleza blanca, heterosexual, delgada y consumista. El cortometraje subvierte esos sentidos al transformar a la muñeca en protagonista de escenas lésbicas, prácticas sexuales no reproductivas y vínculos afectivos disidentes. La propia Carri (2017) afirma que buscaba “romper con la estética Barbie y el aura de verdad que tiene esa colección” (citada en Pãorez, 2017, párr. 8).). A través de la parodia y la exageración, el *filme* desarma la aparente naturalidad de los modelos corporales y sexuales asociados a la muñeca, exponiendo la artificialidad de las normas de género y de las representaciones hegemónicas del deseo.

En relación con estas operaciones estéticas, Michèle Soriano (2014) sostiene que la animación en el cine de Carri funciona como “un espacio experimental estratégico y un dispositivo poético-político” (p. 194), capaz de cuestionar “el realismo y sus naturalizaciones” (p. 194). Desde esta perspectiva, la artificialidad de los muñecos y la exageración melodramática permiten visibilizar críticamente los códigos normativos de representación de la sexualidad y del género.

Asimismo, Soriano señala que las relaciones sexoafectivas presentes en el cortometraje “destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (p. 195). El cortometraje combina así estructuras melodramáticas clásicas - basadas en traiciones, celos y conflictos amorosos - con vínculos lésbicos, trans y poliamorosos que reorganizan las configuraciones tradicionales del deseo.

En relación con la pornografía *mainstream*, Francisco A. Zurian et al. (2022) sostienen que gran parte de la pornografía contemporánea reproduce “prácticas sexistas y heteronormativas” (p. 340) y privilegia “el goce masculino cis, blanco, ‘sano’ y heterosexual, desdeñando las posibilidades del placer del cuerpo femenino” (p. 341). Desde esta perspectiva, el porno tradicional organiza las relaciones sexuales desde una lógica falocéntrica donde el cuerpo femenino aparece subordinado a la mirada y al placer masculino.

El cortometraje de Carri subvierte estas estructuras mediante una redistribución del goce y de las posiciones tradicionales del deseo. Las escenas sexuales entre Barbie, Teresa y Tracie desplazan el centro del placer heterosexual y construyen una sexualidad donde el deseo circula entre corporalidades feminizadas, lesbianas, trans y artificiales. En lugar de organizarse en torno a la satisfacción masculina, el *filme* construye formas de intimidad y erotismo que desestabilizan las jerarquías tradicionales del placer pornográfico.

En este sentido, el deseo lésbico ocupa un lugar central dentro de la película. Las relaciones entre Barbie y Teresa no aparecen subordinadas a una fantasía voyeurística masculina, sino como vínculos sexoafectivos autónomos que cuestionan la heterosexualidad obligatoria y las representaciones normativas del romance y la sexualidad femenina. En términos de Arnés y Saxe (2019), estas configuraciones pueden pensarse como “escenas lesbianas” que constituyen “regímenes de visibilización e imaginación” (p. 5). El cortometraje desplaza así la lógica reproductiva y patriarcal del deseo heterosexual para construir una política del placer basada en la disidencia sexual y en la experimentación afectiva.

Por otra parte, Soriano (2014) sostiene que la pornografía moderna se caracteriza por una “transparencia del realismo mimético” que pretende negar la representación para mostrar simplemente a las personas “haciendo el amor” (p. 195). En *Barbie también puede eStar triste*, esta lógica aparece parodiada mediante el uso de muñecos de plástico, primeros planos de genitales, penetraciones, fluidos corporales y sonidos exagerados que producen simultáneamente erotismo, incomodidad y extrañamiento.

De hecho, Soriano (2014) afirma que “los sonidos diegéticos - gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía - [...] contribuyen a provocar malestar del-a espectador-a: estamos, de hecho, mirando pornografía, aunque sean muñecas” (p. 196). Asimismo, la autora sostiene que las imágenes del cortometraje exigen “nuevas correlaciones” y “nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de la pos(t)pornografía” (p. 196).

Desde esta perspectiva, *Barbie también puede eStar triste* construye una estética pospornográfica donde el sexo deja de funcionar como simple espectáculo visual para convertirse en una herramienta de cuestionamiento político y cultural. A través de la artificialidad de los muñecos, la exageración melodramática y la representación de prácticas sexuales no normativas, el cortometraje desmonta las formas hegemónicas de representación del deseo y propone nuevas configuraciones posibles del cuerpo, el placer y la afectividad.

3. Análisis de *Barbie también puede eStar triste* (2001)

3.1 Artificialidad, animación y desmontaje de la feminidad normativa

El cortometraje de Albertina Carri construye desde sus primeros minutos una estética basada en la artificialidad y el extrañamiento. La utilización de muñecos Barbie y Ken animados mediante *stop-motion* desestabiliza las formas tradicionales de representación cinematográfica asociadas al realismo y al cuerpo orgánico. Lejos de ocultar el carácter plástico y manufacturado de los juguetes, la película enfatiza sus articulaciones rígidas, sus movimientos mecánicos y la textura artificial de sus cuerpos, produciendo un efecto visual que interrumpe la ilusión naturalista (Figuras 1-3).

En este sentido, la artificialidad no funciona únicamente como una decisión estética, sino como una operación política orientada a cuestionar las normas de género y sexualidad asociadas al imaginario Barbie. Históricamente, la muñeca ha representado un modelo hegemónico de feminidad vinculado a ideales de belleza blanca, heterosexual, delgada y consumista. El *filme* subvierte esos sentidos al insertar a Barbie en una trama atravesada por el deseo lésbico, la violencia sexual, el melodrama y las corporalidades trans y prostéticas (Figuras 4 y 5).

Como sostiene Michèle Soriano (2014), la animación en el cine de Carri funciona como “un espacio experimental estratégico y un dispositivo poético-político” (p. 194), capaz de cuestionar el realismo y sus naturalizaciones.

Desde esta perspectiva, el uso de muñecos permite exponer el carácter construido y performativo tanto del género como de las representaciones sexuales. La película desmonta así la aparente naturalidad de los modelos corporales asociados a Barbie, revelando que la feminidad constituye una producción cultural y no una esencia biológica.

Figura 1



Nota: Fotograma de Teresa

Figura 2



Nota: Fotograma de Barbie

Estas operaciones dialogan con las formulaciones de Judith Butler (2020) sobre la performatividad de género. En *Gender Trouble*, Butler sostiene que el género no expresa una identidad previa o esencial, sino que se produce mediante la repetición reiterada de actos, normas y prácticas culturales.

Desde esta perspectiva, los cuerpos femeninos representados en el cortometraje aparecen como superficies atravesadas por tecnologías de género que regulan las formas legítimas de feminidad y deseo.

La artificialidad de las muñecas también puede pensarse desde las discusiones poshumanistas desarrolladas por Donna Haraway (1991, 2023) en *Un manifiesto ciborg*.

Figura 3



Nota: Fotograma de Barbie y Ken

Haraway (1991, 2023) propone la figura del cíborg como una subjetividad híbrida que desestabiliza oposiciones binarias como humano/máquina, natural/artificial o masculino/femenino. En el cortometraje, Barbie y Tracie funcionan como corporalidades cíborg en tanto articulan elementos humanos, tecnológicos y prost ticos que impiden pensar el cuerpo desde categorías fijas o esencialistas.

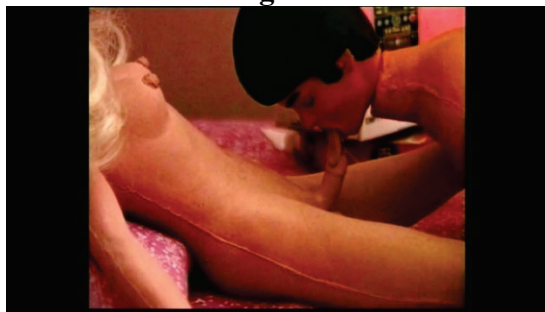
Particularmente, el personaje de Tracie produce una interrupción de las configuraciones normativas del sexo y del g nero. La combinación de genitalidad masculina, pechos plásticos y rasgos corporales feminizados construye una corporalidad híbrida que desafía las clasificaciones binarias tradicionales. Estas representaciones dialogan con las formulaciones de Preciado (2022), quien entiende el cuerpo como una tecnología política atravesada por dispositivos de regulación sexual y farmacopornográfica. Desde esta perspectiva, los cuerpos presentes en el cortometraje aparecen como ensamblajes prost ticos y tecnopol ticos que cuestionan las nociones estables de identidad sexual.

Figura 4



Nota: Primer plano de pene de Tracie.

Figura 5



Nota: Primer plano de senos y pene de Tracie

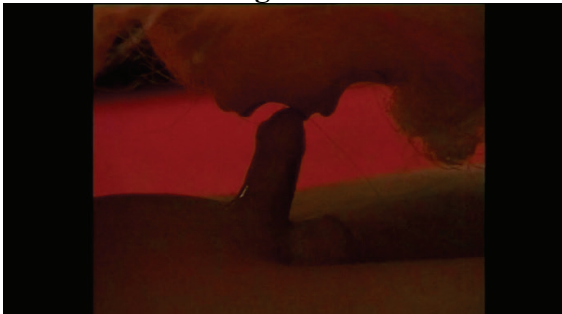
Asimismo, el *stop-motion* introduce una dimensión material particular donde los cuerpos aparecen fragmentados, manipulables y desmontables. Las muñecas son objetos de plástico, pero al mismo tiempo adquieren voz, deseo y agencia narrativa. Esta tensión entre objeto y sujeto produce una desestabilización de las jerarquías tradicionales entre humano y no humano, uno de los núcleos centrales del pensamiento poshumanista crítico.

La película construye así una estética donde la artificialidad deja de ser un defecto o una carencia para convertirse en una forma de resistencia política frente a las representaciones normativas del cuerpo y de la sexualidad. En lugar de aspirar al realismo orgánico, el *filme* enfatiza lo plástico, lo exagerado y lo artificioso como estrategias capaces de desmontar las ficciones culturales de g nero y deseo que sostienen la heterosexualidad obligatoria y los ideales hegemónicos de feminidad.

3.2. Estética pospornográfica y explicitud sexual

Uno de los aspectos centrales de *Barbie también puede estar triste* es la incorporación de códigos visuales y sonoros asociados a la pornografía explícita. El cortometraje retoma elementos característicos del g nero pornográfico - primeros planos genitales, penetraciones, sexo oral, fluidos corporales y sonidos diegéticos exacerbados - para construir una estética que combina erotismo, incomodidad y extrañamiento. Sin embargo, estas representaciones no buscan reproducir de manera acrítica los modelos visuales del porno *mainstream*, sino intervenirlos desde una lógica paródica y *queer*. Como señala Soriano (2014), la pornografía contempor nea suele privilegiar “las escenas de sexo

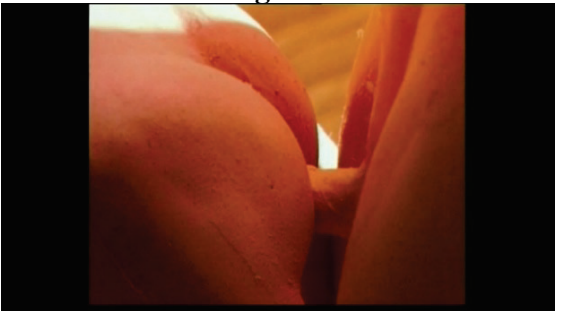
explícito - en perjuicio del contenido -, con guiones sexuales (*sexual scripts*) que alteran espacio y tiempo narrativo” (p. 166). En el cortometraje de Carri, esta dinámica se manifiesta en la sucesión acelerada de escenas sexuales, interrumpidas por breves momentos melodramáticos que funcionan como articuladores narrativos. La explicitud sexual se convierte así en uno de los ejes estructurantes del relato. Asimismo, Soriano observa que la película reproduce recursos formales característicos del lenguaje pornográfico, particularmente en la utilización de escalas de planos. Según la autora, el *filme* presenta “primeros planos sobre genitales y sexo oral” y “penetraciones”, junto con “planos conjuntos que encuadran posturas y movimientos automáticos, característicos del género” (p. 195). Estas imágenes incluyen primeros planos del pene de Ken, sexo oral entre los personajes, penetraciones explícitas y exhibición de vulvas y fluidos corporales, configurando una visualidad directamente vinculada al imaginario pornográfico (Figuras 6-9). Sin embargo, el uso de muñecos Barbie y Ken introduce una ruptura respecto del realismo pornográfico tradicional. La artificialidad de los cuerpos plásticos genera una tensión entre explicitud sexual y extrañamiento visual que impide una identificación transparente con las imágenes. En este sentido, el *filme* combina la lógica pornográfica con una dimensión paródica que desmonta los automatismos de lectura asociados al género.

Figura 6

Nota: Sexo oral entre Arbie y Ken.

Figura 7

Nota: Penetración. Sexo entre Arbie y Ken

Figura 8

Nota: Penetración anal entre Tracie y Kenu

Figura 9

Nota: Sexo oral entre Kenu y Tracie

La presencia de sonidos diegéticos constituye otro elemento fundamental en esta construcción estética. Soriano (2014) sostiene que “los sonidos diegéticos - gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía - así como la música que acompaña las secuencias [...] genera gran parte de la ilusión referencial” (p. 196). La utilización exagerada de gemidos, respiraciones y frases estereotípicas del porno mainstream intensifica la sensación de artificio y simultáneamente refuerza el carácter explícito de las escenas.

A esto se suma la aparición constante de fluidos corporales - saliva, sangre, secreciones y eyaculación - que otorgan una materialidad específica a los cuerpos artificiales de las

muñecas. Soriano (2014) afirma que “la presencia de fluidos corporales, saliva, secreciones, sangre, otorga asimismo siniestra realidad a los cuerpos rehechos, recompuestos y artificiales de las muñecas” (p. 196). En el cortometraje, estas imágenes intensifican el carácter ambiguo de los cuerpos: aunque claramente artificiales, los fluidos introducen una dimensión orgánica que produce simultáneamente fascinación e incomodidad.

La pos(t)pornografía surge como una crítica a las representaciones normativas del porno mainstream y a las formas tradicionales de construcción del deseo y de la sexualidad. Como señalan Zurian et al. (2022), “el género pornográfico mainstream construye representaciones sexuales desde un imaginario normativo”, regulando identidades de género, “cosificando a las mujeres y estableciendo relaciones de opresión” (p. 336). Frente a ello, distintas corrientes feministas, *queer* y transfeministas comenzaron a desarrollar producciones audiovisuales que cuestionan las dinámicas cisheteropatriarcales del cine pornográfico tradicional.

Dentro de este marco, la pos(t)pornografía se configura como una práctica estética y política orientada a representar corporalidades y sexualidades históricamente excluidas. Salanova (2012) sostiene que “el postporno es un movimiento artístico que propone el disfrute de representaciones alternativas del cuerpo elaborando un imaginario en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginaban” (p. 36). En la misma línea, Vellarino Albuera (2013) afirma que estas producciones rechazan “las fórmulas comerciales con una marcada mirada cisheteropatriarcal”, incorporan “corporalidades no normativas” y construyen “una política del placer mediante el uso de lenguajes audiovisuales híbridos y performáticos” (pp. 408-420).

La obra de Albertina Carri se inscribe dentro de estas discusiones al reapropiarse críticamente del género pornográfico para cuestionar el esencialismo sexual y las representaciones hegemónicas del cuerpo. Tal como se plantea en esta investigación, producciones como *Barbie también puede estar triste* “podrían potencialmente superar la mirada escopofílica del hombre-varón” (Mulvey, 2001) y desarticular la representación clásica de la mujer tanto en el cine convencional como en el pornográfico. Asimismo, sus películas pueden pensarse como formas de “arte sexual”, ya que en ellas “late una incandescente expresión de transgresión de las prohibiciones en el ámbito de las relaciones sociales” (Bataille citado en Valero Heredia, 2022, p. 26).

La escena de violencia sexual ejercida por Ken sobre Arbie ocupa un lugar particularmente significativo dentro de esta lógica. La presencia de sangre como marca visible de agresión transforma la representación sexual en una experiencia ligada al sufrimiento y al límite corporal. Esta escena puede pensarse en términos de *jouissance* (Lacan, 1998), entendida como un goce asociado a la transgresión y a la ruptura de los límites del cuerpo. A diferencia de otras escenas sexuales del cortometraje, donde los fluidos y el contacto corporal pueden producir excitación o placer, aquí el sexo aparece atravesado por la violencia y el conflicto.

Desde el psicoanálisis, la noción de *jouissance* o goce resulta clave para pensar cómo el deseo y las corporalidades disidentes se configuran en el cine de Albertina Carri. En diálogo con los desarrollos de Sigmund Freud, Jacques Lacan entiende el goce como una experiencia que no puede reducirse al placer regulado por las normas sociales o biológicas, sino como una intensidad que incluso puede exceder los límites del propio sujeto.

Dentro de esta línea, Lacan (1998) introduce la noción de *another jouissance* para referirse a una forma de goce distinta de la lógica fálica. El autor afirma que esta modalidad “*is beyond the phallus*” (p. 59), diferenciándola de la categoría de *Other*

jouissance (p. 74), vinculada específicamente al goce femenino en relación con la estructura fálica. Más que una simple oposición entre placer y dolor, estas formulaciones permiten pensar experiencias del deseo que desbordan las configuraciones normativas de la sexualidad y del cuerpo.

En *Más allá del principio del placer*, Sigmund Freud (2020) ya había cuestionado la idea de que la vida psíquica se organiza exclusivamente alrededor de la búsqueda de placer y la evitación del sufrimiento. Allí introduce la existencia de pulsiones y tendencias que pueden ir más allá del principio del placer, abriendo la posibilidad de pensar dinámicas psíquicas contradictorias y no reguladas enteramente por la satisfacción. A partir de estos planteos, Lacan (1998) desarrolla una teoría del goce articulada con el lenguaje, la pulsión y los límites del sujeto, sosteniendo que la *jouissance* se ubica “más allá del principio del placer” (Lacan, 1998; Freud, 2020).

Esta concepción resulta particularmente productiva para analizar *Barbie también puede estar triste*, donde las escenas de sexo explícito, violencia, sangre y fluidos corporales construyen formas de deseo que exceden las representaciones normativas de la sexualidad. El goce no aparece allí como una experiencia armónica o estable, sino como una intensidad atravesada por el exceso, la incomodidad y la transgresión de los límites corporales. A través de estas imágenes, el cortometraje pone en crisis las regulaciones heteronormativas del placer y propone modos alternativos de experimentar el cuerpo y el deseo.

No obstante, el *filme* no se limita a generar rechazo o malestar espectral. Planteamos que, aunque Soriano (2014) enfatiza la incomodidad que producen estas imágenes, también es posible una lectura diferente: la explicitud sexual y la implicación sensorial pueden habilitar “una reacción empática y una mirada menos prejuiciosa hacia la pornografía” (p. 196). De este modo, la película no opera únicamente como una crítica externa al porno, sino como una reapropiación de sus códigos visuales para producir nuevas formas de percepción y afectividad.

En relación con esto, la autora sostiene que nuestras emociones y percepciones se encuentran “pre-construidas por códigos de representación que configuran y hasta se sustituyen al objeto representado” (p. 196). Precisamente por ello, las imágenes organizadas por Carri desestabilizan las formas habituales de lectura pornográfica y exigen nuevas maneras de interpretar el deseo y el cuerpo.

La autora afirma además que el cortometraje propone “nuevas correlaciones” y “nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de la pos(t)pornografía” (p. 196). Desde esta perspectiva, la película articula una estética pospornográfica que no busca simplemente representar sexo explícito, sino cuestionar los regímenes visuales y políticos que organizan la sexualidad en la cultura audiovisual contemporánea.

Al combinar melodrama, animación stop-motion y pornografía explícita, el cortometraje subvierte las convenciones heteronormativas y patriarcales del género pornográfico. La película reorganiza las relaciones entre placer, cuerpo y representación, desplazando el centro del deseo heterosexual y habilitando corporalidades, prácticas sexuales y afectividades disidentes que desbordan los modelos normativos de feminidad y sexualidad.

Las estrategias visuales de *Barbie también puede estar triste* dialogan con los postulados de Laura Mulvey (1975/2001) sobre la mirada masculina y el placer visual en el cine. Como se plantea en esta investigación, el feminismo filmico sostuvo que la direccionalidad del deseo sea ha construido históricamente a través de la mirada masculina, del voyerismo, el fetichismo, y la mirada escopofílica masculina,

constituyendo tanto los mecanismos de placer en el cine como la experiencia de la audiencia masculina (Mulvey, 2001; Doane, 1982).

Asimismo, el análisis textual desarrollado hace 50 años por Laura Mulvey se conceptualizó sobre la base del binarismo de género esencialista - es decir hombre activo-espectador y mujer pasiva-imagen. Sin embargo, el cortometraje de Carri desestabiliza parcialmente esa lógica mediante la artificialidad de las muñecas, la explicitud sexual y la centralidad de corporalidades lesbianas, trans y prostéticas que desplazan el privilegio del deseo heterosexual masculino.

La película reorganiza así las relaciones entre espectador, cuerpo y deseo pornográfico. Los primeros planos genitales, el sexo explícito y la exhibición de los cuerpos retoman códigos visuales del porno mainstream, pero simultáneamente producen extrañamiento debido al carácter plástico y desmontable de las muñecas. En este sentido, el cortometraje permite problematizar - tal como se propone en esta investigación - hasta dónde efectivamente se supera esa mirada masculina o si es posible la configuración de la idea remota de una mirada escopofílica disidente.

De este modo, la película subvierte las configuraciones tradicionales del placer visual y construye formas disidentes de representación sexual que cuestionan la heterosexualidad normativa y el binarismo sexual y de género.

4. Resultados y conclusiones

El análisis de *Barbie también puede estar triste* permitió corroborar la hipótesis principal de esta investigación: el cortometraje de Albertina Carri construye representaciones disidentes y *queer* de la corporalidad femenina que desafían las normas tradicionales de género y sexualidad. A través de escenas sexuales explícitas, cuerpos artificiales y estrategias cercanas a la pospornografía, la película subvierte las formas hegemónicas de representación del deseo y reorganiza las relaciones entre cuerpo, placer y visualidad. En este sentido, las prácticas sexuales presentes en el *filme* cuestionan las configuraciones vinculadas a “la mirada escopofílica masculina” (Mulvey, 2001; Doane, 1982).

Uno de los principales resultados obtenidos radica en la manera en que el cortometraje desplaza la lógica tradicional del placer visual heterosexual. Tal como se desarrolla en esta investigación, la direccionalidad del deseo sea ha construido históricamente a través de la mirada masculina, del voyerismo, el fetichismo, y la mirada escopofílica masculina, constituyendo tanto los mecanismos de placer en el cine como la experiencia de la audiencia masculina (Mulvey, 2001; Doane, 1982). Sin embargo, en el *filme* de Carri estas configuraciones se ven alteradas mediante la artificialidad de las muñecas, la exageración melodramática y la presencia de vínculos lésbicos, trans y prostéticos que desplazan el privilegio de la heterosexualidad normativa.

En este marco, el análisis permitió advertir que la película subvierte parcialmente el esquema binario desarrollado por Laura Mulvey, según el cual el cine clásico se organizaba a partir de la oposición “hombre activo-espectador y mujer pasiva-imagen”. Aunque el cortometraje retoma recursos asociados al porno mainstream - primeros planos genitales, sexo oral, penetraciones y exhibición explícita del cuerpo -, la utilización de muñecos Barbie y Ken interrumpe la naturalización de esas imágenes y vuelve visible el carácter construido de las representaciones sexuales y de género.

Las escenas sexuales presentes en el *filme* tampoco responden únicamente a una lógica pornográfica tradicional. Por el contrario, el análisis evidenció que la explicitud sexual funciona como una estrategia político-estética que cuestiona las representaciones

normativas del cuerpo y del placer. Tal como señala Michèle Soriano, el cortometraje incorpora “primeros planos sobre genitales y sexo oral” y “penetraciones”, junto con “planos conjuntos que encuadran posturas y movimientos automáticos, característicos del género” (Soriano, 2014, p. 195). Asimismo, la autora sostiene que “los sonidos diegéticos - gemidos, gritos y frases clichés de la pornografía - así como la música que acompaña las secuencias [...] genera gran parte de la ilusión referencial” (Soriano, 2014, p. 196).

A esto se suma la presencia constante de fluidos corporales y materiales orgánicos. Como afirma Soriano (2014), “la presencia de fluidos corporales, saliva, secreciones, sangre, otorga asimismo siniestra realidad a los cuerpos rehechos, recompuestos y artificiales de las muñecas” (p. 196). Estas imágenes producen simultáneamente erotismo, incomodidad y extrañamiento, impidiendo una lectura pornográfica tradicional basada únicamente en el placer visual escópico.

En relación con esto, el análisis permitió observar que el *filme* no se limita a reproducir los códigos del porno mainstream, sino que los reapropia críticamente desde una estética *queer* y pospornográfica. Tal como plantea Soriano (2014), el cortometraje propone “nuevas correlaciones” y “nuevos códigos en suspenso, todavía por descifrar, pero contextualmente conectados con el movimiento feminista pro-sexo y las producciones artísticas de la pospornografía” (p. 196).

El análisis de *Barbie también puede estar triste* permitió observar que la obra de Albertina Carri construye una crítica a las representaciones sexuales hegemónicas mediante una estética *queer* y pos(t)pornográfica que cuestiona la heterosexualidad normativa y las formas tradicionales de representación del cuerpo femenino. A través de cuerpos artificiales, escenas sexuales explícitas y prácticas sexoafectivas disidentes, el cortometraje subvierte las configuraciones del porno mainstream, caracterizado por reproducir “las estructuras de desigualdad propias del patriarcado imperante” y por ubicar a la mujer “en un lugar de degradación y de mera sumisión al placer masculino” (Valero Heredia, 2022, p. 20).

En este sentido, la película se aproxima a los presupuestos de la pos(t)pornografía desarrollados por Vellarino Albuera (2013), particularmente en su rechazo de las fórmulas comerciales cisheteropatriarcales, en la inclusión de corporalidades no normativas y en la construcción del goce como una herramienta política de reapropiación del cuerpo (pp. 408-420). Del mismo modo, el cortometraje reorganiza las relaciones entre placer, cuerpo y representación sexual desde una lógica que habilita sexualidades periféricas y disidentes, tal como propone Salanova (2012, p. 36).

De este modo, las escenas sexoafectivas entre Barbie, Teresa y Tracie reorganizan las formas tradicionales del deseo heterosexual y habilitan nuevas configuraciones de placer y afectividad *queer*.

Otro de los resultados centrales se relaciona con la construcción de corporalidades híbridas y artificiales. La utilización de muñecos animados mediante *stop-motion* problematiza las oposiciones entre humano/no humano, natural/artificial y masculino/femenino.

Constituye una crítica al pensamiento humanista, al esencialismo de género y a las oposiciones binarias que estructuran la modernidad occidental, como humano/máquina, naturaleza/cultura y masculino/femenino. A través de la figura del cibernético, entendida como un organismo híbrido entre cuerpo y tecnología, la autora propone una subjetividad capaz de cuestionar las identidades fijas y las jerarquías tradicionales del pensamiento patriarcal. El cibernético funciona, así como una metáfora política y epistemológica que permite pensar corporalidades fragmentadas, artificiales y no esencialistas, particularmente útiles para los estudios feministas, *queer* y poshumanistas (Haraway, 1991). Personajes como Tracie desestabilizan las clasificaciones binarias del cuerpo a

través de configuraciones prostéticas y tecnológicamente intervenidas que dialogan con las formulaciones de Donna Haraway (1991/2023) sobre el cibernético y con los desarrollos de Paul B. Preciado (2022) acerca de las tecnologías de género y del cuerpo.

En este sentido, la investigación retoma la noción de “bastardismo” propuesta por Preciado (2020, p. 13), entendida como una posición política situada “fuera del linaje biológico, epistemológico o disciplinar”. El cortometraje aparece, así como una forma cinematográfica híbrida e inclasificable que combina melodrama, pornografía, animación y performance corporal, desbordando las categorías tradicionales del cine contemporáneo argentino y del cine *queer* latinoamericano.

El estudio de las escenas de violencia sexual, penetración y explicitud corporal también permitió profundizar el análisis del goce femenino y de las formas disidentes del deseo. Desde el psicoanálisis, la investigación retomó las formulaciones de Jacques Lacan sobre la *jouissance* para pensar experiencias corporales que exceden el placer regulado socialmente. Lacan (1998) introduce la noción de *another jouissance* como una forma de goce “*beyond the phallus*” (p. 59), diferenciándola de la categoría de *Other jouissance* (p. 74). Estas formas de goce permiten pensar experiencias del deseo que desbordan las configuraciones normativas del cuerpo y de la sexualidad.

La investigación también retomó los planteos de Sigmund Freud (2020) que cuestiona la idea de que la vida psíquica se organiza exclusivamente alrededor del placer y de la evitación del dolor. A partir de estos desarrollos, el análisis del cortometraje permitió pensar las escenas de sangre, violencia, penetración y explicitud sexual como formas de goce vinculadas al exceso, la pulsión y la ruptura de los límites normativos del cuerpo.

Por otra parte, el *filme* también subvierte las estructuras narrativas tradicionales mediante una apropiación crítica del melodrama. Tal como sostiene Soriano (2014), las relaciones presentes en el cortometraje “destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (p. 195). El sufrimiento amoroso, los celos y la intensidad emocional característicos del melodrama clásico son reorganizados aquí a través de vínculos lésbicos, trans y poliamorosos que cuestionan las formas normativas de afectividad y sexualidad.

En síntesis, *Barbie también puede estar triste* construye una crítica al heteropatriarcado, al binarismo de género y a las formas hegemónicas de representación pornográfica mediante una estética *queer* y pospornográfica que politiza el cuerpo, el deseo y las emociones. La película desplaza la centralidad del sujeto cis, heterosexual y funcional, otorgando agencia política tanto a corporalidades disidentes como a cuerpos artificiales y no humanos. A través de la hibridez, la artificialidad y la explicitud sexual, el cortometraje propone nuevas formas de sensibilidad y representación donde el placer y el goce operan como espacios de resistencia cultural y política.

Referencias

- Arnés, A., & Saxe, F. (Eds.). (2019). *Escenas lesbianas: Tiempos, voces y afectos disidentes*. La Cebra.
- Butler, J. (2002a). *Cuerpos en disputa: El discurso performativo y la materialidad del cuerpo*. Paidós.
- Butler, J. (2002b). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Butler, J. (2020). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

- Carri, A. (Directora). (2001). *Barbie también puede eStar triste* [Película]. NQVAC.
- CAACI. (2024). *Reporte diversidad de género en el audiovisual iberoamericano (2023–2024)*. <https://caaci-iberoamerica.org/>
- de Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- de Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género* [Libro electrónico]. <https://bnyurl.com/yc7n5xwu>
- de Lauretis, T. (2011). Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(2), 243–263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23(3–4), 74–88. <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>
- Dodier, A. (2021). La reflexividad en el cine de Albertina Carri: El uso del archivo, construcción de una nueva memoria. *Ñawi: Arte, Diseño, Comunicación*, 5(2), 225–241. <https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a13>
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Haraway, D. (2023). *Manifiesto ciborg*. Kaótica.
- Martín Peña, F. (2023, 23 de noviembre). *Entrevista con Albertina Carri. Parte II* [Entrevista]. Malba. <https://bit.ly/4fn9VwK>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365–378). Akal.
- Pãorez, A. (2017, 24 de agosto). Albertina Carri: “La memoria no sirve como búsqueda de la verdad” [Entrevista]. *Revista Film*. Consultado el: 22 de octubre de 2023. Disponible en: <https://bit.ly/4wpYuKU>.
- Preciado, P. B. (2020). *Testo yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2022). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Rich, A. (1984). Notes towards a politics of location. In *Blood, bread and poetry: Selected prose, 1979–1985* (pp. 210–231). W. W. Norton & Company.
- Salanova, M. (2012). *Postpornografía*. Pictografía.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Soriano, M. (2014). Animación: Distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri. En L. H. Mullaly & M. Soriano (Eds.), *De cierta manera: Cine y género en América Latina* (pp. 219–252). L’Harmattan.
- Torres, J. D. (2011). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.
- Valero Heredia, A. (2022). *La libertad de la pornografía*. Serie Gong.
- Vellarino Albuera, S. (2013). *Políticas de la representación (post)pornográfica: Del mainstream a la queer-action* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://acortar.link/oquaPd>
- Vellarino Albuera, S. (2022). Postpornografía: La revolución de la periferia y sus aristas. *Kamchatka*, 19(1), 187–216. <https://doi.org/10.7203/KAM.19.22458>
- Warner, M. (Ed.). (1993). *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. University of Minnesota Press.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.
- Zurian Hernández, F. A., & Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5–21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Zurian Hernández, F. A., Perdomo Rodríguez, K., & García Ramos, F. J. (2022).
Pos(t)pornografía o porno queer en el cine de Albertina Carri: El cuerpo político y
militante. *Confluente*, 14(2), 330–350. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15979>

Imaginário das velhices LGBTQIAP+ no cinema brasileiro

Fabício FERNANDES

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)/Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Territorialidades (Póscom)
fabricao.f.fernandes@edu.ufes.br

Resumo: Este artigo discute os fundamentos metodológicos de uma pesquisa em desenvolvimento no campo da Comunicação e Territorialidades, com foco na análise do imaginário das velhices LGBTQIAP+ no cinema brasileiro, da chanchada à pós-retomada. Ao refletir sobre os atravessamentos metodológicos possíveis, a pesquisa propõe dois movimentos metodológicos: um histórico-arqueológico, voltado a discursos midiáticos, arquivos e à epidemia de HIV/aids (1981-1997), e outro de análise fílmica, baseada em fragmentos e vestígios de cada filme. O artigo reflete, portanto, sobre os desafios de pesquisar arquivos obsoletos, imagens e narrativas fílmicas, propondo uma abordagem transdisciplinar que articula memória *queer*, afetos, biopolítica, amizade, imaginário e teoria *queer* como operadores analíticos.

Palavras-chave: velhices LGBTQIAP+, cinema brasileiro, imaginários sociais, memória e afetos, teoria *queer*

Abstract: *This article discusses the methodological foundations of an ongoing research project in the field of Communication and Territorialities, focusing on the analysis of imaginaries of LGBTQIAP+ elderhood in Brazilian cinema, from chanchada to the post-retomada period. By reflecting on possible methodological intersections, this research proposes two methodological movements: a historical-archaeological one, oriented toward media discourses, archives, and the HIV/AIDS epidemic (1981–1997), and a film analysis one, based on fragments and traces of each film. Therefore, the article reflects on the challenges of researching obsolete archives, images, and film narratives, proposing a transdisciplinary approach that articulates queer memory, affects, biopolitics, friendship, imaginaries, and queer theory as analytical operators.*

Keywords: *LGBTQIAP+ aging, Brazilian cinema, social imaginaries, memory and affects, queer theory*

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar e discutir os caminhos metodológicos que orientarão uma pesquisa voltada à análise das representações das velhices LGBTQIAP+ no cinema brasileiro, a partir de dois movimentos metodológicos. O primeiro deles será um movimento que estamos nomeando de **histórico-arqueológico**, voltado a discursos midiáticos, arquivos de mídia e à epidemia de HIV/aids (1981-1997); e, o segundo, será o da **análise fílmica**, baseada em fragmentos e vestígios de uma série de filmes que foram produzidos em diferentes momentos, histórico e contemporâneo, do cinema brasileiro. Este texto busca explicitar nossas escolhas teóricas, procedimentos analíticos e desafios

inerentes a uma investigação que articula cinema, memória, sexualidade e imaginários sociais.

No primeiro movimento deste estudo, tomamos como objeto de análise diferentes mídias - aqui compreendidas como analógicas, por terem sido produzidas entre as décadas de 1980 e 1990 -, bem como discursos formulados, sobretudo, no início dos anos 1980, em torno da cultura LGBT no Brasil. O objetivo é identificar seus principais marcos histórico e social, destacando-se: a primeira onda do movimento homossexual brasileiro, a partir da década de 1970; o desbunde nos anos 1980 e o consumo da cultura gay; e, principalmente, o período mais mortal da epidemia de HIV/aids¹, entre 1981-1997. É também nesse contexto que se intensificam a criação de associações civis, espaços alternativos e de redes de apoio, como, por exemplo, a Casa Brenda Lee, no Rio de Janeiro, voltada ao acolhimento de pessoas trans.

A fase do giro mortal da aids é um período em que a homossexualidade passa a ser historicamente regulada pela biopolítica, conceito de Michel Foucault (1975-1976), além de responder a uma dinâmica social, que foi nomeada por Larissa Pelúcio e Richard Miskolci (2009) de cidadanização. Nessa modalidade de cidadania articulada com a Sida², passou-se a exigir um tipo específico de governo da vida soropositiva por parte do próprio sujeito, que devia cuidar de sua saúde por meio de um comportamento preventivo. Isto é, um governo de si bioascético ao nível de uma produção de subjetividades vigilantes e também controladas pelo uso dos fármacos - a terapia antirretroviral, a TARV, implicando na submissão a um discurso ascético da biomédica e na “manutenção de formas de vida abjetas, que, de várias formas, rompem com as práticas e discursos do ‘bom paciente’” (Butturi, 2022, p. 235).

As políticas de prevenção ao HIV/aids, em sua gênese, foram marcadas por preocupações de cunho segregacionista ao longo da década de 1980 e no início dos anos 1990, priorizando o controle e a normatização dos corpos muito mais do que a atenção às diferenças e às demandas das populações LGBTQIA+. A noção de “diversidade”, como observa Pelúcio (2009), sequer era considerada no momento de formulação dessas medidas, uma vez que ainda não havia adquirido o estatuto político que possui atualmente. Soma-se a esse contexto o processo histórico de patologização da homossexualidade no Brasil, em que ser gay foi oficialmente considerado um transtorno psiquiátrico até 1985. No que se refere aos discursos sobre a aids produzidos no país, Pelúcio e Miskolci (2009) apontam, assim, para a necessidade de “refletir sobre uma história nunca contada: a da constituição subjetiva das sexualidades vigiadas” no contexto do HIV/aids.

Essas duas décadas constituem também um momento em que a cultura LGBT brasileira reorganizou imaginários sociais, identidades dissidentes, corporalidades e redes de cuidado. Trata-se de um período que pode ser analisado a partir das experiências do trauma e do luto, mas também das práticas e dos discursos de resistência. Nesse contexto, a pista de dança configura-se como um espaço de encontros no qual as corporalidades eram musicalmente guiadas pela *house music*³. Partindo desse horizonte, esta pesquisa busca compreender e identificar como as memórias LGBT - em especial aquelas vinculadas ao contexto histórico da epidemia do HIV/aids e aos impactos das experiências vividas - podem comparecer, de diferentes formas, na construção de personagens que representam as velhices LGBT no cinema brasileiro, reconhecendo as emoções como

¹ Escreve-se aids (*Acquired Immune Deficiency Syndrome*) em homenagem ao escritor, sociólogo, jornalista e ativista brasileiro Herbert Daniel (1964-1985).

² *Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, Sida*.

³ Neste link, você pode ouvir uma playlist que está sendo atualizada ao longo desta jornada de doutoramento no Póscom, Ufes: <https://encurtador.com.br/PTYt>

política dos afetos (Ahmed, 2014; Rolnik, 2007) e como estratégias de resistência.

2. Stonewall e a politização da visibilidade LGBT (BRASIL X EUA)

Historicamente, no que diz respeito às lutas por direitos e visibilidade LGBT, é possível estabelecer um paralelo entre Brasil e Estados Unidos, tendo como principal marco a eclosão do motim no bar Stonewall, em 28 de junho de 1969, quando “grupos políticos de gays e lésbicas assumidamente começaram a utilizar o ativismo de base e a desobediência civil voltada à obtenção de publicidade (ou “zaps”) na luta pela “libertação gay” (Benshoff & Griffin, 2006, p. 156). Tem início então o *Gay Moviment* americano — cujas representantes trans Sylvia Rivera⁴ e Marsha P. Johnson⁵ tiveram significativa importância, ao questionar questões de raça e classe trazidas à cena, à época, tal como ocorre em maior escala atualmente:

Nessa atual conjuntura, a identidade cis heterossexual, branca, de classe elitizada, por muito tempo consolidada como o paradigma hegemônico por natureza, abre-se a uma constelação sem precedentes, e sujeitos há muito empurrados em direção ao limbo por não se confirmarem a essa configuração imposta passam a vislumbrar uma possibilidade de reconstruírem suas histórias. (Morais, 2025, pp. 23-24)

No Brasil, entretanto, o movimento homossexual e lésbico constituiu-se de forma distinta, tendo vindo “quase a reboque de precedentes” (Trevisan, 2010, p. 49). Em contraste com o contexto norte-americano, onde se consolidou um discurso próprio de luta pela chamada “libertação gay”, o cenário brasileiro caracterizou-se, segundo Trevisan (2010), pela quase inexistência - ou mesmo pela “despreocupação” - em torno da construção de um discurso que o autor denomina de “homocultura”.

Em ambos os contextos, “o movimento e a consciência homossexual advieram de uma relação com as esquerdas de cada país” (Trevisan, 2010, p. 49), desde a década de 1960, no interior da contracultura e em diálogo com o ativismo negro e o movimento feminista. Ainda assim, no Brasil, a emergência pública das vozes LGBT ocorreu de forma mais tardia em relação ao contexto norte-americano. Esse descompasso também se reflete no percurso do cinema brasileiro, especialmente no que diz respeito à produção de imagens plurais capazes de “representar uma democracia real de sujeitos e corpos diversos” (Lopes & Nagime, 2015, p. 16), como se observou no contexto do *New Queer Cinema* (NQC) - um momento histórico que foi intitulado e batizado pela crítica de cinema B. Ruby Rich e que incluía produções de diretores e artistas experimentais dos Estados Unidos, Canadá e Reino Unido. É justamente no catálogo da mostra *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*⁶, que o pesquisador Denilson Lopes (2015) formula, pela primeira vez, um conjunto de questões destinadas a abrir o debate sobre o cinema *queer* brasileiro

⁴ Sylvia Rivera, uma mulher trans latina de ascendência porto-riquenha e venezuelana, esteve na linha de frente dos motins do bar Stonewall e dedicou grande parte de sua vida na luta por justiça para aqueles que historicamente o movimento *gay mainstream* desprezou: pessoas *queers* em situação de rua, encarceradas, imigrantes e também pessoas negras *queers* periféricas.

⁵ Marsha P. Johnson (1945- 1992) foi uma mulher trans negra, artista e ativista americana que, em parceria com Sylvia Rivera, lutou pela libertação trans.

⁶ A *Mostra New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política* foi realizada entre junho e setembro de 2015, em cinco cidades brasileiras, por meio da Caixa Cultural. A programação reuniu filmes, debates e atividades formativas dedicadas a discutir as relações entre cinema, sexualidade e política, tomando como referência o contexto internacional do *New Queer Cinema* e suas reverberações no Brasil.

contemporâneo, em comparação com as obras dos contextos americano, canadense e europeu:

Existe afinal uma influência do *New Queer Cinema* sobre o cinema que foi produzido em nosso país nos últimos anos? Ou para pensarmos num Novo Cinema *Queer* Brasileiro temos que mudar os paradigmas e partir de uma situação política-histórica-social própria, além de levar em conta também as diferentes realidades de produção, exibição e distribuição? (Lopes & Nagime, 2015, p. 16)

É com Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz, que se consolida um marco fundamental do cinema *queer* no Brasil. No entanto, esta pesquisa propõe ampliar o recorte temporal comumente associado a esse campo, estabelecendo um diálogo entre o *New Queer Cinema*, sobretudo em sua vertente norte-americana, e a emergência de um Novo Cinema Queer Brasileiro, a partir dos anos 2000.

Além disso, por não termos tido uma produção cinematográfica que adotasse o assumir-se (Sedgwick, 2007) para a família, amigos e colegas de trabalho como estratégia para a liberação sexual e o orgulho de si, nem produzisse obras audiovisuais capazes de realizar reflexões mais complexas sobre questões de gênero e sexualidade ou questionasse os discursos biopolíticos em torno da crise da aids, nossa proposta neste primeiro movimento é analisar fragmentos de discursos oficiais veiculados em programas de TV, fragmentos de campanhas publicitárias de prevenção em torno do HIV/aids, imagens encontradas em propagandas publicitárias oficiais, reportagens em mídias analógicas (revistas, TVs), entre outros arquivos obsoletos.

Ainda no contexto das experiências de gays e lésbicas nos Estados Unidos da década de 1970, embora o discurso militante do assumir-se começasse a repercutir nas consciências individuais, Benshoff e Griffin (2006) recorrem ao historiador norte-americano do cinema Thomas Waugh, que recorda:

como era desesperador naqueles dias antes de existirem festivais de cinema e vídeo queer em todas as cidades e jovens queer de vinte anos com câmeras de vídeo em cada encontro. Fome, seca, silêncio e invisibilidade eram de fato as palavras que cineastas-punk-bichas como eu utilizava para descrever o ambiente audiovisual na primeira década pós-Stonewall (Benshoff & Griffin, 2006, p. 154)

Silêncio e invisibilidade constituem marcas centrais do contexto de produção em um cinema norte-americano anterior ao *New Queer Cinema* (pré-NQC). É nesse cenário que têm início os primeiros impulsos documentais e experimentais voltados a questionar não apenas os modos de representação cinematográfica vigentes (Benshoff; Griffin, 2006), mas também um modelo “palatável e higienizado do homoerotismo” (Lacerda, 2015, p. 124), característico das produções do cinema de Hollywood.

É a partir dessa perspectiva que, após a realização de um estudo histórico-arqueológico como primeiro movimento desta pesquisa, iniciamos uma etapa de contextualização - não cronológica - e de aplicação de diferentes possibilidades metodológicas à análise de filmes que mobilizam aquilo que estamos denominando de imaginário das velhices LGBTQIAP+ no cinema brasileiro (ou, alternativamente, pessoas LGBTQIAP 50+).

Para tanto, propomos a realização de uma revisão bibliográfica que permita contextualizar o período compreendido entre 1981 e 1997. Partimos do pressuposto de que a análise desse momento histórico possibilita compreender, sobretudo, de que maneira a experiência traumática pode ter incidido sobre os imaginários em torno de pessoas LGBTQIAP+ no cinema brasileiro. Em outras palavras, buscamos investigar como,

a partir do trauma da epidemia do HIV/aids, personagens LGBT50+ no cinema contemporâneo reinventam seus modos de vida e seus desejos, em diferentes fases e momentos do cinema brasileiro, cujas “práticas cinematográficas de oposição [...] no Terceiro Mundo têm experimentado uma variedade de estéticas alternativas” (Shohat & Stam, 2006, p. 407). As fases da produção dessas obras audiovisuais às quais nos referimos são:

- Chanchada (final da década de 1930 a meados dos anos 1960);
- Cinema Novo, na segunda fase (1964-1968) e terceira fase (1968-1972);
- Cinema Marginal, Udigrudi (1968-1973);
- Período da Embrafilme (1970-1990);
- Cinema de retomada (1995-2002);
- Pós-Retomada (2002 em diante);
- E a produção cinematográfica brasileira em períodos, como o Golpe (2016-2019), o governo bolsonarista (2019–2022) e a reconstrução das políticas de fomento pelo Ministério da Cultura (Minc) e a Ancine (2023-). (Nagib, 2002; Xavier, 2001; Ikeda, 2015).

Nesse sentido, consideramos personagens LGBT50+ como “sujeitos de experiências emocionais” (Xavier, 1983, p. 46), representados em filmes cujas imagens dialoguem com um entendimento do desejo como fluido e não fixado, liberado de políticas identitárias homogeneizantes que tendem a apagar multiplicidades e diferenças (Morais, 2025). Ademais, para a realização do primeiro movimento da pesquisa, que denominamos histórico-arqueológico, reconhece-se a necessidade de um estudo mais aprofundado do método arqueológico proposto por Michel Foucault, anterior à fase genealógica de sua obra. No entanto, o tempo próprio de um doutorado mostra-se incipiente e fugaz para abarcar plenamente essa empreitada.

E embora, como afirma Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2004), no artigo *Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas*, o interesse pelo que a autora denomina de “contexto discursivo da ciência” tenha crescido e se generalizado na América Latina a partir da década de 1990, é preciso considerar que a história do campo da Comunicação sempre foi marcada pela diversidade teórica e pela historicidade de seu objeto (Lopes, 2004). Portanto, arrisco afirmar que, para a realização de um movimento de pesquisa como o que denominamos histórico-arqueológico, no campo da Comunicação e Territorialidades, torna-se necessário ler e reler não apenas *A Arqueologia do Saber* (2014), de Michel Foucault, mas também obras como *Arqueologia das Mídias* (2006), de Friedrich Kittler/Zielinski; e, mais recentemente, ainda não traduzidos para o português, os dois tomos de *Wilde Archäologien (Arqueologias Selvagens)*, de Knut Ebeling - o primeiro de 2009 e o segundo de 2016; e *What Is Media Archaeology? (O que é Arqueologia da Mídia)*, de Jussi Parikka (2012). Essas leituras podem contribuir para a constituição de múltiplos vieses metodológicos na produção de pesquisas em Comunicação e Territorialidades, especialmente aquelas voltadas às materialidades vestigiais da mídia em outros tempos e formatos.

3. Análise do fragmento fílmico

Entramos, assim, no segundo movimento da pesquisa. Reconhecendo não apenas os desafios inerentes ao trabalho - sempre inacabado - de análise fílmica (Aumont; Marie, 2004), mas também as limitações próprias dessa travessia acadêmica, destacamos que,

nesta segunda fase, a proposta é pesquisar **com e sobre** filmes. Após a realização de um estudo histórico-arqueológico como primeiro movimento de pesquisa, inicia-se, portanto, uma etapa voltada à contextualização - não cronológica - e à aplicação de diferentes possibilidades metodológicas para a análise filmica, que mobilizam os eixos aqui propostos. Nesse sentido, reconhece-se que as abordagens metodológicas para a análise do fragmento do filme são múltiplas.

A partir dos filmes que compõem o corpus desta pesquisa, propomos abordá-los a partir de diferentes eixos analíticos. O primeiro refere-se à problematização da velhice (Beauvoir, 1976). O segundo diz respeito à autoria - queer e não queer - e às implicações dessa posição na construção das obras (Bernardet, 1994; Marconi, 2020). Em seguida, consideramos as formas de representação no cinema brasileiro (Shohat & Stam, 2006; Stam, 2008; Xavier, 1983), em diálogo tanto com o New Queer Cinema (Rich, 1992) quanto com o chamado Novo Cinema Queer Brasileiro (Lopes & Nagime, 2015).

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, a análise se concentra em aspectos narrativos e visuais (Aumont, 2004), por meio do exame de fragmentos filmicos - frames específicos e suas temporalidades. O estudo focaliza a posição dos personagens em relação aos perfis do envelhecimento LGBT e sua inserção nas obras, articulando diferentes aportes teóricos para examinar a narrativa de cada filme e a trajetória desses personagens: o que eles revelam ou expressam sobre suas velhices em cena. Por fim, serão discutidas as práticas e performatividades de gênero (Butler, 2000, 2003) e as configurações da sexualidade (Foucault, 1976, 1984, 2018) que atravessam essas representações.

No que se refere às imagens, as possibilidades analíticas tornam-se ainda mais complexas. Em um primeiro momento, elas podem ser abordadas a partir da obra filmica enquanto um mundo de imagens, compreendendo o imaginário das velhices LGBT como um conjunto de produções imagéticas materializadas em obras artísticas (Wunenburger, 2007). Em seguida, considera-se a produção das imagens como uma operação material e sensível se dando a partir de um regime de imagens (Rancière, 2005, 2009, 2012), capaz de estabelecer relações entre corpos, palavras, tempos, objetos e gestos - elementos “tão importantes quanto os personagens, na medida em que remetem a traços históricos e a metonímias culturais” (Shohat & Stam, 2006, p. 419).

Essas análises do fragmento filmico serão articuladas também com a noção de amizade (Ortega, 2002), ética e a teoria queer (Butler, 2003), em diálogo com noções como utopia e futuridade dissidente em *Cruising Utopia* (Muñoz, 2009), além dos debates sobre afetos, agenciamentos e políticas do desejo (Rolnik, 2011; Deleuze & Guattari, 1995; Guattari, 1985).

À primeira vista, essa tarefa parece quase impossível - e, de fato, o é. No entanto, ao optarmos por uma análise orientada pelo fragmento e pelo vestígio de cada filme, a partir de frames específicos, essa abordagem se mostra mais viável, sobretudo diante da quantidade de obras identificadas na curadoria⁷ inicial da pesquisa. Além disso, a escolha pelo fragmento filmico não implica o abandono das questões relativas à montagem estrutural, como enquadramento, roteiro, sequências, planos e atuação dos atores, entre outros aspectos, que permanecem centrais para a análise das imagens e de seus sentidos. Nesse movimento analítico “[...] a imagem em si mesma é, portanto, carregada de ambiguidade quanto ao sentido, de polivalência significativa. Vimos, por outro lado, que

⁷ Foi a partir da experiência na prática cineclubista, ao longo de 12 anos, e da produção de uma curadoria de filmes para o CineLGBT50+ - Mostra do ES Cineclube Diversidade para Pessoas da Terceira Idade, que ocorreu entre os dias 23 e 26 de outubro de 2025, em Vitória, que realizei o levantamento de filmes brasileiros *queers* e não *queers* para esta pesquisa.

a imagem sozinha não nos permite perceber o tempo da ação que transcorre.” (Martin, 2003, p. 27).

Como observa Martin (2003), a imagem isolada não permite apreender plenamente o tempo da ação narrativa que nela se desenvolve. No entanto, é precisamente nesse limite que se situa a potência da análise do fragmento fílmico, entendido aqui não como substituto da totalidade do filme, mas como vestígio capaz de condensar temporalidades outras - afetivas, históricas e memoriais - que atravessam as imagens e os corpos nelas representados.

Considerando isso, ao escolhermos os frames para cada filme, esses serão postos também em relação a seu contexto de produção; ao filme e sua intensidade, intimidade e ubiquidade (relação tempo-espço); ao som não somente enquanto banda sonora produzida, mas como possibilidade sensorial e poética, comunicativa e informativa; entre outras questões tanto sutis quanto infinitas no jogo de interpretação da linguagem cinematográfica, no que se refere à crítica interna (do filme), externa (do diretor, contexto de produção etc) e do próprio documento fílmico para além das significações ideológica e morais.

4. Filmes que serão analisados:

Orgia ou o Homem que deu Cria (ficção, 92 min, 1970), de João Silvério Trevisan;
O beijo no Asfalto (ficção, 1h20, 1980), de Bruno Barreto;
Os Rapazes das calçadas (ficção, 1h21min, 1981), de Levi Salgado;
Dores de Amor (documentário, 58min, 1988), de Pierre-Alain Meier (suíço-brasileiro)
Harmada (ficção, 1h40, 2003), de Maurice Capovilla (adaptação do romance homônimo de João Gilberto Noll);
Tomba-Homem (documentário, 42min, 2008), de Gibi Cardoso;
Depois de tudo (ficção, 12 min, 2008), de Rafael Saar;
Phedra (documentário, 13 min, 2008), de Claudia Priscilla;
Bailão (ficção, 17 min, 2009), de Marcelo Caetano;
A Dama do Estácio (ficção, 22min, 2012), de Eduardo Ades;
Quem Tem Medo De Cris Negão? (documentário, 26 min, 2012), de René Guerra;
Esse Amor Que Nos Consome (documentário/drama, 1h20m, 2012), de Allan Ribeiro;
Meu Amigo Claudia (documentário, 1h27, 2013), de Dácio Pinheiro;
Castanha (documentário, 1h 35, 2014), de Davi Pretto;
Yorimatã (documentário/musical, 1h56, 2014), de Rafael Saar;
O Clube (documentário, 14 min, 2014), de Allan Ribeiro;
Batguano (ficção científica, 1h14, 2014), de Tavinho Teixeira;
São Paulo em Hi-Fi (documentário, 1h40, 2016), de Lufe Steffen;
A Destruição de Bernardet (documentário, 1h12, 2016), de Claudia Priscilla e Pedro Marques;
Santiago (documentário/drama, 1h20, 2007), de João Moreira Salles;
Vaca Profana (ficção, 15 min, 2017), de René Guerra;
Divinas Divas (documentário, 1h50, 2017), de Leandra Leal;
Primavera (ficção, 24 min, 2017), de Fábio Ramalho;
Verde Limão (ficção, 18 min, 2018), de Henrique Arruda;
Vó, a senhora é lésbica? (ficção, 17 min, 2018), de Bruna Esteves Amorim;
Gretta (ficção, 97 min, 2019), de Armando Praça;
Mr. Leather (documentário, 85 min, 2019), de Daniel Nolasco;
Vento Seco (ficção, 1h50, 2020), de Daniel Nolasco;

Homens Pink (documentário, 50 min, 2020), de Renato Turnes;
Luana Muniz - Filha da Lua (documentário, 1h 15min, 2021), de Rian Córdova e Leonardo Menezes;
Entreaberta (ficção, 15 min, 2021), de Bruna Estevem Amorim;
Peixe abissal (ficção, 110 min, 2022), de Rafael Saar;
Filhos da noite (documentário, 16 min, 2022), de Henrique Arruda;
Ferro's Bar (documentário, 25 min, 2022), de Nayla Guerra, Rita Quadros, Fernanda Elias, Aline A. Assis;
Os finais de domingo (ficção, 8 min, 2023), de Olavo Junior;
Os animais mais fofos e engraçados do mundo (ficção, 24 min, 2023), de Renato Sircilli;
Filhas da noite (documentário, 1h83, 2024), de Henrique Arruda;
Toda noite estarei lá (ficção, 112 minutos, 2024), de Tati Franklin e Suellen Vasconcelos.

Cabe, durante o processo de análise do material - entendido aqui como fragmento fílmico -, contextualizar essas produções cinematográficas a partir de “tal momento, tal imagem ou parte das imagens, tal situação” (Aumont, 2004, p. 12), levando em consideração o momento histórico e as condições de produção de cada uma delas.

Nesse sentido, é possível mobilizar, por um lado, questões de caráter mais informacional, relacionadas ao histórico dos movimentos LGBT no Brasil - incluindo políticas públicas e marcos sociais contemporâneos -, ao cinema brasileiro em diferentes períodos e ao Novo Cinema Queer Brasileiro, por meio de panoramas de mostras e festivais temáticos, bem como de editais específicos voltados a realizadores LGBT. Por outro lado, a análise pode se orientar por abordagens mais analíticas, a partir de temas vinculados à cultura LGBT, como as chamadas “coisas de viado” (Beauvais, 2010), a pista de dança, o transformismo, entre outras práticas de sociabilidade e visibilidade LGBT (Trevisan, 2000; Green, 2006), como, por exemplo, o Carnaval.

Nesse sentido, a estética carnavalesca apresenta-se como uma importante possibilidade de análise no material fílmico desta pesquisa. As danças de rua nos blocos carnavalescos, a ocupação do espaço público em uma utopia multirracial e a rebelião simbólica dos sujeitos historicamente excluídos configuram um momento em que práticas artísticas e criativas são coletivamente liberadas das normas sufocantes da correção e do decoro. Trata-se, ainda, de um contexto em que a cultura queer brasileira reverbera, histórica e constantemente, os chamados “ecos textuais do Carnaval” (Shohat & Stam, 2006).

Compreendido como uma fonte arcaica e como uma estética alternativa, o carnaval pode ser pensado a partir de uma tradição contra-hegemônica, na medida em que, “na estética carnavalesca, tudo remete a seu oposto, dentro de uma lógica da contradição permanente, que transgride o pensamento monológico típico de um certo tipo de racionalismo positivista” (Shohat & Stam, 2006, p. 421).

Todas essas possibilidades de leitura podem nos oferecer pistas importantes, uma vez que a atividade de análise fílmica “trabalha o filme, no sentido de fazê-lo ‘mover-se’, ou de fazer moverem-se suas significações e seu impacto” (Vanoye & Goliot-Lété, 2012) sobre o imaginário e sobre o próprio cinema. Além disso, mesmo que a compreensão de uma obra de arte, segundo Deleuze e Guattari (1992), seja concebida a partir da produção de blocos de sensações formados por afetos e perceptos - em vez de noções tradicionais como forma, conteúdo ou representação -, não negamos que, nesta pesquisa, a análise dos filmes será realizada de forma descritiva, a partir de uma temática central. Tal análise incluirá formas estéticas específicas, como o camp (Sontag, 2020) e a arte queer do

fracasso (Halbertam, 2020), além de considerar a importância do gênero e da experimentalidade de cada obra, seja ela ficcional ou documental. No caso dos documentários, destaca-se o impulso para o uso de arquivos históricos na construção de narrativas sobre a memória da cultura LGBT no Brasil.

O impulso e as inquietações que atravessam tanto o trabalho de análise fílmica quanto a pesquisa histórico-arqueológica exigem, portanto, que sigamos por direções múltiplas e transdisciplinares, como já apontado nesta introdução. Daí também a escolha por um *corpus* ampliado de filmes, que nos permita captar o que essas obras dão a ver e a dizer sobre a história da cultura queer e sobre os modos de vida das pessoas LGBTQIAP50+. Trata-se de buscar compreender, a partir do fragmento fílmico, aquilo que em cada filme se deixa entrever como pensamento e experiência vivida; de tentar articular sonho e real, tanto pelo impulso imaginativo das vivências e dos desejos nas velhices queer quanto pelas provas documentais da cultura LGBT brasileira em relação ao passado, em um movimento de atualização em direção ao futuro; ou ainda de apreender, no caráter fugaz e performativo das imagens do Novo Cinema Queer Brasileiro, sua pregnância persuasiva (Martin, 2003).

5. Primeiras pistas

“Em nossa sociedade, a pessoa de idade é designada como tal tanto pelos costumes quanto pelas atitudes dos demais e pelo próprio vocabulário: ela se vê na contingência de assumir esta realidade” (Beauvoir, 1976, p. 16). É a partir da recusa de identificar a pessoa idosa apenas por suas práticas e discursos inscritos em uma dinâmica hegemônica e heteronormativa - e, em vez disso, a partir do que Judith Butler (2015) aponta como o potencial histórico-político da vulnerabilidade -, que começamos a compreender o envelhecimento, ou melhor, os envelhecimentos das pessoas LGBTQIAP+. Nesse sentido, Butler (2018) diz: “A vulnerabilidade constitui um aspecto da modalidade política do corpo. [...] Somos, como corpos, vulneráveis aos outros e às instituições, e essa vulnerabilidade constitui um aspecto da modalidade social por meio da qual os corpos persistem.” (Butler, 2018, p. 20).

Além disso, o trabalho de análise das representações dessa fase específica da vida parte do entendimento de que a palavra “velho” é historicamente carregada de sentidos pejorativos, funcionando muitas vezes como insulto - experiência reiteradamente vivida por pessoas queerizadas 50+. Soma-se a isso a persistência de uma binarização normativa das velhices LGBT+, organizada a partir de polos opostos. No registro positivo, essas representações tendem a enfatizar a não vitimização, a hipersexualização, o orgulho LGBT, o cuidado com a prevenção de doenças, bem como elevados padrões de desempenho cognitivo, físico e financeiro, além da disposição para a vida pública e noturna. Em contraste, no polo negativo, concentram-se imagens associadas à solidão, ao isolamento, à depressão, à drogadição, a perturbações psicológicas, ao declínio da atividade sexual e à degradação física, entre outras (Simões, 2011).

Independentemente desses polos binários e dos discursos gerontológicos e sexológicos sobre sexualidade e envelhecimento - ainda que tais discursos sejam relevantes, especialmente no que diz respeito às práticas do cuidado de si (Foucault, 2014) -, propomos que as análises sejam realizadas de maneira prioritariamente transdisciplinar, a partir das imagens e narrativas produzidas em diferentes períodos do cinema brasileiro. Para tanto, mobilizamos o imaginário como categoria analítica central, capaz de articular afetos, memórias e regimes de visibilidade que atravessam as velhices LGBTQIAP+.

Não é a partir de uma velhice não assumida - pois, como nos lembra Simone de Beauvoir em *A velhice*, “dedicar-se a ela e entregar-se a ela é menos exaustivo” (Beauvoir, 1976) -, tampouco de uma concepção de velhice vinculada a um destino comum que culmina em doença, ruptura e luto, ou ainda às involuções da senescência, entendidas como uma “anomalia normal” (Beauvoir, 1976), que pretendemos seguir andariando nesta pesquisa. Sem negar esses e outros processos constitutivos do envelhecimento - como os indícios ambíguos inscritos no corpo, o medo de envelhecer ou a evocação triste, alegre ou melancólica do passado por meio da lembrança e da rememoração -, propomos pensar o imaginário do envelhecimento não apenas como uma fase específica da vida, socialmente demarcada no contexto brasileiro, mas também a partir de outras leituras, relacionadas ao tempo, à memória, ao corpo, às vulnerabilidades, à amizade e, sobretudo, às estéticas, sensibilidades e formas de resistência, como ilustra Beauvoir (1976):

Assisti, uma vez, em Roma, a uma transfiguração inversa: uma [~~volumosa~~]⁸ americana sexagenária sentou-se no terraço de um café onde eu me encontrara. Conversava com uma amiga e de repente riu, com uma risada vibrante de uma mulher jovem que a transfigurou e me fez recuar vinte anos [...] também naquele momento, a brusca contração do tempo me desvendou, com dolorosa evidência, sua força devastadora. (Beauvoir, 1976, p. 15)

Analisaremos o imaginário em torno das velhices LGBTQIAP50+ a partir das imagens dos filmes brasileiros e, ao estarmos com as imagens, é, por meio delas, que tentaremos buscar principalmente aquelas que nos possibilitem, sobretudo, o ver e o dizer sobre expressões, gestos e forças performativas “responsáveis pelo surgimento de novos campos de vida, novos territórios e cenas criativas inéditas (que) venham à tona” (Costa, 2025, p. 17), mesmo diante desta “contração do tempo” a que Beauvoir (1976) evidencia.

Trata-se, assim, de pensar uma temporalidade que vá além do eixo homocêntrico, heteronormativo e patriarcal - aquele que torna “os corpos ideologizados e fetichizados em identidades estruturadas e estruturantes” (Barreto & Heloani, 2011, p. 92), eternizando preconceitos e estereótipos. Portanto, nesta jornada, estaremos a observar as misturas, a fazer e a refazer as perguntas, a tentar produzir sentido, sobretudo a partir de relações de amizade, e a buscar, portanto, *as* primeiras pistas sobre as *velhices queers*, considerando que não “se trata de firmar pactos espúrios com as exigências do tempo, esculpindo nossas intenções por valores moldados pela mão branca do mercado, do tempo do agora, da promessa de felicidade.” (Klein & Andrade, 2025, p. 23).

Trata-se de uma jornada histórica-afetiva em torno da cultura queer e do cinema brasileiro, que atravessa identidades não como quem percorre diversos “cubiculinhos abarrotados” - onde se segmentam raça, sexo, classe, vocação, gênero e, sobretudo, idade (Anzaldúa, 2009) -, mas como quem flui em processos identitários, tal como o caudal de um rio:

Contida dentro do rio está sua identidade, e ela precisa fluir, mudar para continuar um rio - se parasse seria um corpo de água contido, como um lago ou um tanque. As mudanças no rio são externas (mudanças no ambiente - leito do rio, clima, vida animal) e internas (dentro das águas). O conteúdo de um rio flui por entre suas margens.

⁸ Observação: a palavra “volumosa” foi riscada na citação para problematizar e contestar qualquer discurso gordofóbico ou estigmatizante dirigido a corpos considerados “gordos”, mantendo a fidelidade à fonte original.

Mudanças na identidade, da mesma forma, são externas (como outras/os percebem alguém e como alguém percebe outras/os e o mundo) e internas (como alguém percebe a si mesma/o, autoimagem). Pessoas em diferentes regiões nomeiam as partes do rio/pessoa que veem (Anzaldúa, 2009, p. 06)

Nesse sentido, para Simone de Beauvoir (1976), o idoso é o “outro”, isto é, aquele que se é para os outros - que é visto ou invisibilizado justamente por ser revelado em sua idade. Assim, ele pode passar a não se aceitar plenamente. Ou seria, talvez, um sentir-se “sem idade”? Um vivido extemporâneo, caminhando dia após dia, sem precisar “se encarregar de representar uma das Idades da Vida” (Proust apud Beauvoir, 1976, p. 14), em meio às contradições intransponíveis entre a evidência íntima do envelhecimento - que garante a permanência no mundo - e a certeza objetiva das metamorfoses que surgem e se inscrevem no corpo.

Conclusão

Estas são algumas das pistas que esta pesquisa se propõe a investigar, analisar e compreender, por meio dos atravessamentos aqui propostos, no que diz respeito às possibilidades de operações metodológicas para o estudo do cinema no campo da Comunicação e Territorialidades, com ênfase em sexualidade, gênero, dissidências, resistências e modos de vida queerizados. Pensar essas identidades como um rio, conforme sugere Anzaldúa (2009), e, ao mesmo tempo, em combinação com os imaginários que o cinema brasileiro produz sobre pessoas LGBT50+, não é tarefa simples. Assim como não é fácil contestar um destino, tal como o que Beauvoir (1976) nos apresenta, também não é abdicar de uma admoestação sobre o processo de envelhecimento. A autora (Beauvoir), ao parafrasear o escritor gay Marcel Jouhandeau (1888-1979), que, aos 70 anos, escreveu em um de seus diários: “Durante meio século nunca deixei de ter 20 anos. Chegou a hora de desistir dessa usurpação” (Beauvoir, 1976, p. 15), nos lembra da tensão entre a continuidade do sujeito e as transformações impostas pelo tempo.

Referências

- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2nd ed.). Routledge.
- Anzaldúa, G. (2009). *Queer(izar) a escritora – loca, escritora y chicana* (T. Nascimento, Trad.). Manuscrito traduzido não publicado. (Texto original publicado em *The Gloria Anzaldúa Reader*).
- Aumont, J., & Marie, M. (2004). *A análise do filme* (E. A. Ribeiro, Trad., 3.ª ed.). Papyrus.
- Barreto, M., & Heloani, R. (2011). Sexualidade e envelhecimento. In B. Trench & T. E. da Costa (Orgs.), *Nós e o outro: Envelhecimento, reflexões, práticas e pesquisa* (pp. 85–92). Instituto de Saúde.
- Beauvais, Y. (2010). Coisas de viado! In H. Costa (Org.), *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejo* (pp. 405–419). Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial.
- Beauvoir, S. de. (1976a). *A velhice* (Vol. 1, *A realidade incômoda*; M. H. F. Martins, Trad.). Nova Fronteira.

- Beauvoir, S. de. (1976b). *A velhice* (Vol. 2, *As relações com o mundo*; M. H. F. Martins, Trad.). Nova Fronteira.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Bernardet, J. C. (Org.). (2011). *Cinema de autor: Entre o texto e a imagem*. Contexto.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2018). *Notas para uma teoria performativa da assembleia*. Civilização Brasileira.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 2). Brasiliense.
- Foucault, M. (2014). *O cuidado de si: História da sexualidade* (Vol. 3, 7.^a ed.; M. T. C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trans.). Paz e Terra.
- Green, J. N. (2019). *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (C. Fino & C. A. Leite, Trans., 2.^a ed.). Editora Unesp.
- Guattari, F. (1985). *Revolução molecular: Pulsações políticas do desejo* (S. B. Rolnik, Trad.). Brasiliense. (Obra original publicada em 1977)
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos*. Summus.
- Klein, T., & Andrade, É. (2025). *Cartas a um velho terapeuta: A experiência de uma psicanálise não identitária*. N-1 Edições.
- Lacerda, C. (2015). New Queer Cinema e o cinema brasileiro. In L. Murari & M. Nagime (Orgs.), *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política* (pp. 106–112). Caixa Cultural.
- Lopes, D. (2025). Para desejar o impossível: Diários queer de Lúcio Cardoso e Roland Barthes. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (91), e10729.
- Lopes, D., & Nagime, M. (2015). New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. In L. Murari & M. Nagime (Orgs.), *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política* (pp. 14–19). Caixa Cultural.
- Marconi, D. (2021). *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Fafich/Selo PPGCOM/UFGM.
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica* (5.^a ed.). Perspectiva.
- Morais, F. L. de. (2025). *Literatura (d)e resistência: O grito aguerido de escritores quare*. Devir(es).
- Nagib, L. (2002). *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. Editora 34.
- Ortega, F. (2002). *Genealogias da amizade*. Iluminuras.
- Pelúcio, L. (2009). *Marcadores sociais da diferença nas experiências travestis de enfrentamento à AIDS*. Editora Unesp.
- Pelúcio, L., & Miskolci, R. (2009). A prevenção do desvio: O dispositivo da AIDS e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Revista Latinoamericana*, (1), 125–157.
- Rich, B. R. (1992). New Queer Cinema. *Sight & Sound*, 2(5), 30-35.
- Sedgwick, E. K. (2007). A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, (28), 19–54.
- Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Cosac Naify.
- Simões, J. A. (2011). Corpo e sexualidade nas experiências de envelhecimento de homens gays em São Paulo. In B. Trench & T. E. da Costa (Orgs.), *Nós e o outro: Envelhecimento, reflexões, práticas e pesquisa* (pp. 126-136). Instituto de Saúde.

- Sontag, S. (2020). Notas sobre Camp. In *Contra a interpretação e outros ensaios* (A. M. Capovilla, Trad., pp. 319–342). Companhia das Letras.
- Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical*. Edusp.
- Trench, B., & Costa, T. E. da (Orgs.). (2011). *Nós e o outro: Envelhecimento, reflexões, práticas e pesquisa*. Instituto de Saúde.
- Trevisan, J. S. (2000). *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Record.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica* (M. Appenzeller, Trad.). Papirus.
- Wunenburger, J.-J. (2007). *O imaginário* (3.^a ed.). Loyola.
- Xavier, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema: Antologia*. Edições Graal; Embrafilme.
- Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra.

Regulação emocional e dinâmicas de poder conjugal: uma análise psicanalítica e psicossocial de *Águas Profundas* (2022)

Leandro de Sousa ALMEIDA
Universidade Estadual da Paraíba
leandro.sousa@aluno.uepb.edu.br

Resumo: O presente artigo analisa as dinâmicas emocionais e os jogos de poder estabelecidos entre Vic Van Allen e Melinda Van Allen no filme *Águas Profundas* (2022), dirigido por Adrian Lyne. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada na análise fílmica e em uma perspectiva interdisciplinar que articula contribuições da psicanálise, da psicologia das emoções, da teoria do apego, dos estudos de gênero e masculinidades e das teorias sociológicas do poder. O objetivo central consiste em compreender como o controle emocional extremo de Vic e a provocação constante de Melinda estruturam uma dinâmica conjugal marcada por repressão, ambivalência e violência simbólica. A análise evidencia que o aparente autocontrole de Vic pode ser interpretado como um mecanismo defensivo associado à supressão emocional, enquanto o comportamento de Melinda revela padrões relacionais marcados pela busca constante de validação afetiva. Conclui-se que a relação conjugal representada no filme não se organiza a partir da ausência de afeto, mas da dificuldade de simbolização e comunicação emocional, configurando um sistema relacional sustentado por tensão acumulada e estratégias sutis de dominação.

Palavras-chave: regulação emocional, psicanálise, apego, masculinidade hegemônica, poder simbólico

Abstract: This article analyzes the emotional dynamics and power relations established between Vic Van Allen and Melinda Van Allen in the film *Deep Water* (2022), directed by Adrian Lyne. The study adopts a qualitative and interpretative approach, grounded in film analysis and supported by an interdisciplinary perspective that brings together contributions from psychoanalysis, the psychology of emotions, attachment theory, gender and masculinity studies, and sociological theories of power. Its main objective is to understand how Vic's extreme emotional control and Melinda's constant provocation structure a marital dynamic marked by repression, ambivalence, and symbolic violence. The analysis shows that Vic's apparent self-control can be interpreted as a defensive mechanism associated with emotional suppression, whereas Melinda's behavior reveals relational patterns characterized by a persistent search for affective validation. The study concludes that the marital relationship portrayed in the film is not organized around the absence of affection, but rather around difficulties in emotional communication and symbolization, thus configuring a relational system sustained by accumulated tension and subtle strategies of domination.

Keywords: emotion regulation, psychoanalysis attachment, hegemonic masculinity, symbolic power

Introdução

O cinema contemporâneo tem se destacado como um espaço privilegiado para a representação das tensões psicológicas e afetivas que atravessam as relações interpessoais. Nesse contexto, o filme *Águas Profundas* (*Deep Water*, 2022), dirigido por Adrian Lyne e baseado no romance homônimo de Patricia Highsmith, apresenta uma narrativa marcada por conflitos conjugais, disputas de poder e formas complexas de regulação emocional. Ao explorar uma relação permeada por ciúme, provocação, silenciamento e violência simbólica, a obra oferece um material relevante para reflexões sobre os modos como os sujeitos elaboram desejos, frustrações e estratégias de controle no âmbito da intimidade.

Partindo dessa perspectiva, este artigo investiga as dinâmicas emocionais e os jogos de poder estabelecidos entre os personagens Vic Van Allen e Melinda Van Allen. O problema que orienta a pesquisa consiste em compreender de que maneira o controle emocional exercido por Vic e as constantes provocações de Melinda estruturam uma relação marcada por ambivalência afetiva, repressão emocional e disputas simbólicas. Nesse sentido, questiona-se se a aparente frieza emocional de Vic pode ser compreendida como expressão de maturidade afetiva ou como mecanismo defensivo de supressão emocional, bem como se a exposição recorrente do desejo por parte de Melinda constitui manifestação de autonomia ou sinal de insegurança relacional.

A hipótese defendida é que os comportamentos dos personagens não decorrem da ausência de afeto, mas de dificuldades relacionadas à simbolização e à comunicação emocional, produzindo uma dinâmica relacional sustentada por tensões acumuladas e estratégias sutis de dominação. Para examinar essa problemática, o estudo adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada na análise fílmica e em uma perspectiva interdisciplinar que articula contribuições da psicanálise, da psicologia das emoções, da teoria do apego, dos estudos sobre masculinidades e das teorias sociológicas do poder.

A relevância da pesquisa reside na possibilidade de ampliar as discussões acerca das representações cinematográficas das relações afetivas contemporâneas, evidenciando como determinadas formas de controle emocional e de exercício do poder podem ser naturalizadas nas dinâmicas conjugais. Além disso, o trabalho contribui para o diálogo entre estudos fílmicos, psicologia e ciências sociais, demonstrando o potencial do cinema como objeto de investigação das subjetividades e das relações de poder.

Para atingir os objetivos propostos, o artigo está organizado em três momentos principais. Inicialmente, apresentam-se os referenciais teóricos que fundamentam a análise. Em seguida, desenvolve-se a interpretação das dinâmicas emocionais e dos mecanismos de poder observados na relação entre os protagonistas. Por fim, são discutidos os resultados da investigação, destacando-se as implicações dos achados para a compreensão das representações da intimidade, da regulação emocional e das relações de poder no cinema contemporâneo.

O filme *Águas Profundas* (título original *Deep Water*), lançado em 2022, é dirigido por Adrian Lyne e produzido por Arnon Milchan, Garrett Basch e Steven Zaillian, com distribuição da *20th Century Studios*. A obra marca o retorno de Lyne ao cinema após um longo hiato, sendo relevante destacar que o diretor consolidou sua trajetória no gênero do thriller erótico e psicológico com produções anteriores como *Atração Fatal* (*Fatal Attraction*) – lançado originalmente em 1987 e estreado nos cinemas dos Estados Unidos em 16 de setembro de 1987, chegando ao Brasil em 14 de janeiro de 1988 – e *Proposta Indecente* (*Indecent Proposal*) – lançado em 1993, com estreia mundial em 7 de abril de

1993. Tal histórico autoral é fundamental para compreender a estética e a atmosfera narrativa do filme.

Baseado no romance homônimo de Patricia Highsmith, publicado em 1957, o longa-metragem insere-se no gênero do thriller psicológico com forte carga erótica, explorando tensão conjugal, ambiguidade moral e violência latente. Diferentemente de thrillers convencionais centrados em perseguições ou ação explícita, a narrativa constrói suspense por meio da ambivalência afetiva e da progressiva intensificação do conflito íntimo. Ambientado em um contexto suburbano de classe média alta nos Estados Unidos, o filme apresenta uma estética marcada por planos prolongados, enquadramentos que privilegiam expressões faciais e uma fotografia que alterna luminosidade doméstica e sombras simbólicas. A trilha sonora e o ritmo narrativo contribuem para uma atmosfera de desconforto gradual, característica do thriller psicológico contemporâneo.

No centro de *Águas Profundas* (2022) está o casal Vic Van Allen e Melinda Van Allen, cuja relação misturada de amor, ciúme e tédio é o motor do enredo. Vic é um homem rico e intelectualmente sofisticado, que se aposentou precocemente depois de fazer fortuna desenvolvendo chips de orientação para drones de combate, um trabalho tecnicamente complexo e altamente lucrativo que lhe permitiu viver com conforto sem precisar de um emprego tradicional. Ele se define mais pelo seu passado profissional e hobbies, como cuidar de uma grande coleção de caracóis em casa, do que por uma carreira ativa no presente. Essa aposentadoria tecnológica e seu jeito reservado o transformam em uma figura introspectiva, observadora e, ao mesmo tempo, inquieta com a vida que construiu.

Melinda, por outro lado, é uma mulher atraente, extrovertida e sedutora, que parece não encontrar satisfação no casamento morno com Vic. Ao contrário dele, ela não tem uma ocupação profissional definida dentro da narrativa e não é mostrada em um trabalho tradicional. Sua presença na comunidade gira muito mais em torno de festas, encontros sociais e de manter múltiplos relacionamentos amorosos. Melinda vive provocando seu marido ao exibir seus amantes na frente dele, uma dinâmica que serve tanto como um escape emocional para ela quanto como um jogo psicológico complexo que alimenta o ciúme e o desconforto de Vic. Sua atitude audaciosa e autoafirmada diante das infidelidades é um dos maiores impulsionadores da tensão entre eles.

O casamento dos Van Allen não é convencional e, para evitar o desgaste de um divórcio formal e manter uma fachada de família funcional, eles concordam tacitamente que Melinda pode ter quantos amantes quiser, contanto que permaneça com a família, especialmente por causa da filha deles, Trixie. Essa “arrumação” socialmente aceita entre eles cria um terreno fértil para mal-entendidos, provocações e suspeitas dentro de sua comunidade em Little Wesley, Louisiana, levando a uma espiral de desconfiança e eventos cada vez mais sombrios.

A escolha de Ben Affleck e Ana de Armas como protagonistas também possui relevância simbólica. Ambos eram amplamente reconhecidos pela mídia como casal fora das telas no período de filmagem, o que intensificou o interesse público e contribuiu para a recepção da obra sob lentes que misturam ficção e imaginário social. O relacionamento começou após se conhecerem no final de 2019, durante as filmagens de *Águas Profundas* (2022), em Nova Orleans, sendo que o namoro se tornou público em março de 2020 e terminou oficialmente, em janeiro de 2021.

Do ponto de vista temático, o filme articula elementos centrais do thriller erótico clássico, isto é, desejo, ciúme, traição e violência, com problemáticas contemporâneas relacionadas à masculinidade, regulação emocional e dinâmica de poder nas relações íntimas. O suspense não se constrói apenas pela possibilidade de crime, mas pelo constante questionamento acerca da estabilidade psíquica dos personagens. Assim, compreender o contexto de produção e o enquadramento genérico da obra permite situar

a análise dos personagens Vic e Melinda dentro de uma tradição cinematográfica específica, marcada por representações intensas da intimidade conjugal e pela exploração das fronteiras entre desejo, controle e destruição.

Sabemos que o cinema contemporâneo tem explorado, com crescente sofisticação, as tensões psicológicas presentes nas relações íntimas. Em *Águas Profundas* (2022), o conflito conjugal é construído menos por explosões passionais evidentes e mais por silêncios, olhares e gestos mínimos. A narrativa acompanha o casamento de Vic e Melinda, cuja relação é marcada por acordos implícitos, humilhações públicas e uma atmosfera permanente de instabilidade emocional.

Desde a cena inicial em uma festa, observa-se a construção visual de um contraste fundamental. Melinda dança de forma provocativa com outro homem, expondo seu corpo e seu desejo em um ambiente social aberto. Vic observa à distância, imóvel, com expressão facial quase neutra. A câmera alterna entre o movimento expansivo dela e a imobilidade contida dele, instaurando o eixo simbólico que atravessará toda a narrativa: exteriorização versus supressão. A questão que orienta esta investigação é a seguinte: a frieza emocional de Vic constitui maturidade afetiva ou mecanismo defensivo? E, simultaneamente, a teatralização do desejo por parte de Melinda representa autonomia ou expressão de insegurança relacional?

A teoria da repressão, formulada por Sigmund Freud (2010), descreve o recalque como processo pelo qual impulsos intoleráveis são excluídos da consciência. Entretanto, tais conteúdos não desaparecem, ou seja, retornam de forma deslocada ou sintomática. No caso de Vic, o ciúme não é explicitado verbalmente, mas reaparece sob a forma de vigilância constante e ameaça velada.

Jacques Lacan (1998) amplia essa concepção ao afirmar que o sujeito se constitui na relação com o desejo do Outro. A presença recorrente de amantes na vida de Melinda ameaça a posição simbólica de Vic enquanto figura de centralidade conjugal. Seu silêncio pode ser lido como tentativa de reapropriação do controle do desejo do Outro.

No campo da psicologia contemporânea, James Gross (1998; 2002) distingue estratégias de regulação emocional, destacando a supressão expressiva como forma de inibir manifestações externas de emoção após sua ativação. Pesquisas empíricas indicam que a supressão reduz a expressividade facial, mas mantém ou intensifica a ativação fisiológica interna. Essa descrição ajusta-se à performance de Vic, porquanto seu rosto permanece estável, mas seu comportamento revela tensão acumulada.

A teoria do apego, formulada por John Bowlby (2002), descreve padrões evitativos caracterizados pela minimização da vulnerabilidade e dificuldade em expressar dependência emocional. Vic apresenta traços compatíveis com esse padrão, uma vez que mantém autonomia aparente, evita confrontos emocionais diretos e substitui diálogo por controle silencioso.

No plano sociológico, R. W. Connell (1995) define masculinidade hegemônica como modelo que valoriza racionalidade, domínio e contenção emocional. Vic encarna esse ideal em sua forma mais rígida. Já Pierre Bourdieu (1989) argumenta que o poder simbólico opera de maneira invisível, naturalizando hierarquias. O silêncio de Vic funciona como instrumento de poder precisamente por não se apresentar como violência explícita.

Análise da regulação emocional e as dinâmicas de poder conjugal

No filme *Águas Profundas* (2022), Vic Van Allen constrói sua presença não pela explosão emocional, mas pela contenção meticulosa. Em diversas cenas sociais,

especialmente na festa realizada na residência do casal, observa-se um contraste expressivo entre a performance expansiva de Melinda Van Allen e a postura controlada de Vic.

Enquanto Melinda circula pelo ambiente, toca os convidados de forma insinuante, ri em volume elevado e dança com proximidade corporal explícita, Vic permanece majoritariamente estático. Seu corpo revela tensão contida com os ombros ligeiramente elevados, a musculatura facial contraída, o olhar fixo que acompanha cada deslocamento da esposa. Ele não se retira da cena, tampouco confronta. Permanece. Observa.

Essa permanência é significativa. Embora verbalmente declare não se incomodar com os envolvimento extraconjugais de Melinda, sua vigilância constante sugere o oposto. Sob a perspectiva de Michel Foucault (1975), o comportamento de Vic aproxima-se do princípio do panoptismo, em que o poder é exercido não pela intervenção direta, mas pela possibilidade permanente de observação. O olhar torna-se mecanismo disciplinador. A simples presença silenciosa de Vic introduz tensão no ambiente. Ele não controla pela palavra, mas pela expectativa.

A câmera reforça essa lógica. Em vários momentos, o enquadramento isola Vic em planos médios ou closes prolongados, capturando microexpressões quase imperceptíveis, isto é, um leve estreitamento dos olhos, a mandíbula pressionada, a respiração mais profunda. A montagem alterna entre a performance corporal exuberante de Melinda e a imobilidade calculada de Vic, construindo uma dialética visual entre excesso e contenção.

Do ponto de vista da regulação emocional, conforme James Gross (1998; 2002), Vic opera predominantemente por supressão expressiva. Ele inibe a manifestação externa do afeto, particularmente o ciúme e a raiva, sem necessariamente reduzir sua intensidade interna. A emoção é mantida sob controle performático, mas o corpo denuncia ativação fisiológica. A tensão muscular e o olhar fixo funcionam como sinais do afeto reprimido.

Uma das cenas mais emblemáticas ocorre quando Vic aproxima-se de Joel Dash, um dos amantes de Melinda durante uma reunião social e afirma, com serenidade quase clínica, ter assassinado um antigo parceiro dela. O momento é marcado por um tom de voz baixo, estável, desprovido de exaltação. A ameaça não é acompanhada de gestos bruscos ou agressividade física. Ao contrário, a tranquilidade aparente intensifica o desconforto.

Freud (1915) descreve o deslocamento como mecanismo pelo qual a energia pulsional é redirecionada para um objeto substitutivo. A agressividade que poderia ser dirigida diretamente a Melinda, figura central da ferida narcísica, é transferida para o amante e convertida em narrativa intimidatória. O relato funciona como instrumento simbólico de poder. Não se trata apenas de intimidação, mas de reinstalação hierárquica. Vic reafirma sua posição de domínio por meio da ambiguidade.

Essa ambiguidade é estratégica. Ele não confirma nem desmente a veracidade da declaração. O não-dito torna-se tão potente quanto a palavra. A ameaça permanece suspensa no campo da possibilidade, o que amplia seu efeito psicológico. Sob a lógica foucaultiana (1987), o poder disciplinar atua precisamente nessa zona de incerteza.

Nas sequências posteriores, quando Vic passa a seguir Melinda discretamente, o dispositivo cinematográfico reforça a estética da vigilância. Ele é frequentemente filmado a partir de ângulos que sugerem ocultamento, ou seja, atrás de árvores, dentro do carro e parcialmente encoberto por estruturas arquitetônicas. A câmera adota sua perspectiva, transformando o espectador em cúmplice da observação. Não há confronto imediato. Há rastreamento silencioso.

A vigilância substitui a comunicação. O silêncio, nesse contexto, não é passividade, mas ação estratégica. Vic não busca diálogo, ele coleta informações. A ausência de

confronto direto intensifica a assimetria relacional, pois Melinda, embora performe provocação pública, desconhece plenamente o alcance do monitoramento do marido.

Sob a ótica da masculinidade hegemônica (Connell, 1995), Vic preserva a imagem do homem imperturbável, racional e dominante. A honra masculina é mantida não por demonstração emocional descontrolada, mas por superioridade silenciosa. Demonstrar dor ou ciúme implicaria exposição de vulnerabilidade. Ao escolher a frieza, Vic sustenta capital simbólico.

Entretanto, essa supressão prolongada produz acumulação. O controle reiterado transforma-se em tensão latente. A vigilância contínua não resolve o conflito, apenas o posterga. O que se constrói ao longo da narrativa é a conversão do afeto reprimido em cálculo estratégico. A emoção não desaparece, ela se reorganiza em forma de domínio.

Assim, Vic Van Allen encarna um modelo de poder que opera pela observação constante, pela ambiguidade discursiva e pelo controle expressivo. Sua frieza não indica ausência de paixão, mas disciplina rigorosa da pulsão. O olhar substitui o grito, o silêncio substitui o confronto e a vigilância substitui o diálogo. E é precisamente nessa substituição que se estrutura sua forma particular de dominação.

Se Vic Van Allen organiza sua subjetividade a partir da contenção e da vigilância, Melinda Van Allen estrutura sua presença por meio da exteriorização do desejo. No filme *Águas Profundas* (2022), Melinda não apenas vivencia seus impulsos, ela os performa publicamente. Sua corporeidade é expansiva, sua fala é alta, seu riso é prolongado e frequentemente deslocado do contexto imediato, produzindo desconforto social deliberado.

Na festa inicial, por exemplo, Melinda dança de maneira provocativa com um dos convidados, aproximando o corpo com intencionalidade erótica explícita. Seus gestos são amplos, os braços envolvem o parceiro com naturalidade estudada, e seus olhares, embora direcionados ao homem com quem dança, frequentemente retornam a Vic. A triangulação visual é central, dado que ela deseja ser vista desejando.

Sob a perspectiva lacaniana (1998), o desejo é estruturado pelo olhar do Outro. Melinda não busca apenas prazer, busca reconhecimento. Seu comportamento sugere que o desejo só adquire intensidade quando é testemunhado. Vic torna-se, paradoxalmente, parte constitutiva da cena erótica que aparentemente o exclui.

A teoria do apego de John Bowlby (1969) oferece outra chave interpretativa. Indivíduos com padrão de apego ansioso tendem a manifestar comportamentos de teste relacional, alternando entre aproximação intensa e atitudes que provocam insegurança no parceiro. Melinda parece oscilar precisamente nesse movimento. Ao anunciar publicamente seus amantes, ela não rompe o vínculo conjugal. Ao contrário, reafirma-o pela provocação. Cada exposição funciona como pergunta implícita: “Você ainda se importa?”

Seu discurso irônico diante dos amigos, frequentemente minimizando o casamento ou insinuando sua liberdade sexual, pode ser compreendido como mecanismo de busca de validação social. Ao tornar público seu poder de sedução, Melinda reafirma sua desejabilidade. Freud (1914), ao tratar do narcisismo, descreve a necessidade de investimento libidinal externo para sustentação da autoestima. Nesse sentido, os amantes funcionam como espelhos narcísicos.

Contudo, sua atitude não deve ser interpretada apenas como hedonismo. Ao desafiar abertamente a masculinidade normativa de Vic, Melinda também reconfigura o equilíbrio de poder na relação. Se ele controla pela supressão e pelo silêncio, ela controla pela visibilidade e pelo escândalo. Trata-se de estratégias distintas de dominação simbólica.

Sob a ótica de R. W. Connell (1995), a masculinidade hegemônica é construída sobre a premissa do domínio e do controle emocional. Ao expor publicamente suas traições,

Melinda atinge o núcleo simbólico dessa masculinidade. Ela desloca Vic da posição tradicional de autoridade conjugal e o coloca na posição socialmente vulnerável do marido traído. Sua atitude pode, portanto, ser interpretada como tentativa de reequilibrar forças dentro da dinâmica conjugal.

A cinematografia reforça essa exteriorização. Melinda é frequentemente filmada em movimento, atravessando espaços, subindo escadas, circulando entre convidados, enquanto Vic aparece em planos mais fixos e contidos. A mobilidade dela contrasta com a imobilidade dele. O corpo de Melinda é performático, o de Vic é vigilante.

Entretanto, essa liberdade performática não elimina traços de vulnerabilidade. Em momentos de confronto direto com Vic, a expressão facial de Melinda se altera. O riso cessa, o olhar torna-se menos desafiador e surge breve hesitação na fala. Há instantes em que sua postura expansiva cede lugar a microexpressões de insegurança. Esses momentos sugerem que a provocação pode funcionar também como defesa contra o abandono simbólico.

Se Vic teme a exposição da vulnerabilidade pela via do silêncio, Melinda parece temer a indiferença. Sua maior ameaça não é a repreensão, mas a ausência de reação. Quando Vic permanece impassível, sua provocação se intensifica, como se a indiferença fosse vivida como anulação subjetiva.

Dessa forma, Melinda Van Allen não representa apenas impulsividade ou transgressão moral. Ela encarna uma subjetividade que depende da visibilidade do desejo para sustentar sua identidade. A exteriorização constante funciona simultaneamente como afirmação narcísica, teste de apego e estratégia de poder. O excesso comportamental é, paradoxalmente, tentativa de garantir permanência relacional.

Assim, enquanto Vic organiza o vínculo por meio da supressão e da vigilância, Melinda o organiza pela exposição e pela teatralização do desejo. A tensão entre ambos não decorre da ausência de afeto, mas da incompatibilidade entre modos de regulação emocional radicalmente distintos, um orientado ao controle interno, outro à validação externa.

A relação entre Vic Van Allen e Melinda Van Allen estrutura-se a partir de um padrão relacional circular, no qual as estratégias individuais de regulação emocional não apenas coexistem, mas se reforçam mutuamente. O casamento apresentado em *Águas Profundas* (2022) não é sustentado por diálogo, mas por um sistema de compensações disfuncionais. Quanto mais Melinda intensifica sua exposição pública do desejo, mais Vic aprofunda sua postura de silêncio vigilante. Quanto mais Vic se recolhe emocionalmente e observa, mais Melinda amplia o teor provocativo de suas atitudes.

Esse circuito pode ser compreendido à luz da teoria sistêmica das relações conjugais, especialmente nos estudos de comunicação paradoxal desenvolvidos por Gregory Bateson (1972). Há, entre o casal, uma dinâmica de mensagens contraditórias, ou seja, permanecem juntos, afirmam manter um acordo tácito de liberdade, mas agem como se disputassem permanentemente poder e território emocional. O vínculo é mantido não pela intimidade, mas pela tensão.

Em diversas cenas, percebe-se que a provocação de Melinda não visa necessariamente romper o casamento, mas produzir reação. Sua performance pública, ao apresentar amantes como parte de uma suposta normalidade conjugal, parece funcionar como teste emocional, visto que ela busca confirmar que ainda provoca impacto. A ausência de reação explícita de Vic, porém, não significa indiferença, ela representa outra forma de poder. Seu silêncio não é neutralidade, mas estratégia. Ele permanece, observa, espera.

Essa configuração revela o que pode ser denominado complementaridade patológica, em que dois estilos regulatórios se encaixam de modo destrutivo. Melinda externaliza, dramatiza e erotiza o conflito, enquanto Vic internaliza, racionaliza e desloca a

agressividade para gestos indiretos. Não há espaço para vulnerabilidade autêntica. Ambos evitam expressar medo, insegurança ou fragilidade, ou seja, emoções que poderiam abrir possibilidade de reconexão.

Do ponto de vista da inteligência emocional, conforme proposto por Daniel Goleman (1995), a competência emocional envolve reconhecer, nomear e integrar emoções. Vic demonstra autocontrole comportamental, mas não integração afetiva. Ele não verbaliza ciúme, dor ou humilhação, porquanto ele encapsula tais afetos. A supressão emocional crônica, segundo pesquisas contemporâneas em psicologia da regulação emocional (Gross, 1998), tende a aumentar ativação fisiológica e reduzir a qualidade das relações interpessoais. A aparente calma de Vic, portanto, não corresponde a equilíbrio interno, pois ela pode ser compreendida como contenção tensa.

Por sua vez, Melinda não reprime, ela exacerba. Sua estratégia é tornar o conflito visível, quase teatral. Contudo, a teatralização não resolve a tensão subjacente. Ao contrário, amplifica-a. A provocação constante desorganiza o campo relacional e acentua a disputa de poder simbólico. Se Vic exerce domínio pela vigilância e pelo controle silencioso, Melinda exerce influência pela exposição e pela desestabilização da imagem conjugal.

A masculinidade hegemônica, marcada pela contenção emocional e pelo ideal de invulnerabilidade, atravessa a postura de Vic. Ele preserva a aparência de estabilidade, inclusive diante de suspeitas e humilhações públicas. Entretanto, essa contenção não impede a escalada do conflito, apenas o desloca para o subterrâneo. O filme sugere que o silêncio pode produzir efeitos tão destrutivos quanto a explosão verbal. A violência não se manifesta apenas no ato explícito, mas também na intimidação velada, na ameaça implícita e na vigilância constante.

A complementaridade entre eles, portanto, não é harmônica, é reativa. Cada comportamento de um legitima a estratégia do outro. A ausência de comunicação emocional autêntica transforma o casamento em campo de observação mútua, onde o afeto é substituído por controle e validação externa. O que se mantém não é a intimidade, mas a dependência do conflito.

Desse modo, a narrativa evidencia que controle emocional extremo não equivale a maturidade afetiva, e que a exteriorização performática do desejo não substitui segurança interna. Vic e Melinda permanecem ligados não pela resolução de suas diferenças, mas pela incapacidade compartilhada de vulnerabilidade. A tragédia conjugal apresentada reside menos nos eventos explícitos e mais na dinâmica silenciosa que os antecede.

Em *Deep Water*, uma das cenas mais emblemáticas ocorre quando Vic aproxima-se de Joel Dash, um dos amantes de Melinda e, com serenidade desconcertante, afirma já ter matado um ex-namorado dela. A naturalidade da fala é o que produz estranhamento. Não há elevação de voz, não há confronto físico, não há explosão emocional. Há apenas enunciação.

A leitura foucaultiana, a partir de Michel Foucault (1975), permite compreender que o poder disciplinar não se sustenta necessariamente pela violência explícita, mas pela internalização da possibilidade de punição. Vic não precisa comprovar nada, pois o simples enunciado reorganiza o campo de forças da cena. A ameaça é performativa. O amante passa a ocupar uma posição de vulnerabilidade subjetiva.

A ambiguidade é o núcleo da estratégia. Ao não esclarecer se fala a verdade, Vic cria um espaço de incerteza. O poder emerge precisamente dessa suspensão. O outro é forçado a operar dentro de uma zona de dúvida, onde qualquer gesto pode ser interpretado como risco. O controle não está na ação, mas na expectativa.

Sob perspectiva lacaniana, evocando Jacques Lacan, a cena pode ser compreendida como intervenção no registro do imaginário. Vic manipula a fantasia do Outro. Ele insere

um significante, isto é, “assassinato”, e permite que o interlocutor complete a imagem. O medo não é produzido por um ato concreto, mas pela construção psíquica que o outro realiza.

Há também uma dimensão simbólica: a palavra cria posição. Ao afirmar ter matado alguém, Vic desloca sua imagem social de marido aparentemente passivo para sujeito potencialmente letal. Ele reconfigura sua identidade no campo simbólico. O rival deixa de confrontar um homem tolerante e passa a confrontar uma figura enigmática e perigosa.

Essa estratégia evidencia um deslocamento da agressividade reprimida. A hostilidade que poderia ser dirigida diretamente a Melinda é desviada para terceiros. Em vez de confrontar a esposa, Vic exerce poder sobre os amantes. Trata-se de uma economia psíquica em que a violência é sublimada em discurso, mas mantém sua potência ameaçadora.

A cena, portanto, condensa três camadas: Poder disciplinar (Foucault): controle pela possibilidade. Manipulação do imaginário (Lacan): instalação do medo pela fantasia. Deslocamento da agressividade (leitura psicanalítica): redirecionamento da hostilidade. Assim, o silêncio de Vic é mais violento do que um grito. É o poder que não precisa provar-se, apenas insinuar-se.

Durante uma sofisticada reunião social na casa do casal, Melinda se movimenta pelo salão com uma postura deliberadamente provocativa, dançando com outro homem, Joel Dash, enquanto mantém os olhos fixos em Vic à distância. A câmera constrói uma triangulação visual precisa, registrando simultaneamente Melinda, o amante e Vic, criando uma tensão quase palpável. A coreografia da cena não é apenas dança, pois cada gesto, cada olhar, cada aproximação física é carregado de significado psicológico e erótico. Melinda parece consciente do efeito de sua provocação. Ela testa os limites de Vic e explora o poder de sua presença, transformando o amante e o marido em peças de um jogo sutil de desejo e controle. O amante, absorvido pela atração, torna-se instrumento involuntário dessa dinâmica, enquanto Vic, imóvel, mantém uma postura de observação silenciosa, cuja calma aparente é carregada de intensidade.

Sob a lente lacaniana (1998), a cena evidencia o desejo mediado pelo olhar do Outro. O desejo de Melinda se amplifica na medida em que é percebido por Vic, como se a própria presença dele fosse combustível para sua performance. Vic, por sua vez, encarna a posição do sujeito do desejo alheio, mas sem ceder à impulsividade, porquanto seu silêncio e sua imobilidade configuram uma formação reativa, um mecanismo de controle emocional em que a agressividade latente e a possessividade são sublimadas em autocontrole. Cada olhar que lança sobre Melinda ou sobre o amante é calculado, comunicando ameaça e possessão sem a necessidade de palavras ou gestos explícitos.

A análise sociológica e de gênero também se revela nesse contexto. Segundo Raewyn Connell (1995), a masculinidade hegemônica valoriza domínio emocional, autocontrole e ausência de descontrole público. A performance de Vic preserva sua imagem de homem imperturbável e reforça sua autoridade simbólica, dado que ele não precisa agir violentamente para manter a honra ou o poder sobre a situação. O autocontrole torna-se uma forma de intimidação mais eficaz do que qualquer ação direta, demonstrando que a presença silenciosa pode ser tão ameaçadora quanto uma explosão de raiva.

Ao mesmo tempo, a intensidade do olhar de Vic sugere acumulação afetiva e tensão reprimida. O silêncio não é vazio, é densidade emocional. A cena constrói uma erotização da tensão, em que desejo, poder e medo se entrelaçam. Melinda explora a provocação como ferramenta de manipulação e autoafirmação, Vic responde com contenção estratégica, e o amante é deixado em um estado de vulnerabilidade psicológica, transformando a situação em um delicado jogo de controle, sedução e observação. A triangulação visual da câmera, a coreografia corporal e a narrativa subentendida entre

olhares e gestos ampliam a complexidade da cena, tornando-a não apenas um momento de tensão erótica, mas um estudo da dinâmica de poder, desejo e masculinidade performativa.

As cenas do carro são momentos de maior densidade psicológica do filme, marcando um confronto direto entre Vic e Melinda em um espaço privado, fechado e claustrofóbico. Diferente das interações sociais anteriores, aqui não há intermediários nem a presença de terceiros, e a proximidade física transforma cada gesto, cada respiração e cada olhar em instrumento de tensão. O silêncio que domina o ambiente não é vazio, é carregado de significado, funcionando como uma linguagem própria que transmite ameaça, desafio e sedução. Melinda provoca verbalmente Vic de maneira calculada, alternando comentários irônicos, insinuações sexuais e testes emocionais, explorando sua aparente indiferença. Cada palavra é um estímulo que busca quebrar a armadura emocional dele, revelando ao espectador a delicada dança de poder e manipulação que se estabelece entre os dois.

Sob a perspectiva da teoria do apego de John Bowlby (1969), Melinda exemplifica padrões ansiosos de apego, nos quais o parceiro é constantemente testado para confirmar investimento afetivo e disponibilidade emocional. A indiferença de Vic, longe de ser um vazio, funciona como catalisador para amplificar a ansiedade de Melinda. Quanto menos ele reage, mais ela provoca, estabelecendo um ciclo autoperpetuante, em que provocações geram tensão, a tensão intensifica os testes, e a contenção de Vic prolonga e exacerba a ansiedade dela. Esse mecanismo revela não apenas o desequilíbrio emocional da interação, mas também a forma sofisticada com que o poder é exercido silenciosamente, dado que Vic domina pelo controle interno, pela ausência de reação impulsiva, enquanto Melinda tenta conquistar atenção e reafirmação.

As cenas são ainda intensificadas pela construção cinematográfica. A câmera frequentemente alterna entre planos fechados dos rostos, capturando microexpressões, olhares evasivos, movimentos de lábios e alterações sutis na postura, reforçando a sensação de claustrofobia e de tensão erótica latente. O espaço do carro, normalmente neutro e cotidiano, transforma-se em um palco psicológico, onde cada movimento é significativo e cada silêncio comunica. A iluminação, geralmente baixa e contida, cria sombras que reforçam o clima de intimidação e sedução, e os ângulos de câmera, muitas vezes ligeiramente inclinados ou próximos demais, amplificam a sensação de vulnerabilidade e de controle simultâneo.

Além disso, a dinâmica entre Vic e Melinda nessas cenas evidências múltiplas camadas de poder simbólico. Vic, por sua imperturbabilidade, mantém domínio emocional, característica central da masculinidade hegemônica descrita por Raewyn Connell (1995). Sua força não reside em agressão física ou verbal explícita, mas na capacidade de manipular a situação pelo silêncio, pela contenção e pelo olhar penetrante. Melinda, por sua vez, transforma o desafio em performance, explorando a provocação como ferramenta de manipulação, reforçando o entrelaçamento entre desejo, controle e ansiedade. A interação torna-se assim uma espécie de jogo psicológico, onde poder, erotização da tensão e vulnerabilidade emocional coexistem, criando uma complexidade narrativa que vai muito além da simples discussão conjugal.

Essas cenas demonstram, de forma exemplar, como o espaço privado pode intensificar a exploração do desejo, da manipulação e do poder simbólico. O carro deixa de ser apenas um veículo físico, torna-se metáfora da relação confinante, carregada de expectativas, desejos não ditos e ameaças implícitas. A tensão erótica, o controle psicológico e a dinâmica de apego ansioso se combinam para criar uma cena que não apenas avança o enredo, mas também revela a intrincada psicologia dos personagens, suas estratégias de poder e as sutilezas da masculinidade e do desejo performativo. O silêncio de Vic, em última análise, funciona como arma psicológica, provando que, em um confronto privado,

a ausência de ação pode ser mais impactante e ameaçadora do que qualquer gesto explosivo.

Particularmente, a cena do sexo oral no carro entre Melinda e Vic funciona como uma extensão da tensão psicológica que atravessa *Águas Profundas* (2022). Mais do que a sexualidade em si, o momento é marcado pelo jogo de poder, pelo controle e pela manipulação implícita entre o casal. O carro, espaço confinado e isolado, reforça a intimidade, mas também a vulnerabilidade, transformando o ato em uma espécie de performance de dominação e sedução. Melinda assume o controle da situação, enquanto Vic responde às provocações, criando uma dinâmica que mistura desejo, tensão e expectativa. Cinematograficamente, o enquadramento próximo e os detalhes das expressões enfatizam a complexidade emocional do momento, mostrando como a sexualidade no filme serve como instrumento de exploração psicológica e aprofundamento do conflito entre desejo e poder. A cena deixa evidente que, em *Águas Profundas* (2022), o sexo não é apenas físico, mas também uma linguagem de controle, manipulação e observação, refletindo os temas centrais do filme de ciúme, posse e tensão silenciosa.

O primeiro homem assassinado por Vic é o pianista Charlie De Lisle, professor de piano e um dos amantes de Melinda. Ele aparece se divertindo com Melinda na piscina. Quando começa a chover e todos entram, ele acaba sendo encontrado morto submerso na piscina, aparentemente por afogamento. Essa é a primeira morte que a trama mostra em detalhes e que desencadeia as suspeitas de que Vic pode estar matando os amantes da esposa. Posteriormente, o assassinato de Tony Cameron, um ex-namorado de Melinda que aparece mais ao final do filme. Vic o leva para um local isolado no barranco e, num ataque de ciúmes e vingança, lança uma pedra na cabeça de Tony, fazendo cair e morrer, posteriormente mantém o corpo afundado no rio.

Esses assassinatos marcam um ponto de ruptura definitiva na narrativa e na construção psicológica de Vic. Até então, sua agressividade havia sido expressa de forma simbólica por meio de olhares penetrantes, silêncios carregados de tensão, manipulação psicológica e controle emocional calculado. O ato de homicídio transforma essa agressividade latente em ação concreta, evidenciando a materialização do recalcado freudiano. Segundo Sigmund Freud (2010), conteúdos reprimidos podem retornar sob formas sintomáticas, e, nesse contexto, o assassinato funciona como expressão extrema de emoções, desejos e impulsos previamente contidos.

O gesto violento de Vic não é uma explosão impulsiva ou irracional, ele é meticulosamente planejado. Cada movimento demonstra a articulação entre cálculo e emoção acumulada, mostrando que a agressividade não surgiu no momento do crime, mas esteve presente desde o início, manifestando-se ao longo das cenas de provocação, tensão erótica e controle psicológico. Esse planejamento reforça a ideia de que o ato violento é simultaneamente uma descarga emocional e uma reafirmação do poder simbólico que Vic vinha exercendo de forma sutil até então.

Sob a perspectiva da psicodinâmica, o assassinato cumpre múltiplas funções. Primeiramente, ele atua como descarga da tensão acumulada, liberando anos de frustração contida, hostilidade e ciúmes que haviam sido manipulados e sublimados nas interações com Melinda e os amantes. Em segundo lugar, há uma função de recuperação narcísica, em que eliminar o rival não só remove a ameaça concreta à sua posição de marido, mas também reafirma seu senso de superioridade e domínio, restaurando a integridade do seu *self* e consolidando seu controle sobre a narrativa doméstica e afetiva. Por fim, o ato representa uma reafirmação de poder absoluto. Até aquele momento, Vic exercia controle através da ambiguidade, da passividade estratégica e da manipulação psicológica; agora,

ele materializa essa autoridade de forma incontestável, impondo seu domínio no mundo físico, rompendo definitivamente a tensão latente que se construíra nas cenas anteriores.

A dimensão cinematográfica das cenas amplifica ainda mais seu impacto psicológico. Planos fechados nos olhos de Vic e do amante capturam microexpressões de cálculo, tensão e surpresa, enquanto a alternância entre silêncios prolongados e ruídos abruptos (como portas batendo, respirações ou movimentos súbitos) cria uma sensação de suspense e inevitabilidade. A iluminação escura e contrastante transforma o ambiente em um espaço quase teatral, onde sombras e contornos enfatizam a intimidade tensa e a densidade emocional. Cada enquadramento e cada movimento da câmera sublinha a articulação entre planejamento, desejo e agressividade reprimida.

Além disso, as cenas refletem a interação entre desejo, poder e violência, temática central de toda a narrativa. O assassinato pode ser lido como culminação do controle psicológico que Vic exerce sobre Melinda, seus amantes e, de maneira simbólica, sobre toda a situação doméstica. É a materialização de um padrão que se iniciou nas provocações sutis, nos silêncios calculados, nas observações e na manipulação psicológica. A violência, neste contexto, não é apenas um ato físico, é a tradução do recalcado em forma concreta, uma dramatização do poder simbólico que Vic vinha mantendo de maneira invisível, mas constante.

Por fim, essas cenas evidenciam a complexidade moral e psicológica do personagem, colocando o espectador diante de um dilema desconfortável em que a violência é chocante, mas coerente com toda a construção prévia de sua personalidade, suas estratégias de controle e a tensão acumulada. É a culminação de um arco narrativo em que desejo, manipulação, poder e agressividade reprimida convergem, demonstrando que, em *Águas Profundas* (2022), o silêncio prolongado, a indiferença estratégica e o controle simbólico podem preparar o terreno para uma explosão de violência tão calculada quanto inevitável.

Em *Águas Profundas* (2022), a sequência final constrói uma atmosfera de tensão contida e ambiguidade moral. Após a revelação implícita dos assassinatos e do clima de manipulação que permeou toda a narrativa, Melinda opta por não denunciar Vic, criando um pacto silencioso entre os dois. A cena é marcada por olhares longos e carregados de significado, pequenos gestos e microexpressões que funcionam como uma linguagem própria, sugerindo compreensão mútua e aceitação tácita da situação. O espectador percebe que o vínculo entre os personagens ultrapassa a dicotomia tradicional de vítima e agressor, porquanto Melinda não é apenas passiva, ela participa, conscientemente ou não, da manutenção da estrutura de poder estabelecida por Vic.

Sob perspectiva bourdieusiana, evocando Pierre Bourdieu (1989), essa cumplicidade pode ser interpretada como internalização da lógica relacional. O poder simbólico exercido por Vic, que operou durante todo o filme por meio de manipulação psicológica, indiferença estratégica e controle emocional, é naturalizado, uma vez que Melinda reconhece e aceita as regras implícitas do jogo, ajustando-se à dinâmica de tensão e submissão simbólica. A relação deixa de ser apenas domínio explícito, visto que o poder se torna estruturante do vínculo, incorporado ao modo como ambos interagem, sentem e desejam. A cumplicidade silenciosa funciona, assim, como legitimação mútua de uma economia de poder que se consolidou ao longo da narrativa.

Do ponto de vista psicanalítico, é possível compreender que ambos compartilham uma economia libidinal estruturada na tensão. O desejo, a hostilidade reprimida, a manipulação e o controle foram transformados em elementos constitutivos do vínculo afetivo, criando uma dinâmica em que conflito e erotização estão profundamente entrelaçados. O silêncio, que em momentos anteriores funcionava como instrumento de ameaça ou contenção, agora se torna meio de pacto, ou seja, uma comunicação sem

palavras, que mantém a relação funcional e preserva o poder simbólico de Vic enquanto confirma a participação ativa de Melinda na dinâmica emocional e sexual que se estabeleceu.

Cinematograficamente, a cena final reforça essa ambiguidade e densidade psicológica. A câmera alterna planos fechados nos olhos e nos rostos, captando sutis sinais de cumplicidade, enquanto a iluminação baixa e a ausência de música enfatizam o clima de intimidade tensa. A proximidade física, os gestos mínimos e o tempo prolongado de silêncio criam um efeito de suspensão, convidando o espectador a ler o significado de cada olhar, cada pausa e cada respiração. Não há resolução moral simplista e não há punição nem justiça explícita. A cena sugere que a relação, com toda sua complexidade, tensão e erotização, se mantém enquanto pacto silencioso, consolidando a mensagem central do filme sobre desejo, poder e controle psicológico.

Em última análise, a cumplicidade final evidencia que a narrativa de *Águas Profundas* (2022) não se limita a um thriller de assassinato ou manipulação, mas explora profundamente a interdependência entre poder, desejo, moralidade e construção simbólica dos vínculos afetivos. O conflito deixa de ser apenas circunstancial e passa a ser constitutivo da relação, mostrando que, no universo do filme, poder e desejo são inseparáveis, e o silêncio pode ser mais expressivo e transformador do que qualquer gesto explícito.

Considerações finais

A análise do filme *Águas Profundas* (2022) evidencia que as dinâmicas conjugais entre Vic e Melinda ultrapassam a narrativa de infidelidade e ciúme, configurando-se como estudo complexo sobre regulação emocional, poder simbólico e performatividade de gênero. O relacionamento apresentado não se sustenta sobre ausência de afeto, mas sobre uma forma específica de economia emocional baseada em tensão constante, ambivalência e controle.

Vic representa uma modalidade de masculinidade marcada pela supressão afetiva e pelo autocontrole rigoroso. À luz da psicanálise, sua postura sugere repressão de impulsos agressivos e ciumentos, os quais retornam de maneira deslocada e progressivamente destrutiva. A frieza não se configura como maturidade emocional plena, mas como defesa estruturada. Sua capacidade de manter a compostura pública funciona como estratégia de preservação narcísica e manutenção de autoridade simbólica. Entretanto, o desfecho evidencia que a emoção não elaborada encontra vias de expressão, ainda que violentas.

Melinda, por sua vez, encarna a instabilidade performática do desejo. Sua conduta provocativa pode ser compreendida como busca por reconhecimento e validação, revelando traços de apego ansioso e dependência do olhar do outro para sustentação identitária. A exposição pública de seus envolvimento não é apenas transgressão moral; é tentativa reiterada de romper a muralha emocional erguida por Vic. Paradoxalmente, quanto mais ela provoca, mais ele silencia — e quanto mais ele silencia, mais ela intensifica a provocação.

O filme oferece, assim, uma reflexão relevante sobre os riscos da comunicação afetiva interrompida. A ausência de diálogo emocional genuíno transforma o vínculo conjugal em campo de disputa simbólica. O silêncio, quando utilizado como instrumento de poder, deixa de ser neutralidade e passa a operar como forma sutil de violência. Da mesma forma, a provocação constante, quando orientada pela necessidade de validação, torna-se mecanismo de desgaste relacional.

Entre as principais lições que emergem da análise, destacam-se: Controle emocional não é sinônimo de saúde psíquica. A supressão prolongada pode produzir acumulação de tensão e explosões tardias. Provocação pode mascarar insegurança. Comportamentos transgressores nem sempre indicam autonomia; podem revelar dependência afetiva. O poder nas relações íntimas frequentemente opera de modo simbólico. Silêncios, olhares e ambiguidades podem ser tão reguladores quanto confrontos explícitos. A ausência de vulnerabilidade compartilhada compromete a intimidade. Relações sustentadas por jogos de controle tendem a transformar desejo em disputa.

Além disso, a narrativa convida a refletir sobre padrões contemporâneos de masculinidade e feminilidade. O modelo de homem imperturbável, emocionalmente fechado e estrategicamente dominante pode parecer forte, mas revela fragilidade estrutural quando confrontado com frustração prolongada. Da mesma forma, a liberdade performática desvinculada de elaboração afetiva pode converter-se em autossabotagem relacional.

Em síntese, *Águas Profundas* (2022) propõe uma inquietante pergunta: o que acontece quando duas subjetividades evitam a vulnerabilidade e optam por estratégias defensivas em vez de diálogo? A resposta apresentada pelo filme é contundente — o silêncio acumulado torna-se tensão, a tensão torna-se ameaça, e a ameaça, quando não simbolizada, pode converter-se em destruição. O estudo da obra demonstra que relações conjugais marcadas por repressão, disputa e validação externa carecem de elaboração emocional mútua. A verdadeira regulação emocional implica não apenas controlar a expressão, mas integrar o afeto à consciência e à comunicação. Assim, a principal reflexão que se extrai é que maturidade emocional não reside na frieza, mas na capacidade de reconhecer, nomear e compartilhar vulnerabilidades. Onde não há elaboração simbólica, resta apenas a repetição do conflito.

Referências

- Bowlby, J. (2002). *Apego e perda: Apego* (2. ed., v. 1). Martins Fontes. (Edição original publicada em 1969)
- Bourdieu, P. (1999). *A dominação masculina*. Bertrand Brasil.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand Brasil.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Vozes. (Edição original publicada em 1975)
- Freud, S. (2010). Introdução ao narcisismo (1914). In *Obras completas: Volume 12* (1913–1914). Companhia das Letras.
- Freud, S. (2010). Repressão (1915). In *Obras completas: Volume 12* (1914–1916). Companhia das Letras.
- Gross, J. J. (1998). *The emerging field of emotion regulation: An integrative review*. Review of General Psychology, 2(3), 271–299.
- Gross, J. J. (2002). *Emotion regulation: Affective, cognitive, and social consequences*. Psychophysiology, 39(3), 281–291.
- Lacan, J. (1998). *Escritos*. Zahar.
- Lyne, A. (Director), & Milchan, A. (Producer). (2022). *Águas Profundas* (2022) [Filme]. 20th Century Studios.

A análise fílmica como ferramenta metodológica: uma nova perspectiva para a compreensão do direito à cidade

Renan Mendes RAMOS

Universidade São Judas Tadeu

renan@cumaruproducoes.com

Fernando Vazquez RAMOS

Universidade São Judas Tadeu

prof.vazquez@ulife.com.br

Resumo: O presente artigo reflete sobre a análise fílmica como ferramenta metodológica para investigar e compreender o direito à cidade. Partindo das contribuições teóricas de Henri Lefebvre e autores/as contemporâneos/as sobre o planejamento urbano e as representações sociais do espaço, busca-se evidenciar como o cinema constitui um dispositivo narrativo e visual capaz de revelar desigualdades socioespaciais, disputas territoriais e estratégias de resistência. Como recorte empírico, analisa-se fotogramas específicos do filme *Mormaço* (2018), de Marina Meliande, destacando as representações de ocupações urbanas e remoções forçadas em contextos de gentrificação e megaeventos. A metodologia articula análise fílmica, geografia urbana e estudos culturais, evidenciando o cinema como linguagem estética e política que amplia a compreensão crítica do espaço urbano.

Palavras-chave: direito à cidade, análise fílmica, espaço urbano, cinema brasileiro, metodologia qualitativa

Abstract: *This article reflects on film analysis as a methodological tool for investigating and understanding the right to the city. Drawing on the theoretical contributions of Henri Lefebvre and contemporary authors in urban planning and the social representations of space, the aim is to highlight how cinema functions as both a narrative and visual device capable of revealing socio-spatial inequalities, territorial disputes, and strategies of resistance. As an empirical case, specific frames from the film *Mormaço* (2018), directed by Marina Meliande, are examined, with particular attention to representations of urban occupations and forced evictions in the context of gentrification and mega-events. The methodology combines film analysis, urban geography, and cultural studies, underscoring cinema as an aesthetic and political language that enriches critical understandings of urban space.*

Keywords: *right to the city, film analysis, urban space, Brazilian cinema, qualitative methodology*

1. Introdução

O conceito de direito à cidade, formulado por Henri Lefebvre (1968), extrapola a simples ideia de acesso aos espaços urbanos, abrangendo o direito de participação, apropriação e transformação coletiva das cidades. Ele coloca em questão a produção social do espaço e denuncia a mercantilização das metrópoles modernas, o que podemos

também estender para a ideia de metrópoles pós-modernas. Assim, a partir desta consideração inicial, é importante pontuar a expectativa da produção deste artigo, considerando que, como outros autores têm compreendido, “o objetivo [...] não é dar uma definição acabada do que o direito à cidade é, mas reconstruir os diferentes significados atribuídos à expressão” (Tavolari, 2016, p. 94), no caso em tela, através da possibilidade de explorar o conceito utilizando como uma das ferramentas metodológicas a análise fílmica.

Quando se observa a situação no Brasil, essa realidade se intensifica, pois os processos de urbanização possuem vieses excludentes em nosso país, contribuindo para processos de gentrificação e remoções forçadas, fenômenos que continuam a afetar, principalmente, populações vulnerabilizadas em nosso território. Podemos observar essa realidade intensificada através da:

[...] legislação urbana [que] atua como linha demarcatória, estabelecendo fronteiras de poder. [...] [e] organiza e classifica territórios urbanos, conferindo significados e legitimidade para o modo de vida e micropolítica dos grupos mais envolvidos na formulação dos instrumentos legais. (Rolnik, 1999, p. 56)

Um entendimento abrangente do conceito de direito à cidade, quando situado na realidade das grandes metrópoles brasileiras se depara com diversas questões sociais específicas da nossa realidade urbana. Seria este o caso, quando fixamos nossa atenção nos movimentos sociais de moradia. Neles o déficit estrutural de nossa sociedade, incapaz de atender as necessidades de moradia da população mais carente e vulnerável, termina subjugando todas as outras nuances que o direito à cidade comporta. Segundo Ermínia Maricato: “a moradia tem sido predominantemente, nas metrópoles, obtida por meio de expedientes de subsistência. Trata-se de uma mercadoria que não é produzida via processo de trabalho marcado por relações capitalistas” (Ferro, 1969 e Maricato, 1979). Entretanto, é importante pontuarmos que:

na cidade não queremos só terra, nós queremos o direito à cidadania, à vida na cidade, demanda expressamente vinculada pela autora à noção de festa de Lefebvre. A associação entre direito à cidade e cidadania também é feita por Pedro Jacobi: ‘Todas as pessoas que vivem na cidade são cidadãos? Não é bem assim. Na verdade, todos têm direito à cidade e têm direito de se assumirem como cidadãos. Mas, na prática, da maneira como as modernas cidades crescem e se desenvolvem, o que ocorre é uma urbanização desurbanizada. [...] Direito à cidade quer dizer direito à vida urbana, à habitação, à dignidade’. (Tavolari, 2016, pp. 99-100)

Diante dessas tensões, o cinema brasileiro contemporâneo em algumas produções, emerge como ferramenta crítica para expor conflitos socioespaciais. Filmes como *Era o Hotel Cambridge* (2016) e *Mormaço* (2018), por exemplo, não apenas narram histórias urbanas, mas também propõem novas formas de perceber e problematizar o direito à cidade. Assim, as narrativas abordadas nessas produções não apenas tratam sobre o direito à moradia, expectativa imediata quando se fala sobre ocupações urbanas, como mencionávamos, mas ampliam a discussão para o âmbito conceitual e prático do direito à cidade. Assim, entende-se que “falar em direito à cidade aponta para uma dimensão coletiva maior que não está inscrita no direito à moradia” (Tavolari, 2016, p. 106).

Podemos considerar então que este artigo busca demonstrar como a análise fílmica pode ser utilizada como metodologia para compreender as disputas urbanas no Brasil, abordando as representações simbólicas que se apresentam, e se divulgam, em, e através,

de produções como as mencionadas. Adota-se uma abordagem transversal (ainda que poderia ser entendida também como interdisciplinar), articulando as diversas nuances dos estudos urbanos, da geografia crítica e da teoria do cinema para discorrer nesse caminho proposto.

2. Compreendendo caminhos possíveis com base em referenciais teóricos

Lefebvre (2001) define o direito à cidade como o direito de todas as pessoas que moram em territórios urbanos e que podem transformar e participar ativamente da vida urbana. Trata-se de um direito coletivo que envolve a apropriação do espaço público e o enfrentamento das desigualdades socioespaciais. Segundo Tavolari (2016), o direito à cidade, ao longo de sua trajetória conceitual, tornou-se um ponto de convergência entre movimentos sociais e acadêmicos, articulando demandas por moradia, transporte, cidadania e democracia em um denominador comum de luta social.

No contexto brasileiro, autoras como Raquel Rolnik (2015) e Ermínia Maricato (2013) evidenciam que as políticas urbanas historicamente reforçam a privatização do espaço, empurrando grupos populares à marginalidade. O avanço do capital imobiliário, por exemplo, associado a políticas de revitalização urbana, produz novas formas de exclusão, ao mesmo tempo em que estimula movimentos sociais de resistência, como é o caso dos movimentos de moradia no Brasil. Assim, compreende-se que o direito à cidade ao longo de sua apropriação em território brasileiro, foi sendo utilizado com diferentes significados. Bianca Tavolari (2016) destaca neste sentido dois aspectos que merecem ser salientados: o primeiro seria o da “pluralidade de sentidos atribuída ao direito à cidade [que] hoje é decisiva para sua relevância social e teórica” (Tavolari, 2016, p. 93), nesse sentido, este artigo se apresenta como uma formulação dessa pluralidade; e o segundo, evidencia a extensa utilização conceitual, pelos diferentes movimentos sociais aqui no Brasil, da “linguagem de direitos” como fonte decisiva da ação desses movimentos, desta forma, estabelecendo “uma conexão quase imediata entre direito à cidade e cidadania” (Tavolari, 2016, p. 103).

O cinema comparece aqui como uma ampliação do sentido do direito que envolve justamente a cidadania e o cidadão, pois o cinema não apenas representa a realidade, mas a produz simbolicamente, oferecendo narrativas que ampliam a compreensão do espaço social, como autores como Bill Nichols (2010) já salientaram de forma bastante precisa. Aqui entra como mediação, o dispositivo metodológico da análise fílmica, que permite identificar discursos estéticos, políticos e simbólicos sobre a cidade, sendo uma poderosa ferramenta que pode ajudar a compreender as diferentes maneiras que o conceito de direito à cidade permeia os movimentos sociais no Brasil.

Explorando o cinema contemporâneo brasileiro, podemos observar algumas produções cinematográficas que abordam conflitos urbanos relacionados à moradia, remoções e desigualdade. Filmes como: *Era o Hotel Cambridge* (2016) e *Mormaço* (2018), são desse tipo e expõem contradições urbanas, tornando-se fontes privilegiadas para a compreensão crítica de um entendimento ampliado do direito à cidade, que se revela através da metodologia proposta.

3. Discussão: cidades em disputa no cinema brasileiro

Era o Hotel Cambridge (2016), dirigido por Eliane Caffé, retrata uma ocupação de um prédio abandonado no centro de São Paulo por famílias em situação de vulnerabilidade e

refugiados. O filme mistura ficção e documentário, tendo como atores/atrizes os/as próprios/as ocupantes do imóvel.

A narrativa explicita a luta pelo direito à moradia, evidenciando o contraste entre os discursos oficiais de revitalização urbana e as estratégias de sobrevivência dos movimentos de moradia. Visualmente, a câmera explora os corredores deteriorados e os espaços coletivos improvisados, revelando a dimensão afetiva e política da ocupação. A trilha sonora e o uso de entrevistas reais inserem a narrativa em um contexto documental, enfatizando o caráter coletivo da resistência. Ao analisar o filme, observa-se a materialização do direito à cidade como prática insurgente, contrapondo-se à lógica mercantil do espaço urbano. Entretanto, quando se observa essa contraposição do direito à cidade com relação à mercantilização da cidade, verifica-se que “a luta pelo direito à cidade passou a ser depositária das expectativas de mudança, das projeções de justiça, democracia e igualdade na cidade” (Tavolari, 2016, p. 106).

Já *Mormaço* (2018), dirigido por Marina Meliande, é ambientado no Rio de Janeiro durante os preparativos para os Jogos Olímpicos. A protagonista, uma defensora pública, enfrenta o avanço das remoções forçadas em comunidades afetadas pelas obras de infraestrutura. O filme mescla realismo social com elementos fantásticos, simbolizando a deterioração física da personagem como metáfora do colapso social e urbano que tem acontecido na contemporaneidade. A cidade é mostrada como corpo doente, afetado pela gentrificação e pela lógica dos megaeventos e da especulação imobiliária.

A análise estética revela um uso intencional de cores quentes e que passam sensações claustrofóbicas, além de planos que evidenciam a fragmentação do espaço urbano. A narrativa conecta o drama individual da personagem às violências estruturais impostas às comunidades removidas, problematizando o discurso oficial de modernização.

Tanto *Era o Hotel Cambridge* quanto *Mormaço* revelam como o cinema brasileiro contemporâneo, pelo menos o militante que comparece nas narrativas selecionadas, denuncia os processos de exclusão e ressignifica a luta pelo direito à cidade. Enquanto o primeiro enfatiza a auto-organização coletiva e a resistência popular, o segundo expõe as violências estruturais do capital urbano associado ao espetáculo esportivo, como exemplificação, às olimpíadas e seus diferentes processos de apropriação territorial. Assim, a análise fílmica, permite compreender a cidade como território em disputa, revelando camadas invisibilizadas pelos discursos institucionais.

4. A análise fílmica como ferramenta metodológica

A análise fílmica consiste em observar os elementos narrativos, visuais e sonoros do filme, articulando-os com o contexto sociopolítico em que se inserem. Para investigar, no caso em tela, as formas com que o conceito do direito à cidade é abordado nas produções cinematográficas selecionadas. Deste modo, estabelecem-se três etapas metodológicas centrais para análise:

- **Leitura narrativa e espacial:** com o objetivo de identificar as paisagens urbanas, os/as personagens e as possíveis relações de poder representadas no filme;
- **Análise estética e simbólica:** com o objetivo de compreender de que maneira a fotografia, a trilha sonora e o enquadramento constroem significados sobre o urbano;
- **Contextualização sociopolítica:** com o objetivo de identificar a articulação entre a narrativa fílmica e as dinâmicas reais de exclusão, resistência e apropriação do espaço urbano.

A partir dessa abordagem interdisciplinar, como exemplo da utilização desta metodologia, nos propomos a analisar fotogramas da produção cinematográfica “O Mormaço”, dirigido por Marina Meliande, sometendo-as a análises fílmicas, com o objetivo de absorver o máximo de informações que possibilite revelar aspectos significativos dos significados simbólicos ampliados, ou seja, as diferentes maneiras, que o “direito à cidade” comparece nessa produção.

Figura 1
Edifício em processo de demolição.



Nota: Fonte: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Arte-do-Cinema/noticia/2019/05/filme-mormaco-usa-o-corpo-doente-como-metafora-de-uma-cidade-em-ruinas.html>

Quando se analisa a imagem da “Figura 1”, a partir do nível descritivo, podemos observar: a) uma casa parcialmente demolida; b) uma pessoa negra¹, em pé sobre o que restou do segundo andar da edificação, com um de seus braços erguido e segurando algo que solta fumaça, sendo este, aparentemente, um sinalizador; c) uma bandeira do Brasil hasteada no alto da edificação; d) um cartaz fixado na parede do pavimento superior da edificação escrito “a cidade não está à venda”; e) um céu opaco e o ambiente empoeirado e f) um edifício aparentemente, pela tipologia formal da pele de vidro, de escritórios comerciais compondo o fundo primário da imagem.

Quando se aplica a análise a partir do nível analítico, determina-se três vertentes importantes para compreendermos um pouco melhor os aspectos técnicos dos fotogramas registrados, sendo esses: a) composição e enquadramento; b) cor e luz e c) cenografia e *mise-en-scène*².

Quando se observam os aspectos do fotograma relacionados à composição e ao enquadramento, percebe-se o plano médio e frontal enfatizando a edificação em ruínas, confrontando o espectador à precariedade do espaço urbano popular. Percebe-se também o personagem centralizando a atenção, emoldurado pela destruição e pela verticalidade dos prédios contemporâneos ao fundo, o que, aparentemente, estimula uma tensão visual entre dois mundos percebidos: o da resistência e o do capital imobiliário. Quando

¹ De acordo com o Estatuto da Igualdade Racial, população negra é o conjunto de pessoas que se autodeclararam pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou que adotam autodefinição análoga.

² Refere-se a um termo técnico do cinema que descreve a “colocação em cena” de tudo o que está diante da câmera, incluindo cenários, iluminação e objetos, para criar um efeito visual e narrativo específico.

recortamos a análise focando na cor e luz presentes no fotograma, percebe-se que os tons quentes e desbotados predominam na imagem, sugerindo visualmente um ambiente abafado e degradado. É importante pontuar também que o contraste entre o azul gasto da casa e o cinza metálico dos prédios ao fundo reforça, desde um ponto de vista simbólico, a ideia de exclusão e apagamento.

Focado na cenografia e *mise-en-scène*, percebe-se o cenário denunciando simbolicamente a violência dos processos de remoções forçadas e de gentrificação: um lar parcialmente demolido e um sujeito que resiste sobre seus escombros. Quando se percebe a bandeira do Brasil hasteada no alto da edificação, combinada com a frase: “a cidade não está à venda”, com o detalhe de cor do “não” em vermelho, se destacando do restante da frase e dando a possibilidade de leitura de que, na realidade, “a cidade está à venda”, se percebe com facilidade que estamos diante de uma crítica direta à política urbana neoliberal e à apropriação do espaço público por interesses privados. Ou seja, podemos entender que, neste contexto:

A exclusão social não é passível de mensuração, mas pode ser caracterizada por indicadores como a informalidade, a irregularidade, a ilegalidade, a pobreza, a baixa escolaridade, o oficioso, a raça, o sexo, a origem e, principalmente, a ausência da cidadania. (Maricato, 2003, p. 153)

A partir dessa compreensão, entende-se que, esse movimento de “venda da cidade” não está presente apenas no território brasileiro. Pode-se inferir, assim, que há uma apropriação, por parte dos movimentos sociais do termo, e do conceito, “direito à cidade”. Um movimento de denúncia social que, na tentativa ativista aqui ou no mundo, de se apropriar da cidade, ou pelo menos de um território que lhe diz respeito, tenta construir uma cidade mais justa, equitativa e sustentável para todas as pessoas.

Por ora, basta sabermos que, da praça Taksim, em Istambul, às jornadas de junho, no Brasil; dos movimentos antirremoção no contexto de megaeventos, na cidade do Cabo, em Tóquio ou no Rio de Janeiro, à plataforma dos hipotecados, na Espanha, e às manifestações contra a gentrificação em cidades do Sul e do Norte globais, as lutas urbanas estão em franca ascensão. O conceito lefebvriano de direito à cidade está definitivamente vivo e nas ruas. (Rolnik, 2015, p. 379).

A frase de Raquel Rolnik (2015) funciona como um mapeamento das insurgências urbanas globais, unindo geografias distintas sob um mesmo denominador: a resistência frente aos processos de mercantilização e expulsão que marcam o espaço urbano contemporâneo.

A partir dessa leitura, podemos entender que Rolnik constrói uma espécie de mapa simbólico que conecta alguns territórios e movimentos em prol do direito à cidade. A praça Taksim, localizada na Turquia, vai ser espaço de protestos entorno de temáticas ambientais e de demandas democráticas; as jornadas de junho no Brasil vai trazer uma crítica mais específica à mobilidade urbana e aos megaeventos; a Cidade do Cabo, Tóquio e Rio de Janeiro, estarão em evidência questões relacionadas à resistência às remoções forçadas por megaeventos, como por exemplo, as olimpíadas Rio 2016 e o caso da Vila Autódromo, comunidade que é representada pelo filme analisado no artigo com título de “O Mormaço” e a plataforma dos hipotecados, acontecendo na Espanha, vamos observar uma resposta dos movimentos sociais à crise imobiliária e ao endividamento das populações.

Esses exemplos mostram que, embora situadas em contextos específicos – e diferentes –, essas lutas compartilham a experiência da exclusão urbana promovida pela financeirização e globalização do solo urbano. Assim, ao declarar que o conceito de direito à cidade está “vivo e nas ruas”, Rolnik aponta para sua reapropriação prática pelos movimentos sociais. Considerando que para Bianca Tavorari (2016, p. 99) “o direito à

cidade não é apenas o direito à habitação, mas um direito à vida urbana transformada, renovada.” Ou seja, esse direito implica o processo de participação política para a produção do espaço, no acesso pleno e democrático aos equipamentos e bens urbanos, como por exemplo: transporte de qualidade, acesso aos equipamentos de cultura, acesso à moradia digna etc., assim como a reivindicação do uso social da cidade.

Figura 2

Moradores e Moradoras despejados/as caminhando com seus pertences.



Nota: Fonte: <https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/morma%C3%A7o-debate-especula%C3%A7%C3%A3o-imobili%C3%A1ria-com-narrativa-fant%C3%A1stica-1.337670>

Quando se analisa a imagem da “Figura 2” a partir do nível descritivo, podemos observar: a) um grupo de pessoas caminhando sobre uma calçada larga e deserta. b) Carregam objetos pessoais, como por exemplo, colchões, sacolas, utensílios domésticos, sugerindo um deslocamento forçado. c) A imagem transmite o fim de uma ocupação, uma remoção, ou o abandono de um território habitado. d) Ao fundo, edifícios modernos e conjuntos habitacionais estão parcialmente desfocados, criando contraste com os corpos em primeiro plano.

Quando se aplica a análise a partir do nível analítico, determina-se três vertentes importantes para compreendermos um pouco melhor os aspectos técnicos dos fotogramas registrados, sendo esses: a) composição e enquadramento; b) cor e luz e c) cenografia e *mise-en-scène*.

Assim, respectivamente, quando se analisa a composição e enquadramento, percebe-se que o grupo ocupa o centro do enquadramento, avançando em direção à câmera, conferindo um sentido de andar coletivo; a calçada vazia e larga, junto à ausência de automóveis e pedestres, isolando as pessoas em cena em um percurso quase ritualístico de deslocamento, aparentemente forçado.

Quando se analisam Cor e Luz observa-se que a luz natural e a profundidade de campo contribuem para aparentemente uma estética documental, que reforça a veracidade e o caráter com sentido cotidiano da cena; já com relação a cor, os tons pastéis e o céu nublado intensificam o sentimento de melancolia e desamparo.

Quando analisamos Cenografia e *Mise-en-scène*, percebe-se que o espaço urbano é plano, institucional, marcado por infraestrutura moderna, ou seja, postes altos, trilhos, calçamento renovado, e contrasta com os corpos carregando objetos precários. Esse

contraste revela um espaço planejado para outros corpos, não para os que ali estão, especificamente nessa cena.

Já, quando se observa o nível interpretativo, considerando um recorte político-social: vemos que através deste fotograma pode-se perceber que o cinema pode, e deve, ser interrogado a partir do espaço, especialmente quando o mesmo revela modos de resistência e práticas espaciais não hegemônicas. Ou seja, as personagens em cena não ocupam o espaço planejado para elas, elas o tensionam, deslocam-se por ele de maneira indesejada.

Quando analisamos a partir de um recorte estético-poético, percebe-se que as personagens tensionam o espaço e transitam por ele, mesmo que de maneira indesejada pelo urbanismo formal, demonstrando a resistência silenciosa na persistência do caminhar e da coletividade.

E quando observamos os símbolos de resistência, percebemos as roupas e os utensílios diversos que as personagens carregam indicando a violência das remoções forçadas e do apagamento das vidas populares, a do cidadão mais carente e vulnerável, na cidade. Assim como denuncia a desnaturalização da cidade moderna como neutra, revelando nitidamente seus mecanismos de controle espacial.

Ainda que sejam poucos os fotogramas analisados, é fácil perceber como alguns filmes apontam na direção, e dialogam, diretamente com a crítica espacial, aquela formulada por Felipe De Brot (2021), pois interrogam o espaço urbano e sua produção por meio da imagem fílmica, que pode ser analisada, como demonstrado. Ela revela que as práticas espaciais não hegemônicas, como o caminhar coletivo e forçado, são formas de resistência invisibilizadas pela narrativa dominante do desenvolvimento urbano. O cinema, nesse sentido, torna-se um dispositivo crítico de espacialização, capaz de trazer à tona os conflitos e disputas que moldam a cidade. De Brot (2021) propõe olhar para o cinema não apenas como representação, mas como produção de espacialidades – ainda que representadas. De Brot destaca, ainda, que o cinema pode revelar formas de lidar com o espaço, fora da normatividade urbana imposta.

Relacionando as análises, com questões pertinentes a desigualdade estrutural presente em território brasileiro, especialmente no espaço urbano, Ermínia Maricato afirma que "a tragédia urbana brasileira está na naturalização da desigualdade e da segregação espacial, produzida por um urbanismo autoritário que ignora as formas de vida das maiorias"³.“(Maricato, 2011, p. 25) Ou seja, a citação de Maricato fundamenta o caráter estrutural da violência espacial que os fotogramas analisados mostram, corroborando que a remoção não é exceção, é regra num sistema urbanístico que perpetua a exclusão.

Quando tentamos entender o porquê de essas famílias estarem sendo removidas, percebe-se que "o processo de financeirização do território vem promovendo uma profunda reestruturação das cidades, com expulsão de populações de baixa renda de áreas valorizadas e mercantilização generalizada da moradia." (Rolnik, 2015, p. 27) Ou seja, não é por uma necessidade técnica ou urbanística, mas por um processo de valorização econômica do espaço.

³ Entende-se aqui “maioria” em um sentido interpretativo quantitativo. Ou seja, a vida da maioria projeta a compreensão da existência de um contingente numericamente majoritário de pessoas pertencentes a diferentes grupos minorizados no recorte específico.

Considerações finais

A análise fílmica, ao ser mobilizada como ferramenta metodológica, revela-se um instrumento potente na investigação das dinâmicas urbanas e na compreensão do direito à cidade. Ao articular elementos estéticos, simbólicos e políticos, o cinema torna-se uma linguagem crítica capaz de desestabilizar as representações hegemônicas do espaço urbano e, ao mesmo tempo, evidenciar experiências de resistência e apropriação do território.

Nos fotogramas do filme analisado, *Mormaço*, observamos que o cinema brasileiro contemporâneo não apenas retrata os efeitos das políticas urbanas excludentes, como também denuncia os processos de gentrificação, financeirização e remoções forçadas, inscrevendo nas imagens uma contranarrativa coletiva sobre o espaço urbano. É possível nesta produção visualizar o direito à cidade em sua dimensão mais concreta e insurgente, conectando as práticas de resistência dos movimentos sociais com a crítica à mercantilização da cidade. Percebe-se que o filme em tela reitera a premissa de que o direito à cidade (o postulado por Lefebvre [2001]), não se limita ao acesso à moradia, mas inclui a participação ativa na produção e transformação da vida urbana. Tal direito, apropriado pelos movimentos sociais brasileiros, assume múltiplas expressões: o corpo negro que resiste no alto de um edifício em ruínas, a marcha silenciosa dos despejados com seus pertences, a denúncia visual da injustiça espacial, ou seja, todos são modos de existência política inscritos no espaço urbano e projetados na tela.

Nesse sentido, a análise fílmica se consolida como método transversal sensível às nuances da experiência urbana. Ao integrar aportes da geografia crítica, dos estudos culturais e da teoria do cinema, permite-se um olhar ampliado sobre o urbano, seus conflitos e seus sujeitos. Assim, pesquisadores, planejadores urbanos e educadores podem encontrar no cinema uma ferramenta de leitura e escuta da cidade, ampliando os horizontes da crítica social e fomentando práticas de conhecimento comprometidas com a justiça espacial.

Por fim, compreender o cinema como espaço de enunciação e disputa significa reconhecer sua capacidade de produzir espacialidades alternativas, tensionar as narrativas dominantes e ampliar a imaginação política sobre o que pode ser uma cidade justa, inclusiva e democrática. Em tempos de aprofundamento das desigualdades urbanas, retomar o direito à cidade pela via das imagens é também um gesto de resistência e de esperança.

Referências

- Caffé, E. (Diretora). (2016). *Era o Hotel Cambridge* [Filme]. Aurora Filmes.
- Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. Centauro.
- Maricato, E. (2003). Metrôpole, legislação e desigualdade. *Estudos Avançados*, 17(48), 151–164.
<https://www.scielo.br/j/ea/a/LJf4kyjgfBw9PyLxBxbNRbf/?format=pdf&lang=pt>
- Maricato, E. (2013). *O impasse da política urbana no Brasil*. Vozes.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao documentário* (5. ed.). Papirus.
- Rolnik, R. (1999). Para além da lei: Legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886–1936). In M. A. A. Souza, S. C. Lins, M. P. C. Santos, & M. da C. Santos (Orgs.), *Metrôpole e globalização: Conhecendo a cidade de São Paulo* (pp. 2–22). CEDESP.

- Rolnik, R. (2015). *Guerra dos lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. Boitempo.
- Souza, M. A. A., Lins, S. C., Santos, M. P. C., & Santos, M. da C. (Orgs.). (1999). *Metrópole e globalização: Conhecendo a cidade de São Paulo*. CEDESP.
- Tavolari, B. (2016). Direito à cidade: Uma trajetória conceitual. *Novos Estudos CEBRAP*, 35(1), 93–109. <http://dx.doi.org/10.25091/S0101-3300201600010005>

RECENSÕES



Uma câmera no caminho da máquina de limpeza étnico-territorial: *No Other Land* (2024)

Luis Fernando Novoa GARZON

Universidade Federal de Rondônia

l.novoa@unir.br

Resumo: *No Other Land* capta imagens inéditas, na junção das câmeras do documentarista israelense Yuval e do ativista Basel. Para Yuval, olhar para o outro lado de muro e de lá filmar é uma forma de desmontar a farsa dos povos perigosos e de revelar de forma sincrônica o regime de apartheid étnico-social que vigora na Cisjordânia ocupada. Yuval assim como tantos outros israelenses não cativos da indústria da chamada “guerra existencial”, veem nos não-judeus palestinos, os verdadeiros judeus, pais fundadores, antes discriminado e perseguidos pelas suas virtudes. Sustentando este paralelo, apresenta um espelho invertido à sociedade israelense que diz: vejam o que fazem em nosso nome e contra nossa própria essência e origem. Ainda, que partindo de pressupostos éticos ideais, Yuval mostra com sua câmera por que é preciso promover a “des-sionização” de Israel, o que implica no reconhecimento das atrocidades cometidas pelas suas forças armadas e na assunção das reparações devidas. Por isso, o protagonista do documentário é Basel, deitado na terra, levantado dela, enquanto ao fundo passam as colunas de blindados, tratores e caminhões do aparato de remoção das comunidades de Massafer Yata, nas cercanias de Hebron na Cisjordânia. Seis décadas de ocupação militar israelense e 23 anos do processo judicial de contestação da conversão da área para “campo de tiro” do exército, Basel tem 7 anos quando seu pai passou a liderar o processo de resistência das comunidades. A frase inaugural do documentário: “Comecei a filmar quando começou a acabar”. Por isso, ele corre para filmar, para registrar demolição por demolição. O testemunho do massacre é a última resposta possível na esperança de detê-lo. O documentário ao abrir uma desconcertante janela no seio de uma implacável guerra híbrida põe em questão o papel do cinema em situações limiares e apocalípticas.

Palavras-chave: conflitos assimétricos em tempo real, desterritorialização explicitada, guerra híbrida instrumentalizadora do pânico, papel hodierno do cinema documental

Abstract: *No Other Land* captures unprecedented footage by combining the cameras of Israeli documentarian Yuval and activist Basel. For Yuval, looking across the wall and filming from the other side is a way to dismantle the myth of “dangerous peoples” and to simultaneously reveal the regime of ethnic-social apartheid prevailing in the occupied West Bank. Like many other Israelis not held captive by the industry of the so-called “existential war,” Yuval sees in non-Jewish Palestinians the true Jews - founding figures who, like their ancestors, are discriminated against and persecuted for their virtues. By drawing this parallel, he holds up an inverted mirror to Israeli society, saying: look at what is being done in our name and against our very essence and origins. Although grounded in ideal ethical premises, Yuval uses his camera to show why it is necessary to promote the “de-Zionism” of Israel - a process that entails acknowledging the atrocities committed by its armed forces and making the necessary reparations. Thus, the documentary’s protagonist is Basel - lying on the earth, rising from it - while columns of armoured vehicles, bulldozers, and trucks from the apparatus tasked with displacing the

communities of Masafer Yatta (near Hebron in the West Bank) pass in the background. Amidst six decades of Israeli military occupation and a 23-year legal battle challenging the army's designation of the area as a "firing zone," Basel was just seven years old when his father began leading the communities' resistance. The documentary opens with the line: "I started filming when it began to end." That is why he rushes to film, to document every single demolition; bearing witness to the devastation is the last possible response in the hope of halting it. By opening a disquieting window into the heart of a relentless hybrid war, the documentary calls into question the role of cinema in liminal, apocalyptic situations.

Keywords: *real-time asymmetric conflicts, explicit deterritorialization, hybrid warfare weaponizing panic, the contemporary role of documentary cinema*

*[...] nada aconteceu desde Auschwitz que tenha desfeito Auschwitz, que tenha refutado Auschwitz.*¹
(Kertész, 2002, p. 388)

A estigmatização, a desposseção e o posterior intento de extermínio dos inimigos de ocasião continuam sendo regra nos processos contemporâneos de expansão econômica e militar ao redor do mundo. Nos termos de Kertész, o escritor-testemunha, o método Auschwitz continua sendo o expediente basal de processos de obtenção de supremacia, que depende da supressão integral de potenciais alteridades e contrapesos.

Foi durante e após a experiência narrada em seu livro fundacional, *Sin Destino* (Kertész, 2001, pp. 02-168) que o escritor judeu-húngaro chegou a esta conclusão. Nesta obra, o autor apresenta paralelos atordoantes com o cinema de testemunho de *No Other Land*. O cenário de sua deportação da Hungria para Auschwitz, em 1944, é retrçado pelo olhar do adolescente que era, procurando compartilhar deliberadamente com o leitor níveis similares de incompreensibilidade do que se passava, uma recepção interdita pelo ineditismo daquela barbárie normalizada. Punha-se em questão a possibilidade de tradução para a linguagem de uma realidade que se impunha sobre quaisquer parâmetros anteriores. Arrancado de qualquer referência, à deriva da espécie, registrava gradações dos espaços transitáveis pelos "de fora" como ele. O campo de concentração (Konzentrationslager) podia servir de triagem ou ser ele próprio um campo de extermínio (Vernichtungslager). Como suporte ou antesala destes campos, havia o campo de trabalho (Arbeitslager). O desterro vivido e narrado por Kertész era também de si mesmo, do seu próprio corpo.

Os palestinos, em desterro ampliado, conformam uma lousa de corpos em que se inscrevem punitivamente os novos ordenamentos geopolíticos definidos por Israel e pelas potências do Ocidente. São deslocados para cidades-apêndice cuja função é servir de estoque de mão-de-obra precarizada para a arcaica e ultramoderna economia israelense. Do ponto de vista objetivo, isto é, das relações de força, são meros campos de trabalho com movimentação regulada pelas Forças de Defesa de Israel. Daí é um pulo para zonas de extermínio, como ocorre em Gaza, onde cada palestino vira alvo sob o pretexto de

¹ Tradução livre do fragmento do original em húngaro: "Amivel azt akarom mondani, hogy Auschwitz óta semmi sem történt, ami Auschwitzot visszavonta, ami Auschwitzot megcáfolta volna." (Kertész, 2002, p. 388).

formarem “escudo humano para o terrorismo”. Enquanto em Gaza a limpeza étnico-territorial é promovida na forma de uma “terraplanagem a quente”, com bombardeios maciços; no caso da Cisjordânia o método é a coação e a expulsão continuada.

É este processo de desterritorialização incessante que *No Other Land* procura registrar e expor ao escrutínio público. Traduzido ao árabe é *Arđun 'Ukhra*, terra estrangeira, nenhuma terra mais, *Sem Chão*, como foi traduzido para o português. Assistir ao filme é um convite a imergir em condição análoga para, sem filtros, alcançar uma percepção próxima da dor alheia de sentir-se arrancado de um chão próprio que lhe dava sentido por sucessivas gerações

Um documentário tão capaz assim de narrar o inenarrável, de registrar o interdito, se tornou possível por conta do encontro entre muros entre o palestino Basel e o israelense Yuval, reunindo suas respectivas equipes e redes de apoio. Um e outro davam acesso a espaços filmicos que somente os dois juntos poderiam proporcionar. Enquanto Yuval, de câmera ligada, fazia inquirições em hebraico aos soldados e comandantes, Basel seguia correndo e filmando, no ato mesmo das operações de expulsão, o que franqueava uma inusual captura síncrona e obscena das atrocidades praticadas.

Basel e Yuval

Basel Adra faz parte da segunda geração da resistência das comunidades de Masafer Yatta. Especificamente no campo jurídico, foram 22 anos de disputas até o proferimento da sentença/solução final pela Suprema Corte. As comunidades entenderam como o jovem Basel levava a luta do pai para as redes sociais e mídias alternativas e por isso o acionavam no primeiro momento em que as tropas ameaçavam retirar à força as famílias de suas casas. Basel chegava gritando “estou filmando você, estou te filmando!”. E isso invariavelmente fazia com que o soldado ou abreviasse o que já iniciara ou partisse na direção daquela ocular que colocava nas redes um testemunho da barbárie em ato. Como se estivéssemos vendo por improváveis câmeras carregadas pelos soldados israelenses em ação. Este é Basel, que desde garoto aprendeu, em meio a uma implacável guerra híbrida, qual o poder das imagens e das reputações decorrentes. O ex-Premiê britânico, ao visitar uma escola em uma das comunidades de Masafer Yatta em 2009, tornou sem efeito as ordens de demolição dos locais por ele visitados naquele ano. Essa teria sido para Basel uma derradeira “lição sobre o poder”, como ele mesmo afirma. Testemunhar em vídeo passou a ser para ele um expediente não desprezível. Narrar e filmar é resistir, ainda que em modo kamikaze, cada filmagem pode ser a última filmagem, um último recurso.

Basel Adra protagoniza o documentário com seu olhar baqueado, precocemente desesperançado. Na cena emblemática do filme, Basel surge em primeiro plano, deitado na terra ou levantado dela, enquanto ao fundo passam as colunas de blindados, tratores e caminhões do aparato destrutivo israelense. É dele a frase inaugural do documentário: “comecei a filmar quando a gente começou a acabar”. Começou a filmar para que mais essa expulsão de comunidades palestinas não seja interpretada como desistência voluntária.

Do outro lado do muro, estava Yuval Abraham, um jornalista investigativo israelense buscando um caminho para fazer cessar a política de segregação. Furar a bolha interna de pavor e mostrar a condição humana, socavada e imprevista, das vítimas. Trata-se da

mesma abordagem e iconografia que serviu de base para a denúncia do holocausto, legitimada internacionalmente a partir da instituição do Código de Nuremberg em 1947².

Fazer ver, ouvir, sentir algo diferente do que emanasse da doutrina de guerra punitiva-preventiva em voga em Israel e alhures. Insistir que a paz vem pela paz e não de seu antônimo, pode parecer uma platitude, ou candura fora de lugar, da parte de Yuval. Não é o que parece. Esta radicalidade que vai além de filiações e vínculos formais surge intuitivamente à medida que passou a justapor seu corpo e sua voz entre a força bélica israelense e os palestinos marcados para desaparecerem em Masafer Yatta. Yuval lançava frases reiterativas, de forma rabínica, procurando colocar seu interlocutor no lugar das pessoas que destituíam: “Por que está expulsando essas pessoas de suas terras? Veja, é um idosa, é como sua mãe, por que destrói a casa dela?”

Yuval ancora a filmagem para se dirigir diretamente à opinião pública de Israel, na sua maioria, cega às barbáries praticadas em nome do combate à barbárie, como se clamasse: vejam o que as Forças de Defesa de Israel estão fazendo em nosso nome, contra quem e por quê.

Em uma cena exemplar deste intento, um soldado ameaça atirar caso os comunitários não saíssem da frente das edificações a serem demolidas. Yuval, junto deles, replicou: espere um momento, repare que estou falando hebraico com você. O soldado então hesita, agora ele é que fica deslocado, mas logo recobra seu automatismo e devolve: “então você não devia estar aqui”.

Razão de destruir

“Desconfie de teu próximo e o aniquile antes que ele o faça” tem sido o *Leitmotiv* do Estado Israelense, notadamente nos últimos 15 anos, sob o domínio de uma coalizão entre integristas religiosos e grupos econômicos pragmáticos. Compõem-na ultraortodoxos adoradores de um Deus etnocêntrico e vingativo e grandes grupos econômicos do complexo industrial militar e de vigilância. Seguindo a lógica da “guerra existencial” ou do “suprimo, logo existo”, a limpeza étnica tornou-se política de Estado e cláusula pétrea do sistema jurídico israelense. Os despejos e remoções forçadas nos territórios ocupados foram elevados à categoria de instrumentos legais de autoproteção. O expansionismo israelense tornou-se um “caso de sucesso” para efeito de execução-demonstração sobre os meios de se obter “paz pela força”; o que não vale pouco em meio a um cenário em que latejam insurreições populares em função de mais uma volta no parafuso na organização da desorganização do capitalismo global.

O Estado de Israel revela ao mundo inéditas práticas e instituições pós-orwellianas: remoções forçadas legais, privação alimentar como método de guerra, formas admissíveis de genocídio e paz pela força. A encarnação do espírito de época vocalizado pelas forças de extrema direita: o sociocanibalismo como expediente normal e indispensável para a retomada e expansão de negócios oligopolísticos. Não casualmente o padrão de guerra e segurança israelense se tornou modelar para frações dominantes desterritorializadoras em todos os países ditos civilizados.

² O termo “holocausto” foi cunhado para representar o genocídio judeu pelos regimes nazifascistas na Alemanha e Itália e demais países colaboracionistas na Europa, que viam no avanço do 3º Reich uma oportunidade de eliminar seus “inimigos internos”, comunistas, judeus, artistas, intelectuais. Prevaleceu, contudo, a versão de um holocausto único, de feição exclusivamente religiosa, como imolação seletiva, conferindo-lhe um caráter teleológico. O sacrifício dos judeus teria tido assim uma finalidade deliberada, o que legitimou e forneceu o mito fundacional para a partilha da Palestina e para a posterior criação do Estado de Israel em 1948.

Guerra por mandamento divino

O documentário *No Other Land* é um registro fidedigno de práticas de “purificação” socioterritorial. O enredo e o sequenciamento das cenas derivam de uma sentença judicial acerca do destino de Masafer Yatta³, proferida pela Suprema Corte de Israel em 04 de maio de 2022, que avalizou a militarização dos territórios ocupados após a “Guerra dos seis dias” em 1967 e seu posterior zoneamento em franjas rurais ou urbanas da Cisjordânia (área C), como “zonas de tiro” (*firing zones*). Coincidentemente, a área C é considerada preferencial pelo Governo de Israel para a instalação de novos assentamentos judaicos. Abre-se assim, legalmente, o caminho para o projeto anexionista que leva à miragem do “Grande Israel”. A premissa jurídica da sentença é que os “Comandantes Militares têm competência para declarar zonas proscritas e proibir a entrada nelas sem autorização”, dado que essas são zonas que seriam “essenciais para necessidades militares e de segurança.”

O Juiz David Mintz, que elaborou esta decisão, é conhecido em Israel por seu enraizamento nas tradições do judaísmo (Halachá) na contramão do direito internacional. Em um caso mais recente, em voto igualmente translúcido⁴, Mintz determinou que o Governo de Israel não era obrigado a proporcionar ou permitir que chegasse ajuda humanitária à população sobrevivente de Gaza após os ataques com intentos genocidas das Forças de Defesa de Israel. Em seu voto, Mintz declarou que o Estado de Israel não era obrigado a “permitir o fornecimento de ajuda extensa e ilimitada” na Faixa de Gaza, pois estava no meio de uma “Milchemet Mitzvah”, no sentido pleno da palavra, em hebraico: uma guerra por mandamento divino. Essa categoria de guerra, na tradição judaica, dispensa autorização do Sinédrio ou de qualquer Conselho secular. Sendo este o fundamento considerado válido para decisões cruciais da Suprema Corte Israelense⁵, cabe indagar a quem serve de fato a carapuça de uma teocracia impulsionadora de guerras santas.

Em cada demolição exibida em *No Other Land*, os soldados eram inquiridos pelos comunitários sobre como se sentiam destruindo suas casas, escolas, currais e olivais. A cobrança moral era ainda mais forte quando feita por mulheres avós, tal qual matriarcas (*bobes*⁶) judias: “por que destroem nossas vidas?”, perguntavam. Aos soldados só restava retrucar: “estamos cumprindo a lei, se discordam, discutam isso no Tribunal.” Desta forma se imunizavam, despersonalizando-se e despersonalizando as famílias que iam sendo arrancadas do chão. A sentença equipara-os a entulhos ou obstáculos e serão tratados assim, não há nada o que sentir sobre isso. Desta forma, sobre as ruínas destas comunidades, expandem-se novos muros que abrigam novos assentamentos judaicos que são ao mesmo tempo zonas de tiro e campos de treinamento paramilitar.

³ Masafer Yatta é um conjunto de dezenas de comunidades agropastoris palestinas, localizada ao sul da cidade de Hebrón na Cisjordânia.

⁴ Íntegra da decisão HCJ 2280/24 Gisha and others v. Government of Israel and others, disponível em: https://gisha.org/UserFiles/File/LegalDocuments/HCPetition2024/Aid_petition_ruling_Eng_270325.pdf

⁵ Mais informações sobre as seguidas autorizações da Suprema Corte para que o Estado Israelense continue praticando crimes de guerra em:

https://www.btselem.org/supreme_court_of_occupation/20220529_supreme_court_rules_israel_above_the_law

⁶ As avós (*bobes*) judias são representadas na cultura judaica como guardiãs da memória coletiva.

Sem chão, sem futuro

As avós (*sitt*) palestinas representam uma instância recôndita de apelo superior, além de personificarem a prototípica hospitalidade deste povo, sua capacidade de acolhida para quem chegue em paz. Uma dessas avós, acompanhada de sua neta, repreende o soldado com a ordem de demolição na mão, dizendo: “Você não tem vergonha de fazer isso?” Ela busca o filho por debaixo da farda, que também tem mãe, avó, irmãos. Como aos operadores da máquina de limpeza étnica não cabe manter liame intercultural, lhes sobra a evasão: “É zona de treinamento, a senhora não pode morar aqui.” Enquanto isso, as máquinas seguem derrubando teto e paredes da casa. Assustada, a pequena Doha abraça as pernas da avó, ela a ampara dizendo: “não tenha medo, logo eles irão embora”. Mais tarde, nesta mesma noite, abrigadas em uma caverna, Doha abre e fecha os olhos e diz que está girando e girando, pois assim ninguém a pegaria. A avó a abraça dizendo: “Dorme, que amanhã vai ser outro dia.” Se o tempo retilíneo leva à desapareição, é girando que não vão nos pegar, afirma Basel, é reconstruindo cada noite o que destroem de dia que se combate a ocupação da Cisjordânia.

A reconstrução das casas, escolas e de cada um faz-se clandestina, nas noites insones, para que amanhã seja mais um dia para impedir novas destruições e remoções. As investidas dos soldados passam a focar a apreensão de ferramentas e materiais de construção. Neste momento, Yuval questiona por que estão recolhendo instrumentos de trabalho dos comunitários, “seria em nome da segurança dos israelenses?” Um fuzil é levantado e empurrado contra seu peito, a cena se nubla e é acoplada a uma cena dramática de 2021. Harum Abu Haram e demais membros da aldeia fazem cabo de guerra para resgatar o único gerador da aldeia das mãos dos soldados. Escuta-se um tiro seco, a câmera se mexe para os lados e para baixo, Harum é alvejado. Familiares se desesperam, foi tiro para matar, dizem; os soldados se afastam e dão mais um tiro de advertência. Fecha-se a janela do tempo que se afunila. Harum ficou paraplégico para que a comunidade mantivesse seu gerador temporariamente.

O resultado é ficar estrangeiro em sua própria terra, ficar doravante sem chão. *No Other Land* expressa o sentimento de ausência de futuro dos desterrados. As crianças de Masafer Yatta marcam o significado desta expropriação de fundo. Diante de mais uma brutal demolição, uma menina se apavora, o semblante crispado, respiração arfante, ela parece desmoronar junto com sua casa. O estado de choque inocente diante de tanta truculência deveria ser a reação de todos, é o convite embutido na cena.

Varredura tanto de corpos como de memórias: nem lembre que essa terra foi sua. Rotinizar e multiplicar as expulsões é um método em que o momento seguinte apaga o anterior; instante em que a quantidade vira qualidade. Algo homólogo ao cegamento pela via do abjeto, em que percepção em demasia converte-se na impossibilidade mesma de percepção, como observou Seligmann-Silva (2005) em seus estudos acerca da literatura sobre o *Shoah*⁷, cuja estrutura narrativa seria sempre incompleta, constituída de retalhos.

Yuval entende este esvaziamento premeditado ao notar a ausência de notícias sobre as operações: “ao mesmo tempo em que tudo isso acontece, é como se não acontecesse nada”. Por isso, filmar é preciso. Cinema de testemunho e Literatura de testemunho desenrolam-se em dupla temporalidade: o intento de reinscrição do visto ao já conhecido, o rondar a inevitável fenda entre o trauma e a construção da cena traumática, entre a barreira de autoproteção e a necessidade de entendimento, nos termos de Benjamin (1989).

⁷ A variação de “Holocausto” para o termo “Shoah” remete a um intento deliberado de aniquilamento, uma perseguição definida e por um pretensão mérito inato das vítimas que assim se confirma.

A questão posta por Yuval é desmontar a fórmula da “Guerra existencial” que se alimenta do pânico de revanches cada vez mais iminentes e terríveis. Não se trata de uma mera reação defensiva, mas de uma estratégia que aposta e cria condições para que aqueles de “fora” tenham a expressão necessária do mal absoluto. Se nos negam absolutamente, pregam, logo a negação absoluta deste inimigo terminal é tida como legítima, capaz de agregar interesses de cima para baixo. Fundada na demonização e na segregação, eis a essência da “única democracia do Oriente Médio”.

No Other Land serve de espelho invertido para a sociedade israelense, os novos judeus são os palestinos. Olhar para o outro lado do muro – e de lá filmar – é uma forma de desmontar a farsa dos “povos perigosos” que cercam o país, desencadeando um processo consciente de des-sionização de Israel. O que implica, por sua vez, no reconhecimento das atrocidades cometidas pelas suas forças armadas e na assunção das reparações devidas ao povo palestino e aos países vizinhos para que possa haver chances de convivência.

No seu discurso, na entrega do Oscar de melhor Documentário de 2024, Yuval sublinhou justamente esta aposta: “Você não consegue ver que estamos entrelaçados, que meu povo só pode estar verdadeiramente seguro se o povo de Basel estiver verdadeiramente livre e seguro?”

Referências

- Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. In *Obras escolhidas* (pp. 109–111). Brasiliense.
- Democracy Now! (2025, March 3). “*Stop the ethnic cleansing*”: Watch Oscar speech of Palestinian & Israeli directors of “*No Other Land*”. https://www.democracynow.org/2025/3/3/no_other_land_oscar_palestine
- Kertész, I. (2001). *Sin destino*. Acantilado.
- Kertész, I. (2002, December 7). *Heuréka!* The Nobel Prize. Nobel Prize in Literature 2002. <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/kertesz-lecture-h.pdf>
- Seligmann-Silva, M. (2005). *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. Editora 34.

O mito ordinário do sujeito capitalista. Análise do filme *Anora* (2024) de Sean Baker

Dmitry OLSHANSKY

União Psicanalítica Ucrainiana (Kyiv)
Institut des Hautes Études en Psychanalyse (Paris)
olshansky@hotmail.com

Resumo: O autor analisa o filme *Anora* (2024) de Sean Baker utilizando a metodologia da psicanálise lacaniana, em particular, considera a imagem da personagem principal como um exemplo de psicose ordinária e destaca os traços característicos desta estrutura mental, tais como: vida operatória, falta de identidade simbólica na recusa do seu nome e alienação do corpo no uso mecanicista das práticas sexuais. Além disso, o autor analisa o mito comum da Cinderela, que, em sua opinião, expressa o discurso capitalista descrito por Lacan e fornece a Anora uma forma de se tornar sujeito de seu próprio desejo.

Palavras-chave: Anora, Cinderela, psicose ordinária, discurso capitalista

Abstract: *The author analyzes the film Anora (2024) by Sean Baker using the methodology of Lacanian psychoanalysis, in particular, he considers the image of the main character as an example of ordinary psychosis and highlights the characteristic features of this mental structure, such as: operational life, lack of symbolic identity in the refusal of her name and alienation of the body in the mechanistic use of sexual practices. Furthermore, the author analyzes the ordinary myth of Cinderella, which, in his opinion, expresses the capitalist discourse described by Lacan and provides Anora with a way to become the subject of her own desire.*

Keywords: *Anora, Cinderella, ordinary psychosis, capitalist discourse*

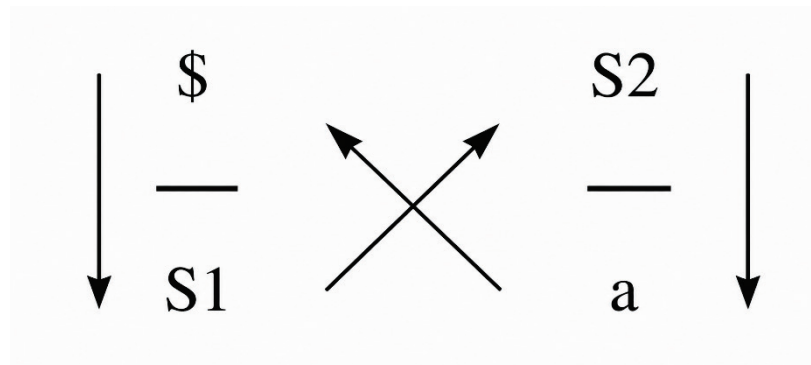
O objetivo deste trabalho é descrever o conceito de mito ordinário e rastrear o seu funcionamento a partir do exemplo do filme *Anora*, de Sean Baker. Define-se como mito ordinário um cenário cultural persistente que o sujeito apropria e tenta personificar em sua própria vida. Diferentemente do fantasma, este não é criado pelo próprio sujeito nem está vinculado ao seu desejo, mas já existe em uma forma pronta e finalizada. É denominado ordinário porque se baseia na banalidade ou no truísmo da identificação, como, por exemplo: “todas as meninas sonham em se tornar princesas”. Apesar de sua natureza primitiva, alguns sujeitos o adotam com o intuito de descompensar sua estrutura psíquica e organizar sua identidade simbólica em torno desse traço singular: “hoje serei a Cinderela”.

I. A Cinderela como sujeito capitalista

O mito da Cinderela constitui um produto do discurso capitalista, pois não se limita a narrar uma sorte fortuita ou um milagre (como ocorre em muitos contos de fadas), mas

demonstra um exemplo de troca justa de trabalho por bens: a Cinderela trabalhou arduamente e, portanto, fez por merecer a sua felicidade. Nessa lógica econômica, a diligência equivale ao amor do príncipe. Não se trata de um ganho meramente aleatório, mas sim de um discurso capitalista no qual a felicidade pode ser conquistada pelo esforço laboral. A felicidade pode ser comprada. A uma conclusão semelhante chega Max Weber em sua obra *A Ética Económica das Religiões Mundiais*, na qual afirma: “*Der Glückliche begnügt sich selten mit der Tatsache des Besitzes seines Glückes. Er hat darüber hinaus das Bedürfnis: auch noch ein Recht darauf zu haben. Er will überzeugt sein, daß er es auch „verdient“; vor allem: im Vergleich mit andern verdient*”.¹ (Weber, 1920, p. 242)

O mito da Cinderela ilustra este pensamento de Weber: ela “merece” a felicidade, literalmente trabalhando para conquistá-la, atuando como um agente do discurso capitalista a partir do esquema proposto por Lacan:



Diferentemente dos quatro discursos clássicos descritos no seminário “O avesso da psicanálise” (Lacan, 1991, p. 17), o quinto discurso foi apresentado por Lacan em uma conferência na Universidade de Milão. O discurso do capitalista constitui-se como um ciclo fechado e desprovido de barreiras, no qual o consumo contínuo gera no sujeito a ilusão de compensação de sua falta fundamental e de pleno gozo.

Em segundo lugar, o sujeito inserido no discurso capitalista funciona como um objeto. Sob a ilusão de um consumo infinito, em termos fáticos, é ele próprio quem se torna o objeto de consumo. Da mesma forma, a Cinderela em momento algum opera como sujeito do desejo: carecemos de qualquer informação sobre o que ela sentia em relação ao príncipe. Ela não se configura como sujeito de escolha nem como sujeito do desejo. Permanece desconhecido se ela desejava desposá-lo. A felicidade lhe é imposta de tal maneira que a recusa se torna impossível. Como recompensa por seu trabalho, ela se transforma em objeto de gozo (*l'objet de jouissance*) para o príncipe. Observa-se um drama análogo no caso de Anora.

II. O Tédio na Contratransferência

Muitos críticos censuram o filme *Anora* por reproduzir de forma estereotipada o conto da Cinderela, o que o torna altamente previsível e tedioso. No entanto, proporia que nos baseássemos nesses sentimentos como contratransferência: são precisamente o tédio decorrente da ordinariedade e a predeterminação que nos fornecerão as pistas corretas para a análise.

¹ Tradução livre do autor: “O indivíduo feliz raramente se contenta com o mero fato de sua felicidade, exigindo mais: ele anseia por ter o direito a essa dita felicidade, desejando certificar-se de que a 'merece', em contraposição aos demais”. (Weber, 1920, p. 242).

O filme *Anora* (2024) ilustra um exemplo de mito ordinário, caracterizado pela ausência de uma dimensão subjetiva nas relações com o Outro. Na protagonista desta obra, identificam-se quatro traços característicos do mito ordinário:

- vida operatória
- ausência de identidade simbólica
- alienação do próprio corpo
- exclusão social

Na prática clínica real, frequentemente observamos nesses pacientes convicções de caráter quase mágico, tais como: “Viverei plenamente assim que me casar” ou “Se eu mantiver a fé, serei subitamente convidado para um cargo altamente remunerado”, sugerindo que o matrimônio, por si só, constituiria uma garantia intrínseca de felicidade. Os relatos desses sujeitos evocam invariavelmente a percepção de que integram uma narrativa fabular autorrepetitiva, cujo núcleo reside na premissa de que “o fundamental é crer”. Essa dinâmica persiste ainda que, no plano racional, o sujeito reconheça a transitoriedade e a inevitável desilusão desse cenário idealizado.

III. Vida Operatória

A personagem Anora evoca uma percepção análoga: ela submete-se ao roteiro arquetípico da Cinderela, revelando-se incapaz de romper o encantamento patológico. Logo na introdução da obra cinematográfica, o desfecho torna-se previsível, confirmando-se subsequentemente. Diante da crítica de que tal previsibilidade compromete o interesse do espectador, cumpre indagar sobre o sofrimento gerado pela monotonia operatória daqueles que vivenciam subjetivamente essa repetição.

Logo nos primeiros planos e falas, o diretor demonstra com precisão a estrutura da indústria do sexo, a qual se fundamenta no sentimento de culpa, visto que parcela expressiva dos clientes tenta “resgatar” as mulheres em situação de prostituição. “A sua família sabe que você trabalha aqui?” - indaga um dos clientes - “Eu não permitiria”. O cenário subsequente evoca o conto *A Fossa (Yama)*, de Kuprin: quando um homem retira uma mulher do bordel, ou ele se casa com ela, ou lhe compra uma máquina de costura. Nesse contexto, Ivan casou-se com ela, ao passo que Igor, presumivelmente, a submeterá ao trabalho.

A dinâmica do relacionamento com Ivan é evidente desde o princípio: ele prontamente esclarece ser apenas o herdeiro de um pai abastado, carecendo de recursos financeiros próprios. Posteriormente, Anora comparece à sua festa de Ano-Novo, cuja atmosfera remete a uma celebração infantil, evidenciada pela presença de dois homens adultos que restringem o comportamento das crianças, proibindo-as de pular nos sofás. No centro do salão, destaca-se uma imponente escultura de gelo da qual verte uma bebida, e os convidados consomem o álcool diretamente dos mamilos da obra, assemelhando-se a lactentes. Desse modo, a composição visual reitera continuamente que Ivan habita um ambiente infantilizado, restando a ela o papel de sua animadora. Torna-se manifesto, portanto, que Ivan carece de autonomia como sujeito deliberativo, assemelhando-se a um cenário em que os pais se ausentaram da cidade, deixando os adolescentes desacompanhados em casa.

Observamos aqui a sua infantilidade, uma característica que também é percebida por Anora. Diante disso, surge uma questão fundamental: quais são os reais objetivos de Anora? Para mim, essa indagação permanece sem resposta.

À primeira vista, a personagem parece tratar o relacionamento com Ivan como um empreendimento estritamente comercial. Ela reitera essa postura em diversas ocasiões, como ao enfatizar que “sua tarifa é mais alta no Ano Novo”, ao exigir “quinze mil dólares para para ser sua namorada”, ou ao declarar que “sentirá falta do dinheiro dele”. Inclusive, diante da proposta de casamento, sua reação imediata é estipular a condição de “um anel de três quilates”.

Contudo, se a dinâmica configurasse puramente um projeto de negócios, as ações pragmáticas deveriam ser diametralmente opostas às adotadas por ela. Anora falha em executar as estratégias necessárias e age de forma contraproducente. Confiaram nela para tomar conta do bebezinho, e ela está tentando fazer ele casar com ela. Obviamente, os pais vão aparecer correndo na hora e a animadora vai ser demitida.

Assim que contraem matrimônio, um fenômeno inexplicável se instaura. Na protagonista da obra cinematográfica, observa-se uma transição abrupta, através da qual o sujeito assume uma nova configuração de identidade. Antes mesmo da eclosão do conflito, ela verbaliza a Ivan: “Espero ser do agrado de seus pais” e “Todos os genitores almejam netos”. Por ocasião do primeiro encontro com a genitora de Ivan, ela profere: “Sinto-me extremamente grata por integrar a vossa família”. Que processo psíquico se abateu sobre ela? Subitamente, ocorre uma mutação drástica na sua psique, convertendo “a em um indivíduo completamente díspar. No momento imediatamente anterior, ela discorria sobre “três quilates”; transcorridos apenas noventa segundos, transfigura-se no arquétipo de esposa exemplar e nora submissa. Tal comportamento sugere a emergência de uma personalidade dissociada. Ademais, a crítica cinematográfica veiculada pelo “Psychiatry.Online” também sinaliza essa lacuna narrativa peculiar. Por isso, devo dizer sem rodeios: isto é uma psicose.

Admite-se a hipótese de que, em determinado momento, a personagem tenha se desgastado com sua existência monótona e trivial, manifestando o desejo de emular o “mito de Cinderela” por meio de um matrimônio idealizado. Contudo, tal premissa contradiz sua reação intempestiva diante dos pais de Ivan. O arquétipo do matrimônio impulsivo - metaforizado pela união em Las Vegas - invariavelmente desfaz-se diante da realidade imediata, uma dinâmica que as profissionais do sexo presumivelmente compreendem com maior propriedade.

Subsequentemente, a personagem reitera o mesmo padrão de comportamento. No momento em que Igor assume o papel arquetípico do “salvador”, ela prontamente o identifica como o príncipe de sua própria narrativa idealizada, ativando o mito ordinário “O Príncipe e a Cinderela”. Essa projeção é evidenciada pelo fato de ser com ele que a personagem realiza, pela primeira vez, o coito desprotegido - contrastando com a ausência de intenção reprodutiva em seu casamento anterior. A busca pela concepção com Igor decorre da percepção de uma masculinidade pautada pela retidão, justiça e resiliência psicológica (características que remetem ao protagonista do filme *Irmão* (1997), de Aleksei Balabanov, que conquista o cenário americano por sua integridade e honestidade). O único momento da narrativa fílmica em que ela verbaliza tal desejo ocorre no diálogo com Igor, ao questioná-lo: “Por que você não me violentou?”, em uma formulação que opera implicitamente como uma submissão ou convite à consumação do ato. Ao flertar de maneira inequívoca com Igor, ela demonstra, mais uma vez, a incapacidade de perceber a reiteração de um mesmo roteiro interacional, no qual se altera apenas a figura do parceiro amoroso. O que lhe falta em termos de preenchimento metafórico é compensado por via metonímica: opera-se a substituição de um homem por outro imediatamente contíguo. Contudo, ela não se investe nessa relação, prescindindo de um contato emocional autêntico ou da construção de um laço afetivo; limita-se a reproduzir, de forma monótona, as mesmas ações. Trata-se do que Jacques-Alain Miller conceitua

como: “*un usage normatif du corps, dans une position quasi-névrotique*” (o uso normativo do corpo em uma posição quase-nevrótica). (Miller, 1999, p. 231).

IV. O Homem sem Identidade

Nesta narrativa, não há um sujeito que realize escolhas e passe por transformações. Anora configura-se como uma personagem destituída de identidade. Ela abdica de seu nome próprio (na realidade, chama-se Anora Mikheeva, mas apresenta-se a todos como Ani) e de suas raízes étnicas (em entrevista, o diretor Sean Baker esclareceu que Anora é uma estadunidense de ascendência uzbeque, de nacionalidade russa e originária de um dos países pós-soviéticos). Isto é, ela renuncia a toda essa rica poli-identidade e bagagem multicultural, muito embora tenha sido precisamente o domínio da língua russa que lhe permitiu captar um cliente de tamanha relevância. Já discuti esse tipo de recusa identitária na melancolia em artigo anterior (Olshansky, 2026, p. 35); contudo, no caso de Anora, depara-se, antes, com uma depressão essencial associada à renúncia da identidade.

Ademais, a personagem esquivava-se de sua identidade profissional (conquanto, no ambiente laboral, defendia seus direitos de modo bastante incisivo). Sempre que é rotulada como acompanhante, ela se ofende como se tal designação constituísse um insulto, e não a denominação de sua profissão - agindo como se ela própria não estivesse, ao longo de toda a trama, extraindo recursos financeiros de Ivan. Desse modo, ela trai a si mesma reiteradamente e abdica de seu nome do pai (a função de *Le nom-du-père*), resultando na perda de sua identidade simbólica.

A única pessoa com quem Anora dialoga como sujeito simbólico é o seu empregador. É a ele que ela se dirige a respeito de seguro, licença remunerada e garantias sociais, ou seja, ela se posiciona a partir da ótica da lei e formula exigências. A sua relação é mediada pela ordem simbólica, e não apenas por uma exigência caprichosa por mais dinheiro e mais quilates em diamantes. Com o seu empregador, ela sustenta o discurso do capitalista, o que lhe permite atuar como sujeito das relações sociais. O Código de Trabalho poderia servir a Anora como uma prótese do Nome-do-Pai, permitindo-lhe transformar-se, não em um infante caprichoso, mas em um sujeito de escolha, sujeito de desejo e sujeito de ação.

V. Alienação do corpo

O aspecto mais evidente na figura de Anora é a alienação em relação ao próprio corpo e a completa desconexão em relação aos sentimentos. Por exemplo, para agradecer a Igor por defendê-la dos ataques dos pais de Ivan, ela deseja expressar sua gratidão; contudo, impossibilitada de proferir um simples “obrigada”, ela passa ao ato sexual. É como se ela fosse incapaz de fazer uso de palavras que substituem as ações. Anora experiencia o que Lacan denominou “*la carence du signifiant lui-même*” (a carência do próprio significante). (Lacan, 1966, p. 557).

Dada a escassez de recursos verbais, ela recorre à passagem ao ato (*passage à l'acte*), manifestando seu agradecimento por meio do sexo. Essa prática constitui para ela a única linguagem e o único contato emocional que consegue estabelecer, configurando o laço social exclusivo entre si e os outros. O sexo, portanto, assume a função de gratidão, cortesia, amizade e substituto de toda e qualquer articulação social. Ela reduz a pluralidade e o espectro integral das relações humanas a uma única prática, compensando, por via da atividade sexual, a ausência tanto de vínculos afetivos quanto de laços sociais,

conforme formula Miller: “*le sujet est amené à s’inventer des liens artificiels*” (o sujeito é levado a inventar para si laços artificiais). (Miller, 2009, p. 46)

Na psicanálise, essa ruptura dos laços emocionais com o próprio corpo constitui um marcador da estrutura psicótica. Paralelamente, o mito ordinário auxilia o sujeito a não submergir na psicose, preservando sua estrutura contra a desintegração.

Na presente recensão, demonstrei as funções que o mito ordinário exerce na realidade psíquica do sujeito. Em suma, é possível concluir que ele:

1. Sustenta a identidade do sujeito, fornecendo-lhe um roteiro concreto pelo qual ele conduz sua existência
2. Recompensa a carência do Nome-do-Pai na estrutura psíquica do paciente, impedindo o desencadeamento da psicose
3. Permite estabelecer um contato simbólico com o Outro, em contraposição à mera permanência no estatuto de objeto

Investigações psicanalíticas ulteriores permitirão rastrear a operação do mito ordinário em pacientes reais, bem como desenvolver os mecanismos para sua interpretação.

Referências

- Lacan, J. (1966). D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In *Écrits* (pp. 531-583). Seuil.
- Lacan, J. (1991). *Le Séminaire. Livre XVII : L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Seuil.
- Miller, J.-A. (1999). *La psychose ordinaire : La convention d'Antibes*. Agalma.
- Miller, J.-A. (2009). Effet retour sur la psychose ordinaire. *Quarto*, 94-95, 40-51.
- Olshansky, D. (2026). Melancolia como forma de liberdade. *Circulando Notícias do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro*, abril-maio-junho, 35-37. <https://cprj.com.br/download-interno/Circulando-Noticias-Abril-Maio-e-Junho-de-2026.pdf>
- Weber, M. (1920). Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Vergleichende religionssoziologische Versuche. In *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* (pp. 237-573). J. C. B. Mohr.



<https://ct-journal.uma.pt/>

ISSN 2183-7902