

PAS SAG ENS

ISSN 21799938



DOSSIÊ

SOBRE A MELANCOLIA

Estranhezas entre a Estética e a Política

V.16 | N.ESP | 2025

PAS SAG ENS

ISSN 21799938

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Ceará

Dossiê Sobre a Melancolia: estranhezas entre a estética e a política

Imagem de Daniela Lima Barros – Arquivo número 1 (2025)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



**PPG
COM** programa de
pós-graduação em
comunicação



MODOS DE
SUBJETIVAÇÃO
E BIOPOLÍTICA

SUMÁRIO

Melancolia e capitalismo Leda Mendes Gimbo Fernando Gimbo	7
Escritas melancólicas de gênero em Judith Butler e Édouard Louis Regiane Lorenzetti Collares Luis Celestino de França Júnior	24
Atmosferas melancólicas e nostálgicas: nuvens e brumas de saudade em “Tabu”, de Miguel Gomes Renato Souto Maior	44
Pode uma diva pop ser melancólica? O imaginário dos fãs brasileiros sobre Adele, suas músicas e a melancolia Guilherme Alves Adriana Amaral	64
Melancolia e medo do feminino em <i>O banho do diabo</i> Ana Maria Acker Muriel Rodrigues de Freitas	84
Inadequação, isolamento e melancolia: os jovens nos filmes brasileiros durante o desenvolvimento do bolsonarismo Daniel Feix	112
Gênero melancólico e seus efeitos: abjeção, cristalização e violência no filme <i>El lugar sin límites</i> Felipe de Brito Maiello Icaro Ferraz Vidal Junior	133

A melancolia na <i>Consolação a Márcia</i>: perspectivas estoicas e atualizações filosóficas	152
Vilmar Prata	
Recordar, repetir e elaborar: o trauma da ditadura em <i>Tony Manero</i> e <i>Ainda estou aqui</i>	167
Pedro Rocha de Oliveira	
Melancolia e desconforto em <i>A Gís</i>: arquivos da memória de Gisberta Salce	179
Luis Felipe dos Santos	
A saudade do artista: despatologizar a melancolia	194
Ricardo Rigaud Salmito Luisa Teixeira Salmito	
O BDSM na obra de Leonilson	213
Ribamar José de Oliveira Júnior	
O que o <i>game</i> Disco Elysium tem a dizer sobre a melancolia de esquerda?	225
Matheus Rodrigues	
Melancolia imortal: tecnologia, sociedade e temporalidade em <i>Entrevista com o vampiro</i> (1994)	251
Isabella Carrillo Gaeta Laura Loguercio Canepa	
A imagem e o irrepresentável: o luto como dissensualidade estética na obra de Cândido Portinari	268
Francielle Czarneski	

EDITORIAL

Regiane Lorenzetti Collares
UFC/UFGA

Luis Celestino de França Júnior
UFGA

Fabio Parode
UFC

A presente edição especial da Revista Passagens, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, apresenta uma coletânea de textos que atravessam o tema da melancolia. A chamada “Sobre a Melancolia: estranhezas entre a estética e a política” foi abraçada por pesquisadoras e pesquisadores de diferentes instituições do país e o que pode ser lido nas páginas do periódico são textos produzidos em instituições diferentes e distantes mostrando como o tema é sensível ao mundo da pesquisa em Comunicação bem como de outras áreas.

Apenas em caráter introdutório, vale uma breve apresentação. A palavra “melancolia” surgiu na Grécia Antiga por volta do século IV A.C. Melancolia, associação de *khole* (bile) e *melas* (negra). A melancolia ocorreria por conta do excesso de uma substância natural, a bile negra. No latim, foi traduzida como “melancholia”. A melancolia (melas: negro e chole: bile) pressupunha desde a Grécia antiga, sendo Aristóteles um dos primeiros autores a abordá-la, um desequilíbrio de humor e as práticas terapêuticas desde então são marcadas por tentativas de se retirar, expelir ou expulsar a bile negra e reequilibrar os humores nos indivíduos acometidos por ela.

Essa compreensão de algo externo que invade o sujeito e pode ser expelido a partir de um tratamento convive ao longo da história com a compreensão de que em alguns sujeitos a melancolia tem um caráter constitutivo, não sendo algo externo ou mesmo localizado numa substância tal qual um líquido negro. O sujeito melancólico abraça seu estado e dele não quer ou não consegue se libertar. Pensamento em excesso

ou doença que leva a pensar, não se sabe o que perdeu na melancolia, bem como não sabe sequer se algo foi perdido.

É possível perceber o caráter ambivalente que há nas leituras sobre a melancolia. A primeira é essa ambivalência entre o torpor paralisante e um lado produtivo e criativo. Durante uma boa parte da história da humanidade, a melancolia viveu essa ambivalência até ser desde o século XVIII patologizada e medicalizada. Sua aura criativa e produtiva foi sendo cientificizada como algo negativo a ser suprimido e se passou a destacar o seu caráter paralisante.

A segunda ambivalência envolve a questão do tempo. O tempo da melancolia é relacionado de formas diferentes por diferentes tradições que a abordaram. O tempo de uma permanência que se instala e aprisiona os sujeitos. O tempo fugidio que leva o indivíduo a euforia e alegria, mas que esconde algo que volta e o relega novamente a uma catatonia paralisante. O tempo da morte ou de um sujeito diante da morte que melancoliza a existência diante de uma finitude que se anuncia. O tempo que se repete ou uma repetição que leva a um aprisionamento do tempo. Num período em que tanto se fala de aceleracionismo, de fusão do tempo, de velocidade, a melancolia resiste com seus tempos próprios.

O tempo da melancolia não só atravessa, mas constitui os modos de subjetivação melancólicos. O tempo da melancolia carrega ambivalências entre finitude e permanência, entre a dor que se inscreve na carne mas que impulsiona tanto a uma paralisia, torpor e apatia quanto a um movimento, deslocamento e a atos de criação. O tempo da melancolia não é cronológico, não é linear e, justamente por isso, é tão difícil apreendê-lo ou mesmo compreendê-lo. O tempo da melancolia é o tempo da espera de um raio que nunca vem, de uma explosão que nunca ocorre, de uma catástrofe que nunca ocorre, justamente porque os seus efeitos são sentidos ao longo de um tempo fluido em que não há um único acontecimento-catástrofe, mas uma catástrofe acontecendo a todo momento.

Seja pelo seu tempo próprio, seja pelo seu caráter ambivalente ora produtivo ora paralisante ou mesmo a sua dimensão polimorfa que toca e atravessa diferentes áreas, trata-se de um tema difícil e desafiador. Esperamos com essa edição ter contribuído com as discussões sobre a melancolia, ressaltando o caráter original de uma abordagem no campo da comunicação sempre permitindo diferentes olhares.

Agradecemos assim a todas/os/es autores que contribuíram com o dossiê Sobre a Melancolia, também ao editor geral da Revista Passagens, Fabio Parode, ao cuidado da editoração de Lara Rocha, a Daniela Lima Barros pela imagem da capa e Camilla K. S Caetano como responsável pela arte da capa.

Gostaríamos, por fim, de agradecer aos participantes do projeto de pesquisa “Modos de Subjetivação e Biopolítica: Vidas em situação de Vulnerabilidade”, pelas discussões, afetos e compartilhamentos. Esta pesquisa, ainda em andamento, conta com apoio e financiamento da FUNCAP.

Esperamos que tenham uma ótima leitura!

Os Editores

Sobre os autores

Regiane Lorenzetti Collares

Professora de Filosofia (UFC/UFCA), do PPGFILO (UFC) e do PROF-FILO (UFCA). Coordenadora do Projeto Modos de Subjetivação e Biopolítica (FUNCAP).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3066-1163>

Luis Celestino de França Júnior

Doutor em Comunicação (UFPE). Professor do curso de Jornalismo da UFCA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0312-5063>

Fabio Parode

Doutor em Estética pela Université de Paris 1 - Panthéon Sorbonne (2005), mestrado em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (2000). É professor pesquisador em Design, Artes Visuais e Estética, com publicações na área. Realiza pesquisa sobre audiovisual, estética e processos minoritários. É editor-chefe do periódico científico *passagens*. É membro do Grupo de Pesquisa CNPq Semiótica e Estudos da Comunicação - GPESC, liderado pelo profa. Dra. Nísia Martins do Rosário – UFRGS. Realizou pós-doutorado sobre o tema Arte e Design com supervisão da prof. Dra.ICLEIA Borsari Cattani, do programa de pós-graduação em Artes da UFRGS, realizou pós-doutorado na Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades (Comunicação) sobre Estética, Comunicação e Poder com supervisão do prof. Dr. Osmar Gonçalves. Realizou pós-doutorado no Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia - INCT com coordenação do prof. Dr. Afonso Albuquerque e supervisão do prof. Dr. Diógenes Lycarião Barreto de Sousa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7602-8865>

Como citar esse artigo

COLLARES, R. L.; FRANÇA JUNIOR, L. C.; PARODE, F. Editorial. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 4-6, 2025.

RECEBIDO EM: 23/10/2025

ACEITO EM: 25/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

MELANCOLIA E CAPITALISMO

MELANCHOLY AND CAPITALISM

Leda Mendes Gimbo

UFG

Fernando Gimbo

UFCA

Resumo: O artigo reexamina a melancolia para além do enquadramento clínico, propondo-a como afeto histórico-político do capitalismo tardio. Partimos do processo de traduções nosográficas que reduziram experiências singulares a “depressão” e mostramos como, nas atuais formas de governo da vida e da morte, a descartabilidade de corpos e a espetacularização da violência moldam a sensibilidade coletiva. Nessa paisagem, a melancolia funciona como índice de lutos interditados e como afeto de transição: em vez de paralisar, pode converter perda em memória compartilhada e memória em ação comum. Argumentamos por uma política do luto que despatologize dores estruturais e as elabore como base de cuidado, solidariedade e alegria insurgente — não uma positividade compulsória, mas a energia de resistência que emerge do reconhecimento da vulnerabilidade e do trauma social.

Palavras-chave: Melancolia; Necropolítica; Capitalismo gore; Política do luto.

Abstract: This article reconsiders melancholy beyond clinical framing, advancing it as a historical-political affect specific to late capitalism. We trace how nosographic translations flatten singular experiences into “depression” and show how contemporary regimes of life and death—marked by disposability and spectacularized violence—shape collective sensibility. Within this landscape, melancholy operates as an index of forbidden mourning and as a transitional affect: rather than paralysis, it can turn loss into shared memory and memory into common action. We argue for a politics of mourning that de-pathologizes structural pain and works through it as a basis for care, solidarity, and insurgent joy—not compulsory positivity, but the energy of resistance arising from acknowledged vulnerability and social trauma.

Keywords: Melancholy; Necropolitics; Gore capitalism; Politics of mourning.

Die Welt ist fort, ich muss dich tragen

(Paul Celan)

Se eu devo (é a ética mesma) levar o outro em mim para lhe ser fiel, para respeitar a alteridade singular, uma certa melancolia deve protestar contra o luto dito normal. Ele não deve jamais se resignar à introjeção idealizante. *Il faut donc la mélancolie...*

(Jacques Derrida)

1 INTRODUÇÃO

Diferentemente de seu estatuto antigo, a melancolia, na modernidade, foi integrada às categorias da psiquiatria clássica. É a história de um trânsito entre disposição de ânimo e transtorno psíquico: desde a Antiguidade, em autores como Hipócrates e Galeno, a melancolia era descrita como um humor ligado ao excesso de “bílis negra”, um *ethos* saturnino caracterizado por tristeza profunda, lentidão, amadurecimento e inclinação às ideias abstratas. Já na psiquiatria moderna, nomes como Esquirol e Kraepelin a descreveram, inicialmente, como uma forma de psicose afetiva marcada por estados de desânimo intenso, agitação ansiosa e até delírios de culpa e ruína. Kraepelin, em especial, situava a melancolia no interior da psicose maníaco-depressiva, entendendo-a como um dos polos de um mesmo transtorno afetivo.

A partir da segunda metade do século XX, sobretudo com o avanço da psiquiatria biológica e a consolidação dos manuais classificatórios, a categoria “melancolia” foi progressivamente substituída pela noção de depressão presente em classificações como a CID e o DSM. Lembremos que o DSM-II (1968) ainda utilizava o termo “reação depressiva” e fazia referência a estados melancólicos; já o DSM-III (1980) introduziu e consolidou o Transtorno Depressivo Maior (TDM), englobando manifestações antes descritas como melancólicas e priorizando sintomas observáveis, com critérios claros de tempo, número de sintomas e impacto funcional. Nas edições seguintes — DSM-IV (1994) e DSM-5 (2013) — a melancolia deixou de figurar como categoria autônoma, aparecendo apenas como especificador dentro dos transtornos depressivos, definida por sintomas graves como anedonia marcada, ausência de

reatividade a estímulos positivos, piora matinal, despertar precoce, perda significativa de apetite ou peso e sentimentos intensos de culpa.

A Classificação Internacional de Doenças seguiu caminho análogo. A CID-9 (1977) ainda trazia termos como “melancolia involutiva”. Com a CID-10 (1992), os diagnósticos passaram a organizar-se em categorias como episódio depressivo (F32) e transtorno depressivo recorrente (F33), nas quais a melancolia foi tratada apenas como especificador de gravidade ou de sintomas somáticos. Na CID-11 (2023), manteve-se a ênfase nos transtornos depressivos, e a melancolia foi praticamente absorvida pelo diagnóstico de depressão maior. Essa conversão da melancolia em depressão reflete uma tendência mais ampla do saber médico contemporâneo: priorizar classificações operacionais e descritivas em detrimento de categorias históricas ou etiológicas. Em outras palavras, aquilo que antes era compreendido como uma experiência qualitativa e específica — uma maneira própria de habitar o mundo, que não necessariamente implicava uma relação patológica com a realidade — transformou-se em transtorno mensurável, com critérios padronizados que facilitam o diagnóstico e a pesquisa clínica.

Reconhecida a importância da pesquisa e do tratamento psiquiátrico — sobretudo nos casos extremos —, nossa hipótese é que pensar a melancolia apenas no quadro restrito de uma disposição psíquica ou de um diagnóstico clínico reduz sua complexidade e suas implicações existenciais e sociais. Propomos, assim, deslocar tal compreensão, tomando a melancolia *também* como *condição ética e política própria à vida no capitalismo tardio* — forma social marcada por uma economia da morte (Mbembe, 2018) e da violência (Valencia, 2024). Nessa dinâmica, uma certa maneira de habitar e compreender a realidade aparece como a contraparte afetiva de uma lucidez aguda acerca do intolerável que estrutura nossas formas de reprodução da vida material. Afinal, como afirma Butler, para vidas precárias talvez não seja possível viver sem melancolia (2015); ou, na célebre formulação de Adorno (2008, p. 13), “não há vida verdadeira na falsa”. O que se segue busca compreender, precisamente, tal relação entre vida e melancolia a partir da sociedade de hoje.

2 NECROPOLÍTICA E CAPITALISMO GORE

A hipótese de partida é a de uma relação dialética entre a experiência de sofrimento psíquico e nossas formas de socialização. Com isso, deslocamos a melancolia de um quadro estritamente psicopatológico para entendê-la como experiência social afetiva — uma experiência que nos torna sensíveis à fragilidade do corpo e ao luto perante a vida de outrem; sensibilidade partilhada que se converte em bússola de orientação ético-política quando inscrita na estrutura social contemporânea, estrutura marcada por uma descartabilidade generalizada da vida e pela indiferença diante da morte como espetáculo cotidiano.

Foi nesse sentido que Achille Mbembe descreveu o presente pela ideia de necropolítica: uma forma de poder que — para além das tecnologias biopolíticas descritas por Michel Foucault no final dos anos 1970 — não apenas regula a vida, mas exerce soberania sobre a morte, decidindo quem deve viver e quem deve morrer. Em outras palavras, para Mbembe o capitalismo tardio é uma máquina de administrar não apenas a continuidade da existência, mas também zonas de aniquilamento, produzindo incessantemente populações governadas pela exposição permanente à exceção última: “[...] matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (Mbembe, 2018, p. 7).

O argumento, em relação a Foucault, não propõe uma inversão, mas uma complementação, sobretudo a partir da situação dos países marcados pelo imperialismo moderno. Não por acaso, em um pensador africano, a clivagem entre centro e periferia organiza a relação entre o “deixar viver” biopolítico e o “fazer morrer” necropolítico. Nas colônias, nas margens das grandes cidades, nos grandes centros de detenção, nas zonas de guerra e nas fronteiras migratórias policiadas, vigora uma verdade que o sistema mantém opaca em seus centros administrativos: cabe-lhe a prerrogativa de decidir quais vidas são matáveis, locais “por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos — a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (Mbembe, 2018, p. 18). De modo brutal, o descarte indiferente de parcelas imensas da

população não é um acidente da forma social hegemônica, mas um dispositivo soberano que revela a regra oculta de seu funcionamento.

Trata-se, assim, de uma racionalidade sociopolítica que fabrica geografias de abandono, em que certos corpos e territórios são continuamente marcados pela violência, pelo encarceramento e pela eliminação. A vida, nesses espaços, deixa de ser o objeto exclusivo de investimento produtivo e passa a ser diferencialmente vulnerabilizada: a repartição desigual da capacidade de respirar, circular, cuidar-se e ser cuidado, assim como da segurança e da inviolabilidade do próprio corpo, constitui um mapa da dissimetria entre vidas tornadas sacrificáveis e vidas destinadas à preservação. Por conseguinte, explica Mbembe, a necropolítica organiza a dinâmica de reprodução da vida material, orientando tanto as políticas de Estado quanto os fluxos das economias globais que se alimentam de uma universalização irrestrita da precariedade vital. Viver no capitalismo tardio é — mesmo para os privilegiados que ainda conseguem manter condições mínimas de sobrevivência dignas — estar constantemente assombrado por dinâmicas de morte injustificáveis e por lutos recusados. O trauma perante o aniquilamento do outro torna-se um dado a ser naturalizado.

11

Nesse cenário, propomos, a melancolia aparece como um afeto político oposto àquilo que Lauren Berlant chamou certa vez de *cruel optimism* (2011) — a crença cínica, ou hipócrita, nas forças imparáveis do progresso. Longe de poder ser determinada e descrita como um traço clínico individual, a melancolia, aqui, é o índice coletivo da experiência de viver numa sociedade em que o luto é reiteradamente interditado. Populações inteiras são privadas da possibilidade de elaborar perdas, pois a morte violenta de seus membros é enquadrada como inevitável, banal ou necessária ao funcionamento do sistema. O afeto melancólico, então, torna-se um marcador de época: *expressa a impossibilidade de suturar a ferida aberta pela violência estrutural e, ao mesmo tempo, conserva a memória dos que foram descartados como não passíveis de luto.*

Se a economia da morte descreve um traço essencial do capitalismo tardio, em Sayak Valencia encontramos a outra ponta dessa equação: descrever o traço gore como signo do atual estágio do capitalismo, estágio em que a violência espetacularizada, a economia da crueldade e a circulação de cadáveres — “esse lado B

da globalização que, no entanto, revela suas consequências e mascaramentos” (Valencia, 2024, p. 28) — tornam-se engrenagens explícitas de um enorme aparato de *desensibilização coletiva*.

Para Valencia, o “*gore*”, tomado do léxico do horror, evidencia a transformação da dor e do esfacelamento dos corpos “em valor de troca e de espetáculo” (Valencia, 2024, p. 24). É que a lógica contemporânea do capital não apenas se beneficia do sangue derramado como também depende da integração, sem restos, de uma violência extrema e injustificável. O flagelo físico, o massacre, a tortura, a violação dos corpos deixam de ser exceções bárbaras e passam a compor a própria dinâmica de investimento libidinal, disseminando-se socialmente por entre imagens, comportamentos e ações de brutalidade extrema. Quer dizer, até mesmo as obscenidades últimas tornam-se mercadorias, fontes de lucro e dispositivos de condicionamento do comportamento socialmente aceito.

No capitalismo *gore*, a violência espetacularizada, exibida em mídias, onipresente a todo momento nas redes sociais, em territórios dominados por cartéis e milícias, nas práticas securitárias do Estado e na postura de seus governantes, e até mesmo nas formas cotidianas de exploração, converte-se em uma gramática que ao normalizar o inaceitável reifica a sensibilidade coletiva. Pois, quando vidas descartáveis alimentam a engrenagem da economia global, revelando como a necropolítica não diz respeito apenas à periferia, mas à totalidade social, é preciso tornar a violência algo corrente, como uma moeda de troca. Nesse sentido, explica Valencia, a contemporaneidade configura-se como um tempo em que o horror é administrado, comercializado e posto metodicamente em circulação, tempo em que o sofrimento humano se transforma em um imenso negócio incapaz de produzir revolta ou suspender a normalidade absurda do cotidiano (Valencia, 2024, p. 27-30).

Esse cenário produz, como não poderia deixar de ser, um clima afetivo marcado pela melancolia. Afinal, a destruição do corpo nos reenvia continuamente à vulnerabilidade irrestrita da vida e sua difícil perda. Ora, se historicamente a melancolia foi entendida como um mal individual, hoje ela pode ser lida como resposta coletiva diante da constatação de que a barbárie não é acidental, mas condição do sistema. Ao menos para alguns, a gramática *gore* do capitalismo tardio intensifica a sensação de precariedade e impossibilidade do luto, multiplicando corpos ausentes e

subjetividades feridas. Assim, o *pathos* melancólico apresenta-se não apenas como tristeza, mas como registro político do trauma próprio à violência estrutural do cotidiano: um afeto que denuncia a impossibilidade de plenitude em um mundo onde a vida vale tão pouco e onde o sangue sustenta a própria soberania da ordem político-econômica.

Em suma, de um lado, a necropolítica evidencia a persistência e o aprofundamento da soberania de matar sob a gestão liberal: não se trata apenas de otimizar populações, mas de dispor letalmente de segmentos inteiros. Por outro lado, a violência é seu vetor central, não uma disfunção, antes dispositivo sistemático de governo pela exceção, produtor incessante de territórios arrasados e corpos permanentemente expostos a forças mortíferas descomunais. Nas últimas décadas, sem dúvida, a ascensão de governos e movimentos de extrema-direita em escala transnacional intensificou tal cenário, acelerando ainda mais a legitimação da violência, a criminalização da dissidência e o decorrente rebaixamento do valor de determinadas vidas historicamente marginalizadas. Essa dinâmica converge com os diagnósticos de Mbembe e de Sayak Valencia sobre a centralidade do sangue, da destruição e da descartabilidade no funcionamento do capitalismo contemporâneo, sem se restringir a um caso nacional específico, mas delineando uma racionalidade global: com o retorno do fascismo ao coração do poder o capitalismo tardio revela sua verdade última.

Sob essas condições, *tratar a melancolia como mero diagnóstico* é politicamente insuficiente. Ela deve ser entendida, antes, como *afeto de transição*: índice da suspensão entre perdas não elaboradas (porque *socialmente irrecusáveis* e *coletivamente não reconhecidas*) e irrupção de *afetos políticos compartilháveis*, como *raiva e indignação perante o desaparecimento ou violação do outro*. Em uma palavra: não estamos, aqui, meramente diante da tensão entre processos psíquicos saudáveis ou patológicos, mas de *processos coletivos e afetivos* que deslocam o sujeito do isolamento para a *inscrição comum da perda e do trauma*.

Mas se é assim, a melancolia *não é necessariamente despotencializadora*, tudo dependendo do destino que sejamos capazes de dar a ela. Pois, em contextos necropolíticos e *gore*, ela opera como *sensor crítico do intolerável*, uma *forma-sentimento* que pode *catalisar a passagem* para afetos insurgentes: *a raiva que recusa*

o consentimento à violência; a indignação que funda comuns de luto e políticas de cuidado; a solidariedade que, longe de suavizar, sutura alianças entre os feridos. Na clínica (especialmente nas práticas críticas e de campo), isso implica não medicalizar apressadamente a dor que é estrutural, mas escutá-la como signo histórico, criando dispositivos de elaboração que convertam perdas interditas em *memória partilhada e ação*.

3 DESEJO E LUTO

Em *Luto e Melancolia* (2010), Freud estabelece uma distinção clássica entre o luto normal e a melancolia. Se no luto há a possibilidade de elaborar a perda e reinvestir em novos objetos, na melancolia ocorre uma identificação do eu com o objeto perdido, resultando em sofrimento, autodepreciação e empobrecimento da vida psíquica: “Na melancolia, a perda é desconhecida para o sujeito, e a sombra do objeto cai sobre o eu” (Freud, 2010, p. 246). A formulação freudiana, inscrita no início do século XX, refletia não apenas um esforço de descrição clínica, mas também um horizonte histórico em que o capitalismo industrial ainda guardava, apesar de suas contradições, a promessa de progresso, racionalidade e expansão da modernidade ocidental. Nesse contexto, a melancolia aparecia como um *pathos* a ser superado, como disposição mórbida ou desnecessária, atribuída a certos grupos (mulheres, artistas, intelectuais) e vista como inadaptabilidade ao imperativo produtivo.

O advento da psicanálise, portanto, coincide com a consolidação do capitalismo burguês e industrial, cuja racionalidade demandava subjetividades ajustadas ao trabalho, à disciplina e ao progresso técnico-científico. A melancolia, nesse horizonte, era entendida como um obstáculo ao fluxo vital, um entrave às promessas de modernização da vida social. O diagnóstico freudiano emergiu num momento em que o *pathos* da perda era concebido como experiência privada e individual, passível de medicalização, e não como sintoma coletivo de um tempo histórico.

Nesse sentido, Giorgio Agamben (2007), em *Estâncias*, retoma a reflexão psicanalítica por outro viés: ele propõe que a melancolia deve ser compreendida como a presença paradoxal de uma ausência: “Na melancolia, o objeto é ao mesmo tempo

perdido e incorporado, ausente e presente” (Agamben, 2007, p. 25). Agamben coloca o *fantasma* como núcleo de articulação entre linguagem e desejo, mostrando que a cultura ocidental se organiza em torno de uma falta constitutiva, sempre mediada por imagens que sustentam o impossível encontro entre significante e significado, desejo e objeto.

Esse vazio fundamental, longe de ser um obstáculo, é aquilo que mantém vivo o movimento do saber e da criação. Se relacionarmos essa perspectiva com a melancolia, podemos perceber como ambos, o fantasma e a melancolia, se enraízam na experiência da falta, mas a elaboram de modos distintos. A melancolia, ao menos para Freud, foi pensada como a impossibilidade de simbolizar uma perda, ou seja, como fixação do eu a um objeto perdido que não pode ser plenamente reconhecido como tal. Dessa forma, ela define-se por uma falha no trabalho do luto, em que o sujeito permanece cativo de um vazio que não consegue elaborar. Já o fantasma, para Agamben, não é apenas esse aprisionamento, mas o próprio dispositivo que torna o desejo possível: ele oferece uma cena, uma imagem, que encobre e ao mesmo tempo revela a falta. Enquanto a melancolia cristaliza a ausência em sofrimento e impossibilidade de movimento, o fantasma permite que essa ausência seja habitada, dramatizada, reinscrita: “na melancolia encontramos a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (Agamben, 2007, p. 45).

Logo, há uma afinidade profunda: tanto a melancolia quanto o fantasma expõem o fato de que não existe plenitude no campo da linguagem ou da experiência. Ambos desvelam que o sujeito está sempre em relação com uma perda irreduzível, que não pode ser dissolvida pela representação. A diferença é que, se na melancolia a falta tende a se absolutizar, no fantasma ela se transforma em cena produtiva, em espaço de invenção simbólica. Por conseguinte, aqui reside uma tensão fecunda: a melancolia mostra o limite dessa operação, quando o fantasma já não consegue sustentar o jogo entre presença e ausência, fazendo com que o sujeito caia no desamparo diante do vazio.

Assim, podemos pensar que a melancolia é o risco inerente ao fantasma: o momento em que o imaginário falha em mediar a falta, revelando apenas o seu buraco. Nesse ponto, o que Agamben sugere, ao recolocar o fantasma no centro da epistemologia ocidental, é também uma crítica às ilusões de totalidade, sejam elas

científicas, filosóficas ou culturais. Reconhecer o fantasma como condição do desejo é admitir a precariedade constitutiva de toda representação; reconhecer a melancolia é enfrentar o preço subjetivo dessa mesma precariedade quando ela não encontra forma de simbolização. Nesse sentido, o melancólico não é apenas alguém paralisado pela perda, mas alguém que carrega em si a impossibilidade de resolvê-la. *Essa impossibilidade, contudo, pode se tornar não apenas dor, mas também potência: o que permite transformar a ausência em denúncia, a perda em crítica, o vazio em criação.*

O percurso conceitual da melancolia acompanha a própria história do capitalismo. Na virada do século XX, ela aparecia como disposição psíquica a ser curada ou superada; nas tragédias do século XX, tornou-se sensibilidade histórica e estética; e no capitalismo *gore* do século XXI, converte-se em afeto insurgente capaz de alimentar a indignação e a resistência, não apenas o desespero. Entre a melancolia e o fantasma enlaça-se a responsabilidade de elaborarmos coletivamente nossa própria fragilidade e os limites de nosso mundo. Em suma, o problema não é a melancolia em si mesma, mas nossa incapacidade de dar-lhe um destino coletivo.

Pela outra ponta da questão, devemos ainda notar como em uma sociedade marcada pela economia da morte, o trabalho do luto é, ao mesmo tempo, elaboração individual da perda e processo político comum. Sobre isso, Judith Butler (2015) propôs que uma reflexão crítica sobre as contemporâneas formas de sujeição tem nas categorias da precariedade e do “*grievability*” seus marcos decisivos. Pois, quando o luto é negado, a melancolia persiste como resto, exigindo reparação e simbolização. Apenas quando esse resto ganha reconhecimento efetivo através da *linguagem pública*, da arte, do testemunho, da organização política e de ações reparadoras, o trauma pode transmutar-se em recomeço, promessa de justiça e construção de novas alianças. Em uma palavra, para Butler dar destino ao desaparecimento do outro seria a tarefa ético-política inalienável em nossa sociedade.

Por essa razão, o traço central a orientar nossas análises e lutas contra os dispositivos bionecropolíticos é a cisão entre vidas matáveis e outras a serem protegidas: estas, que serão requisitadas com clamor; aquelas, que não serão reconhecidas enquanto dignas de luto. Para o nosso tema, toda questão é que se há mortes que não contam socialmente como perdas reais, tal interdição produz, necessariamente, uma permanência melancólica, que se instala como uma ferida

aberta na esfera coletiva. Assim, a melancolia não é apenas uma experiência individual de dor, mas o *testemunho vivo das violências estruturais* e do não reconhecimento social da existência de parcelas expressivas da população mundial: “Algumas vidas não são consideradas vidas em absoluto, tornam-se irrealidades e sua destruição não conta como perda” (Butler, 2015, p. 33). A melancolia, nesse sentido, funciona como a tonalidade afetiva histórica da precariedade e como sintoma da lógica social que naturaliza a eliminação de certos corpos.

Antes compreendido como patologia inscrita no consultório e no vocabulário da psiquiatria, o *pathos* melancólico pode ser lido hoje como afeto histórico: ele deixa de ser apenas entidade nosográfica e passa a figurar no espaço público como índice de um governo pela morte. Nesse deslocamento, torna-se possível pensá-lo como um afeto de transição, capaz de se converter em raiva e indignação quando encontra linguagem, rito e cuidado — isto é, quando deixa o isolamento e se coletiviza. Nesse horizonte, a *política do luto* aparece como chave: quando o luto é interditado ou negado, persiste a melancolia como resto insuportável; mas quando se criam comuns a partir do luto, a melancolia pode transmutar-se em motor do desejo de justiça. É essa dialética que permite compreender a melancolia não como um destino paralisante, mas como afeto epocal, como um impulso apto a dar forma a indignações partilhadas e a práticas de justiça universais.

4 MELANCOLIA E AFIRMAÇÃO DA VIDA

Vimos como reconhecer o tempo presente como uma época melancólica não significa caracterizá-lo como um momento histórico marcado por uma experiência social de resignação irrestrita. Trata-se, antes, de um ponto de tensão que nos reconduz, desde o início, à tradicional antinomia entre melancolia e desejo de transformação.

Lembremos a esse respeito, a título de conclusão, a oposição espinosana entre a passividade das paixões e a atividade dos afetos — oposição que, na *Ética*, organiza um trabalho de superação dos estados ditos negativos, reativos e paralisantes em direção a uma disposição afirmativa, autônoma e alegre, única habilitada a exprimir a verdadeira potência de uma humanidade singular e livre. Nessa tradição, da qual Gilles

Deleuze foi, em nosso tempo, o representante mais notável, o *ethos* melancólico é tomado como consequência de uma situação de heteronomia e de alienação de si; em certo sentido, num regime do desejo organizado entre a fleuma e a cólera, resta pouco espaço para a *mélaina cholé*. Daí a polêmica contra o negativo: a verdadeira criação ético-política se faz na afirmação da vida e de suas potências latentes, em luta contra tudo o que pretende lembrar-nos de nossa impotência, de nossos limites e de nossa finitude. Doravante, ela nada tem a ver com o trabalho de uma experiência da negatividade:

A crítica que Hegel dirige a Spinoza — a de ter ignorado o negativo e o seu poder — é, para Deleuze, a glória e a inocência de Spinoza, a sua descoberta própria. Em um mundo corroído pelo negativo, Spinoza teria confiança suficiente na vida para questionar a morte, o apetite assassino dos homens e as regras do bem e do mal. Confiança bastante para denunciar os fantasmas do negativo; e não é dos que supõem que uma paixão triste possa ter algo de bom (Deleuze, 2003, p. 9-11).

Toda a dificuldade, contudo, é que talvez nenhum discurso tenha sido mais capturado pelo sistema do que o da afirmação irrestrita da realidade e de suas possibilidades de “vida feliz”. Claro está: Deleuze não tem culpa disso; e muitos de seus heróis — Spinoza, Nietzsche, Kafka —, hoje como então, se definem por uma dissidência irreconciliável com os valores vigentes, por uma afirmação vital que suas sociedades só puderam perceber como uma crítica negativa avassaladora de seus fundamentos.

No fundo, o aspecto dissidente da melancolia se revela apenas em contraste com as formas de alegria que o capitalismo produz e captura. De um lado, encontramos a *alegria reificada*, própria da lógica neoliberal, que opera como positividade forçada e imperativo de produtividade. Trata-se de um regime afetivo que exige bem-estar constante, “resiliência” e motivação incessante, convertendo a alegria em mercadoria. Trata-se de um simulacro de beatitude, esvaziada, regulada pela lógica do desempenho e do consumo, incapaz de sustentar encontros autênticos ou de dar conta dos golpes irracionais que atravessam a contemporaneidade. Uma alegria insurgente, ao contrário, nasce da consciência da precariedade e do luto interditado, convertendo-se em um gesto capaz de evocar aquilo que ainda não tem imagem nem figuração na sociedade atual.

Logo, não se trata de reabrir, aqui, a interminável querela filosófica entre afirmação e negação — no mais, uma briga de família. Antes, a questão prática é saber se, em nosso momento histórico, ainda é possível a retórica da afirmação da vida e da alegria, ou se ela precisa se afirmar dialeticamente, passando por seu contrário como única forma de *permanecer viva*. Ou melhor, se não devemos reconsiderar a melancolia como experiência capaz de nos abrir a novas maneiras de existir e perceber o mundo: um afeto que, em sua proximidade com a falta, o sofrimento e a morte, *nos enraíza perante o outro*, convertendo a vulnerabilidade em laço e mobilização.

A relação entre melancolia, desejo e mundo é conhecida. Em seu estudo célebre, Walter Benjamin, ao analisar o drama trágico alemão, indicou que não há vida autêntica e inventiva possível que ignore as ruínas da história, a lentidão do deciframento e o desejo de ruptura na busca por um mundo outro (2013). Daí, como percebeu Susan Sontag, “em Benjamin encontramos uma teoria da melancolia”, não uma tipologia essencialista de temperamentos, mas o vínculo entre a “*acedia saturnina* e a sociedade” (Sontag, 1981, p. 111). O melancólico, figura de desorientação e desajuste, lento diante das expectativas produtivistas de uma intersubjetividade mediada pela forma mercadoria, quando conjuga um corpo que se move na contramão do espaço social com uma consciência reflexiva implacável, eleva a crítica a uma maturidade necessária para a confrontação com a realidade. “Sempre em atraso em relação a si” e, ao mesmo tempo, desprezando os signos de sucesso glorificados pelo presente, o melancólico urde pacientemente a sua relação com o mundo, uma relação de “sabotagem da existência social real” (Sontag, 1981, p. 115).

A melancolia, nesse sentido, não se define pela simples ausência de alegria; ela exige elaboração como condição de possibilidade para a própria afirmação de uma vida que valha a pena. Como as *Teses sobre o conceito de história* um dia darão o testemunho mais impressionante, só poderá haver alegria genuína quando se reconhecer a dor que atravessa nosso ser histórico nos fazendo ser quem somos. Por enquanto, a única maneira de continuarmos é meditarmos sobre uma promessa que não esqueça o que foi deixado à margem, um desejo do por-vir que seja também a contemplação dos fragmentos, restos de tudo aquilo que é deixado aos destroços pela marcha do progresso. Um pouco como Benjamin diz de Baudelaire, o *olhar melancólico* é uma exigência da modernidade e o decorrente adensamento da

consciência, nele se joga uma outra *educação afetiva* na lida com um *mundo desencantado* — para usar a expressão de Weber.

Mas se é assim, digamos simplesmente que a recusa da melancolia não gera vitalidade, mas produz uma falsa positividade, *cúmplice da ideologia contemporânea* que ao naturalizar *o status quo* e seus imperativos normativos sobre as formas de se viver, apenas nos dessensibiliza para o caráter violento e a imensa quantidade de sofrimento próprios à nossa sociedade. Todavia, ao fazer isso, também nos rouba a imagem daquilo que desmente o curso fechado da realidade, acendendo em nós, outra vez, o desejo de transformação em sua promessa de felicidade. Adorno, lendo Benjamin, dirá sobre isso que:

O curso do mundo não é absolutamente fechado, tampouco o desespero absoluto; é muito mais esse desespero que constitui o seu caráter fechado. Por mais frágeis que sejam nele todos os vestígios do outro, por mais desfigurada que toda felicidade se apresente aí por meio de sua revogabilidade, apesar disso o existente é, nos fragmentos que impõem um desmentido a seu aprisionamento, perpassado pelas promessas sempre uma vez mais quebradas desse outro. Toda felicidade é um fragmento de uma felicidade que se recusa aos homens e que eles recusam a si mesmo (Adorno, 2009, p. 334).

Trata-se, portanto, de compreender a melancolia não como um entrave à vida, mas como uma disposição afetiva, ética e política que impede a *adesão ingênua ao presente*, maturidade e desilusão necessárias perante a aspereza dos acontecimentos. Seu imperativo é, através de uma consciência inegociável *da perda e da catástrofe*, engendrar agenciamentos de resistência, trabalho capaz de transformar a tristeza em memória e a memória em ação emancipadora. Pois, em um mundo atravessado por políticas de morte e precarização sistemática da vida, a alegria que não passa pela melancolia torna-se mera glorificação do existente, anexada como um apêndice paródico do espetáculo e do consumo. Trai anestesiado o desejo aquele que falsifica uma beatitude impossível. Já o furor que emerge do reconhecimento da dor comum é potência insurgente, contentamento da luta, indignação que proporciona bons encontros. O *ethos* melancólico, por conseguinte, longe de ser um oposto simples da vida feliz, é o que a enraíza no real, protegendo-a contra sua captura pelas formas mercadológicas de bem-estar, permitindo que ela se torne força coletiva e gesto de enfrentamento frente à barbárie.

A negação da dor e das perdas, sobretudo daquelas não reconhecidas socialmente, impede que a alegria se constitua como encontro autêntico entre vidas. Apenas na consciência da perda, do luto interditado e da vulnerabilidade compartilhada que a graça e o júbilo podem emergir como experiência de resistência e solidariedade. No capitalismo tardio, a melancolia exprime a violência estrutural de nossa sociedade. Nossa tarefa não é negá-la, mas fazê-la insurgente; não se trata da queixa impotente e paralisante *na* dor, mas sim do impulso *através* dela.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste artigo propõe a melancolia como condição existencial e política no capitalismo tardio. Em vez de reduzi-la a uma patologia, propomos a importância de desenvolver uma compreensão da melancolia como afeto epocal, marcado pela impossibilidade do luto e pela experiência da precariedade. A melancolia, assim, pode ser lida como força de resistência e criação, apta a denunciar a violência estrutural e, ao mesmo tempo, abrir espaços de memória e solidariedade. Viver sem melancolia no necrocapitalismo talvez não seja possível; mas, viver com melancolia pode ser um modo de existir contra a necropolítica. No entanto, para atravessar a distopia da contemporaneidade, é preciso reconhecer que a melancolia não é destino de paralisia. Ela é afeto político justamente porque, ao nomear a dor e a barbárie, convoca a reinvenção de agenciamentos comuns. Logo, a melancolia pode ser motor para a raiva e a solidariedade, afetos que, quando coletivizados, se transformam em ferramentas de enfrentamento e luta. O *ethos melancólico* não se realiza na paralisia e na anomia, mas na afirmação de uma destruição criativa e de uma reinvenção de nossas relações sociais.

Ao contrário de uma visão que oporia melancolia e alegria, é preciso compreender que a alegria insurgente só pode emergir da aguda consciência do sofrimento coletivo. Desejo de transformação forjado na luta, inseparável da indignação obstinada perante a naturalização da violência. Enquanto signo de uma compreensão radical do mundo, o melancólico testemunha o intolerável; seu desafio é fazer algo com isso. Pois, talvez, apenas nesse trânsito entre melancolia, raiva e alegria coletiva, se abra a possibilidade de reimaginar o mundo para além dos limites

impostos pelo capitalismo contemporâneo: não para negar a barbárie, mas para enfrentá-la, sustentando a esperança de que outros modos de vida ainda podem ser criados. A verdade como experiência da alteridade — outra vida, outro mundo — mostra como, hoje em dia, é a melancolia o afeto que não mente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T. **Minima moralia**: reflexões sobre a vida lesada. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.
- American Psychiatric Association. **Diagnostic and statistical manual of mental disorders**. 2. ed. Washington, DC: Author, 1968.
- American Psychiatric Association. **Diagnostic and statistical manual of mental disorders**. 3. ed. Washington, DC: Author, 1980.
- American Psychiatric Association. **Diagnostic and statistical manual of mental disorders**. 4. ed. Washington, DC: Author, 1994.
- American Psychiatric Association. **Diagnostic and statistical manual of mental disorders**. 5. ed. Washington, DC: Author, 2013.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERLANT, L. **Cruel optimism**. Durham: Duke University, 2011.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DELEUZE, G. **Spinoza, philosophie pratique**. Paris: Minuit, 2003.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Classificação internacional de doenças**: Manual da classificação estatística internacional de doenças, lesões e causas de óbito. 9. rev. São Paulo: Centro da OMS para a Classificação de Doenças em Português, 1978.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Classificação estatística internacional de doenças e problemas relacionados à saúde**. 10. rev. (Vols. 1-3). São Paulo: Edusp, 1993.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Classificação estatística internacional de doenças e problemas relacionados à saúde**. 11. rev. Brasília: Ministério da Saúde, 2023.

SONTAG, S. **Under the sign of Saturn**. Nova Iorque: Vintage books, 1981.

VALENCIA, S. **Capitalismo gore**. Trad. M. L. M. Ferreira. São Paulo: Elefante, 2024.

Sobre os autores

Leda Mendes Gimbo

Professora Adjunta no curso de Psicologia da Universidade Federal de Goiás (UFG) vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás. Pesquisadora na Linha de Subjetivação, Clínica e Cultura, com estudos sobre relações de poder, gênero, comportamento humano e campo. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Gestalt terapia da Universidade Federal de Goiás (UFG).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1182-8367>

Fernando Gimbo

Graduação em Comunicação Social pela Fundação Cásper Líbero e Graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Atualmente é Professor Adjunto do curso de Filosofia na Universidade Federal do Cariri (UFCA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9906-9379>

Como citar esse artigo

GIMBO, L. M.; GIMBO, F. Melancolia e capitalismo. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 7-23, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional*

ESCRITAS MELANCÓLICAS DE GÊNERO EM JUDITH BUTLER E ÉDOUARD LOUIS¹

MELANCHOLIC GENDER WRITINGS IN JUDITH BUTLER AND ÉDOUARD LOUIS

Regiane Lorenzetti Collares
UFC/UFGA

Luis Celestino de França Júnior
UFC/UFGA

24

Resumo: Este texto procura abordar escritas que são mobilizadas para enfrentarem ou elaborarem estados melancólicos de gênero. Nosso intento é a partir de escritas como de Judith Butler e Édouard Louis destacar uma face criativa e ético-política da melancolia, ao passo que trazem a possibilidade de encetar tanto um processo de apropriação das narrativas de si, como de crítica às referências opressoras advindas de uma heteronormatividade. O ato de escrita no que envolve os problemas de gênero apresenta-se aqui como uma artesanaria melancólica que busca responder à reconstrução de vidas muitas vezes arruinadas por um passado de apagamentos e de amores violentados por uma normatividade heterossexual.

Palavras-chave: Melancolia de Gênero; Escritas de Si; Judith Butler; Estética da Melancolia; Édouard Louis.

Abstract: This text seeks to address writings that are mobilized to confront or elaborate melancholic gender states. Our intention is to draw on writings by those of Judith Butler and Édouard Louis to highlight a creative and ethical-political face of melancholy, while also offering the possibility of initiating both a process of appropriating self-narratives and a critique of the oppressive references stemming from heteronormativity. The act of writing, as it involves gender issues, presents itself here as a melancholic craft that seeks to respond to the reconstruction of lives often ruined by a past of erasure and loves violated by heterosexual normativity.

Keywords: Gender Melancholy; Self-Writing; Judith Butler; Aesthetics of Melancholy; Édouard Louis.

¹ Agradecemos o apoio e financiamento da FUNCAP concernentes ao projeto de pesquisa Pro-Humanidades “Modos de Subjetivação e Biopolítica: vidas em situações de vulnerabilidade”.

INTRODUÇÃO

Uma nuvem cinza, sombria, constante parece marcar muitas histórias de vidas LGBTQs, sobretudo, devido a um passado de não-aceitação, de desamparo e de exclusão. Em decorrência disso, em muitos casos, apresenta-se uma percepção melancólica do mundo marcada pela inadequação e necessidade de criar outros espaços de existência.

Nessas (in)disposições melancólicas de gênero percebe-se frequentemente a configuração de um dilema provocado pelo mau ajuste às performatividades heteronormativas, como afirma o psicanalista Daniel Kveller; pois, tanto há a necessidade dessas subjetividades mudarem e se reinventarem, como também, devido à dificuldade de se elaborar situações de perdas e insultos vivenciados, acabam por se retraírem e se encapsularem em si mesmas. Por isso, no livro *Dissidências Sexuais, temporalidades Queer*, Kveller considera ainda que tais experiências melancólicas seriam frequentemente marcadas por uma posição ambígua que envolve o paradoxal desejo de mudar, “a paixão da entrega”, como também uma frustração desejante constante (Kveller, 2022, p. 177).

O sociólogo Didier Eribon em *Reflexões sobre a questão gay*, por sua vez, trata de um tipo de melancolia que diz respeito a modos de vida dissidentes da heteronormatividade, vidas que se tornam melancólicas devido ao fato de muitas vezes terem que romper com laços familiares, de se sentirem inferiorizadas, desamparadas. É como se as chances de existir se vertessem em tentativas, muitas vezes frustradas, de aceitação e da necessidade de reconhecimento (Eribon, 2008, p. 52-53). Em um panorama psíquico, a melancolia de gênero que indica se implicar às dissidências sexuais traz a especificidade de se atrelar a um árduo trabalho de luto que jamais é cumprido. Para o sociólogo francês, de acordo com a psicanálise freudiana, o luto no que diz respeito a um processo de sexualização nunca é plenamente cumprido porque se vincula psiquicamente a uma formação do eu na qual muitas identificações e desejos tiveram que passar por um processo de renúncia. Obviamente, em muitas existências LGBTQs tal condição melancólica é constantemente reatualizada pelo contexto vivenciado de violências de gênero.

Desse modo, deslocando-se das análises sobre a melancolia dadas sob os esquemas teóricos da psicanálise, Eribon, em um plano sociológico mais geral, diz que

uma condição melancólica, que procede desse “luto impossível de ser cumprido”, também se instaura a partir daquilo que a hegemonia de sexualidades heteronormativas provoca negativamente nas vidas não-heteronormativas. Isto é, os modos de vida LGBTQs se percebem então “a um só tempo, recusados e rejeitados” (Eribon, 2008, p. 53) diante dos modelos tradicionais de relações familiares, afetivas, de trabalho etc. Isso, na leitura de Eribon, acaba impactando nas chances felizes de relações futuras, nos mecanismos psíquicos de defesa e de autoboicote que são acionados inconscientemente, à medida que muitas vezes as existências LGBTQs se fecham entre si, em círculos estreitos de amizade ou mesmo se isolam, por já se sentirem de antemão rejeitadas em diferentes contextos e grupos sociais. Nesse sentido, qualquer possibilidade de “integração” mais ampla já traz em si seus limites, ameaças e barreiras. Essa atmosfera melancólica se situaria, portanto, numa virtualidade da dor diante de recusas e rejeições.

Carla Rodrigues, em seu livro *O luto entre clínica e política – Judith Butler para além do gênero*, quando escreve sobre as manifestações melancólicas que dizem respeito aos gêneros sexuais, acentua seus traços de *infamiliaridade*, como uma espécie de assombração que ronda nossa condição culturalmente generificada e colonizada pela heterossexualidade. A partir da decisão de tradução para o português de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares (Freud, 2029, p. 17-21) da palavra alemã “Das Unheimeliche”, presente no texto freudiano de 1919 – *Das Unheimeliche* –, Rodrigues emprega igualmente o termo “infamiliar” para dizer que, muito mais do que uma simples estranheza ou inadequação, o sentido de infamiliaridade adviria dos fantasmas que nos assombram a reboque do que foi duramente domesticado (*heimelich*) ou “colonizado” em nós. Nos seus próprios termos, a existência dos fantasmas de gênero e da instauração de sujeitos melancolizados estaria intimamente ligada à “condição colonial de ser assombrado *por aquilo que não se é nem se poderia ser*”, condição identificada nas situações de “ser mulher assombrada por não ser homem, ser homossexual assombrado por não ser heterossexual, ser transgênero assombrado por não ser cisgênero, e assim sucessivamente” (Rodrigues, 2021, p. 92).

Já da perspectiva do psicanalista Thamy Ayouch, por um lado, se na psicanálise de Freud há a consideração de que a melancolia leva em conta um processo no qual há uma recusa do sujeito em romper seu apego com um objeto ou ideal perdido, por outro lado, o psicanalista franco-marroquino percebe nessa recusa – na medida em que tais

desejos proibidos ou amores perdidos passam a ser introjetados numa espécie de “reversão” libidinal a si – as chances de saída do próprio quadro melancólico. Ou seja, explicita Ayouch, a admoestação de si comum nos quadros melancólicos pode ser substituída, em necessidade de ruptura com um sofrimento avassalador, por uma “raiva a serviço da vida” (Ayouch, 2025, p. 232). Noutros termos, a sobrevivência passa a depender de um desvio da agressão voltada contra si mesmo. Assim, na esteira das considerações da filósofa Judith Butler, Ayouch considera que “sair da melancolia, portanto, implica um redirecionamento da raiva para o poder: uma revolta não mais contra si mesmo, mas dirigida para fora, uma resistência e uma defesa ao mesmo tempo” (Ayouch, 2025, p. 232). Ou, como ainda afirma em seu livro *Psicanálises e Homossexualidades: teoria, clínica, biopolítica*, as perdas que envolvem a melancolia de gênero também podem nos transportar à construção de uma existência social, gerando uma “sociabilidade da perda”, em que as perdas são reconhecidas e delas se geram a centralidade de estabelecermos vínculos não heteronormativos (Ayouch, 2015, p. 85).

Neste sentido, este texto procura abordar, no contexto do dossiê “Sobre a melancolia: estranhezas entre a estética e a política” da *Revista Passagens*, escritas que são mobilizadas para enfrentarem ou elaborarem estados melancólicos de gênero. Nosso intento é a partir de escritas como de Judith Butler e Édouard Louis destacar uma face criativa da melancolia, ao passo que trazem a possibilidade de encetar tanto um processo de apropriação das narrativas de si, como de abandono das referências opressoras advindas de uma heterossexualidade compulsória. O ato de escrita no que envolve os problemas de gênero apresenta-se neste texto como uma artesanaria melancólica que vem responder à reconstrução de vidas muitas vezes arruinadas por um passado de apagamentos, de agressões e de amores não vividos. São escritas que revelam, portanto, seu “potencial criativo” em desvio e contestação à heteronormatividade que se impõe socialmente como uma régua de medida rigorosa, rígida e estreita de gênero.

Assim, conforme afirma Cassiana Stephan em seu artigo “Notas sobre o amor e a melancolia: da estrutura à resistência”, na *Revista de Estudos Feministas*, a criação melancólica de si pela escrita teria a força de transgredir “os limites da matriz heterossexual e subverter as proibições que fundam a nossa realidade” (Stephan, 2020, p. 11). Trata-se aqui, em linhas gerais, de ressaltar as escritas melancólicas de gênero

como elaborações de coexistências estéticas dada na cumplicidade entre escritor/a/es e leitor/a/es que com franqueza atravessam juntas as noites mais sombrias dos abismos melancólicos de gênero.

I

Para tematizar as nuances melancólicas atreladas às questões de gênero e de sexualidade, faremos um breve aporte nas considerações da pensadora americana dedicada aos problemas de gênero Judith Butler. Desde o seu livro *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Butler faz uma remição a dois textos de Freud, *Luto e Melancolia* (1917) e *O Eu e o Id* (1923), para da perspectiva psicanalítica freudiana acentuar a melancolia como uma estrutura incipiente relacionada às identificações sexuais e implicada tanto na formação do eu, após um processo de renúncia libidinal, como em elaborações psíquicas frente às circunstâncias que envolvem perdas (Butler, 2016, p. 107).

De modo sumário, vale lembrar que no ensaio de 1917, *Luto e Melancolia*, Freud reconhece duas possíveis respostas psíquicas à condição de perda ou rompimento de um vínculo significativo; uma, se traduz no processo de luto (*Trauer*) e a outra, na instauração de uma condição melancólica (*Melancholie*) diante do objeto de amor perdido. Enquanto no processo de enlutamento se dá uma resposta considerada “normal” à tristeza de perder alguém – envolvendo um trabalho psíquico intenso de elaboração do trauma da perda –, na condição melancólica, o que ocorre é que não há um processo de desinvestimento do objeto amado depois da relação rompida, mas sim uma reversão libidinal para o eu. Na melancolia explicitada em *Luto e Melancolia* há, portanto, uma fixação narcísica patológica em si mesmo à medida que impera uma identificação do eu com o que foi para sempre perdido. Nas explicações de Freud, “a identificação narcísica com o objeto se torna então um substituto do investimento amoroso malfadado ou interrompido e disso resulta que, apesar do conflito, a relação amorosa com a pessoa amada não precisa ser abandonada” (Freud, 2011, p. 63).

Apesar da diferença entre os processos de luto e da melancolia, tanto os enlutados quanto os melancólicos passam por iguais momentos de extremo sofrimento, vindo a ter atitudes semelhantes de não aceitação da perda e de relutância diante da

irreversibilidade da morte. Desse modo, a saída “normal” do luto, depois de uma fase melancólica, se dá então em um despertar de interesse para uma realidade que nos chama para a vida e nos convoca a “deixar de lado” o objeto perdido, possibilitando ao enlutado amar novamente ou voltar-se para o mundo.

Já na melancolia recalcitrante, ainda segundo a leitura psicanalítica freudiana, há um apego aos fantasmas de amor perdido: o vulto do amor perdido se torna uma companhia constante e sem possibilidade de qualquer substitutivo. Quem se encontra em uma situação melancólica vive sob uma profunda tristeza que nada ou ninguém pode demover, com o agravante de haver um sério comprometimento da autoestima. Freud, na ocasião da escrita de *Luto e Melancolia*, acreditava que a resposta melancólica diante de uma perda significativa era contrária a qualquer sentimento de bem-estar do eu, sendo comum a apresentação de atitudes de autodepreciação e autorrecriinação.

No entanto, seis anos depois de *Luto e Melancolia*, em *O Eu e o Id* (1923), a versão de Freud sobre a melancolia é reformulada, curiosamente tal reformulação surge na esteira de elaborações, inclusive teóricas, situadas em um período de desolação do pós-guerra e de perder sua filha Sophie devido à epidemia da gripe espanhola. Neste ensaio freudiano não há mais a consideração de que após a elaboração de uma perda haja uma desfiliação libidinal do objeto amado e perdido. Ao contrário, após as primeiras perdas objetais, passaríamos por um processo melancólico de incorporação dos próprios objetos amados. Isto é, a incorporação em questão se implica a uma condição fantasmática em que o objeto perdido passa a existir internamente naqueles que o perdem. Desse modo, Freud reformula sua tese sobre a melancolia a partir dos imbróglios amorosos do complexo de Édipo: desde o momento em que perdemos o objeto amado na mais tenra infância começa a se mobilizar também um processo de incorporação psíquica dele ao nosso próprio eu. Portanto, a condição melancólica torna-se fundamental para a recuperação do eu diante da situação traumática da perda.

Ora, se é comum que no trauma proveniente de perdas significativas haja a sensação de que o coração fica partido ou de que o corpo está despedaçado, através de uma resposta psíquica melancólica, o que de cada um se perdeu com a morte ou separação passa a ser incorporado no sentido de se restabelecer a unidade do eu fraturada. Sendo assim, é decorrente de um processo psíquico melancólico, em última instância, que o sujeito traumatizado pela perda, separação ou morte seja levado a

internalizar os atributos do outro perdido para daí poder se recompor enquanto um “eu”.

Freud destaca então que todo esse périplo psíquico melancólico que envolve as elaborações da perda pela incorporação do objeto perdido surge como uma forma de evitar a aniquilação de si. A diferença entre as considerações sobre a melancolia elaboradas no texto de 1917 e as formulações dos estados melancólicos encontrados em *O eu e o id* é o fato de que neste último a incorporação do objeto perdido não vem a acontecer apenas durante um determinado momento do processo de luto. Em 1923, a melancolia é apontada como “uma nova estrutura de identificação” que surge com o desfecho do complexo de Édipo; o outro amado e perdido nas tramas edipianas vem a ser irremediavelmente acolhido, internalizado, no modo de nos constituirmos sob uma posição desejante feminina ou masculina. Freud nessa ocasião pretende então destacar que a internalização e identificação dos amores perdidos é algo fundamental para a formação do eu e para as futuras escolhas de objeto amoroso.

Todavia, tanto em *Luto e Melancolia* como em *O eu e o id*, Freud reitera que tão logo a perda seja superada por um árduo trabalho psíquico, passamos a ser capazes de nos ligar a outros objetos de amor. É importante aqui destacar que esta estratégia melancólica de internalização e identificação ao outro perdido não se opõe ao luto, funcionando talvez como o “único caminho” possível em que o eu pode sobreviver à perda dos laços afetivos que foram rompidos pela morte ou separação. Considerando tal périplo melancólico diante das perdas amorosas, Butler, em *Problemas de gênero*, parece querer reter dessa reformulação da teoria freudiana dos processos psíquicos envolvidos no luto a apreciação da condição melancólica no que diz respeito às renúncias que se ligam ao gênero sexual. A título de exemplo, Freud enfatiza que, com muita frequência, a análise revela que a menina, após renunciar ao pai como objeto amoroso, passa a se identificar com ele na condição de “objeto perdido” (Freud, 2011b, p. 40).

Assim, no caso do complexo de Édipo forjado pela psicanálise freudiana, na trama melancólica dos amores primários, a perda infantil do primeiro objeto de amor, incestuoso e impossível, acompanha-se também de um processo de internalização tanto do tabu do incesto como de resistência à homossexualidade. Pelas tramas do complexo de Édipo, de amor e rivalidade tanto pela mãe quanto pelo pai, Butler ressalta a

compreensão freudiana de haver uma dupla renúncia implicada na resolução dessa conflitiva edípica: a renúncia não apenas do objeto de amor, como a do desejo homossexual. É nessa dupla renúncia que ficaríamos mais sujeitos “às estratégias de internalização da melancolia” (Butler, 2016, p. 109).

De toda esta trama melancólica amorosa, o entendimento freudiano de uma bissexualidade constitutiva (Freud, 2011b, p. 41) leva, após internalização do objeto de amor perdido, a uma predisposição binária de gênero: a criança se vê compelida a assumir uma posição desejante masculina ou feminina. Nesse sentido, as predisposições de gênero que assumimos vem a ser consequência da internalização das identificações desejantes, internalizações operadas por uma espécie de melancolia culposa: temos de renunciar a uma posição desejante ambivalente ao preço de conseguirmos equacionar o complexo edipiano que envolve os impasses da bissexualidade. Uma bissexualidade que perturba a trama amorosa triangular e proibida entre criança, mãe e pai. Nesse sentido, embora Freud considere uma bissexualidade primária, é esta mesma bissexualidade que vem a ser um “fator complicador do caráter e do gênero” em suas formulações teóricas sobre a constituição do Eu (Butler, 2016, p. 109). Torna-se complicadora porque a fixidez do gênero sexual masculino ou feminino no caráter depende, por conseguinte, da renúncia de uma posição desejante bissexual.

Freud compreende assim que é um sentimento de tristeza que marca este momento de retirada do investimento libidinal de um objeto e sua transferência para outro. Em suma, como bem parece compreender Butler, a identificação com o gênero dos amores perdidos em Freud vem a ser a característica fundante da melancolia, “em que o sexo do objeto proibido é internalizado como proibição” (Butler, 2016, p. 114-116). Por tudo, segundo a leitura butleriana de Freud, a melancolia da identificação de gênero vem a corresponder a um processo de internalização “de uma diretriz moral interna” (Butler, 2016, p. 117).

Mesmo que Freud não seja explícito quanto a isso, para Butler, o que está em jogo nas formulações freudianas sobre o desenvolvimento sexual infantil não é apenas o tabu do incesto, mas a existência de um tabu que se volta também contra a homossexualidade. Este tabu se torna marcante nos impasses da identificação de gênero, na medida em que as predisposições sexuais se ligam a uma lei que barra o desejo homossexual, “que internalizada, produz e regula identidades de gênero distintas

e a heterossexualidade” (Butler, 2016, p. 117). Para Butler, portanto, o tabu contra a homossexualidade é o que permite compor “uma injunção repressora” (Butler, 2016, p. 119) que presume a existência de um desejo original e uma predisposição desejante que é heterossexual.

É justamente numa retomada dos problemas de gênero sob um viés psíquico, que a melancolia de gênero surge como um dos principais processos de sujeição no livro *A vida psíquica do poder* (1997). Nessa ocasião, Butler se aprofunda no assunto da melancolia, tomando-a agora como um processo psíquico constante e inacabado, mas que paradoxalmente também possibilita tensionar as predisposições sociais de gênero. Assim, se a melancolia acompanha o processo de recusa do desejo homossexual, por exemplo, Butler destaca que isso não significa dizer que tal modo de desejar seja abolido. Se determinada condição desejante não existe mais no mundo externo, numa condição melancólica, o desejo não deixa e existir.

A tese de Butler é de que qualquer identificação de gênero passa por um processo de identificação melancólica. Na compreensão butleriana, “a menina se torna menina por estar sujeita a uma proibição que lhe barra a mãe como objeto de desejo e instala esse objeto barrado como parte do eu – aliás, como uma identificação melancólica” (Butler, 2017, p. 145). Em termos gerais, Butler compreende uma posição heterossexual de gênero sendo cultivada psiquicamente e culturalmente, coagindo à incorporação inconsciente desse tipo de investimento desejante. Entretanto, na compreensão de Butler é justamente o traço melancólico do gênero sexual, em sua condição de ambivalência, que insiste em entrar em cena quando é performado - ou, ao menos, em parte – ressaltando-se nele um certo grau de inadequação aos códigos binariamente generificados da cultura.

O que Butler pretende então destacar é que neste ponto de cultivo ou de ênfase de uma heterossexualidade – como o que se dá na teorização sobre o desfecho do complexo de Édipo – Freud, sem se dar conta, acaba por articular uma lógica cultural em que a identidade de gênero é organizada pelo primado de uma escolha heterossexual, já que em última instância “as ameaças à heterossexualidade se tornam ameaças ao próprio gênero” (Butler, 2017, p. 144). Vale salientar que essa matriz heterossexual denunciada como fonte dos problemas de gênero por Butler não está apenas nos textos de Freud, mas se encontraria em toda um modo social de vida que

absorveu a lei heterossexual de escolha e posicionamento sexual como ordenadora da família e da cultura.

Essa heterossexualidade dada compulsoriamente justifica de algum modo porque a condição melancólica de gênero vem à tona com mais contundência nas existências minoritárias LGBTs, principalmente quando são confrontadas por discursos de ódio, pela enunciação de injúrias, xingamentos. É então este tipo de lei heterossexual censora e punitiva, ao mesmo tempo cultural e introjetada psiquicamente, que faz com que uma mulher lésbica passe a ter medo de seu desejo por outras mulheres, que seja levada a uma situação de pânico por se ver perdendo os traços que a orientavam a assumir um tipo de feminilidade, que faz com que se veja melancolizada diante da possibilidade de não ser mais vista como mulher, complementa Butler: “de que não é mais uma mulher propriamente dita, de que se ela não é exatamente um homem, é como se fosse um, e, por isso, é monstruosa de alguma maneira” (Butler, 2017, p. 144).

Todavia, é em uma perspectiva política diante da melancolia, que no livro *Corpos que Importam* que Butler venha a evidenciar com mais contundência uma espécie de potência criativa melancólica diante das posições fixas de gênero, capaz de desestabilizar um poder regulador provindo do primado da performatividade heterossexual. Sobre isso, Stephan (2020, p. 2) diz que em Butler se destaca também um tipo de “melancolia desviante ou criativa”, condição melancólica vinculada assim à subversão e a uma crítica em relação aos poderes e saberes de uma sociedade heteronormativa. Em resumo, se de um lado a melancolia indica ser um modo de internalizar um vínculo amoroso que foi barrado no mundo, por outro lado, pode ser um trunfo da condição melancólica estarmos já preparados psiquicamente para encarar o mundo como contingencialmente organizado por determinadas formas de exclusão e de perda. Um mundo que pode ser transformado pela descentralização e desposseção de um sujeito binariamente constituído (Butler, 2019, p. 399). Não deixa de ser um atributo da performance (melancólica) de gênero nos fazer acreditar que não existe um núcleo interno de gênero.

Mesmo identificando a existência da hegemonia de uma heterossexualidade cultural que nos impõe a performar o gênero como uma essência e de modo binário, Butler concebe que em contrapartida cada ato performativo melancólico de gênero traria potencialmente uma abertura diante dos scripts convencionais de uma posição

subjetiva generificada. Assim, quando performamos posições generificadas há de se considerar que a ambivalência da bissexualidade não é apagada de nosso psiquismo. Continua a existir em nós um resíduo melancólico ambivalente e de certo modo “imperformável” ligado ao gênero sexual. Butler indica ser então essa condição imperformável melancólica que resiste a uma conformação plena heterossexual, que nos mobiliza a desfigurar, distorcer, perturbar o gênero em suas fixas posições binárias.

Por isso, a partir das considerações de Butler, depreendemos que a grande tarefa das estéticas melancólicas de gênero esteja em consonância à produção de um campo “de espectros abjetos” que ameçam o campo arbitrariamente fechado das posições do sujeito ou das predisposições culturais do sujeito sexual (Butler, 2019, p. 198). Se é possível postular uma estética melancólica que se atrela a um desfazer de gênero, compreendemos que isso só pode se dar quando se corre o risco da própria incoerência da identidade sexual. Diante das renúncias ou coações referentes aos desejos proibidos culturalmente, sejam lá quais forem, o que Butler indica é que a condição melancólica envolve sobremaneira o esforço psíquico de produção de um outro conjunto de ficções que venham a dessubstanciar o gênero.

A melancolia, como um processo psíquico de defesa que regula a preservação do eu diante do trauma, pode servir inclusive à produção de outros espaços e modos de vida ou, nos termos de Butler, ser eficiente na criação de “tropos espacializantes” (Butler, 2017, p. 179) para a restauração da vida psíquica, espaços que consistem em “domicílios de preservação e abrigo, bem como arenas de luta” (Butler, 2017, p. 179).

Não à toa que Butler, ainda em *A vida psíquica do poder*, venha se reportar a Walter Benjamin em seu livro *Origem do drama trágico alemão*. Benjamin oportunamente observa nesse ensaio um processo de espacialização que se dá em poetas e escritores para enfrentarem as ruínas do tempo. Nesses casos, Butler compreende a constituição de uma condição melancólica que se reverte no esforço de barrar ou suspender o tempo através da produção de paisagens, paisagens que trazem as marcas identificativas do que fora perdido. Por isso, a restauração de uma outra paisagem fora do tempo vem a se opor à paralisante desolação do “desenrolar das crônicas do mundo” (Benjamin, 2013, p. 91). Butler, neste ponto em acordo com Benjamin, compreende a melancolia como uma disposição estética que nos permite também atravessar um campo de escombros e de ruínas. A condição melancólica

também nos permite carregar até mesmo na devassidão do mundo aquilo que desmorona ou é abandonado de nossa própria história.

De qualquer modo, apesar das diferentes vicissitudes que a melancolia pode assumir, Butler insiste em acentuar que a condição melancólica pode engendrar um potencial criativo ímpar, em que as novas paisagens criadas não se reduzem ao fardo das perdas passadas. Ou seja, é a própria condição melancólica que permite também uma elaboração constante dos pesares da vida, mobilizando cada um a criar saídas simbólicas frente às perdas vividas.

II

É sob uma atmosfera melancólica que o escritor francês Édouard Louis começa a escrever seu livro *Mudar: Método*. Vejamos:

Tenho vinte e seis anos e uns meses, a maioria das pessoas diria que tenho a vida pela frente, que nada começou ainda, e no entanto, vivo já há muito tempo com a sensação de ter vivido demais; imagino que é por isso que a necessidade de escrever é tão profunda, como uma maneira de fixar o passado no escrito e assim, suponho, me livrar dele; ou talvez, pelo contrário, que o passado está tão enraizado em mim agora que me obriga a falar dele, o tempo todo, a cada instante, que tenha me dominado e, acreditando me livrar dele, apenas reforço sua existência e seu poder sobre minha vida, talvez eu esteja preso – não sei.

Eu tinha vinte e seis anos e já era tarde demais... (Louis, 2024, p. 11).

A escrita de Édouard Louis, movida por lembranças melancólicas, o leva à urgência de mudar. Mudar da condição de miséria, em que viu desabar a vida de toda família: da mãe, adoecida e deprimida devido à agressividade do pai e da dura jornada de trabalho que a consumia; do irmão mais velho, por sua delinquência e aniquilação completa pelo alcoolismo, e, por fim, do pai combalido por um acidente de trabalho, por sua vida desgastada no chão de uma fábrica, na linha de produção, varrendo ruas. Uma mudança que indica ser operada pela angústia diante de um destino que o empurrava para um circuito ininterrupto de desabamentos e fracassos das suas referências parentais masculinas; um destino que se estendia desde a vida de seu bisavô, passando pelo avô, pai e irmão. Todos marcados pela privação, precariedade, doenças e abandonos.

A mudança em questão, fruto do desamparo e do sentimento de inadequação diante da virilidade e masculinidade performadas em seu meio, se implicava então a uma fuga em que pudesse encontrar outros espaços para se reconstruir em sua condição desejante, de um homem que amava outros homens e que, na verdade, desde a infância sonhava em ser uma menina. Édouard, nesses constantes deslocamentos, resolveu transformar-se por completo: trocou o sobrenome e o nome na justiça, mudou a forma do rosto, refez os dentes, o corpo, a forma de se vestir, reinventou a maneira de se mover, de andar, de falar, e, sobretudo, escreveu e publicou livros recontando a sua história.

Já na introdução do livro que trata de suas mudanças, ressalta um passado de humilhações, de privações e, em última instância, uma vida melancolicamente anulada que o fazia se aproximar da morte: “Escapei por pouco da morte, vivi a morte, provei sua realidade” (Louis, 2024, p. 14). É então esse retorno a situações de violência, humilhação e insulto que em *Mudar: método* indica provocar o escritor francês a se comprometer com uma escrita tributada pela constante tarefa de recomposição de si.

É interessante observar que é o mesmo céu cinzento da sua cidade de infância que o acompanha em todo o livro, passando a constituir a atmosfera melancólica dos seus movimentos de mudança. Uma transformação que não deixa de ser marcada por desejos ambivalentes; com a mesma intensidade que sonhava ser reconhecido na rua devido aos seus livros, também queria ser invisível, desaparecer. O mais paradoxal é que de todas suas mudanças sonhadas e muitas exitosamente levadas a cabo, o que indica prevalecer nas entrelinhas de seus escritos é uma posição melancólica de sempre estar a cavar um espaço literário para, muito mais do que se consolidar como um escritor, ter a chance de existir de outro modo. Suas mudanças, portanto, parecem só ter sentido na medida em que lhe dão a chance de elaborar suas próprias histórias, seus afetos, seu corpo, empreendendo uma odisseia que transcorre em cada um de seus livros como uma volta às marcas e feridas da sua existência enquanto criança gay, pobre e reiteradamente humilhada.

Sendo assim, é a partir do momento em que Édouard Louis decide dar um fim em Eddy (seu nome morto de infância), outra vida começa a nascer; a mudança conta com a troca de seu nome e sobrenome, com a possibilidade de ser outro, seja no andar, no modo de vestir, de se expressar etc. O desejo de mudança lhe chega como uma forma

de responder e de se vingar das agressões e apagamentos sofridos desde criança, quando ninguém o aceitava devido ao seu modo de ser. Ou quando escutava em todos os lugares: “Por que Eddy fala assim igual uma menina, mesmo sendo menino? Por que ele anda igual a uma menina? Por que vira as mãos quando fala? Por que olha desse jeito para outros meninos? Será que ele não é meio viado?” (Louis, 2024, p. 23).

Sem conseguir responder essas interpelações que lhe chegavam como um tapa na cara – e nem saber responder por que desejava outros meninos – ele se via à época de sua infância e adolescência como um prisioneiro de si mesmo, de modo que compreendia já aos 6 anos de idade que “Viado” seria o termo significante que o acompanharia pelo resto de sua existência; seja na rua, na escola, ou em qualquer lugar em que estivesse. A melancolia vinha, portanto, de uma incorporação forçada do “ser viado”; quando na escola os outros alunos o xingavam no pátio, era a palavra “viado” que fazia eco em sua cabeça. Quando outras crianças sarcasticamente davam tapas nele por prazer, era a mesma palavra que justificava a agressão: “viado”. Quando enfiavam bilhetinhos em sua mochila, o tom de ameaça era implacável: “morre seu viadinho”. “Viado”, portanto, era a palavra que, até mesmo quando não pronunciada, era ouvida por Eddy no suspiro de desprezo dos que estavam à sua volta.

Na época de sua infância e adolescência, Édouard conta então que não sabia que seriam justamente os medos engolidos a seco e insultos dirigidos a ele, como menino viado, que iriam salvá-lo de uma reprodução idêntica de sua vida. Em uma passagem significativa de seu *Mudar: método*, o escritor afirma: “Eu ainda não sabia que a humilhação ia me obrigar a ser livre” (Louis, 2024, p. 27). Édouard, portanto, faz valer na escrita de seu livro sobre as mudanças de si uma narrativa de rotas de fuga, sua escrita procura revisitar os caminhos de suas “saídas possíveis” (Louis, 2024, p. 29); de Hallencourt à Amiens, de Amiens à Paris, de sua amizade com Elena, com Didier Eribon, de seu processo de transformação, enfim, de todos os espaços, corpos e imagens através dos quais foi redesenhando a si mesmo.

O escritor traça então mudanças – afinal, trata-se de um “método” – partindo de sua zona melancólica de desconforto: foi atendente em padaria, zelador, vendedor em livraria, garçom, arrumador em vários teatros, secretário, professor particular, garoto de programa, monitor de colônia de férias, cobaia de experiências médicas. A mudança começa logo cedo: da pequena cidade interiorana de Hallencourt para Amiens,

passando temporadas na casa de sua amiga Elena, absorvendo tudo que pudesse para sua autotransformação, lendo compulsivamente tudo que caísse em suas mãos – “lia no trabalho, lia na hora do almoço na universidade, lia no ônibus” (Louis, 2024, p. 139). Buscou uma vaga para estudar na famosa e disputada *École Normale Supérieure* em Paris, conseguiu. Morou sozinho em uma quitinete, depois viajou para Barcelona, morou uma curta temporada em Nova York. Sempre com o desejo de mudar martelando em sua cabeça: “tenho que ir embora, tenho que ir embora. Tenho que mudar” (Louis, 2024, p. 139). Também viajou pelo mundo inteiro a pretexto de divulgar seus livros, foi para países como Japão, Chile, Kosovo, Malásia, Singapura, Brasil. Fez conferências em Berkeley, Harvard, Sorbonne... Foi, portanto, diante desse movimento contínuo de deslocamentos, de ganhos e, certamente, também de perdas, que Édouard indica fazer operar as mudanças mais significativas para existir como uma pessoa não-heterossexual.

No que toca o caminho literário dessas mudanças, Édouard afirma que o ato de escrita de seus livros estaria muito distante de qualquer “amor às palavras” ou de uma “fascinação com a visão poética do mundo” (Louis, 2024, p. 225), como alguns escritores costumam justificar o nascimento da literatura em suas vidas. De modo diferente se passou com ele, com a escrita de seu primeiro livro *O fim de Eddy (En finir avec Eddy Bellegueule, 2014)*, pois, o que indicava importar a Édouard Louis nessa ocasião era simplesmente a chance de “escrever para existir”.

Desse périplo de mudanças contínuas, a força literária de Édouard Louis não diz se encontrar propriamente no alcance de um lugar feliz e confortável de reconhecimento, redenção e superação pela escrita. Ao contrário, a força que move sua literatura parece estar justamente na travessia dos seus abismos, na vivência de um processo de elaborações contínuas de um passado que em repetição é contado, recontado, sem nunca se apagar.

Não à toa que quando Édouard Louis começou a escrever seu primeiro livro *O fim de Eddy*, fosse o próprio processo de transformação que o animava a seguir no projeto do livro. Se via consumido num ritmo alucinante de escrita; acordava, escrevia, não comia direito. Ele conta que fez isso durante dias a fio, no limite da loucura. Prometia a si mesmo descansar quando seu livro pudesse vingá-lo de seu passado. Mas, diante de tudo o que já havia conquistado, muitas vezes o que lhe restava era apenas o

desejo de continuar a escrever. O mais notável é que só depois de *O fim* (melancólico) de Eddy e dos livros que se seguiram, depois do reconhecimento enfim conquistado, é que o escritor que nascera nele passara a amar sinceramente a arte e a literatura na medida em que não escrevia mais para se salvar, mas para escrever livros que pudessem ajudar os outros, para escrever livros que “fossem armas para os outros” (Louis, 2024, p. 232).

Desse modo, o livro *Mudar: método* conta também com um epílogo, escrito da necessidade de tratar de questões remanescentes de todo seu processo de mudança. É aí que Édouard Louis se pergunta oportunamente se sua escrita o condenaria a “sempre esperar uma outra vida”? (Louis, 2024, p. 232). Em uma tentativa de resposta, o jovem escritor acredita que muitas vezes no ato de escrever o que está em jogo é simplesmente a possibilidade de “voltar”; voltar a um tempo em que mudar não era sua urgência, a um tempo em que passava a noite no ponto de ônibus com suas amigas e amigos, ao tempo em que tinha Amélie, sua melhor amiga, com quem construía cabanas nos campos de trigo. Escrever também era chance de voltar a um tempo perdido de sonhos vãos e de privações; de ter uma mobilete, de ir ao McDonald's, de sonhar que chegasse logo o fim de semana para ir ao supermercado comprar uma Coca-Cola. Era também a volta a um tempo em que podia encontrar sua mãe sorrindo mesmo com a “vida de merda” que levava.

Ao que pese as muitas lembranças dolorosas de um menino “viado”, é nas entrelinhas da escrita dessas memórias, que Édouard Louis reconstrói termo a termo um passado de destruição, revisitando um tempo que, apesar dos pesares, lhe deu cheiros e imagens para recompor a si e desejar melancolicamente mudar. Nesse sentido, as metamorfoses de Édouard Louis, mais do que serem operadas por uma falha identificada em si mesmo, indicam se dar em uma espécie de trama melancólica em aberto entre sua escrita e sua massacrada vida de menino “viado”. Uma trama melancólica que permitiu ao jovem escritor francês escrever sobre o fim de Eddy sem que isso se implicasse à sua própria morte, que permitiu ao escritor tecer sua vida a partir de seus escombros e de recontar uma história que nos sensibiliza e nos une diante da dor de outres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar aqui de escritas melancólicas de gênero significa dizer que o gênero sexual não pode ser visto como uma verdade puramente psíquica, dada em uma essência interna, nem muito menos pode ser reduzido a uma aparência de superfície ou a um determinismo biológico ou psicológico. Se há uma condição melancólica que se destaca diante das questões de gênero, isso se dá pela disposição que é provocada por uma renúncia desejante que é cultivada por uma heteronormatividade sexual coercitiva e punitiva, estruturada psiquicamente e socialmente, em que “a masculinidade e a feminilidade nunca podem ser reproduzidas de maneira exata como estabelecem as diretrizes heteronormativas” (Kveller, 2022, p. 127).

As escritas melancólicas de gênero não deixam de evidenciar, nas entrelinhas das considerações filosóficas de Butler e da literatura de Édouard Louis, a contestação de uma posição hegemônica cultural que eminentemente é de ordem heterossexual e que “inevitavelmente falhará” (Kveller, 2022, p. 127). Para Butler, se há uma condição melancólica que se acentua diante dos problemas de gênero, isso indica se dar por uma disposição subjetiva marcada pela renúncia desejante, uma renúncia que nunca permite a passagem pelo luto, mas que é “preservada” por uma normatividade heterossexual coercitiva e punitiva.

Desse modo, tanto as considerações de Butler como a literatura de Édouard Louis nos levam a alguns apontamentos que aqui trazemos em caráter de conclusão. Poderíamos falar de uma dimensão maior da escrita melancólica de gênero destacada pela filósofa americana e pelo jovem escritor francês. São textos que nos levam a uma identificação direta, na maior parte dos casos, remetendo à perda de momentos felizes da infância arrancados pela homofobia, por exemplo, ou pela transfobia, pelo racismo, pela condição social, pois, não podemos esquecer o caráter interseccional daquilo que nos obriga a renunciar alguns de nossos desejos mais caros. Por isso, as escritas melancólicas parecem propor, pelo menos em alguma medida, o convite a uma reescrita coletiva de existências minoritárias, de vidas que se encontram por alguma razão traumatizadas/despedaçadas.

O escritor francês Didier Eribon, amigo e referência de Édouard Louis, abre seu livro *Reflexões sobre a Questão Gay* com uma parte dedicada a abordar “O mundo da

Injúria”. Suas reflexões passam pelo exame da injúria, pelo medo da agressão, pelo receio da violência iminente, pela explosão de ódio que a heteronormatividade impõe contra pessoas LGBTs. Por conta disso, segundo Eribon, minorias sexuais desenvolvem o hábito de observarem os ambientes em que estão de modo diferenciado. Uma espécie de olhar o mundo à distância ou ver o mundo de fora para saber se é um ambiente seguro para estar ou um lugar possível de convivência. Esse ver o mundo de fora passa por observar os hábitos, as vestimentas, as falas, os corpos, os risos, os timbres de vozes e as cenas do mundo. Esse modo de *regarder de l’exterieur* o mundo parece dizer respeito assim ao caráter de desvio da condição melancólica, na medida em que também se produz aí não apenas um outro modo de estar no mundo, mas um outro mundo. Mundo que vem a compor a formação de uma coletividade que cumpre o papel de “reanimar, incansavelmente, o processo de criação e recriação de si mesmo” (Eribon, 2008, p. 170).

Outro aspecto que indica se implicar às escritas melancólicas de gênero é a narrativa de um amplo processo de mudança, de deslocamento, de ultrapassagem dos limites impostos pela hegemonia de sexualidades heteronormativas; a mudança para a cidade grande, mudança para bairros *gay/queer-friendly*, mudança de carreira, a realização de outras formações, adoção de novas formulações teóricas/filosóficas, mudanças na visualidade, de ampliação de relações de amizade etc. Isso por si só já sinaliza o caráter ao mesmo tempo desviante e criativo de escritas melancólicas de gênero. Tais escritas melancólicas, junto a esse anseio de mudança e enfrentamento de situações hostis, trazem também os traços da transgressão. Atravessam zonas, fronteiras, limites. É a melancolia da busca de um lugar que nunca se chega, mas que vai deixando rastros permanentemente renovados.

Nesse sentido, o pensamento de Butler e as metamorfoses de Édouard Louis diante da melancolia de gênero, suas escritas, indicam se dar em uma espécie de trama criativa em que os textos literários e filosóficos se abrem como possibilidades éticas, políticas e simbólicas de elaboração e enfrentamentos constantes frente às violências de gênero.

REFERÊNCIAS

- AYOUC, T. **A raça no divã**. Salvador: Devires, 2025.
- AYOUC, T. **Psicanálise & Homossexualidades**: teoria, clínica, biopolítica. Curitiba: CRV, 2015.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Trad: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa da assembleia. Trad: Fernanda Siqueira e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, J. **Corpos que Importam**: os limites discursivos do sexo. Trad: Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1; Crocodilo, 2019.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- ERIBON, D. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FREUD, S. **Luto e Melancolia**. Trad: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.
- FREUD, S. O eu e o id, “autobiografia” e outros textos. In: **Obras completas de Sigmund Freud** (vol. 16). Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.
- FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**; seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- KVELLER, D. **Dissidências sexuais, temporalidades queer**: uma crítica ao imperativo do progresso e do orgulho. Salvador: Devires, 2022.
- LOUIS, É. **Mudar**: Método. Trad: Marília Scalzo. São Paulo: Todavia, 2024.
- RODRIGUES, C. **O luto entre clínica e política**: Judith Butler para além do gênero. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- STEPHAN, C. L. Notas sobre o amor e a melancolia: da estrutura à resistência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 2, p. 1-13, 2020.

Sobre os autores

Regiane Lorenzetti Collares

Professora de Filosofia (UFC/UFCA), do PPGFILO (UFC) e do PROF-FILO (UFCA). Coordenadora do Projeto Modos de Subjetivação e Biopolítica (FUNCAP).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3066-1163>

Luis Celestino de França Júnior

Doutor em Comunicação (UFPE). Professor do curso de Jornalismo da UFCA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0312-5063>

Como citar esse artigo

COLLARES, R. L.; FRANÇA JUNIOR, L. C. de. Escritas melancólicas de gênero em Judith Butler e Édouard Louis.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 24-43, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

ATMOSFERAS MELANCÓLICAS E NOSTÁLGICAS: NUVENS E BRUMAS DE SAUDADE EM “TABU”, DE MIGUEL GOMES

MELANCHOLIC AND NOSTALGIC ATMOSPHERES: CLOUDS AND MISTS OF LONGING IN “TABU”, BY MIGUEL GOMES

Renato Souto Maior
UNICAMP

Resumo: Este artigo pretende investigar o longa-metragem de ficção *Tabu* (2012), do realizador português Miguel Gomes. O objetivo aqui proposto não é o de análise fílmica, em seu estado mais convencional, mas sim uma abordagem cultural da obra, a partir de conceitos e teorias que abarquem pensamentos sobre temas que envolvam questões a respeito da memória, nostalgia e melancolia. Há o intuito também de pensar sobre como esses elementos tecem uma paisagem emotiva calcada em um ideal romantizado e fabuloso dessas memórias coloniais. Refletimos, ainda, sobre a flexibilidade do caráter nostálgico e melancólico das coisas, e como esta “viagem” por temporalidades diversas produz uma sorte de universo paralelo, inventado, sendo ele habitado por signos e símbolos que remetem a um tal sentimento da saudade.

Palavras-chave: Melancolia; Nostalgia; Saudade; Viagem.

Abstract: This article seeks to investigate the feature film *Tabu* (2012), directed by the Portuguese filmmaker Miguel Gomes. The aim is not to conduct a conventional film analysis, but rather to approach the work from a cultural perspective, drawing on concepts and theories that address issues related to memory, nostalgia, and melancholy. The discussion also considers how these elements construct an emotional landscape grounded in a romanticized and mythical ideal of colonial memories. Furthermore, we reflect on the flexible nature of nostalgia and melancholy, and on how this “journey” through multiple temporalities produces a kind of parallel, imagined universe—one populated by signs and symbols that evoke the affective dimension of *saudade*.

Keywords: Melancholia; Nostalgia; Longing; Saudade; Travel.

1 INTRODUÇÃO

Seja pelo aspecto viajante de seus filmes, ou pela abordagem artificial encontrada neles, outra característica fundamental percebida em todas essas histórias do cinema de Miguel Gomes é a presença humana em cada uma delas; e, em muitos momentos, o relato direto, em primeira pessoa, íntimo e honesto, seja no formato mais documental, por entrevistas, inclusive, ou ainda através de personagens ficticiais. Por meio de algumas das falas do cineasta, percebe-se, tanto em um tom atmosférico, mas igualmente anunciado ou verbalizado por orações e frases, uma sorte de sensação de não pertencimento, de deslocamento, de melancolia, em uma dimensão física, mas também emocionalmente nostálgica. É uma espécie de marca nacional, mesmo; sina lusitana, esta triste, persistente condição saudosa, da falta. Por meio de uma entrevista realizada com Miguel Gomes, na época do lançamento de *Tabu*, e em específico no trecho selecionado abaixo, algumas considerações e desdobramentos são tecidos por ele e podem ajudar, dar pistas, neste início de reflexão sobre, novamente (como em um ponto de retorno, um regresso constante; não estamos sempre de volta aos lugares, paisagens emotivas?), uma cartografia dos sentimentos, uma topografia das emoções, um mapa melancólico.

[...] o cinema tem essa grande qualidade de nos trazer memórias, memórias de coisas que existiram, que tem existido, como se olhando para gente morta, atores mortos, como se vendo filmes feitos no final do século 19 até hoje. Mas, ao mesmo tempo, o cinema nos fornece memórias falsas. Elas são memórias de ficção. Por exemplo, essa África que você vê em *Tabu*, essa África se torna mais verdadeira – essa falsa memória que o cinema nos forneceu – porque eu nunca estive na África antes (da realização do filme). Minha memória da África é *Tarzan*, é *Hatari!*, é *Out of Africa*. Isso é algo que compartilhamos, o cinema é capaz de fazer isso – é capaz de nos fornecer essas memórias de coisas reais e coisas que nunca existiram (Gomes, 2012, p. 1).

Ao elaborar sobre memória, e desdobrá-la em falsa ou não, ele articula e estabelece um jogo de referências e passado que parecem estar em constante movimentação. É curioso pensar sobre as obras citadas, todas hollywoodianas, e em como seu arcabouço estético e audiovisual relaciona esses títulos. Haveria, então, um certo distanciamento, proposital ou não, inconsciente ou lúcido, de Gomes, lusitano, com um conceito de cultura, território e história africanos. De fato, não existe um desejo

por verossimilhança na construção narrativa e imagética dessa África melancólica e nostálgica que ele acaba por criar em *Tabu*. É interessante refletir sobre o filme como essa projeção da projeção, citação da citação. Talvez para ele, cineasta jovem (na época de estreia da obra ainda ia completar 40 anos), o imaginário africano venha mesmo do cinema europeu, de Hollywood, e essas lembranças e memórias cinematográficas partam de uma idealização estadunidense da realidade, que depois vai ser assimilada e elaborada por ele, não por um viés direto com a história entre seu país e o continente africano, mas permeado por esse filtro outro. É como se Gomes enxergasse esse universo de maneira um pouco míope, etérea, rarefeita, e nesse estado lúdico colocasse essas sensações em prol da narrativa, por meio de signos.

Como o do crocodilo, que acaba por corporificar a melancolia na trama, sendo literalmente descrito como uma criatura “triste e melancólica”. O animal surge em vários momentos da narrativa, e sua condição réptil, escorregadia, úmida e predadora acaba por caracterizá-lo como algo atmosférico, posicionado sempre à espreita daqueles a sua volta. Em consonância com esse clima enevoadado e taciturno, tem-se o granulado preto e branco da tecitura fotográfica das imagens. Outro símbolo incontornável presente aqui é o do explorador, constantemente amedrontado e ciente de sua posição de fragilidade. A elaboração nostálgica de um império prestes a acabar, em tempos de evidente decadência, surge nessa figura deslocada e incomodada com sua evidente finitude. São arquétipos de uma experiência “selvagem”, simbolicamente inseridos dentro da paisagem memorialística e saudosa dos personagens.

FIGURA 1 – O CURVADO E LETÁRGICO EXPLORADOR EM *TABU*



O filme é estruturado em duas partes: a primeira, intitulada “O Paraíso Perdido”, é ambientada em uma Lisboa contemporânea, e acompanha a personagem protagonista Aurora (Laura Soveral), uma idosa temperamental, a conviver com a sua empregada cabo-verdiana, Santa (Isabel Cardoso), e a vizinha Pilar (Teresa Madruga). Após a morte de Aurora, Pilar e Santa descobrem um segredo de seu passado: uma história de amor trágica e um crime envolvendo o amante de Aurora na altura, Gian Luca Ventura (Carloto Cotta) na África colonial, revelando o início do fim do império português. A segunda parte, “Paraíso”, funciona como uma sorte de retrospectiva, em um tom de fantasia da época colonial (o tal *Out of Africa* da imaginação de Gomes), em que Aurora (agora mais jovem, interpretada por Ana Moreira) tem um caso com Gian Luca Ventura. A trama se desenrola em uma fazenda no sopé do fictício Monte Tabu, onde Aurora, casada e grávida, vive uma relação apaixonada e perigosa com seu amante. Em meio ao romance, há o assassinato de Mario (Manuel Mesquita), um ex-membro de uma banda local e amigo de Gian Luca, que acaba por marcar o rompimento entre os dois apaixonados.

No desenvolvimento de algumas hipóteses aqui traçadas, é importante destacar a conceituação da ideia de nostalgia (Boym, 2001), e de como uma noção de saudade parece abarcar justamente sensações melancólicas e nostálgicas. O constante devaneio e desejo pelo retorno à casa, ao passado e a uma ideia utópica e imaginada de nação são recorrentes ao longo de todo o filme. Esses símbolos nacionais – aqui concentrados dentro do contexto de Portugal –, para colocar um exemplo da esfera musical, com a onipotência das canções de fado, são a base de uma valorização, enaltecimento e ode aos tempos gloriosos, enriquecidos e prósperos de outrora. É nesta chave que a melancolia pós-colonial (Gilroy, 2006) está completamente imbricada em cada *frame* de *Tabu*. Não apenas na esfera das imagens, mas também na narrativa em si, onde a divisão dramatúrgica em dois atos, como já citamos, intitulados “Paraíso Perdido” e “Paraíso” corrobora e coloca esse momento de encontro dos personagens protagonistas com esse lugar e território a compor uma espécie de cenário paradisíaco; Éden. E como na fábula religiosa, quando logo depois são expulsos e se encontram, assim, perdidos. Há essa espécie de presente amaldiçoado, ausente, como um momento no tempo sem esperança ou possibilidades futuras; enquanto o paraíso, esse sim, é dado em um ambiente passado, antigo, a partir da existência e exercício de lembranças, rastros

memorialísticos, enaltecidos e catapultados ao campo do utópico, até; e também do idealizado, intocado e maculado.

2 RÉPTEIS EXISTENCIAIS: UMA NOSTALGIA E MELANCOLIA DAS COISAS

“Sob a chuva e sol escaldante, uma melancólica criatura percorre há longos meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras, nem canibais, parecem atemorizar o intrépido explorador”, diz a primeira frase surgida no filme, a partir de uma narração em *off* registrada pela voz do próprio diretor. Nesse início, através de algo que se assemelharia a um prólogo, uma pequena narrativa a respeito do “intrépido explorador”, citado acima, dá o tom do que virá adiante. Essa pequena e prévia trama funciona quase como uma história isolada do resto, como se fosse um curta-metragem, que vai estabelecer uma ambientação e atmosfera para o resto da história. Ao som de uma peça de piano suave, a quase fábula é narrada ao falar do explorador e de uma maldição lhe colocada pelo fantasma de sua mulher; e ela antecipa em previsão fulminante a respeito do coração do sujeito, que não terá salvação. Não há como escapar do sentimento, e por mais que corras e lutes, teu destino o perseguirá. Sendo assim, ele acaba por aceitar a morte, pois já percebe que daquilo não conseguirá se libertar. É uma espécie de fábula a respeito desse homem colonizador em terras africanas, e de como sua presença no lugar, tida por ele como deslocada e sem propósito, vai, por fim, terminar de forma trágica, com o seu derradeiro suicídio. Essa característica melancólica, assim, é colocada, logo na primeira cena, como um traço marcador de uma atmosfera sensorial e nebulosa que vai perpassar toda a duração da obra. O caso de amor malsucedido entre a mulher fantasma e esse explorador também sinaliza e antecipa um desfecho não tão promissor para o casal Aurora e Ventura.

“A melancolia é elusiva. Escorregando e deslizando entre campos amplamente díspares, é comum achar debates sobre a definição da melancolia em jornais psiquiátricos, assim como em jornais de literatura, arte, design e filosofia” (Bowring, 2016, p. 12). Esse elemento deslizando e escorregadio também vai dialogar com outra categoria e dimensão existentes em *Tabu*, e de alguma forma, em toda a obra de Gomes; o caráter nostálgico, sendo ele igualmente amplo e encontrado nas mais diversas áreas e instâncias; como a da psicologia, do universo artístico e cultural, como um todo.

Agrega ao aprofundamento da discussão trazer e constatar duas visões de mundo, não completamente distintas entre si, mas com suas especificidades, na abordagem de duas autoras sobre o tema.

Uma imagem cinematográfica de nostalgia é uma dupla exposição, ou uma sobreposição de duas imagens – de casa e de fora, de longe, do distante; de passado e presente; de sonho e de vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-la a uma única imagem, ela quebra o quadro ou queima a superfície (Boym, 2007, p. 7).

Ainda no campo da duplicidade, Svetlana Boym vai acabar por conceituar e categorizar dois tipos de leitura nostálgica das coisas e dos acontecimentos, bem diferentes um do outro. Haveria, assim, uma nostalgia restauradora, em busca de uma repetição engessada do passado, conservadora, que estaria associada aos movimentos de nacionalismo e fundamentalismo religiosos recentes, por exemplo, ansiosos por um retorno a um ideal perfeito de origem, quando exaltam um tempo e época anteriores, muitas vezes pelo viés da guerra, do controle, das ditaduras, em uma frequência desejosa de ordem, de enrijecimento, sempre em uma empáfia e certeza de carregarem a verdade absoluta e segurarem a continuidade e tradição dos costumes. Como existiria, também, um outro tipo de nostalgia, a reflexiva, sendo o oposto da restauradora, no sentido de não ser rígida, e não querer recriar o presente de acordo com o passado, ao imaginar temporalidades diversas (Boym, 2001). Essa demarcação entre as duas vertentes da nostalgia é importante pois evita generalizações a respeito da palavra. Em *Tabu*, a presença e atmosfera pertencentes ao filme dialogam, então, com a nostalgia reflexiva, e não a restauradora.

FIGURA 2 – A JOVEM AURORA: ENCENADA E ENQUADRADA COMO UM FRAGMENTO DE MEMÓRIA POR MEIO DA NOSTALGIA REFLEXIVA



Sendo assim, há uma sorte de desconforto nos personagens com o desenrolar dos acontecimentos em torno de suas rotinas e escolhas, onde o anseio por uma viagem e deambulações por outros tempos é o caminho possível, naquele instante. “O nostálgico prefere não mudar o presente para que ele fique igual ao passado, mas se perder nesse passado como em um sonho – no limite, nunca mais voltar” (Barbosa, 2013, p. 11).

A nostalgia restauradora não se pensa como nostalgia, mas como verdade e tradição. A nostalgia reflexiva habita nas ambivalências do anseio e pertencimento humanos e não se furta às contradições da modernidade. A nostalgia restauradora protege a verdade absoluta, enquanto a nostalgia reflexiva a põe em dúvida (Boym, 2007, p. 13).

No que diz respeito ao significado do termo, Boym destaca a origem grega da palavra, onde a primeira metade desta, *nostos*, quer dizer “retorno para casa” e a outra parte, *algos*, tem a ver com saudade (Boym, 2007). Já Linda Hutcheon diverge na segunda parte; o *algos* da palavra, para ela, significa dor (Hutcheon, 2000). Entre dor e saudade, o desejo de voltar para casa continua a fazer daqueles ansiosos por um retorno; seja este de qual ordem for, geográfica, amorosa, divina. A sensação de sofrimento e perda parece resistir, como um luto. Ambas as autoras vão fazer um panorama cronológico sobre as primeiras aparições do termo, tendo acontecido no século 17.

Foi cunhado em 1688 por um estudante suíço de 19 anos, Johannes Hofer, em sua dissertação médica como uma maneira sofisticada (ou talvez pedante) de falar sobre um tipo literalmente letal de homesickness, (doença por estar longe, saudade) severa de mercenários suíços longe de sua casa montanhosa (Hutcheon, 2000, p. 19).

Esse encantamento sonhador que a obra imprime, tanto por meio de sua trama e construção de personagens, mas igualmente na escolha fotográfica ao enquadrar e tratar suas imagens, a coloca dentro de um aspecto não-realista de abordagem. É uma ficcionalização desses acontecimentos factuais e históricos, onde não há um apeço ou apego por representatividades verossímeis e literais. Sendo assim, pertencentes a uma categoria de fabulação, ou de navegação possível por inúmeras temporalidades, que condiz ao filme um caráter nostálgico e melancólico por natureza. Há uma espécie de

perdição pelo tempo, de desencontro, que apenas sentimentos e vivências do campo da nostalgia e melancolia podem produzir.

Nesse aspecto, percebe-se, novamente, uma proximidade do cinema de Miguel Gomes com a ideia de artifício, como em seus filmes mais musicais, mas também aqui, sendo igualmente a música importante na construção de uma atmosfera fílmica particular. André Bazin, ao falar do cineasta italiano Roberto Rossellini, e, consequentemente, do neorrealismo, decreta essa função social, digamos, imputada compulsoriamente ao cinema, e escolhe o melodrama, gênero que se relaciona e dialoga com *Tabu*, como exemplo antagônico ao caráter da representação que seria tida como ideal, ou seja, verossímil, no fazer cinematográfico.

Infelizmente, os demônios do melodrama, aos quais os cineastas italianos nunca podem resistir por completo, ganham aqui e ali a partida, introduzindo então uma necessidade dramática com efeitos rigorosamente previsíveis. Mas essa é uma outra história. O que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática. Ela brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida (Bazin, 2018, p. 260).

Como na entrevista citada mais acima, no começo do texto, quando fala de suas influências e referências audiovisuais ao realizar seus filmes, Miguel Gomes deixa bastante evidente essa sua não preocupação com uma correspondência crível entre os acontecimentos narrados em suas histórias e uma recriação exata de eventos do passado. Nesse hipotético fosso entre real e ficcional, há uma certa localização dessa abordagem no espectro do *entre-lugar*; não há uma recusa ao real, e sim uma outra forma de enxergá-lo. Para Lúcia Nagib, em uma leitura bastante crítica e não muito entusiasta a respeito de *Tabu*, a abordagem do filme por este viés não-realista o associaria a algo anti-realista, mas que na verdade atinge um caráter “médio-realista”, que ficaria no meio do caminho, pois, para ela, Gomes usa tanta referência a outras obras que a sua fabulação a respeito desses eventos é sempre entrecortada, mediada e amparada pela presença constante dessas citações e incorporações diversas (Nagib, 2017). Essas menções e alusões a outras obras e artistas cristaliza uma noção cinéfila da parte de Gomes, ao trazer toda uma bagagem memorialística de sua trajetória como realizador, mas não apenas, pois ele também, como é sabido, foi crítico de cinema por muitos anos.

O melhor exemplo de como a cinefilia confere ao filme um realismo médio é a utilização da já obsoleta bitola de 35mm para a Parte I, ambientada no atual Portugal, e a arcaica 16mm para o prólogo e o flashback africano na Parte II, procedimento que afasta a visualidade do filme da virtualidade digital e o coloca de volta à materialidade háptica do meio. Na mesma linha, a defesa do uso em preto e branco tem sido uma peça de resistência dos cinéfilos, particularmente proeminente durante a nostalgia pós-moderna dos anos 1980 pelo filme noir de Hollywood (Nagib, 2017, p. 3).

Esse receio de Gomes em “mergulhar” totalmente em uma ou outra seara, o localizando em uma espécie de encruzilhada entre o real e o ficcional, parece, em algum nível, conciliar-se com os aspectos melancólicos e nostálgicos de sua realização artística, sendo esses termos representantes de uma inconformidade impronunciável, sentimentos os dois desconfortantes. Por meio de sua fotografia e montagem, *Tabu* acaba aludindo em algum grau a essa possibilidade sensorial de perceber as imagens.

FIGURA 3 – NÉVOAS E NEBLINAS CONSTANTES EM TABU DÃO ESPÉCIE DE MATERIALIDADE EM UMA ATMOSFERA MELANCÓLICA E NOSTÁLGICA DA TRAMA E DOS PERSONAGENS



Ao citar Laura Marks e seus estudos sobre uma tatilidade outra, a partir de uma epistemologia háptica, Sally Faulkner descreve uma cena em específico que contém toda essa materialidade pela presença latente do preto e branco.

Esta cena em especial, filmada em 35mm, desdobra-se em close-ups intensos da mão de Santa, do rosto agora mudo de Aurora nos momentos antes de sua morte e do rosto de Santa, com lágrimas nos olhos, e emprega poderosamente os recursos táteis do cinema para atrair nossa própria experiência incorporada do toque e aprofundar as maneiras como a cena nos toca emocionalmente (Faulkner, 2012, p. 359).

Devaneando diante da morte, Aurora insiste em relembrar e rememorar acontecimentos de seu passado. Nesta cena, em especial, a luminosidade bruxuleante direcionada ao seu rosto o revela, amargamente, repleto de uma expressividade assombrosa, delirante. A finitude que se avizinha acontece, na verdade, como um rito para que se possa adentrar a outra metade da história, que surge logo em seguida, quando vai mostrar a juventude romântica e apaixonada entre a personagem e seu amado de então, com nome sugestivo, chamado Ventura. A materialidade dos *frames* dessa sequência remete, também, ao cinema de Murnau, uma referência declarada de Gomes, com esse aspecto fotográfico impuro, instável, como forma de demonstrar, visualmente, essa atmosfera fantasmagórica e melancólica da saudade, da nostalgia.

FIGURAS 4 E 5 – NESTA SEQUÊNCIA, AURORA VOLTA A FALAR DOS ANIMAIS SELVAGENS DE SEUS SONHOS. SÃO ASSOMBRAÇÕES RECORRENTES TRAZIDAS POR ELA, EM UMA ESPÉCIE DE PEDIDO DE AJUDA, DE SOCORRO



Uma outra aproximação cabível de ser feita a partir de *Tabu*, ainda nesse viés háptico, é a sua inclinação, a partir do cinema de gênero, em vários momentos e segmentos do filme, da estética e narrativa do melodrama; por meio de alguns tropos e símbolos desse tipo de produção. A teoria de Linda Williams (1991), como foi colocada, também, no capítulo anterior, quando trata da corporalidade e do seu excesso em alguns gêneros, em especial o horror e o melodrama, sendo esses sintetizados e potencializados por provocar reações com um apelo maior para o tátil, por meio de fluídos corporais, nesse caso, respectivamente, o sangue e a lágrima. Lacrimejantes e emocionadas são, como principais heroínas do melodrama, as mulheres; e aqui não é diferente, em uma trama onde seus rostos e olhos cheios d'água preenchem os *frames*, os quadros e as imagens por diversas ocasiões, em acontecimentos importantes e centrais da história.

Gêneros e ciclos cinematográficos são específicos para locais e até meios de transporte e, por sua vez, mudam a maneira como remapeamos esses locais. A estrada de ferro e a paisagem aberta geravam e moldavam o espaço exterior ocidental, definiam o domínio da ficção científica, o carro determinava o road movie e a casa delimitava a fronteira do melodrama - uma fronteira que não era facilmente ultrapassada (Bruno, 2002, p. 35).

Teríamos aqui uma espécie de filme de viagem melodramático, cujo espaço interno, da casa, é menos explorado, com as mulheres a transitarem por espacialidades externas, mas não menos aprisionadas, de certa maneira, em uma espécie de caos emocional que as persegue, perturba e faz sofrer. Nessa busca por outros sentidos possíveis, como o tato e o cheiro, responsáveis por uma relação direta com a memória, é interessante encontrar em *Tabu* essa sensorialidade, principalmente pela proposital fotografia granulada da segunda metade do filme. São imagens que estão constantemente remetendo a uma fabulação, um desejo, uma forma alternativa de narrar os fatos.

O espaço cinematográfico se move não apenas através do tempo e espaço ou desenvolvimento narrativo, mas através do espaço interno. O filme se move e, fundamentalmente, nos “move”, com sua capacidade de representar afetos e, por sua vez, afetar (Bruno, 2002, p. 23).

Esse movimento constante das emoções acaba colocando essa ideia do deslocamento em um paralelo interessante em relação ao trânsito traçado a partir de vivências como a da nostalgia e melancolia. São negociações ininterruptas que, ao lidar com temporalidades diversas, acabam por promover esse fluxo de sentimentos e sensações. Há uma estratégia melancólica e nostálgica em encarar essa linha temporal dividida, supostamente, entre passado e presente, tendo ainda em seu conjunto um prólogo aparentemente deslocado, em suspensão. “Os românticos buscavam ‘sinais memoriais’ e correspondências entre sua paisagem interior e a forma do mundo. Eles traçaram uma geografia afetiva da terra natal que muitas vezes espelhava a paisagem melancólica de suas próprias psiques” (Boym, 2001, p. 39).

Ambos os termos, tanto melancolia, quanto nostalgia, foram e são muito analisados por um viés da psicologia¹, a partir dessa identificação com uma certa patologização do indivíduo. Assim, teriam em comum esse passado caracterizável e rotulável no campo médico e biológico.

A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas que psicógenas (Freud, 2014, p. 29).

Como a nostalgia, que parece oscilar entre conceitos e possibilidades, também a melancolia acaba por se manifestar nas mais diversas situações. “A melancolia está encoberta por uma nuvem de incertezas” (Peres, 2014, p. 61). Incerto, mas acometido por sofrimento, como o nostálgico, o melancólico está em constante insatisfação com algo; ou, como colocado mais acima, inseguro diante de um possível sentimento de perda. No campo da psicanálise, a partir do curto, mas não menos profundo, *Luto e Melancolia*, publicação de Sigmund Freud sobre o tema, essa associação da perda é estabelecida, na ordem mais objetiva, como que encarnada na figura de uma pessoa, a partir do enlutado em sofrimento por alguém especial, de sua valia e entorno, ou seja, na sua relação com a morte. Morre-se um pouco a cada dia e instante. “A consideração

¹ Ambas as autoras Svetlana Boym (2001) e Linda Hutcheon (2000), como também Jackie Bowring (2016) atestam esta prevalência dos estudos de nostalgia e melancolia pelo campo médico-psicológico. Junta-se a elas os escritos seminais de Sigmund Freud, com o seu emblemático texto *Luto e Melancolia* – referenciado nesta dissertação –, tecendo este panorama psicossocial dos termos.

conjunta de melancolia e luto parece justificada pelo quadro geral desses dois estados. As influências vitais que os ocasionam também coincidem, sempre que podemos discerni-las” (Freud, 2014, p. 29).

Em relação a melancolia, Agamben acaba por destrinchar suas particularidades por uma sucessão de acometimentos caracterizáveis dessa “moléstia”, como inveja, tristeza, avidez e malvadeza. Também ainda fala sobre os sintomas físicos propensos aos enfermos com a doença melancólica, tais como enegrecimento da pele, do sangue e da urina, prisão de ventre, enrijecimento do pulso, ardência do estômago, flatulência; e mais os sonhos macabros (estaria a personagem de Aurora, como trazido acima, acometida de tal enfermidade? O estado senil e de devaneios da personagem também harmonizam e fazem sentido junto a uma melancolia persistente de sua existência) a demência, a lepra, a epilepsia, e a mania suicida. E continua ao dizer que há uma propensão natural do melancólico ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo (Agamben, 2012). A contemplação é uma sensação que acaba tendo muito a ver com essa espécie de tempo suspenso do ser melancólico; também do nostálgico. Há uma espécie de interrupção perante as demandas sociais e pessoais todas. “A melancolia recebeu, por aqueles que a estudam, e também pelos que a sofrem, várias denominações: sol negro, demônio do meio-dia, sombras sem fim, trevas, certeza infeliz, acédia, apatia, tédio etc.” (Peres, 2014, p. 69).

A melancolia é ao mesmo tempo complexa e contraditória. Para alguns, é uma emoção, para outros, uma doença mental, ou mesmo um humor, uma disposição, um afeto, um efeito. A extensa história da melancolia abrange tudo, desde curas para algo considerado uma doença, até pausas para sua beleza pungente (Bowring, 2016, p. 3).

O melancólico perde o interesse pelo mundo externo, o nostálgico pela recentidade, pelo presente do mundo em que vive. parecem formas de escapar, de reivindicar uma outra temporalidade, universo, mundo, existência.

3 SAUDADE DO QUE NÃO VIVEMOS: MELANCOLIA PÓS-COLONIAL

O caráter coletivo da nostalgia, então, seria mais proeminente, enquanto a melancolia ficaria estrita ao estado do individual. Mas, como já enfatizamos

demasiadamente, há uma área turva, cinzenta, quase como enevoadas, entre as duas entidades. Para complexificar um pouco, é interessante trazer o modo como Paul Gilroy vai estudar a melancolia, e a forma em que ele acaba associando a um momento de situação pós-colonialista na Europa; sendo ele britânico, o seu olhar acaba voltado para as questões do Reino Unido, mas suas análises são cabíveis em qualquer parâmetro quando analisamos essas nações com histórico imperialista e colonizador, como é o caso de Portugal. O autor vai tecer suas observações por um viés, segundo ele próprio, não narcisista e nem freudiano, ou seja, fora do aspecto individualizante; mas sim uma aproximação a partir do sentimento de perda, de luto, em um âmbito coletivo, de um povo, que ao perder importância e relevância no espectro global tende a adentrar em uma espécie de “ressaca” melancólica e de crise identitária (Gilroy, 2006). “A memória longínqua de uma pátria eterna mas perdida e não sabemos se é passado ou futuro onde a perdemos” (Andersen, 1998, p. 31).

Nesse sentido, e tomando a interpretação em relação a melancolia a partir de Gilroy, pode-se pensar sobre o explorador melancólico em *Tabu*, não na esfera individual, mas sim coletiva. Ele, na verdade, representaria o legado colonizador português, na esteira de um então império em decadência. Dessa forma, diferentemente do que aponta Boym, quando fala sobre a nostalgia ser mais dada ao coletivo e menos ao individual, no filme de Gomes, em certo nível, o oposto se concretizaria; onde temos os personagens agindo em um estado nostálgico, e o país e a assombração da colonização atuando na esfera do coletivo, da nação, por meio da melancolia pós-colonial. E por mais que o horror da colonização não seja endereçado de forma literal e evidente ao longo da trama, a sua presença está lá, tanto na parte um, na contemporaneidade, como na parte dois, passada em África e no período colonial.

Em particular, o completo desrespeito à relação causa-efeito e ao realismo narrativo na forma como esses contos são contados remove deles qualquer aparência de veracidade. E, no entanto, esta fantasia falsa provoca uma sensação de mau presságio, de uma verdade sinistra à espreita no subsolo, cuja forma e conteúdo permanecem desconhecidos, mas cuja realidade histórica é inequívoca: a violência do colonialismo português na África (Nagib, 2017, p. 2).

A forma como Nagib coloca a questão do não-realismo e da escolha narrativa pela chave da fábula e fantasia parece dar a entender uma espécie de fuga completa de

Gomes em abordar esses temas. Talvez não haja uma debandada do diretor ao tentar encarar e enfrentar a história de violência de seu país, mas sim, como o próprio título do filme expõe, a instauração de um tabu entre ele e o tema; consequentemente, entre a herança colonial portuguesa e a nação. “Mas é acima de tudo nossa sina como seres de memória o que se faz sensível em *Tabu*: a mesma que, buscando obsessivamente a realidade de um passado inabordável, não tem como encontrar esse tempo senão materializando seus desejos de imaginação” (Da Silva, 2015, p. 35). A presença da memória é fundamental para se pensar o lugar da nostalgia e melancolia, justamente nessa travessia por meio de um imaginário, de um (in)consciente coletivo.

Nesse sentido, podemos pensar nessa articulação insistente da nostalgia como a projeção do passado para frente, como um paradoxo espaço temporal que condensa passado e futuro, memória e desejo, nostalgia e utopia. Ou seja, a nostalgia se configura como uma temporalidade ambígua, como uma dimensão paralela da memória, como uma instância alternativa dos arquivos (Prysthon, 2013, p. 30).

Essa dinâmica da nostalgia como uma espécie de máquina do tempo, podendo transitar e viajar por diferentes épocas, sensações e emoções faz se impor, pelo viés poético da concepção da palavra, a indiscutível presença da música como um possível símbolo e artefato nostálgicos. Mais especificamente a canção, por conseguir reunir a esfera do relato, da letra, juntamente com alguma espécie de sonoridade. A extraordinária capacidade da música em fazer o ouvinte viajar com e por ela é uma força que pode ser usada tanto em um alcance nostálgico restaurador, ou seja, mais conservador, quanto o seu oposto, o reflexivo. “A explosão da nostalgia tanto reforçou como desafiou uma concepção emergente de um patriotismo e espírito nacionais” (Boym, 2001, p. 30, tradução nossa²). Assim, a figura do hino nacional, podendo muito facilmente escorregar e ser abraçado e adotado por um nacionalismo conservador e perigoso, é uma possibilidade fantasmagórica, aterrorizante.

A comoção pela música também pode alçar um estilo ou segmento sonoro em símbolos de um país, e nação. No caso português, a onipresença do fado e do seu caráter nostálgico, por meio das letras das canções, faz a palavra saudade adquirir esta espécie

² No original: “The outburst of nostalgia both enforced and challenged the emerging conception of patriotism and national spirit”.

de ícone lusitano. Boym, ao trazer em sua pesquisa palavras estrangeiras que orbitariam ao redor do conceito de nostalgia, diz: “portugueses e brasileiros têm a sua saudade, uma dor terna, alegre e erótica, não tão melodramática como a sua contraparte eslava, mas não menos profunda e assombrosa” (Boym, 2001, p. 40). Curioso pensar, assim, que juntamente com a nostalgia e a melancolia, a saudade também é um termo catalizador desse certo desconforto com o presente. “A saudade, considerada um misto de nostalgia e esperança, funcionaria como estímulo para a criação de uma outra Pátria, que ressuscitaria do obscurantismo e que restabeleceria a glória no país” (Lamas, 2003, p. 2). Como naquele poema de Casimiro de Abreu: “Oh! Que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!”. Casimiro de Abreu, em um ápice romântico muito desenvolvido no seu exílio em Portugal, aborda e assume uma nostalgia tão agressiva que chega a ser obsessiva. O seu distanciamento com a terra natal o coloca na condição de saudosista incurável. O paraíso é o passado, pois o presente está perdido, já não existe mais qualquer coisa como aquilo. Através do poema do jovem brasileiro afixado acima pode-se estabelecer uma tentativa de aproximação no que o poeta fala com a figura de Aurora, enclausurada na mente de Ventura. Ela não poderia ser mais idealizada, romantizada e produto de uma memória nostálgica do passado. A aurora da vida de ambos foi o paraíso na qual a segunda parte trata de se autointitular. A jovem Aurora está em uma espécie de exílio na África, e longe de sua origem. Não parece infeliz com isso, mas não deixa de ser uma estrangeira naquele lugar. Envoltas e vestidas em luz, elas representam um passado cordial, feliz e iluminado. O amanhecer, e a luz do sol, também podem figurar como analogia para falar da juventude e de como ela representa a melhor fase no ciclo da vida de uma pessoa. Toca, assim, a questão da valorização de um mundo desesperado por ser jovem e feliz, sempre.

Essa espécie de retorno do recalcado, de um *comeback* luso, servindo a pujança e riqueza de outros tempos, tem tudo a ver com o pessimismo melancólico do qual Agamben especificou mais acima. Os personagens de *Tabu*, principalmente os brancos e europeus, parecem todos carregar uma sorte de tristeza, de melancolia e de culpa, tanto no nível pessoal, quanto histórico.

O trauma multifacetado – econômico e cultural, bem como político e psicológico – envolvido na aceitação da perda do império seria, portanto, agravado por vários choques adicionais. Entre eles estão as dolorosas obrigações de trabalhar com os detalhes sombrios da história imperial e colonial e transformar a culpa paralisante em uma vergonha mais produtiva, que seria propícia à construção de uma nacionalidade multicultural que não é mais fóbica sobre a perspectiva de exposição ao estranho e ao outro, o estrangeiro (Gilroy, 2006, p. 99).

A dimensão traumática de uma perda pode disseminar uma série de comportamentos desviantes, que neguem a ausência do objeto ou “paraíso” perdidos. A expulsão desse idílico e romantizado lugar faz o nostálgico e melancólico ressignificarem a todo momento essa nova temporalidade possível. “O nostálgico nunca é um nativo, mas sim um ser deslocado que gravita entre o local e o universal” (Boym, 2001, p. 39). A melancolia dos personagens de *Tabu* parece gravitar em torno dessa ideia do perder, sendo esse sentimento manifestado por meio de uma pessoa, coisa, ou algo mais abstrato, como colocado abaixo, na sensação de não mais pertencimento, e de um mundo – ou país – que se esvai diante dos olhos e coração.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo (Freud, 2014, p. 29).

A melancolia de Aurora ou de Ventura acabam por se localizar, prioritariamente, no âmbito do pessoal, quando sentem falta daquilo que perderam enquanto amantes e jovens. Já a perda e distanciamento de um lugar de origem, país ou nação, elementos constituintes de uma certa formação identitária do indivíduo, vai acometer principalmente os nostálgicos e a saudade de casa sentida por eles.

4 CONCLUSÃO

A partir de vários artifícios, que perpassam a fisicalidade da fotografia preto e branco granulada de uma de suas partes, tanto quanto o tema da narrativa e agência

dos personagens, *Tabu* acaba por se configurar como uma espécie de registro melancólico de país, mas também de amores interrompidos e de memórias inventadas. Dentro desse aspecto nacional (Gilroy, 2006), parece que certas angústias do filme compartilhariam uma atmosfera coletiva a respeito de um certo saudosismo, por um viés da nostalgia reflexiva (Boym, 2001), capaz de produzir imagens bruxuleantes e oníricas de um evento concreto e real estabelecido há algum tempo. Não teria a ver, a princípio, com um escapismo desejado, mas sim um desejo genuíno em se pensar e criar imaginários que lidam com dor, memória e saudade.

Propomos, assim, que esta obra cinematográfica possui uma paisagem memorialística, em alguns momentos fantasmagórica, ao se constituir de tantos e variados sentimentos. Esse ambiente imaginado e essa coleção paisagística de espaços funcionam como assombrações melancólicas e nostálgicas. A tristeza e a saudade são localizadas geograficamente, também (Bowring, 2016). A dimensão emotiva e sensorial (Bruno, 2002) faz parte da jornada dos (anti)heróis ao longo do filme. Dessa forma, Miguel Gomes parece mesmo querer recriar o seu *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) português. Memórias falsas, como diz ele, embaladas por um inconsciente coletivo repleto de recordações de um passado não tão distante. Lembranças carregadas por um crocodilo e um explorador, aterrorizados pela melancolia, saudade e nostalgia de um paraíso que nunca será completamente perdido, não em suas memórias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética II**. Lisboa: Caminho, 1998.

BARBOSA, André Antônio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Copola**. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BOWRING, Jackie. **Melancholy and the Landscape**. London; New York: Routledge, 2016.

- BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. London: Verso, 2002.
- DA SILVA, Maria Duccini Junqueira. O passado inabordável e a necessidade de imaginação: Tabu, de Miguel Gomes. **Revista Novos Olhares**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, 2015.
- FAULKNER, Sally. Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes “Tabu (2012)”. **Bulletin of Spanish Studies**, v. 92, n. 3, pp. 341-36, 2015.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- GILROY, Paul. **Postcolonial Melancholia**. New York: Columbia University Press, 2006. 2012.
- GOMES, Miguel. The Pact: Miguel Gomes on Cinema and Tabu. **Filmmaker Magazine**: 26 dec. Entrevista concedida a Zachary Wigon. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/61331-the-pact-miguel-gomes-on-cinema-and-tabu/> . Acesso em: 28.jul.2001.
- HUTCHEON, Linda. Irony, nostalgia, and the postmodern. *In*: **Methods for the study of literature as cultural memory**. Brill, 2000. p. 189-207.
- LAMAS, Maria Paula. **Reflexões sobre a saudade**. Lisboa: Impressão José Fernandes, 2003.
- NAGIB, Lúcia. Colonialism as fantastic realism in Tabu. *In*: **Contemporary Portuguese Cinema: Globalizing the Nation**, 2017. Londres: I.B.Tauris, 2017.
- PERES, Urania Tourinho. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- PRYSTHON, Ângela. Cinema, cidades e memória. **Cadernos de Estudos Culturais**, Pioneiros, v. 5, n. 10, p. 24-42, 2013.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: Gender, genre, and excess. **Film quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

Sobre o autor

Renato Souto Maior

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), na linha de Estéticas da Imagem e do Som, pela mesma instituição. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, da Universidade de Campinas (Unicamp). Tem pesquisado nos últimos anos a respeito de temas e conceitos que envolvem e abarcam áreas sobre melancolia, nostalgia, anacronismo,

paisagem e cinema de viagem. Seu trabalho atual lida com investigações em torno dos gêneros cinematográficos, como o musical e o melodrama, a partir do cinema brasileiro contemporâneo, dentro de uma abordagem do artifício e do excesso. Também trabalha com roteiro, tendo aprovado alguns projetos em editais de audiovisual e cultura nos últimos anos.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1701-9476>

Como citar esse artigo

MAIOR, R. S. Atmosferas melancólicas e nostálgicas: nuvens e brumas de saudade em “Tabu”, de Miguel Gomes.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 44-63, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

PODE UMA DIVA POP SER MELANCÓLICA? O IMAGINÁRIO DOS FÃS BRASILEIROS SOBRE ADELE, SUAS MÚSICAS E A MELANCOLIA

CAN A POP DIVA BE MELANCHOLIC? THE BRAZILIAN FANS' IMAGINARY ABOUT ADELE, HER SONGS AND MELANCHOLY

Guilherme Alves
UERJ

Adriana Amaral
UFF

64

Resumo: Esta pesquisa busca compreender de que maneira se institui a percepção dos fãs de Adele, chamados *daydreamers*, brasileiros sobre o imaginário da cantora como uma diva pop melancólica. Com o objetivo de comprovar esta hipótese, adentramos inicialmente as perspectivas sobre melancolia, em especial abordando sua capacidade criativa (Kehl, 2011; Peres, 2011; Silva, 2025) e de resistência contra os moldes neoliberais (James, 2015). Em seguida, buscamos descrever um pouco sobre o que é diva pop (Lister, 2020; Soares, 2020) e como ela se configura junto a seus fãs, através das identidades (Hall, 2022; Woodward, 2014), estudos de celebridades (Rojek, 2008; Duffet, 2014) e a música (Denora, 2000). Seguindo, aprofundamos a perspectiva do capital e da biografia como partes essenciais para a construção musical (Soares, 2022; Wang, 2025), especialmente em Adele. E, por último, analisamos um questionário digital (Bernal, 2010) de 234 respostas, em que somente 155 foram consideradas. Elas foram coletadas junto aos fandoms brasileiros: AdeleLaurieBr (@adelelauriebr) e Adele Access Br (@adeleaccessbr), entre 24/02/2025 e 08/04/2025. A análise rendeu resultados confirmando o imaginário melancólico em torno de Adele, por meio da representação de simbologias e vínculos que os fãs criam com a cantora e suas produções.

Palavras-chave: Estudos de fãs; Cultura pop; Música pop; Diva pop; Melancolia.

Abstract: This research seeks to understand how the perception of Adele's fans, called *daydreamers*, in Brazil, is established regarding the singer's image as a melancholic pop diva. In order to prove this hypothesis, we initially delve into perspectives on melancholy, especially addressing its creative capacity (Kehl, 2011; Peres, 2011; Silva, 2025) and resistance against neoliberal models (James, 2015). Then, we seek to describe

a little about what a pop diva is (Lister, 2020; Soares, 2020) and how she is configured with her fans, through identities (Hall, 2022; Woodward, 2014), celebrity studies (Rojek, 2008; Duffet, 2014) and music (Denora, 2000). Following this, we deepen the perspective of capital and biography as essential parts for musical construction (Soares, 2022; Wang, 2025), especially in Adele. And, finally, we analyzed a digital questionnaire (Bernal, 2010) of 234 responses, of which only 155 were considered. They were collected from the Brazilian fandoms: AdeleLaurieBr (@adelelauriebr) and Adele Access Br (@adeleaccesbr), between 02/24/2025 and 04/08/2025. The analysis yielded results confirming the melancholic imagery around Adele, through the representation of symbolisms and bonds that fans create with the singer and her productions.

Keywords: Fan studies; Pop culture; Pop music; Pop diva; Melancholy.

1 INTRODUÇÃO

Quem nunca se emocionou com alguma canção de um álbum ou trilha sonora de um filme? Ou sentiu que alguma música foi feita exatamente para você, descrevendo aquilo que te aflige? Essas perguntas representam parte da relação fã-diva presentes da cultura pop. Não se trata simplesmente de uma pura relação de negócios ou mercadológica – isso está incluso também –, mas se trata de duas personalidades vinculadas uma à outra e que precisam desta dualidade para coexistir. Eles se moldam primordialmente a partir da diferença (Woodward, 2014).

Dentre esta dicotomia criam-se variadas conexões que vão explicar a existência de um na vida do outro. Alguns relatam serem profundamente tocados pelas músicas, enquanto outros abordam se sentirem representados pela personalidade midiática da diva pop. Independente do motivo, uma coisa é certa, para compreender a relação fã, precisamos entender como cada fã se articula nos mínimos detalhes possíveis. Contudo, não podemos esquecer da presença da diferença, logo, compreendendo o adorador, também buscaremos entender a celebridade, em suas diversas facetas (Duffet, 2014).

É em meio a estas singularidades que este trabalho se encontra. Esta pesquisa busca contextualizar algumas singularidades verificadas nas interações afetivas e parassociais dos fãs brasileiros da diva pop Adele. A partir dessas modulações, compreender a partir da interação dos adoradores como a cantora britânica se consolida imagetivamente como uma diva pop melancólica. A importância deste esforço está na grande demanda atual por divas pop na cultura contemporânea, cada vez mais crescente no Brasil, especialmente com as mobilizações culturais gratuitas que ocorrem

na cidade do Rio de Janeiro, criado pelo atual prefeito Eduardo Paes, o “*Celebration Day*”, que acontece em maio¹.

Para alcançar o objetivo desta pesquisa, aplicamos dois métodos de análise. O primeiro, a partir de uma análise documental bibliográfica sobre as temáticas de melancolia; fãs e divas; e cultura pop. Em um segundo momento, foi realizado um questionário digital (Bernal, 2010), com algumas particularidades – as quais são aprofundadas mais a frente –, junto aos fãs em escala nacional.

2 ENTRE A MELANCOLIA E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Segundo o dicionário *online* Dicio², a palavra melancolia significa: a) “Tristeza intensa, profunda e duradoura”; b) “Estado de tristeza intensa, traduzido pelo sentimento de dor moral e caracterizado pela inibição das funções motoras e psicomotoras; abatimento”; c) “[Psicologia] Condição insalubre de enfraquecimento mental ou físico, que ocasiona certas complicações psiquiátricas; psicose maníaco-depressiva”.

A etimologia desta palavra, a partir do dicionário *online*, nos mostra seu significado mórbido e depressivo. Um vínculo a expressão afetiva de tristeza intensa e em excesso. A psicanalista Maria Rita Kehl (2011) contextualiza como o melancólico se relaciona com o indivíduo por meio da criação. Para isso, ela critica, em primeira instância, a dificuldade dos produtores acadêmicos em criar algo legível e acessível a todos, para então, abordar sobre a melancolia. Essa crítica tem valor ao pensarmos no conhecimento como algo a ser compartilhado e coletivo, ao invés de singular e nichado. O mesmo se aplica a arte, em específico, a música, objeto de análise deste trabalho. Quando um artista/músico/cantor se propõe a compor uma obra, é necessário que sua criação seja ouvida e compreendida por aquele que a consome, senão o caminho comunicacional não se constrói com o seu ouvinte. A arte se instaura não somente como

¹ O evento em questão se articula com a Adele devido às diversas pistas deixadas pelo prefeito Eduardo Paes sobre possíveis cantores para se apresentar no ano de 2026 (Em 2024, Madonna foi a atração e em 2025, a Lady Gaga). Um dos nomes mais citados pelo atual prefeito da cidade é o de Adele. Para verificar mais, confira: <https://oglobo.globo.com/blogs/lauro-jardim/post/2025/04/beyonce-u2-adele-taylor-swift-e-mais-os-11-nomes-oficialmente-cotados-para-cantar-em-copacabana.ghtml>. Acesso em: 08.ago.2025.

² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/melancolia/>. Acesso: 09.jun.2025.

um processo de autoexpressão, mas também, de conexão com o outro (Ostrower, 2014).

Em segunda instância, Kehl (2011) aborda a perspectiva de Freud e sua psicanálise para compreensão da melancolia. A pesquisadora busca nas obras, em especial no ensaio *Luto e Melancolia*, do psicanalista, interpretações para a expressão melancólica do sujeito, vinculados ao ego e a perda do objeto de afeto – instaurando o luto. Entretanto, seus apontamentos realçam as perspectivas clínicas da melancolia, ignorando os aspectos criativos presentes nos escritos desde a Grécia Antiga, principalmente por Aristóteles (Kehl, 2011).

Kehl (2011) traz à tona Aristóteles e suas considerações sobre a melancolia e a criatividade. Entre a consonância da percepção freudiana e a aristotélica, encontramos um ponto de semelhança e proximidade, podendo assim, vincular a potência da criação ao melancólico clínico, sendo ela a *mania*.

No que diz respeito à clínica da melancolia, me parece que a psicanálise depois de Freud pouco discutiu sobre a possibilidade de o sujeito estabelecer destinos sublimatórios para tais excessos pulsionais. Mas é justamente por essa via, a da sublimação do excesso pulsional disponível nos episódios de mania, que se poderia conciliar a teoria freudiana da melancolia com a antiga tradição que relaciona o melancólico ao “homem de gênio”. Talvez a mania nos ajude a entender a relação estabelecida, desde a Antiguidade clássica, entre melancolia e gênio criador (Kehl, 2011, p. 26).

Segundo a autora, a *mania* vai se instaurar entre uma disputa constante e inconsciente de duas forças ligadas ao luto e o objeto de afeto, sendo elas, “o impulso para abandonar o objeto e o seu oposto, a tendência da libido em se manter ligada a ele” (Kehl, 2011, p. 25), em outras palavras, o desejo de seguir em frente para criar novas afetações e a vontade de não abandonar o seu afeto conhecido. Ela se projeta como uma forma de se defender contra a perda do objeto de afetação. Já para Aristóteles, a melancolia estaria vinculada a bile negra em excessiva quantidade, a qual acarretaria um indivíduo polarizado em dois extremos, como se fosse um quente e um frio, semelhante a *mania* freudiana (Kehl, 2011).

Esta noção vinculada a bile negra remete à teoria dos humores da Antiguidade.

A tentativa de compreensão e definição do homem buscada pelos gregos vai encontrar na natureza elementos de comparação e analogia. Assim, as quatro

estações (primavera, verão, outono e inverno) e as quatro qualidades fundamentais da matéria (quente, frio, seco e úmido) inspiram Hipócrates e seu genro Políbio (Da natureza do homem) a destacar quatro humores que seriam responsáveis, através do equilíbrio ou desequilíbrio que manteriam entre si, pela saúde ou pela doença do corpo e da alma. A melancolia decorreria do excesso de uma substância natural, a bile negra. Que essa substância tenha ou não sido isolada pouco importa, a verdade é que a cor negra esteve sempre associada a esse sofrer (Peres, 2011, p. 63).

Logo, o vínculo conceitual entre Freud e Aristóteles está no paradoxo excessivo na melancolia, em que, ao mesmo tempo em que busca a melhora, também existe o desejo de não abandonar aquele afeto. Como criação, a presença e a experiência do sujeito em dois extremos simultâneos, lhe proporciona inspiração artística. Em outro momento, Silva (2025) vai analisar a melancolia e a tristeza como fonte de inspiração para a criação de obras e peças musicais. Seu trabalho aborda como a cantora pop Adele utiliza de suas experiências pessoais adversas, como, por exemplo, seu divórcio, para impulsionar a subjetividade de suas canções e criar um vínculo emocional com seu público, semelhante a um processo catártico.

Em outro escopo, a autora Robin James (2015) atribui uma nova percepção à melancolia. James busca compreender a relação entre melancolia e resiliência, a partir de um olhar para a biopolítica e o feminismo. Para ela, a melancolia serve como uma forma de resistência contra a produtividade neoliberal do capitalismo, em que a resiliência é a forma correta de viver. O luto melancólico servirá como uma ferramenta de transgressão e oposição. Seu trabalho analisa duas cantoras pop, Lady Gaga e Rihanna, de modo a compreender a forma como a melancolia presente em suas canções são interpretações de resistência (James, 2015). Em uma realidade em que a meta é a estabilidade, a instabilidade se torna algo a ser perseguido e destruído, e com isso, uma ótima ferramenta de expressão.

A melancolia, na perspectiva de James (2015), surge como uma alternativa à resiliência e uma resposta à cooptação da resistência. Para a autora, a melancolia é um método biopolítico "queer" e disfuncional de investir e intensificar a "morte" (práticas hegemonicamente inviáveis). A autora discute a noção de "resiliência desvirtuada", na qual a melancolia não é a falha em superar uma perda (como na formulação freudiana clássica), mas uma resiliência que falhou, uma incapacidade de se recuperar o suficiente e/ou na direção certa. É uma autocapitalização ineficiente ou insuficientemente

lucrativa, que parece um investimento na morte. Comportamentos melancólicos são aqueles julgados como insuficientemente resilientes.

A partir da perspectiva feminista, marxista e musicológica de Robin James (2015), musicalmente, a melancolia pode soar "entediada, monótona, sem rumo, apagada", ou apática, em contraste com a intensidade esperada da pop resiliente. Ela "curto-circuita" a estética da resiliência, como o soar e o *pause-drop*, impedindo-os de amplificar e intensificar como esperado. A autora articula a ideia de melancolia a gêneros musicais de origem negra como o R&B por exemplo.

As discussões teóricas sobre a presença da melancolia como uma potência a ser aderida ao desenvolvimento criativo de músicas e, ainda precisa de avanços teóricos ou de uma agenda de pesquisa como propõe na forma de ensaio autorreflexivo Lopes (2023). Nossa exploração inicial vai por um outro caminho para pensar as relações entre os imaginários de fãs sobre divas pop e a melancolia.

3 FÃS E DIVAS POP: APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS

Se a arte é uma forma do criador se comunicar com o próximo, logo é necessário contextualizar o vínculo indissociável dos artistas e seus adoradores, aqui adotados como: divas pop e fãs, respectivamente.

Diva pop compreende-se como uma espécie de personificação de uma divindade, desde a etimologia até sua presença na sociedade (Soares, 2020) como um ente célebre. Contudo, ela também será percebida a partir de algumas características base, como: poder, talento, glamour, não submissão, independência, inovação e repleta de adoradores (Lister, 2020). A partir dessas caracterizações, em especial a última, concebemos a diva como um sujeito que necessita do outro para existir e ocupar este cargo de prestígio da cultura pop.

Kathryn Woodward (2014), em seu trabalho, construirá uma percepção identitária a partir da compreensão de Stuart Hall sobre a existência de uma “crise de identidade” (Hall, 2022) que abarca a todos em uma sociedade pós-moderna.

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que

davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2022, p. 9).

A partir da descentralização identitária social relatada por Hall, Woodward (2014) argumenta uma via para a formulação de identidades no pós-moderno. Sendo ela a partir da diferença, ou como a mesma relata: “a identidade *depende* da diferença” (Woodward, 2014, p. 40, grifos da autora). Em sua obra, a pesquisadora refletirá diversas formas de modulações identitárias por meio da diferença, desde divergências nacionais entre países rivais até relações sociais entre classes – como sexualidade, raça, gênero e entre outros. Todas elas serão demonstradas a partir de símbolos que definirão suas subjetividades e como se expõem ao mundo.

O ponto de trazer a diferença para este debate está na construção de uma diva pop e sua dependência do fã para existir. Seu cargo só existirá, será celebrado e mantido no instante que o grupamento de fãs estiver presente e suprir a sua formulação identitária. Semelhante, os fãs também só existirá, celebrará e adorará, uma cantora pop, com a presença da diva pop na sociedade e na indústria cultural – neste caso, na música. A diva pop – em outras palavras, a celebridade – servirá como suprimento para preencher o “vazio” (Woodward, 2014) provocado pela crise de identidade (Rojek, 2008).

Enquanto suas divas cantam no palco, fãs [...] dublam todas as palavras, projetando seus próprios sonhos em seus ídolos femininos enquanto assumem em si, em pequena parte, a persona da diva. [...] Desta forma, enquanto a sociedade continuar a abraçar o empoderamento feminino, a deificação da diva irá, sem dúvida, prosperar, dado que a adoração da diva parece liberar tanto as divas adoradas quanto o adorador (Lister, 2020, p. 122).

Em meio a crise identitária, outra movimentação na indústria cultural também ocorre no moderno – e pós-moderno. Lister (2020) trabalhará com o surgimento e crescimento dessas mulheres poderosas no meio musical, as divas, o que ela denomina “divatização” – percebido a partir do culto à celebridade na sociedade contemporânea (Lister, 2020; Rojek, 2008). Lister equipara o culto às divas por mulheres e fãs ao culto a Lilith: “o culto a Lilith é uma forma de adoração à deusa, de mulheres celebrando as partes de si mesmas que podem reconhecer em seus ídolos escolhidos” (Lister, 2020, p. 122). Logo, não será somente um crescimento numérico de mulheres ocupando estes

espaços, mas de sujeitos criando identificações nessas figuras divinas e, consequentemente, estimulando a adoração.

Ambas as partes experienciam uma relação codependente com o outro. Não existe um sem o outro, cada um com o seu respectivo papel. Enquanto para a diva, situará o campo do talento e da inspiração, ao fã resta o papel da adoração. Entretanto, esta devoção se expressará de maneiras variadas, podendo ela ser percebida a partir da compra de *merchs* das artistas, ou por meio de produções de conteúdos em plataformas digitais, como o X (twitter), TikTok e entre outras, ou, até mesmo, pelo simples ato de ouvir as obras e álbuns de sua favorita.

Entretanto, a influência para o fã não se limita somente ao trabalho, a ele também é oferecido a identificação. Um papel proveniente não só da diva como relatado anteriormente, mas também da música (DeNora, 2000). Como demonstrado no trabalho de DeNora (2000), a música terá uma função social junto ao sujeito. Ela servirá como um modulador de expressões e emoções, mas sobretudo de subjetividade, em outras palavras, uma “tecnologia de si”. Seja para momentos felizes ou tristes, de foco ou ócio, a auralidade musical corrobora na definição e cuidado do indivíduo. A arte possui uma capacidade de interconectar com experiências do sujeito, algo que Ostrower (2014) chama de “assimilação”.

Com isso, parte da construção do fã vem dessa proximidade existente entre a tríade: fã/adorador x música pop x diva pop. A diva é responsável pela criação do produto sonoro, assim como pelo suprir do fã e completá-lo. A música reverbera benefícios para a diva, como econômico, social ou de pessoais, e entrega ao fã aquilo que lhe acompanhará no cotidiano de conexão parassocial com seu objeto de afeto. E o fã consome, dissemina e adapta a música para “mantê-la viva”, assim como fornece a diva adoração para manter sua existência e cargo.

Outro ponto relevante a ser contextualizado envolve a cultura e seu alcance global. Atualmente, especialmente após os avanços tecnológicos para as casas populares, o indivíduo comum torna-se um participante ativo dentro da comunicação e disseminação de informações. Processo esse denominado por Henry Jenkins como “cultura participativa” (Jenkins, 2015). Com isso, o acesso a produtos culturais torna-se mais amplo e fácil, instaurando a possibilidade de adesão de outros países a determinadas culturas antes só acessíveis de forma passiva. Chin e Morimoto (2024)

relatam o papel da transculturalidade na construção dos fandoms atuais, ou como elas chamam, os “*fandoms* transculturais”. Esta modalidade de adoradores será responsável pelo consumo, disseminação e reapropriação da cultura com base nas suas respectivas culturas nacionais. Em troca, se tornam devotos internacionais do ente produtor da peça cultural.

O trabalho aqui em relato se estabelece em meio a esta tríade e a este contexto transcultural. Como a música de uma diva pop britânica pode criar um imaginário na cabeça de fãs brasileiros? Em sequência, como a melancolia de uma artista britânica pode fazer com que fãs brasileiros se identifiquem e criem uma imagem sua como diva melancólica?

4 CAPITAL E BIOGRAFIA EM ADELE

Um fator relevante de abordagem teórica para esta pesquisa se encontra no conceito de “capital especulativo” (Soares, 2022). Ele se expressa por meio de “uma espécie de ativo capaz de promover mobilização em rede a partir do caráter emocional de alguns dramas sociais protagonizado por artistas musicais” (Soares, 2022, p. 102). Ou seja, esta forma de valoração age na dualidade do artista musical e do fã.

A especulação demonstra-se a partir do imaginário do adorador, se desenvolvendo por meio do conteúdo disseminado pelo famoso, o qual é reformulado e distribuído com outros fãs. Em seu artigo, Soares (2022) irá trabalhar com o álbum “Doce 22” de Luísa Sonza e como a cantora pop brasileira aplicou sua biografia na composição da obra. Seus resultados revelam a importância da subjetividade da cantora na construção do álbum. Essa inserção pessoal corroborou com a criação de conteúdos adicionais sobre a cantora, aumentando a reverberação de sua música. Além do conteúdo inserido nas músicas, as fofocas em torno de sua vida na época também escalaram como um ativo relevante, como por exemplo, o seu término com o Whindersson Nunes, seu ex-marido – ganhando até uma canção sobre o assunto no álbum, nomeada “Penhasco”.

As plataformas digitais entram como um artifício complementar para a disseminação do especulado. As ferramentas disponibilizadas por este espaço auxiliam

no compartilhamento do conteúdo. Os fãs, por sua vez, utilizam-se desse espaço como forma de expressão em comunhão com as funcionalidades disponíveis (Silva, 2024).

Logo, a biografia embutida nas produções musicais por artistas do ramo são importantes vieses de análise. Pois, os mesmos são capazes de criar e amplificar a conexão preexistente na dicotomia fã-ídolo. Em Adele, em semelhança com a cantora Luísa Sonza, a biografia de suas músicas gira em torno de ocorrências tristes do seu cotidiano: términos, solidão, depressão, melancolia etc.³ (Silva, 2025).

No seu último álbum, a cantora pop britânica reflete sobre seu relacionamento do passado com seu ex-marido, sua atual relação com seu filho, Angelo, sua luta com a depressão e a sequente superação, como uma espécie de *storytelling*. A subjetividade sobreposta sobre a obra funciona como uma forma de catarse, capaz de aprofundar as canções e criar conexões além do sonoro (Silva, 2025).

A criação e educação providenciaram uma base para o acúmulo de seu capital cultural. Vinda da classe média e de uma família monoparental de Londres, ela foi profundamente influenciada pela cultura da cidade, especialmente a atmosfera multicultural da área de Tottenham, a qual englobava variadas etnias e classes sociais. Sua mãe era uma artista e a expôs a uma gama de conteúdos artísticos desde nova. Essas experiências permitiram a ela incorporar uma variedade de elementos musicais do *Blues*, *Soul* e *Jazz* em suas composições musicais, dando ao seu trabalho uma profundidade cultural única (Wang, 2025, p. 194, tradução e grifos dos autores).

Xiya Wang (2025), pesquisadora chinesa, propõe em seu artigo, avançar os estudos de música pop e a perspectiva sócio-cultural. Para isso, ela parte de três autores base: Roland Barthes, Pierre Bourdieu e Ludwig Wittgenstein. Seu objetivo foi abordar conceitos de cada um e contextualizar a importância sócio-cultural da cantora junto a sua audiência. Em Barthes, o “*punctum*”; em Bourdieu, o “*habitus*” e o “capital cultural”; e em Wittgenstein, a “visão de aspectos”.

Ainda em Wang (2025), ela utiliza a ideia de “*punctum*”, de Barthes, para representar essa centralização do sensível emocional, invisível ao racional. De Bourdieu, o *habitus* refere-se “a tendência de pensar e se comportar que os indivíduos internalizam durante o processo de socialização” (Wang, 2025, p. 193, tradução dos autores), enquanto o capital cultural representa “os vários recursos acumulados pelos

³ Para saber mais, ler: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/11/19/noticias-musica,174237/adele-canta-superacao-melancolica-nas-faixas-de-25.shtml>. Acesso em: 04 ago. 2025.

indivíduos no seu contexto cultural, educacional e familiar” (Wang, 2025, p. 193). Por último, em Wittgenstein, a “visão de aspectos” busca detalhar como a histórico sócio-cultural de cada indivíduo interfere na sua interpretação aural junto a música.

Ao resgatar essas perspectivas, seu intuito é justificar a interpretação dos ouvintes a partir da subjetividade inserida na canção *Someone Like You* de Adele, e como essa escuta se adapta com base nas diferenças sociais e culturais de cada um, incluindo a própria cantora nesse processo. Wang reflete,

[p]or exemplo, em algumas culturas, a perda do amor pode ser vista como uma emoção que precisa ser reprimida e restringida, enquanto em outras, a expressão evidente de emoções é mais comum. As respostas emocionais dos ouvintes são, portanto, profundamente influenciadas pela experiência pessoal, normas sociais e contexto cultural (Wang, 2025, p. 198, tradução dos autores).

Esse conceito aproxima-se do proposto por Ostrower (2014), referido como “assimilação”, em que o indivíduo vincula a arte (in)conscientemente a um fato ocorrido em sua vida, presente em sua memória. É importante pontuar também, que a percepção sócio-cultural não se limita somente ao individual, mas se expande a um escopo compartilhado e coletivo (Wang, 2025).

Portanto, a subjetividade do artista imbuída em cada canção, além das demais informações disponibilizadas pela mídia, pelos artistas e outros meios, são importantes para a compreensão da carreira e para a construção do imaginário sobre essas figuras da fama e suas respectivas vidas. Logo, após esta contextualização, torna-se necessário um aprofundamento mais detalhado das expressões individuais e coletivas de cada fã com seus objetos de adoração.

5 DESCRIÇÃO METODOLÓGICA DA ANÁLISE

A abordagem metodológica escolhida para esta análise volta-se para a coleta de dados por questionário digital (Bernal, 2010). O documento contou com 15 perguntas no total, abertas e fechadas – 3 e 12, respectivamente. A divulgação foi feita, também, de forma online, mais especificamente pelas redes sociais como Instagram e Twitter de *fandoms* digitais, como o AdeleLaurieBr (@adelelauriebr) e o Adele Access Br

(@adeleaccesbr). A escolha da divulgação por esses grupos de fãs se dá na relevância de conteúdo para a comunidade brasileira de adoradores, além da quantidade de seguidores e engajamento em suas publicações – 296 mil e 12 mil, respectivamente. A postagem foi divulgada por meio dos stories das plataformas mencionadas. O questionário foi veiculado dentro do período de 24/02/2025 e 08/04/2025.

Relata-se aqui, além das especificidades positivas, uma limitação desta análise. Ela corrobora somente com a perspectiva dos fãs presentes nas plataformas digitais, visto a forma como foi selecionada para a coleta dos dados. Com isso, os dados correspondem somente a este espaço, não considerando aqueles que não estão presentes nos dois fandoms escolhidos. Além disso, a opção da coleta digital é mais benéfica para o desenvolvimento desta pesquisa por conceber a possibilidade de um escopo maior de trabalho, onde, ao invés de obter percepções somente locais, é possível obter respostas em aspecto nacional.

Ao todo foram coletadas 234 respostas de todo o Brasil. As perguntas permearam em torno de algumas temáticas. Primeiro, questões demográficas e pessoais sobre cada fã, como faixa etária, gênero e sexualidade – pois, esta pesquisa não irá identificar o fã, mantendo seu anonimato, e utilizando esses dados iniciais como forma de identificação (ex.: “Homem cis, jovem adulto, branco, homossexual, região sul”). Segundo, questões de gosto e consumo. Por último, descrições do vínculo afetivo de cada fã com a Adele.

Embora o questionário apresente 15 perguntas, para esta pesquisa só será realizada a análise de uma: “Me conte a sua história com a Adele”, a qual está no formato aberto. Na totalidade das 234 respostas, somente 155 serão consideradas. A justificativa deste corte está na temática abordada nesta pesquisa: a melancolia presente em Adele e seu imaginário. Logo, foi selecionado somente os resultados que relatam sobre este tema.

6 DAYDREAMERS BRASILEIROS⁴: ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO DIGITAL

Nesta seção, serão analisadas as 155 respostas separadas sobre a temática da melancolia e a cantora Adele. Entretanto, não serão registradas e/ou citadas todas as participações, mas, sim, o conteúdo verificado resumidamente de modo a comprovar o proposto. A pergunta analisada não aborda diretamente a melancolia, entretanto, a maioria de suas respostas abordou este tema.

Um primeiro relato permeado nas respostas ao questionário é sobre as músicas e melodias da cantora britânica Adele. As sonoridades, instrumentalizações e vocais são alguns dos pontos relatados como característicos para uma ótima experiência dos adoradores junto a diva pop. Esses aspectos corroboram com a consolidação de Adele como uma diva melancólica. Segundo o relato de um dos participantes: “Independente do que a letra diga, a melodia é o [que] mais me pega, então, posso sentir de liberdade à tristeza. Porém, em sua grande maioria, me despertam serenidade, calma e... liberdade” (Não-Binário/a/e, jovem adulto/a/e, preto/a/e, panssexual, região sudeste). Um fator interessante está na dualidade expressada pelo adorador, em que, da mesma forma que se sente triste, ele sente uma espécie de libertação. É como se anteriormente existisse algo que o prendendo ou pesando em sua vida e, após a escuta das canções, isso desaparecesse.

Outro aspecto muito elencado envolve um certo sentimento de nostalgia e ressignificação. Diversos relatos abordam a cantora e suas músicas como um artifício de relembrar memórias, sensações, experiências ou vivências próprias que já passaram, além de auxiliar a compreender. Tal expressão memora o conceito de “assimilação” proporcionado por Ostrower (2014) e elencado anteriormente no debate,

Conheci a Adele na adolescência, ela tinha acabado de lançar o 21 e eu amei como ela conseguia ser vulnerável publicamente. Com o passar dos anos eu notei que as músicas ainda faziam sentido e era/é muito interessante chegar na idade dos títulos dos álbuns, parece que tudo que ela canta faz mais sentido. Acredito que um dos motivos de eu continuar ouvindo é porque são músicas atemporais. Agora, com 27 anos, eu volto a ouvir o 19, 21 e o 25 com o sentimento de "nossa! passei por muita coisa". E com o 30 eu tenho a

⁴ Contextualizando, *daydreamer* é o nome do fandom da Adele. Este nome foi escolhido pois faz alusão a primeira faixa de seu primeiro álbum, “19”, chamada “*Daydreamer*”. Para saber mais, verificar: https://adele-fandom.com.translate.google/wiki/Daydreamers?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 08 ago. 2025.

sensação de que vale a pena passar por tudo, mesmo quando parece ser extremamente difícil. "Just hold on" (Homem Cis, jovem adulto, branco, homossexual, região nordeste).

As letras me fazem refletir sobre minha vida, sobre momentos que vivi e sentimentos que às vezes nem sabia que estavam ali. Sua voz tem uma intensidade única, que parece abraçar a alma e trazer conforto. Não importa quantas vezes eu escute, sempre encontro algo novo, um detalhe que me faz amar ainda mais cada música (Não informado, jovem, branco/a, não informado, região sul).

Em sequência, uma outra forma de expressão também foi registrada. Ao invés do acionamento de memórias existentes no (in)consciente do sujeito, foi percebido a empatia com a subjetividade apresentada nas canções da cantora. Em um relato de uma fã é dito, “[...] a Adele me faz sentir uma *vibe* boa de viver a vida alegre, saber a história de vida dela é como se eu estivesse sofrendo por um amor que nunca aconteceu [...]” (Mulher Cis, jovem, branco/a, heterossexual, região sudeste). Outra adoradora diz: “As músicas da Adele me fazem sentir um turbilhão de sensações, sofro sem nunca nem ter beijado ninguém kkkk” (Mulher cis, jovem adulta, branca, homossexual, região nordeste). Em outro: “Consumo por amar o sentimentalismo evidente em suas músicas, mesmo não vivendo grande parte de seus desastres em relacionamento” (Homem Cis, jovem, pardo, homossexual, região sul). Portanto, é notório não só uma identificação do sentimentalismo com o passado de cada fã, mas também, uma aproximação e empatia com a dor do próximo, que, de certa forma, os preenche e agrada. Semelhante ao percebido por Wang (2025), em sua análise de “*Someone Like You*”.

Algumas respostas pendiam, também, para um vínculo entre a auralidade e os sentimentos, um vínculo entre o ato de escutar a música enquanto está experienciando determinadas emoções – ou a ausência delas, nos casos depressivos.

Conheci Adele por uma música, onde eu estava com um estado de saúde muito grave, aí escutei uma parte de uma música dela. Me tornei fã dela depois de assistir a alguns vídeos no YouTube. Costumo escutar mais quando estou só em casa, porque é o que me salva da ansiedade e da raiva... As músicas de Adele me faz refletir muito sobre o que ocorre comigo (Não informado, jovem, pardo/a, bissexual, região nordeste).

[...] Eu geralmente escuto as músicas da Adele quando estou triste ou fazendo outras coisas. As músicas da Adele me fazem sentir mais calma e tranquila, pode ser a mais triste mas me acalma (Não informado, jovem, pardo/a, bissexual, região sudeste).

Os dois exemplos citados compõem uma pequena parcela da quantidade de respostas voltadas para vínculo emocional e a escuta das músicas. No primeiro, o fã descreve brevemente como as músicas da diva pop auxiliam a lidar com momentos de ansiedade e raiva, enquanto o segundo, relata que ouve a cantora quando se sente triste e precisa se acalmar. Outros sentimentos – positivos ou negativos – também são registrados como a alegria, depressão etc.

Em um tópico semelhante ao anterior, vimos a necessidade de uma abordagem separada ao parágrafo escrito, pois, é de importante sinalização e atenção. Dentre o total de 155, 26 respostas se destacam. Além da representação emocional evidenciada anteriormente, essas respostas evidenciam um outro eixo, as músicas da cantora como salvação das vidas dos fãs. Esses preenchimentos específicos tornam-se relevantes por apresentarem um relato maior que somente cuidado ou conforto, mas uma forma de cura e/ou terapia através das produções da diva pop Adele. É importante sinalizar também, a importância e fragilidade da existência deste tipo de relato, visto se tratar de dores, em sua maioria, pessoais e profundas – algumas apresentam uma maior descrição de sua história, enquanto outras são mais concisas, contudo, todas são importantes.

Adele se tornou a minha trilha sonora de vida. Através da arte dela, despertou um amor pela música, pelos instrumentos, e também floresceu meu lado mais melancólico. Hoje nos meus 22 anos, posso dizer que através das músicas da Adele a minha vida foi "salva", as músicas até que eu ouvia e chorava pois refletia algo que eu estava vivendo, hoje eu ouço e não como o mesmo sentimento de antes, mas de superação e de cura. Sou extremamente apaixonado nos detalhes, nas declarações que cada música tem. Enfim, Adele é um sentimento! (Homem cis, jovem adulto, pardo, bissexual, região norte).

Adele é um sentimento, e em mim, um dos sentimentos mais lindos que eu tenho. Mesmo sem conhecê-la pessoalmente, eu a amo com toda a minha força! O que é muito engraçado, porque ela de fato foi a minha primeira e única! Primeira cantora que me salva, primeira cantora que eu amo, primeira cantora que eu me importo (mesmo ela não sabendo da minha existência). E ela sempre será a única! Eu poderia escrever um livro com mais de 10.000 palavras, mas ainda não será suficiente comparado a tudo que ela me faz sentir, e tudo o que sinto por ela e tudo que ela é para mim. Então, se eu pudesse dizer apenas uma coisa pra ela, seria: obrigada por existir, você salvou minha vida e eu te amo! (Mulher cis, jovem adulta, parda, bissexual, região sudeste).

[...] Enquanto as pessoas a rotulam como uma artista que só faz músicas depressivas e melancólicas, ou uma pessoa que faz as mesmas coisas sempre, é como se eu pudesse amenizar tudo em minha vida com a voz dela. Eu não

estaria exagerando se dissesse que a arte da Adele salva a minha vida diariamente. Falo com convicção, a arte dela esteve presente quando decidi desistir de tudo, mas persisti em estar aqui. Ela sempre está quando penso em abandonar tudo (Mulher cis, jovem adulta, branca, homossexual, região sudeste).

O último relato elencado reflete sobre a definição de Adele como uma diva melancólica – objetivo deste artigo –, relatando que ela não representa só isso. Concordamos com essa visão sobre a cantora, entretanto, também é interessante reforçar que ser melancólica também é um de seus maiores talentos e marcas em meio a indústria cultural. Realmente, ela não é só sua tristeza, mas ao mesmo tempo, é esse sentimento acoplado ao seu nome que faz com que seus fãs queiram vê-la e ouvi-la cada vez mais.

Ligando aos pontos elencados, outro relato potente do questionário está em relação à subjetividade presente nas obras da Adele. Os fãs descrevem como ela consegue utilizar sua experiência própria como uma forma de tornar seus álbuns mais interessantes e prazerosos de se ouvir, como apresentado por Silva (2025) em seu trabalho. Uma fã descreve: “Grande parte das músicas da Adele são situações e sentimentos que ela estava passando ou sentindo, ela transforma sua dor e suas emoções em música e isso é incrível” (Mulher cis, jovem adulta, branca, heterossexual, região sul).

Caminhando para o encerramento, destaca-se também respostas elencando vínculos afetivos além da cantora pop Adele, como pais, avós, amigos, parentes etc. Experiências melancólicas compartilhadas junto a pessoas próximas e queridas e, em alguns casos, de perda e memória. Um fã em específico descreve brevemente a importância da cantora na conexão com sua falecida avó.

Bom, eu conheci as músicas da Adele quando eu era criança, em uma novela que tinha, que tinha a música "I set fire to the rain" e depois dessa música eu me apaixonei por ela, e eu cantava com a minha avó "someone like you", eu cantava com ela, antes dela falecer em 2021, a gente amava essa música, e toda vez que eu ouço essa música, eu me lembro da minha avó cantando CMG, e se divertindo e sempre choro (Homem cis, jovem adulto, branco, homossexual, região sul).

Para esse fã, a música melancólica de Adele tornou-se uma forma de lidar com a dor e a perda, mas não só isso, também criou um vínculo afetivo com aquela que se foi.

Por último, houve também algumas respostas descrevendo especificamente a Adele como diva pop melancólica, mas não somente isso, esses adoradores também compararam a cantora a uma famosa brasileira, a Marília Mendonça. “Com certeza ela é a nossa diva dos clássicos românticos, mas também das sofrências amorosas, ou seja, podemos afirmar que a Adele é a nossa Marília Mendonça gringa” (Mulher cis, adulta, branca, heterossexual, região sudeste). Outra fã também relata: “Desde que a Marília Mendonça faleceu, eu fiquei triste, então depois encontrei a Adele e apaixonei” (Mulher cis, jovem adulta, branca, heterossexual, região sudeste).

Essa comparação tem a ver com o imaginário construído sobre a Marília Mendonça, a qual, por escrever “feminejos” de amor e o sofrimento, foi consagrada, antes de sua morte, como a “rainha da sofrência”⁵. Portanto, essa comparação, assim como os pontos apresentados pelos fãs no questionário digital, auxilia a confirmação de que o imaginário brasileiro sobre a diva pop Adele é envolvido na trama melancólica. Contudo, não como uma simples denominação mórbida, mas como uma potência de sua carreira e produções musicais (James, 2015).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo foi debater inicialmente, a partir da percepção dos fãs brasileiros, o imaginário sobre a cantora britânica Adele como diva pop melancólica. A abordagem metodológica utilizada circundou a análise documental, com o intuito de criar debates sobre as temáticas de melancolia, cultura e música pop, capital e fãs. Em um segundo ponto, foi utilizado para a análise um questionário veiculado digitalmente junto (Bernal, 2010) a dois fandoms brasileiros da cantora (AdeleLaurieBr e Adele Access Br), coletando um total de 234 respostas, entretanto, somente utilizando 155.

A análise apresentou respostas variadas em torno dos afetos existentes entre a diva pop e os *daydreamers* brasileiros. Relatos abordando aspectos técnicos e vocais em soma a tristeza e melancolia, exaltação da subjetividade “profunda” da cantora e exposição de sua dor, reconhecimento da cantora como um “ponto de ancoragem”

⁵ Para saber mais, leia: <https://tv.sbt.com.br/programas/jornalismo/fofocalizando/noticia/283846-marilia-mendonca-faria-30-anos-hoje-relembra-a-carreira-da-rainha-da-sofrenca>. Acesso em: 07.ago. 2025.

(Rojek, 2008) responsável pela cura e salvação de diversas vidas, além de vincular as produções melancólicas da cantora a períodos da vida de cada fã, como uma nostalgia ou uma autorreflexão.

A melancolia também se apresentou como um ponto de potência a ser considerado (James, 2015). Além das capacidades de impulso criativo previstas sob seu escopo (Kehl, 2011; Peres, 2011), ela pode ser vista como uma forma de resistência aos moldes modernos e neoliberais da resiliência na sociedade contemporânea. “Se boas garotas resilientes escolhem a vida, garotas malvadas melancólicas vão em direção à morte” (James, 2015, n./p.). O questionário, em consonância, apresentou respostas que mostram essa força presente na melancolia. A partir dos relatos coletados, foi possível registrar diversos aspectos de similaridade entre os fãs e a diva pop através da melancolia.

Além de tudo, a pesquisa também apresentou resultados diretos da cantora e o vínculo ao imaginário brasileiro. Primeiro, junto às telenovelas como “Avenida Brasil” e “Fina Estampa”, que contaram com músicas da diva pop em sua trilha sonora. E, em segundo, por meio da comparação entre Adele e a falecida cantora do sertanejo, Marília Mendonça. Ao apresentar o nome das duas cantoras, é dito que a cantora britânica representa uma versão estrangeira e tão potente quanto a Marília foi – e de certa forma ainda é –, a ponto ser uma das representantes do título de “Rainha da Sofrência”.

Portanto, a partir desses apontamentos, foi percebido que existe no imaginário dos fãs brasileiros da diva pop, um viés enfatizando a sua melancolia como parte de sua potência (James, 2015). E, ao mesmo tempo, por intermédio da disseminação de sua subjetividade através de suas músicas, cria-se uma conexão profunda e sentimental junto as histórias de vida de seus adoradores.

REFERÊNCIAS

BERNAL, César Augusto Torres. **Metodología de la investigación**. 3. ed. Bogotá: Pearson Educación, 2010.

CHIN, Bertha; MORIMOTO, Lori Hitchcock. Rumo a uma teoria do fandom transcultural. **Brazilian Creative Industries Journal**, v. 4, n. 1, p. 24-45, 2024.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DUFFETT, Mark. Celebrity: The Return of the Repressed in Fan Studies? *In*: DUITTS, Linda; ZWAAN, Koos; REIJNDERS, Stijn. (Eds.). **The Ashgate Companion to Fan Cultures**. Surrey: Ashgate, 2014. p. 163-180.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e Criação. *In*: FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

JAMES, Robin. **Resilience & melancholy**: Pop music, feminism, neoliberalism. New Alresford: John Hunt Publishing, 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2015.

LOPES, Denilson. Melancolia Pop: Confissões do Rapaz mais Triste do mundo. **REBEH - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, Cuiabá, v. 6, n. 21, p. 382-397, set./dez. 2023.

LISTER, Linda. Divatização: A deificação das mulheres popstars modernas. *In*: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. (Orgs.). **Divas pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 111-125.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. *In*: FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SILVA, Guilherme Alves. **Catarse Criativo**: Neuromarketing e Consumo Emocional na obra "30" de Adele. Rio de Janeiro: Multifoco, 2025.

SILVA, Guilherme Alves. "Mãe dos LGBT": performances (digitais) de Adele e seus fãs brasileiros pela comunidade LGBTQIAPN+. **e-Com**, Belo Horizonte, v. 17, p. 80-95, 2024.

SOARES, Thiago. Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. *In*: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. (Orgs.). **Divas Pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 25-42.

SOARES, Thiago. Performance e capital especulativo na música pop. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, 2022, p. 99-114.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da (Orgs.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-72.

WANG, Xiya. A Multidimensional Analysis of Adele's Someone Like You: Culture, Society, and Emotion. In: **4th International Conference on Science Education and Art Appreciation (SEAA 2025)**. Atlantis: Atlantis Press, 2025. p. 192-199.

Sobre os autores

Guilherme Alves

Mestrado em Comunicação em andamento na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela Universidade Veiga de Almeida (UVA). Bolsista Faperj Nota 10 e integrante do grupo de pesquisa CULTPOP (Cultura Pop, Comunicação e Tecnologia) e CATS (Culturas Aurais e Tecnologias de Si).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7907-4928>

Adriana Amaral

Professora do Departamento de Estudos Culturais e de Mídia atuando nos cursos de graduação em Estudos de Mídia e professora permanente no PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora do CNPq (Nível B) e coordenadora do CULTPOP - Laboratório de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias. Realizou Pós-doutorado em Mídia, Cultura e Juventude na University of Surrey e Doutorado em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (RS). Atua na área de cultura digital, cultura pop e cultura de fãs.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9159-2352>

Como citar esse artigo

ALVES, G.; AMARAL, A. Pode uma diva pop ser melancólica? O imaginário dos fãs brasileiros sobre Adele, suas músicas e a melancolia. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 64-83, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional*

MELANCOLIA E MEDO DO FEMININO EM O *BANHO DO DIABO*

MELANCHOLY AND FEAR OF FEMININE IN THE DEVIL'S BATH

Ana Maria Acker
UNIRITTER

Muriel Rodrigues de Freitas
PUCRS

Resumo: O artigo se propõe a analisar, a partir dos estudos de gênero e da crítica feminista, como o filme *O Banho do Diabo* (2024), de Veronika Franz e Severin Fiala, representa a melancolia feminina no contexto do patriarcado do século XVIII, explorando a interseção entre fanatismo religioso e controle do corpo feminino. A obra, inspirada no fato histórico de Agnes Catherina Schickin, aborda como o suicídio por procuração foi um fenômeno que exacerbou a inação da sociedade da época diante de questões de saúde mental. Analisamos como essas reflexões se evidenciam na produção por meio da encenação e montagem e dão a ver os mecanismos de opressão às mulheres naquele contexto histórico. A linguagem audiovisual revela o processo de desumanização da personagem, de invisibilidade da dor e sofrimento.

Palavras-chave: Melancolia; Feminino; Patriarcado; Cinema; Suicídio por procuração.

Abstract: The article aims to analyze, based on gender studies and feminist criticism, how the film *The Devil's Bath* (2024), directed by Veronika Franz and Severin Fiala, represents female depression in the context of 18th century patriarchy, exploring the intersection between religious fanaticism and control of the female body. The production, inspired by the historical fact of Agnes Catherina Schickin, addresses how suicide by proxy was a phenomenon that exacerbated the inaction of society at the time in front of mental health issues. We analyze how these reflections are evident in the movie through staging and editing and reveal the mechanisms of oppression of women in that historical context. The audiovisual language reveals the process of dehumanization of the character, her invisibility, pain and suffering.

Keywords: Depression; Feminine; Patriarchy; Cinema; Suicide by proxy.

1 INTRODUÇÃO

O cinema de horror, ao longo de sua história, tem funcionado como um espaço privilegiado para a manifestação de medos coletivos, imaginários sociais e estruturas simbólicas de poder. Muito além do susto ou da estética da violência, o gênero se configura como um campo de significação densa, no qual se entrelaçam questões de gênero, religião, moralidade e controle. Neste artigo, propomos analisar o filme austríaco *O Banho do Diabo* (2024), de Veronika Franz e Severin Fiala, à luz da crítica feminista e dos estudos de gênero, com foco na construção da loucura feminina – elaborada discursivamente neste filme como melancolia – em um contexto patriarcal religioso e disciplinar do século XVIII. Na produção, a personagem Agnes, inspirada na figura histórica Agnes Catherina Schickin, vive em um contexto rural da região da Áustria em que o casamento e a constituição de família formavam o universo fundamental das mulheres. Sem conseguir engravidar, oprimida socialmente e pelo núcleo em que habita, ela sucumbe em tristeza e acaba recorrendo ao suicídio por procuração, prática que se disseminou em regiões da Europa entre os séculos XVII e XIX, e que consistia no cometimento de crimes com vistas à absolvição religiosa e encaminhamento à pena capital (Stuart, 2008).

85

A discussão parte da premissa de que o medo, sentimento central à experiência do horror, opera aqui como tecnologia de gênero, ou seja, como um dispositivo simbólico, discursivo e institucional que atua na fabricação e no controle dos corpos e subjetividades femininas, conforme teorizado por Teresa de Lauretis (1987) e Michel Foucault (2008). Essas concepções são identificadas na obra a partir da análise fílmica, por meio da qual também discutimos como a protagonista enfrenta sentimentos de profunda tristeza e desilusão que são desprezados pelo dispositivo patriarcal.

Desta forma, este estudo se propõe a investigar como *O Banho do Diabo* encena tecnologias de gênero e práticas discursivas que associam questões de saúde mental à feminilidade, expondo como o cinema de horror pode não apenas reproduzir, mas revelar as estruturas violentas que historicamente modelaram os lugares sociais e simbólicos das mulheres. Para isso, serão mobilizados autores do campo da teoria do cinema, como David Bordwell (2008; 2013), Andrei Tarkovski (2010) e André Bazin

(1985), articulados a uma perspectiva crítica que compreende o horror como linguagem política e cultural.

2 O HORROR COMO EXPRESSÃO DE QUESTÕES SOCIAIS, RELIGIOSAS E POLÍTICAS

O cinema de horror é um catalisador de medos sociais, questões religiosas e morais, em que é possível identificar temas e elementos que têm ressonância com a ideologia conservadora, como veremos na análise deste artigo. O medo, um dos sentimentos constitutivos da espécie humana, é fundamental neste gênero fílmico e aqui vai ser entendido como um elemento central na construção de tecnologias de gênero. Delumeau, em *A história do medo no ocidente*, nos lembra que só os humanos têm consciência da morte e é ela que os assombra cotidianamente. Segundo o autor, o medo é “inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (Delumeau, 2009, p. 24). Guerras, doenças, catástrofes naturais ou provocadas são motivos de angústias em uma imensa parcela da população.

Entre esses temores, há o medo das diversas violências a que inúmeras populações estão submetidas/os por questões de gênero, raça e classe social. As mulheres vivem sob o peso da violência doméstica, assim como as pessoas transexuais sob a transfobia. O racismo, assim como a misoginia, condena pessoas negras e indígenas a existirem em constante vigilância e luta para sobreviverem. Ainda segundo Delumeau “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo” (Delumeau, 2009, p. 12). O medo age na perspectiva tanto do consciente quanto do inconsciente, “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (Delumeau, 2009, p. 30). Se o sujeito racional cartesiano parecia de tudo ter domínio, no século XIX, campos diversos do pensamento, como a psicanálise, o coloca em um lugar bem menos seguro, tirando dele a total agência e segurança. Mais tarde, Foucault (1997) também tira da essência do sujeito a racionalidade e o coloca como aquele que é o que dizem dele a partir das práticas discursivas. Neste novelo emaranhado do ser e do que falam do ser, o medo aparece

como termômetro da sociedade, mudando conforme a época, os sujeitos e seus inimigos.

Como o medo é instrumentalizado na narrativa em análise? Qual a relação com a personagem Agnes? Como a loucura intersecciona com estes elementos? Como pretendemos demonstrar, em o *Banho do Diabo* o uso do horror age como força estruturante das relações de poder e gênero.

A Igreja católica foi uma grande catalizadora de medos, por exemplo, e ainda que “o medo da mulher não seja uma invenção dos ascetas cristãos [...] é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantinho até o limiar do século XX” (Delumeau, 2009, p. 468). Assim também o fez com a invenção de satanás associando-o às mulheres durante a Inquisição, sendo o *Malleus Maleficarum* o guia das perseguições que milhares delas sofreram até a morte. Neste sentido, o medo é não apenas um sentimento difuso, mas uma ferramenta ativa de controle social e subjetivação. Instrumentalizado pelas autoridades médicas e religiosas, ele opera como uma tecnologia de dominação que disciplina comportamentos e molda identidades femininas.

A associação das mulheres à feitiçaria e ao mal foi uma prática que se estendeu da Idade Média à Modernidade. Quem não se encaixava em normas sociais, despertava desconfiança e medo em aldeias e vilarejos. Nas narrativas, a bruxa representa o monstro como um corpo cultural difuso, salientam Alexander Doty e Patricia Clare Ingham (2014). Entre o humano e o não-humano, tal categoria de monstrosidade borra as fronteiras entre vítima e opressor, complementam os autores. Desta forma, podemos afirmar que a bruxa é um ser de ambiguidade. Por isso, há uma série de atitudes e comportamentos que poderiam ser associados às práticas de feitiçaria, o que impunha ainda mais medo às mulheres nessas épocas.

Conforme Federici (2017), a ligação de mulheres ao assassinato de crianças foi o que motivou muitas ações de caça às bruxas. As parteiras, por exemplo, eram acusadas com frequência de bruxaria se um bebê morria no nascimento, o que acelerou o processo de entrada de médicos homens na função (Federici, 2017).

No contexto fílmico, o medo do inferno, do fracasso reprodutivo, da possessão demoníaca e da exclusão social atua como força coercitiva que limita a agência das mulheres e legitima intervenções violentas sob o pretexto da salvação. Em Agnes, esse

medo é internalizado e contraditoriamente resistido: ela sente culpa por não corresponder ao modelo ideal de feminilidade, mas também se recusa a se submeter inteiramente ao papel imposto a ela — o que a torna ainda mais perigosa aos olhos da comunidade. A relação da jovem com a natureza do mesmo modo enfatiza a ambiguidade dela naquele contexto, o que poderia suscitar desconfiança acerca de atos de bruxaria.

A loucura é entendida neste trabalho como uma emergência histórica, inserida na esfera das práticas sociais e morais, como um instrumento de sujeição e não como algo da natureza ou uma doença, ainda que as personagens escolhidas sejam submetidas aos mais comuns estereótipos quando discursivamente nomeadas loucas. A partir de estudos sobre a História da Loucura, situamos este campo analítico dentro da lógica ocidental, que vai enclausurar, a partir da Revolução Francesa, aqueles e aquelas que fugiam das normas burguesas de civilização e cultura. Diversas pesquisas mostram (Foucault, 2015; Didi-Huberman, 2015; Szasz, 1976; Castel, 1978) que o surgimento da loucura, enquanto doença e responsabilidade de um grupo técnico de médicos, serviu aos interesses da burguesia urbana que consolidava seu projeto de poder no final do século XIX e que alguns grupos tiveram maior atenção no que concerne aos diagnósticos e à repressão. Ao verificar a influência dos discursos médico psiquiátricos do século XIX no seguimento de uma tradição muito antiga de ligar à sexualidade das mulheres, discursiva e imagetivamente, ao anormal, foi possível destacar as aproximações, embates e/ou disputas de narrativas entre os discursos que argumentam sobre as ligações do corpo feminino e a loucura e os enunciados das práticas discursivas em *O Banho do Diabo*.

Ao localizarmos a análise no recorte temporal do filme, escolhemos o termo “melancolia”, amplamente utilizado nos séculos XVII e XVIII. Ele não apenas designava um estado emocional, mas integrava um conjunto de representações morais e religiosas que atravessavam o corpo feminino. Conforme observa Foucault (1978), a melancolia ocupava, na Idade Clássica, um espaço simbólico que a vinculava ao pecado e à influência demoníaca, sobretudo nas mulheres. Burton (1621), em sua obra seminal *The Anatomy of Melancholy*, reforça essa concepção, evidenciando como a condição era associada à fragilidade espiritual e à vulnerabilidade moral feminina. Estudos feministas contemporâneos, como os de Schiesari (1992), problematizam a dimensão de gênero

dessa noção, apontando para a forma como ela foi instrumentalizada para reforçar hierarquias patriarcais.

Ainda no que tange a este artigo, a construção social do gênero pode ser entendida como uma prática discursiva que dependeu, ao longo do tempo, de inúmeros emissores e que, ao ser associada à loucura no final do século XIX, ganhou o reforço do saber médico para consolidar a dominação masculina, já que concedeu uma chancela “científica” à associação entre loucura e feminilidade.

As práticas discursivas são uma categoria central para a análise das hierarquias de gênero. Segundo Foucault, elas não são pura e simplesmente modos de fabricação de discursos, mas sim um dado concreto que ganha corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm (Foucault, 1997, p. 12).

Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade (Foucault, 1997, p. 8).

Como isto vai se relacionar com as questões de gênero e como a loucura será utilizada para caracterizar o ser monstruoso, por exemplo? Imagens clássicas do horror colocam as mulheres como vítimas, vulneráveis ou sexualizadas, com um corpo excessivo e histérico, extrapolando limites e ameaçando a ordem. Linda Williams (1991) fala do corpo feminino, nestes filmes, como espetáculo que comporta imagens saturadas de prazer, medo e dor, em uma performance de arrebatamento que naturaliza imagens de violência puramente misóginas.

Segundo Teresa de Lauretis, concepções culturais de masculino e feminino formam dentro de cada sociedade “um sistema de gênero, um sistema simbólico de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias” (De Lauretis, 1984, p. 211). O gênero, dessa forma, existe como produto e processo de um número de tecnologias sociais (aparatos biomédicos, códigos linguísticos, representações culturais) que vão generificando/engendrando todos e todas nós.

Ainda segundo a visão teórica foucaultiana, temos, na noção de tecnologia sexual, um conjunto de técnicas discursivas que incidem principalmente sobre a sexualização da criança e do corpo feminino, a procriação e a psiquiatrização do comportamento, para falar que, ao contrário do que se afirmava até então, a sexualidade não é apenas uma questão natural, particular e íntima, mas sim construída na cultura e de acordo com os objetivos da classe dominante (Foucault, 2008), colocando a noção de masculino e feminino para muito além das diferenças sexuais. Lauretis estendeu essa análise e propôs tratar também o gênero como “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (De Lauretis, 1987, p. 208). O que a autora chamou de tecnologia de gênero seria a reiteração constante das tecnologias discursivas de Foucault.

A relação entre medo e melancolia na personagem é central. Seguindo a leitura de Foucault (2015), a loucura aqui não deve ser entendida como uma ruptura psíquica interior, mas como o efeito de uma construção discursiva: Agnes é considerada louca e depressiva não por delírios, mas por não se adequar às normas. Sua recusa a aceitar passivamente a esterilidade como maldição ou falha moral, sua tristeza persistente e suas reações emocionais intensas desafiam o ideal de docilidade feminina, ativando dispositivos de contenção e punição. O medo, nesse contexto, é tanto causa quanto consequência da rotulação: o medo do desvio gera repressão, e essa repressão intensifica a leitura do desvio como um tipo de loucura.

Silvia Federici (2017) oferece aqui uma lente potente ao argumentar que o medo foi historicamente usado para desarticular solidariedades femininas e domesticar corpos insubmissos, sobretudo durante os processos de transição ao sistema capitalista. Agnes é, nesse sentido, herdeira simbólica das mulheres perseguidas como bruxas: ela representa o corpo que falha, que resiste, que sofre — e por isso precisa ser exemplificado. A loucura, então, se torna o nome dado ao insuportável: ao feminino que não serve, que não se cala, que não se reproduz, e que não teme como deveria. A melancolia é lida como fraqueza.

2.1 MEDO E HORROR EM *O BANHO DO DIABO*

O olhar para *O Banho do Diabo* se fundamenta no destaque das práticas discursivas como tecnologias de gênero a partir da análise da encenação, de David Bordwell (2008), e da montagem, sobretudo com a fundamentação de autores como André Bazin (1985) e Andrei Tarkovski (2010). Para Bordwell, "A *mise-en-scène* cinematográfica usa um repertório rico de técnicas que se afinam com a análise poética" (Bordwell, 2008, p. 31). A conjunção entre cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dá uma dimensão da constituição narrativa, bem como a forma que os planos são encadeados. Na obra, investigamos três eixos fundamentais a partir da personagem Agnes Schickin (Anja Plaschg): a relação dela com a natureza, os mecanismos de opressão social e de gênero que ela sofre e a melancolia.

O filme *O Banho do Diabo* começa com a cena de uma mulher jogando um pequeno bebê em um penhasco e se entregando às autoridades em confissão imediata. O crime chocante nos primeiros minutos dá o tom da crueza da narrativa, cujo letreiro indica se passar em 1750. Logo na sequência, vemos uma jovem montando uma guirlanda de plantas – adereço que será usado pela própria na cerimônia de seu casamento (Figura 1). O espectador é arrastado com a personagem para aquele ritual de passagem, uma mudança de vida, a idealização da constituição de uma família. Já na festa isso fica evidente no momento em que uma boneca é entregue à protagonista. Diante dos convidados do vilarejo, a noiva Agnes embala o brinquedo e sorri de forma tímida (Figura 2), projetando um destino unilateral às mulheres no século XVIII – casamento e maternidade. Em meio à celebração (Figura 5), ela recebe do irmão um dedo humano decepado, o que mais tarde identificamos como sendo da mulher que cometeu o crime na abertura do filme.

FIGURA 1 – AGNES EM CONEXÃO COM A NATUREZA AO FAZER A GUIRLANDA DO CASAMENTO



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

A obra de Veronika Franz e Severin Fiala prioriza as sutilezas da encenação para conduzir o espectador ao universo da mulher que, a partir daquele momento, se tornará propriedade do marido Wolf (David Scheid) e da sogra Gänglin (Maria Hofstätter). Há poucos diálogos, as expressões dos personagens são comedidas, simbolizando o rigor dos mecanismos de opressão impostos pela tríade família, sociedade e igreja, dispositivos de poder que formam a tecnologia de gênero (Lauretis, 1987; Foucault, 2008) e que agem sobre a personagem.

92

FIGURA 2 – NA FESTA DE CASAMENTO, JOVEM ESPOSA RECEBE BONECA, SIMBOLIZANDO OS FILHOS QUE O CASAL TERÁ



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

A cena em que o esposo apresenta a casa recém-comprada a Agnes reforça as perspectivas da época: a residência fica em meio a uma vegetação densa, encravada em um barranco, quase subterrânea. O cenário indica a entrada da personagem naquele ambiente triste e inóspito (Figura 3), assim como nós passaremos a adentrar nos tormentos de sua alma. Espaço e protagonista se intercambiam, sendo um a extensão do outro. Neste trecho, podemos apontar conexões entre a obra e a ficção gótica surgida na segunda metade do século XVIII, uma das inspirações do gênero horror (Reyes, 2016). A casa lúgubre, pouco iluminada, simboliza (Figura 3) a troca da luz e da leveza identificadas na festa de casamento para uma vida de obrigações e rara felicidade. A pouca luminosidade possui relação direta com a experiência de horror. Segundo Mathias Clasen (2017), a ligação da escuridão com o horror remonta ao temor dos perigos da noite pelo nossos ancestrais: "A escuridão e o cenário visualmente obstruído são os pilares da ficção de horror. Os seres humanos, com a nossa fraca visão noturna, são especialmente vulneráveis a emboscadas no escuro, e pesquisas demonstram que a escuridão aumenta a ansiedade" (Clasen, 2017, p. 32). A escassez de luminosidade aqui, no entanto, remete mais à solidão, ao desacerto da mulher àquela rotina opressora.

Aliás, a encenação dá a ver essa relação de Agnes, também, com a natureza ao redor. Bordwell (2013) salienta que a *mise-en-scène* articula escolhas interessantes quando prioriza o desenvolvimento da ação dentro do quadro:

Durante os anos 1970 e 1980, as normas de cortes mais rápidos e movimentos mais fluidos da câmara em primeiro plano fizeram da encenação completa dentro do plano uma escolha rara. Em certo sentido, a solução no estilo "foto de identidade" reforçou essa tendência, reduzindo a encenação a um arranjo lateral ainda mais simplificado. Os mais desconcertantes dos esforços recentes no sentido de uma encenação em profundidade sustentada são encontrados no trabalho de um punhado de diretores que repudiam a montagem rápida e o achatamento da encenação perpendicular (Bordwell, 2013, p. 339).

FIGURA 3 – WOLF COMPROU UMA CASA EM MEIO À FLORESTA PARA VIVER COM AGNES



Fonte: O Banho do Diabo (Reprodução dos autores)

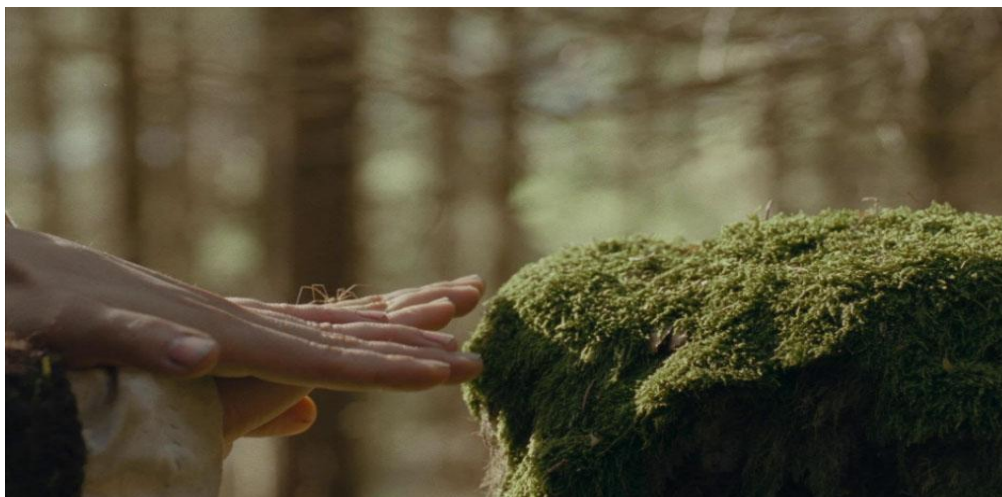
O filme evita os cortes rápidos e alterna enquadramentos abertos com primeiros planos, em uma conexão que lentamente conecta o espectador com as dores dos seres em cena. A montagem, como salienta André Bazin (1985), corta apenas no instante necessário:

[...] quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada (Bazin, 1985, p. 62).

94

Tal escolha por planos mais longos é essencial para compreendermos o avanço do sofrimento de Agnes, mas nem sempre foi assim e a relação dela com o ambiente demonstra isso.

FIGURA 4 – A PROTAGONISTA GOSTA DE INTERAGIR COM ANIMAIS E ELEMENTOS NATURAIS



Fonte: O Banho do Diabo (Reprodução dos autores)

Sobre a Melancolia

A jovem aparenta tranquilidade e satisfação no contato com a natureza, seja na criação da guirlanda do casamento com flores e ramos, ou das borboletas que pousam em suas mãos e rosto e aranhas que sobem pelos dedos (Figura 4). Durante o trabalho na pesca com o marido Wolf, Agnes coleta insetos, escamas coloridas de peixes, demonstra admiração pelos elementos naturais. No estábulo, acaricia e aproxima o rosto aos animais, como se conseguisse se conectar mais a esses seres do que ao marido e sogra. Nesses momentos de hábitos em meio à natureza, o espectador pode aventar alguma possível acusação de bruxaria que a jovem poderia sofrer na comunidade, porém, à medida que a narrativa se desenvolve, entendemos que a fruição com o entorno natural, assim como a religiosidade, constituem formas de busca por conforto, fuga à realidade opressiva e desumanizadora, suspiros às tecnologias de gênero que engendram o cotidiano da protagonista.

FIGURA 5 – O CASAMENTO É UM DOS RAROS MOMENTOS DE CELEBRAÇÃO DE AGNES



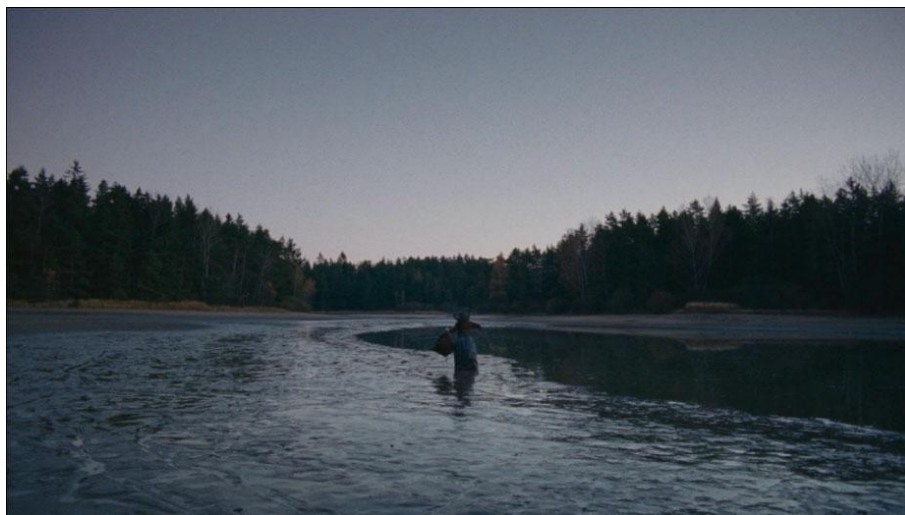
Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Discursos de longa duração vão conectar a personagem a um passado que remonta ao período da caça às bruxas na maior parte do continente europeu. Como destaca Levack (2018), a Alemanha e regiões vizinhas, como Áustria e Suíça, foram epicentros da caça às bruxas, onde tribunais locais impulsionaram julgamentos intensos e sistemáticos. Textos como o *Formicarius*, de Johannes Nider, forneceram os primeiros modelos teológicos e morais que influenciaram profundamente obras posteriores, como o *Malleus Maleficarum*, usado amplamente como guia nas perseguições entre os

séculos XV e XVII. O filme se passa na zona rural austríaca, uma área que, como outras partes da Europa Central (especialmente a Alemanha, Suíça e Áustria), foi palco de intensas perseguições a mulheres que foram chamadas de bruxas entre os séculos XVI e XVIII.

À medida que a personagem vai se decepcionando com o casamento, a impossibilidade de engravidar, o autoritarismo que enfrenta por parte da mãe de Wolf, a conexão com o cotidiano passa de serena à angustiada. Agnes pesca com rio lodoso e quase fica presa na água congelada (Figura 6), se perde em meio à floresta após a brincadeira de algumas crianças. Em outra situação, se debate e quase cai em meio a espinhos. Esses elementos destacam o quanto a natureza e a casa deixaram de ser lugares em que a jovem procurava refúgio para se tornarem apenas mais espaços de dor, sofrimento e invisibilidade. Nestas situações, a mulher aparece sozinha no plano, escolha narrativa e de montagem que demarcam o avanço da sensação de isolamento. Para Andrei Tarkovski (2010, p. 128), “uma verdadeira imagem artística oferece ao espectador uma experiência simultânea dos sentimentos mais complexos, contraditórios e, por vezes, mutuamente exclusivos”. A experiência das sensações difusas e contraditórias de Agnes ficam evidentes na composição fílmica que a mantém em separado, quase como se o universo interno dela tomasse conta da vida de todos – é a dor em manifestação visual.

FIGURA 6 – A JOVEM É REPRESENTADA, MUITAS VEZES, SOZINHA NO PLANO



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

O modo como essas situações são apresentadas se relacionam com as ideias de Tarkovski acerca da montagem como um instrumento que faz o tempo fluir em toda a potência narrativa e estética pela organização dos planos: “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida” (Tarkovski, 2010, p. 135). Tais tensões se manifestam em *O Banho do Diabo*, uma vez que o incômodo crescente na vida da protagonista é sentido pela transformação do espaço à medida que a condição de saúde mental se agrava.

A rotina de pescaria é coordenada pela matriarca da família. Wolf chega a argumentar que aquele não é um trabalho para mulheres, quando recebe a resposta da mãe de que se ela pode executá-lo, a nora também possui condições para tanto. Embora a obra se passe em 1750, a organização laboral é bastante rudimentar e emula a transição entre o sistema feudal aos primeiros movimentos rumo à acumulação primitiva, fase inicial do Capitalismo (Federici, 2017). Agnes ajuda Gänglin nos pagamentos aos trabalhadores após a jornada. Todavia, não há dinheiro em moeda: o salário é um pedaço de pão. O período de transição para novas formas econômicas a partir da constituição das jornadas de trabalho, contraditoriamente, aumentou a pobreza na Europa ao invés de diminuí-la.

No século XIV, as mulheres recebiam metade da remuneração de um homem para realizar a mesma tarefa; mas, em meados do século XVI, estavam recebendo apenas um terço do salário masculino (que já se encontrava reduzido) e não podiam mais se manter com o trabalho assalariado, nem na agricultura, nem no setor manufatureiro, um fato que, sem dúvida, é responsável pela gigantesca expansão da prostituição nesse período. O que se seguiu foi um empobrecimento da classe trabalhadora, um fenômeno tão difundido e generalizado que, em 1550 e muito tempo depois, os trabalhadores eram simplesmente chamados de “pobres” (Federici, 2017, p. 151).

Federici (2017) salienta, ainda, que do século XVI ao XVIII, a dieta dos trabalhadores foi basicamente constituída por pão, contrastando com a fartura de carne da Baixa Idade Média. Ao entregar o alimento feito de farinha escura e água aos pescadores, por mais de uma vez Agnes é indagada a dar pagamento maior. Em uma dessas situações, uma trabalhadora grávida pede um pedaço de pão a mais, entretanto a pescadora hesita ao ser repreendida pela sogra (Figura 7). Pelo desprezo que recebe,

entendemos se tratar de uma gestante sem um marido, o que era motivo de forte preconceito à época (Federici, 2017). Em outro momento, essa mesma mulher despertou admiração em Agnes justamente pela gravidez. Todavia, qualquer movimento de amizade entre elas é demovido pela mãe de Wolf.

FIGURA 7 – AGNES QUER PAGAR MAIS AOS TRABALHADORES APÓS A PESCA, MAS É REPREENDIDA PELA SOGRA



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Além da conexão com a natureza, a protagonista é muito religiosa. Na casa em que vive, monta um altar e, à noite antes de dormir, reza olhando através da janela, suplicando pela vinda de um filho. O plano *plongée* reafirma a impotência dela diante de um deus que ela crê realizador de milagres – uma vez que somente algo sobrenatural permitiria um filho com Wolf, já que ele não mantinha relações sexuais com a esposa. Pelo comportamento do homem em festas, há menção a uma homossexualidade, contudo a obra não desenvolve o indício.

O marido não é agressivo em palavras ou de forma física com Agnes, mas a passividade dele dá espaço ao autoritarismo da mãe. Gänglin explica como deve ser a sopa para o jantar, repreende a jovem sobre como ela tem que guardar as panelas e, quando esta já demonstra os primeiros sinais de sofrimento extremo ao passar os dias na floresta, a sogra reclama sobre a escolha do filho por uma garota de fora do vilarejo. Ao andar pelo mato, a moça encontra o corpo decapitado da mulher que aparece na primeira cena do filme jogando o bebê do penhasco. Em um misto de curiosidade e

espanto, ela fita o cadáver e, pelo avanço da decomposição, faz isso por vários dias. O que parecia significar medo, dá espaço a uma espécie de admiração – nesta sequência intuímos os primeiros traços de ideação suicida da personagem.

A narrativa de *O Banho do Diabo* se estrutura em torno de valores centrais da ideologia conservadora, sobretudo no que tange à sacralização da família, à vigilância sobre a sexualidade e à imposição de papéis fixos de gênero. A personagem Agnes é inserida em uma comunidade marcada por forte religiosidade católica e por um *ethos* patriarcal que estabelece o casamento e a maternidade como únicos destinos possíveis para as mulheres. Nesse sentido, o filme explicita como a ideologia conservadora opera por meio de uma moralidade disciplinadora que naturaliza o sofrimento feminino como parte de um ideal de pureza, submissão e expiação. A impossibilidade para engravidar de Agnes, sua melancolia e o silêncio progressivo que a consomem passam a ser lidos como falhas morais, não como efeitos de uma estrutura opressiva — e é essa inversão que sustenta a violência simbólica e física contra ela. São essas situações que estabelecem o horror na narrativa, pois a experiência com o gênero não necessariamente precisa ser lida pela chave do medo (Acker, 2017) ou da ameaça de algo sobrenatural. O cotidiano de controle, o desconforto, o desacerto de Agnes com os dispositivos que a atravessam são reiterados pelos elementos da encenação.

Enquanto a família não percebe os transtornos psíquicos de Agnes, todos são surpreendidos pelo suicídio do jovem Lenz (Lorenz Tröbinger), filho de uma vizinha. Há um desespero da mãe, que deseja impedir que o corpo do filho não seja enterrado em um cemitério, mas é justamente o que ocorre. Em culto religioso após a morte do rapaz (Figura 8), a protagonista ouve a condenação do sacerdote local: “o que Lenz fez é pior do que assassinato”.

FIGURA 8 – PADRE AFIRMA QUE O SUICÍDIO É PIOR QUE HOMICÍDIO APÓS A MORTE DE LENZ



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

A condenação religiosa às pessoas que tiravam a própria vida, e as consequências morais e sociais aos descendentes, contribuíram para o avanço de um fenômeno entre os séculos XVII e XIX que ficou conhecido como suicídio por procuração (Stuart, 2008). Recorrente sobretudo em regiões germânicas, a prática consistia em cometimento de crime para que, antes da execução, o criminoso recebesse a absolvição do pecado e a garantia de que não sofreria a condenação eterna.

100

Os perpetradores normalmente escolhiam crianças como vítimas porque, como explicou o jurista do século XVIII Carl Ferdinand Hommel, acreditavam que a “criança que assassinaram, não tendo ainda pecado, também alcançaria a salvação e seria poupada da condenação que poderia ter merecido numa idade mais avançada” (Stuart, 2008, p. 414, tradução nossa).

Kathy Stuart (2008) analisou 116 casos de suicídio por procuração em diversas regiões da Europa, ocorridos entre 1612 e 1839. Homens e mulheres recorriam a esse tipo de ato extremo, sendo o número entre o gênero feminino mais elevado: dos 114 autores conhecidos, 65 eram mulheres e 49 homens. Na relação com a igreja, tanto católicos quanto protestantes se mostravam adeptos da prática, porém, ocorriam mais casos entre luteranos por motivos controversos em pesquisas. Conforme Stuart (2008), os crimes ocorridos em territórios majoritariamente protestantes eram discutidos com frequência em periódicos médicos e de questões psicológicas; o que não acontecia tanto com os casos que se passavam em regiões católicas. A autora argumenta que há dúvidas

sobre a invisibilidade dos suicídios por procuração entre os adeptos da religião romana, mas os historiadores divergem sobre os motivos até hoje.

Após o suicídio do vizinho, a situação de Agnes se deteriora. Ela segue a transitar pela floresta à noite para admirar o corpo da mulher decapitada (Figura 10). A personagem fala cada vez menos, passa praticamente o dia na cama, o que dificulta ainda mais a relação com o marido e a sogra (Figura 9). Os objetos em cena, panelas sujas, peixes apodrecendo por falta de cozimento, todo o entorno expande para a *mise-en-scène* a dor e o vazio da protagonista. Representações da dor pela cenografia e disposição de objetos são estratégias que demarcam o vazio existencial. O medo não é de uma ameaça externa ou sobrenatural, algo corriqueiro em filmes de horror, e sim do que está no interior de Agnes, no vazio do abismo que começa a devorá-la. Carlos Primati (2016) argumenta que todo o cinema de horror é um grande tratado sobre a morte:

A presença constante da morte é o que dá sentido à própria existência da ficção de horror, porém sua utilidade não é somente como um elemento do enredo ou um artifício de manipulação emocional, mas principalmente como uma espécie de catalisador que processa todas as regras e gramáticas da narrativa (Primati, 2016, p. 9).

101

Na tela, a morte da protagonista (Figura 9) chega aos poucos e o único a percebê-la é o espectador.

FIGURA 9 – A PERSONAGEM NÃO CONSEGUE LEVANTAR DA CAMA COM O AVANÇO DO SOFRIMENTO



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Sobre a Melancolia

Assim como nas vivências na floresta ou no trabalho com a pesca, a personagem está solitária em cena – Wolf e Gänglin pouco interagem com ela e, quando o fazem, é para repreendê-la ou ajudá-la a se vestir (Figura 9).

FIGURA 10 – MULHER QUE COMETEU SUICÍDIO POR PROCURAÇÃO TEM O CORPO EXPOSTO NA FLORESTA



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

102

A melancolia era condição que no século XVIII era conhecida pela expressão “banho do diabo”. A jovem recorre a um banho público (Figura 11), onde é orientada a cruzar uma mecha de cabelo por baixo da pele - como forma de trocar uma dor por outra (Figura 12). Sempre que estivesse se sentindo muito mal, deveria mexer o cabelo de um lado a outro, pois a infecção do ferimento, supostamente, faria a melancolia sair.

FIGURA 11 – BANHOS PÚBLICOS ERAM USADOS PARA TRATAR DOENÇAS



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Sobre a Melancolia

FIGURA 12 – AGNES FAZ EXPERIMENTO NA CASA DE BANHO EM BUSCA DA CURA DA MELANCOLIA



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Segundo Arne Jansson (*apud* Stuart, 2008), os assassinatos pela busca de uma pena capital aumentaram depois de 1670, ao mesmo tempo que a taxa regular de suicídios. As mudanças nas cidades e na organização social contribuíram para o avanço de problemas na saúde mental: "Jansson apresenta um argumento clássico durkheimiano de que a modernização levou ao aumento da 'individação' e do isolamento social, o que por sua vez contribuiu para um aumento de atos suicidas de todos os tipos" (Stuart, 2008, p. 420, tradução nossa).

Agnes não alcançava aquele que era objetivo primordial das mulheres naqueles tempos: a maternidade. Sem conseguir engravidar, ela vive momentos de esperança ao encontrar um bebê na floresta. Só que a alegria logo se desfaz: ao chegar com a criança em casa, é repreendida pelo marido e sogra para que realize a devolução à verdadeira mãe. A perda aprofunda a desolação da mulher, que começa a consumir veneno gradativamente, tentando provocar uma morte accidental. Sem alcançar o objetivo, ela acaba confessando o desejo de morrer ao marido. Em uma sequência que mistura as alucinações da personagem com o realismo da dor de enfrentar o extremo sofrimento, adentramos com a jovem na cripta da igreja, para onde ela escapou com um menino Jesus de cera, roubado do altar. Ao aproximá-lo demais de uma vela, o boneco começa a derreter e a personagem entra em desespero – sem o sonho do filho nos braços nada mais faz sentido.

Confuso com o que fazer diante do colapso mental da esposa, Wolf a devolve para a família de origem (Figura 13). A mãe e o irmão recebem Agnes, entretanto não compreendem direito o que estava ocorrendo ou como proceder. Surpreendentemente, ela está mais calma e animada na manhã seguinte, tudo isso porque já havia tomado a decisão de cometer um crime e acabar com o suplício.

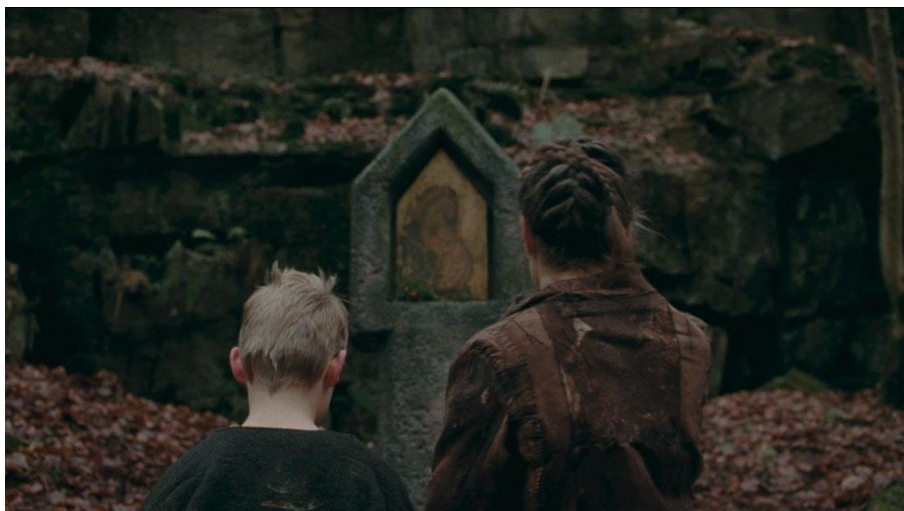
FIGURA 13 – SEM MELHORA, AGNES É DEVOLVIDA À FAMÍLIA PELO MARIDO WOLF



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Stuart (2008) afirma que a maioria dos crimes apresentava premeditação e, muitos deles, aspectos ritualísticos, como o de fazer a vítima rezar antes da execução. Ao estudar o caso de Agnes Catherina Schickin, Stuart (2008) revela que a camponesa admite em testemunho que obrigou o menino a verbalizar três conjuntos de orações por três vezes enquanto o agredia (Figura 14). No filme, a personagem declara que a criança é um anjo perante deus e que nunca pecará. A cena mostra o sofrimento do garoto, seus gritos e choro, diante dos quais a mulher reage com mais violência. A câmera se afasta nas agressões finais à criança, mesmo assim não ameniza o horror e o choque pela atitude da personagem. A dor do outro constitui a ela um momento de libertação.

FIGURA 14 – A CRIANÇA AINDA PRECISOU REZAR ANTES DA EXECUÇÃO REALIZADA POR AGNES



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Depois de cometer o assassinato, Agnes se entrega à Justiça. Ao revelar em confissão os motivos que a levaram ao crime, declara que matou para ir embora do mundo e que salvou a alma do menino: “Envenenei tudo o que é lindo com meus pensamentos loucos”. Novamente, há um plano em *plongée* e primeiro plano na atriz, que explode em riso, choro e soluços com a absolvição do sacerdote (Figura 15). A recorrência deste plano remete à cena em que ela, em gesto semelhante, suplicou aos céus a vinda de um filho, o que não ocorreu.

Enquanto audiovisual, a obra reforça que o desfecho trágico dela é resultado, entre outras questões, da não possibilidade de ser mãe, condição exigida pela sociedade naquele período.

FIGURA 15 – PLANO EM *PLONGÉE* ENFATIZA A SUBMISSÃO DA PERSONAGEM À RELIGIOSIDADE



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Na execução, a protagonista demonstra serenidade ao aceitar o destino e canta uma canção a Maria quando o carrasco encobre seu rosto. A aldeia assiste ao ritual, que culmina com a decapitação de Agnes. Seu sangue jorra e muitos levantam copos e vasilhas para conseguir algumas gotas. O irmão da jovem enche alguns desses recipientes e os troca por moedas. Há música e festa: a assassina está morta, seu corpo e sangue, agora puros, podem ter alguma utilidade mágica. Contraditoriamente, é o momento em que a personagem recebe a atenção de mais pessoas. Se o sofrimento e a melancolia eram invisíveis e condenáveis, o expurgo de seu corpo não o é.

FIGURA 16 – NO MOMENTO DA EXECUÇÃO, A CIDADE SE APROXIMA, MAS COM O INTUITO DE TER O CORPO DA CONDENADA COMO TROFÉU



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Com o avanço do suicídio por procuração, as autoridades recorreram a formas mais violentas de execução, com o propósito de intimidar novos crimes (Stuart, 2008). Todavia, a medida se revelou pouco eficaz, pois para os acusados a dor física não era um problema, e sim mais uma maneira de sofrerem pelos assassinatos cometidos. Na confissão de Agnes Catherina Schickin, há o pedido por uma punição com óleo quente, ou que seu corpo fosse dilacerado por garras de animais (Stuart, 2008). A obra de Veronika Franz e Severin Fiala se encerra com a festa, celebração do povo pela justiça com a condenada, que se livrou do sofrimento, dos pecados e ainda entregou um corpo puro como troféu às pessoas que não prestaram atenção nela enquanto definhava em melancolia (Figura 16). Mesmo que a pena não tenha ocorrido pelo óleo quente ou garras de animais, o corpo da jovem acabou despedaçado – espiritualmente enquanto ainda estava viva e fisicamente depois da morte.

107

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme abordamos ao longo do texto, podemos perceber que no filme *O Banho do Diabo* é possível identificar múltiplas tecnologias de gênero como práticas discursivas, institucionais e representacionais que constroem e regulam os sujeitos,

produzindo o feminino como efeito de discursos hegemônicos. A personagem Agnes, cuja impossibilidade de ser mãe a torna objeto de vigilância, medicalização e opressão, é interpelada por essas tecnologias que operam na tentativa de reinscrevê-la dentro da norma patriarcal de feminilidade reprodutiva. O “banho do diabo” surge como um ritual terapêutico que simultaneamente atua como punição e cura, convertendo a melancolia — aqui lida como um desvio emocional e comportamental — em um problema médico-religioso a ser tratado com violência simbólica e física.

Essa medicalização do corpo feminino, atravessada pela crença religiosa, encontra eco, como já citado, na crítica de Michel Foucault (1979) sobre as *práticas discursivas* que moldam saberes e legitimam poderes: o corpo de Agnes se torna, então, um campo de aplicação de saberes médico-religiosos que definem o que é loucura, pecado ou desvio.

Essa lógica de controle corporal se articula à análise de Silvia Federici (2017), para quem a caça às bruxas e a imposição da maternidade compulsória durante o advento do Capitalismo operaram como instrumentos para disciplinar e submeter as mulheres aos imperativos da reprodução social. A punição exemplar de Agnes e de outras personagens femininas que desafiam as normas de gênero não apenas denuncia os mecanismos históricos de dominação, mas expõe como esses sistemas se engendraram sob a aparência de cuidado, purificação ou salvação. O filme, portanto, dramatiza a intersecção entre *tecnologias de gênero*, *práticas discursivas* e o controle do corpo feminino como força de trabalho reprodutivo, revelando que a loucura feminina, tal como representada na narrativa, não é um estado de desordem individual, mas um efeito político da ordem patriarcal e religiosa.

A obra audiovisual, declaradamente inspirada na pesquisa de Kathy Stuart (2008), consegue problematizar questões do período histórico dos suicídios por procuração evocando reflexões acerca dos discursos de opressão, vigilância sobre os corpos femininos, inscrevendo-os ainda nas transformações sociais e políticas da Modernidade. A inserção de Agnes à natureza na construção dos planos contrasta com seu isolamento ao avançar da narrativa, fundamentando na encenação as mudanças na condição mental da protagonista. Já a casa acaba por representar o aprisionamento espiritual e físico da jovem, referendando o dispositivo de opressão familiar ao qual ela estava entregue. O medo do feminino, evidente na cultura da época, se traduz no

incômodo sentido pelo espectador ao acompanhar o dismantelamento das perspectivas de Agnes, que mergulha no abismo e traz uma experiência estética com o horror como um desconforto, medo da realidade, o transitar por um solo que, paradoxalmente, ficou ainda mais pantanoso com a Modernidade.

Apenas dois momentos mostram Agnes em planos abertos, rodeada e festejada por outras pessoas: a festa de casamento e o ritual de execução pública. O intervalo entre esses dois momentos marca discursivamente o papel das mulheres naquela sociedade e os modos como tais práticas afetam suas vidas até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ACKER, Ana Maria. **O dispositivo do olhar no cinema de horror *found footage***. 2017. 218 f. Tese (Doutorado em Comunicação) –, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a História do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

CASTEL, Robert. **A ordem psiquiátrica**: a idade de ouro do alienismo. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.

CLASEN, Mathias. **Why Horror Seduces**. New York: Oxford University Press, 2017.

DE LAURETIS, Teresa. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOTY, Alexander; INGHAM, Patricia Clare. **The Witch and the Hysteric**: the Monstrous Medieval in Benjamin Christensen's *Häxan*. New York: Punctum Books, 2014.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 16. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREITAS, Muriel Rodrigues de. **Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça?** Discursos sobre a loucura feminina nos filmes O que terá acontecido a Baby Jane?, O bebê de Rosemary e O exorcista. 2023. 234 f. Tese (Doutorado em História) –, Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. Tradução de Hildegard Feist. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEVACK, Brian P. **A caça às bruxas na Europa: 1450-1750**. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- PRIMATI, Carlos. Tempo de horror: uma introdução ao cinema da morte. In: GARCIA, Demian (Org.). **Cinemas de Horror**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.
- REYES, Xavier Aldana *et al.* **Horror: a literary history**. London: The British Library, 2016.
- SCHIESARI, Juliana. **The Gendering of Melancholia: feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in Renaissance Literature**. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- STUART, Kathy. Suicide by Proxy: The Unintended Consequences of Public Executions in Eighteenth Century Germany. **Central European History**, v. 41, n. 3, 2008, p. 413-445.
- SZASZ, Thomas. **A fabricação da loucura: um estudo comparativo entre a Inquisição e o movimento de Saúde Mental**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

Sobre os autores**Ana Maria Acker**

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestra pela mesma instituição. Professora dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER) e na Especialização em Mídia e Educação da UAB/Unipampa. É bacharela em Comunicação Social - Jornalismo e especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Realiza pesquisas sobre o gênero horror no cinema e audiovisual, cinema brasileiro, experiência estética, tecnologia, imagem e Jornalismo (desinformação e televisão).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0689-7587>

Muriel Rodrigues de Freitas

Doutora em História pela PUCRS e mestre pela UFRGS, com pesquisas voltadas à história das mulheres, loucura e cinema de terror. Desenvolve interfaces entre teoria feminista, práticas discursivas e produção audiovisual, optando por uma abordagem crítica e sensível ao gênero. É professora da Educação Básica e atua como roteirista e diretora de documentário em sua dissertação de mestrado. Analisa o cinema como tecnologia de gênero e integra grupos de pesquisa interdisciplinares nas áreas de história, gênero e educação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3012-9468>

Como citar esse artigo

ACKER, A. M.; FREITAS, M. R. de. Melancolia e medo do feminino em O banho do diabo. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 84-111, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

INADEQUAÇÃO, ISOLAMENTO E MELANCOLIA: OS JOVENS NOS FILMES BRASILEIROS DURANTE O DESENVOLVIMENTO DO BOLSONARISMO

INADEQUACY, ISOLATION AND MELANCHOLY: YOUNG PEOPLE IN BRAZILIAN FILMS DURING THE DEVELOPMENT OF BOLSONARISM

Daniel Feix
UNISINOS

Resumo: As figurações da juventude no cinema nacional do período de desenvolvimento do bolsonarismo no Brasil são marcadas por uma desesperança que se manifesta, por um lado, em angústia, torpor e paralisia e, por outro, em ansiedade, pressa e uma intensidade exacerbada. Neste artigo, aproximamos doze longas-metragens lançados nos doze anos anteriores à chegada de Jair Bolsonaro à Presidência conforme a percepção dessas características nos comportamentos de seus jovens protagonistas. Também analisamos como esses comportamentos refletem o estado de espírito de um país que estava prestes a ver um movimento autoritário de direita alcançar o poder. *A falta que me faz* (2010), de Marília Rocha, e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, são os filmes de referência na análise, que também cita *Arábia* (2018), de Afonso Uchôa e João Dumans, *As horas vulgares* (2013), de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize, *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro, *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, *Cores* (2013), de Francisco Garcia, *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro (2011), *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho (2010), *Tinta bruta* (2018), de Filipe Matzenbacher e Marcio Reolon, e *Yonlu* (2018), de Hique Montanari.

Palavras-chave: *A falta que me faz*; Bolsonarismo; Cinema brasileiro; Juventude; *O céu sobre os ombros*.

Abstract: The depictions of youth in brazilian movies during the period of bolsonarism's rise are marked by a hopelessness that manifests itself, on the one hand, in anguish, torpor, and paralysis, and, on the other, in anxiety, haste, and heightened intensity. In this article, we examine twelve feature films released in the twelve years preceding Jair Bolsonaro's presidency based on the perception of these characteristics in the behaviors

of their young protagonists. We also analyze how these behaviors reflect the state of mind of a country on the verge of seeing a right-wing authoritarian movement come to power. *Like water through stone* (2010), by Marília Rocha, and *The sky above* (2011), by Sérgio Borges, are the reference films in the analysis, which also cites *Arabia* (2018), by Afonso Uchôa and João Dumans, *The vulgar hours* (2013), by Rodrigo de Oliveira and Vitor Graize, *Neon bull* (2016), by Gabriel Mascaro, *Cão sem dono* (2007), by Beto Brant and Renato Ciasca, *Colors* (2013), by Francisco Garcia, *Body electric* (2017), by Marcelo Caetano, *Hill of the sky*, by Gustavo Spolidoro (2011), *The famous and the death*, by Esmir Filho (2010), *Hard paint* (2018), by Filipe Matzenbacher and Marcio Reolon, and *Yonlu* (2018), by Hique Montanari.

Keywords: Bolsonarism; Brazilian films; *Like water through stone*; *The sky above*; Youth.

1 INTRODUÇÃO: PASSADO PERDIDO, PRESENTE ESTENDIDO, FUTURO EM SUSPENSÃO

O bolsonarismo ganhou sua forma definitiva com a aproximação das eleições presidenciais de 2018 no Brasil, mas sua origem remonta ao contexto sociopolítico do país nas duas décadas anteriores. É o que apontam estudiosos desse movimento autoritário, entre os quais Nobre (2022), Nunes (2022) e Rocha (2021).

A instabilidade democrática da política institucional brasileira é chave nesse processo, indica Nobre, associando-a à permissividade do “presidencialismo de coalizão” (Nobre, 2022, p. 49). A organização com base em arranjos (a política da troca de apoio por cargos, por exemplo) minou o apoio popular a partidos e forças tradicionais, apartando-os da sociedade. Ao longo dos anos, viu-se um aumento progressivo da rejeição a “tudo isso que está aí” – uma afirmação genérica sobre o que seria um sistema político, identificado como corrupto e inclusive irrecuperável. O advento do mundo digital trouxe uma nova camada a esse contexto, à medida que permitiu a organização de novas redes on-line, como nota Rocha (2021, s./p.¹), chamando a atenção para o seu apelo eminentemente antissistêmico.

Surgiram os “partidos antissistema”, os “partidos digitais” e os “partidos plataforma”, conforme a definição de Nobre (2022, p. 101) – organizações que, para seguir com a terminologia desse autor, *hackearam* os partidos tradicionais. Ofereceram uma saída diante do descrédito da política, fazendo ressoar vozes dos “outsiders conectados”, ou “pessoas que, em razão da idade, da situação profissional

¹ A falta de paginação deve-se ao fato de que o livro citado está no formato digital (*e-book*), sem a numeração das páginas.

ou de uma insegurança econômica, se sentem excluídas” (Nobre, 2022, p. 113). Pessoas que, na micropolítica das relações cotidianas, desenvolveram a fragilidade afetiva necessária para aderir a discursos genéricos “contra tudo isso que está aí”.

Ocorre que o sistema, no momento em que Luiz Inácio Lula da Silva estava consolidado no governo (entre 2003 e 2010), era identificado com a esquerda. E essas novas forças antissistêmicas ascenderam de modo concomitante ao que Rocha, referenciando as ideias de Power (2000), chama de perda da vergonha de ser de direita: “Ser de direita [até então] estava fora de moda nos meios intelectualizados, porque tinha a ver com ditadura, com autoritarismo” (Rocha, 2021, s./p.). Livres da vergonha, os novos partícipes da vida política brasileira saíram dos casulos, reorganizando-se em grupos primeiro restritos à ideologia liberal mais clássica e, depois, identificando-se como libertários e até anarcocapitalistas. Pioneiro nessa onda, segundo Rocha, o Movimento Endireita Brasil foi fundado em 2006. O Cansei é de 2007, seguido de outros. Na empolgação confortante do reencontro afetivo, o radicalismo se desenvolveu, sobretudo a partir das ideias do agitador Olavo de Carvalho, embora *think tanks* e outras dessas estruturas cooptassem forças conservadoras tradicionais, nem sempre extremistas, porém invariavelmente alinhadas com o que, na ciência política, convencionou-se chamar de “nova direita”, “*alternative right*” ou simplesmente *alt-right* – que prega o ultraliberalismo e flerta com o supremacismo (Rocha, 2021, s./p.).

Na década de 2010, a sede por mudança a qualquer custo ganhou impulso com a Operação Lava-Jato, com sua ideia de “limpeza política” devidamente fortalecida pela mídia tradicional. Apesar de ser um político de carreira, Jair Bolsonaro mostrou-se a personificação desse *outsider* supostamente dono da coragem necessária para encampar essa limpeza, e sua penetração em todas as camadas da sociedade fez com que todos os tipos de oposição ao *status quo* então representado pelo petismo de Lula (e de sua sucessora Dilma Rousseff) o abraçassem rumo à mudança. Há outras nuances nesse cenário, o que inclui o nacionalismo ligado à tradição militarista brasileira e a rejeição a um progressismo em voga no mundo todo e particularmente forte nos governos Lula e Dilma (com a ascensão de pobres à chamada “nova classe C”, a valorização de minorias em políticas como as cotas universitárias e a criminalização do racismo), mas o que nos interessa, neste artigo, é a indicação de que um movimento autoritário antissistêmico de direita tomava forma no país. E, nesse período, o

progressismo, com seus sonhos de um futuro com menos desigualdade social e mais respeito às instituições democráticas, por mais frágeis que estivessem, parecia sufocado. A crise que era apenas política passou a ser existencial.

Também é importante considerar, nesse contexto, que a resposta autoritária de rejeição às mudanças do presente, quando estas ameaçam as perspectivas de futuro, segundo Adorno (2019), costuma levar a uma idealização do passado, quando tudo seria melhor pois de acordo com uma ordem normativa convencional – sem o que seria a “invasão” de corruptos, esquerdistas, pobres, minorias e quem os defende, ou seja, os “comunistas”². Os sujeitos propensos ao autoritarismo, explica Adorno, querem a volta da vida como ela era, mesmo que não saibam ao certo como ela efetivamente foi – trata-se de uma disputa de discursos, como define Nobre (2022) em sua reflexão sobre o retorno do autoritarismo no Brasil, sendo que esses discursos se moldam conforme desejos íntimos às vezes escamoteados, porque reveladores de preconceito e, também, ódio. O bolsonarismo não é igual ao fascismo, movimento que teve lugar na Europa da primeira metade do século XX. Porém, herda dele essa vontade de reparação que seus estudiosos, entre eles Griffin (2018), chamam de “palingenético”: a idealização de um passado mítico que remete à pureza absoluta e que é tão distante (porque idealizado, mitificado) a se perder de vista. A crise existencial leva ao bolsonarismo e, ao mesmo tempo, se estabelece devido ao bolsonarismo, assim como a perdição em meio à passagem do tempo: há temor pelo futuro, uma visão distorcida do passado e, diante disso, um estado que pode ser de angústia e torpor ou, contrariamente a isso, de pressa e busca pela intensidade do presente. A vida agora, já, antes que tudo acabe, antes que o sistema nos engula. A agressividade que leva ao autoritarismo também é consequência disso.

Há inúmeras formas de constatar esse estado de coisas. Nossa proposta é olhar para os filmes produzidos no Brasil do período, ou seja, nos anos em que o bolsonarismo surgia como uma resposta a esse contexto. Mais especificamente a figuração da juventude nesses filmes, pois o modo como as novas gerações são representadas na ficção parece-nos simbólico dessas transformações – mais do que as representações de gerações anteriores, que igualmente figuram a sensação de não

² É uma premissa do bolsonarismo, conforme os autores aqui citados, a rejeição ao que é identificado como “comunismo”, mesmo que não seja literalmente a defesa desse sistema político-econômico.

pertencimento ante as mudanças em curso, contudo em uma perspectiva mais imediata e menos projetiva, na nossa visão. São as figuras dos jovens que indicam mais claramente a cruzada existencial que o bolsonarismo trouxe à sociedade brasileira.

Na próxima seção deste texto, abordaremos as figurações da angústia e do torpor; na seção seguinte, as da pressa e da intensidade. Por fim, faremos uma aproximação de ambas, de modo a indicar o que permite cotejá-las em conjunto e, assim, definir um sentimento geral na sociedade que via o bolsonarismo surgir.

2 A VIDA EM PERSPECTIVA: ANGÚSTIA, TORPOR, PARALISIA

Algumas análises sobre a produção cinematográfica brasileira nas duas primeiras décadas do século XXI chamam a atenção para a recorrência do que seria um sentimento de “paralisia” (Valente, 2011) ou “torpor” (Souto, 2012) de alguns personagens. Esses dois autores citam *Trabalhar cansa* (2011)³, de Juliana Rojas e Marco Dutra, como exemplar desse sentimento, relacionando-o a uma tentativa frustrada de se movimentar, de seguir em frente na vida, e também como parte da criação de uma atmosfera de mistério que perpassa as narrativas dos filmes. Chama-nos atenção o próprio desenvolvimento de uma onda de filmes do gênero suspense, alguns deles fantásticos, outros construídos com elementos do horror, sendo *Trabalhar cansa* uma de suas referências fundamentais. O país gerava um movimento autoritário intolerante, que surgia como resposta a um estado de coisas no qual o que era tido como “sistema” parecia falido aos olhos de parte da população. E o cinema, para representar esse contexto, produzia filmes de mistério, suspense, fantasia e horror. Com personagens devidamente perdidos, angustiados, paralisados.

Chama-nos igualmente atenção o quanto o torpor se repete em uma quantidade significativa de produções do período, demarcando alguma incredulidade e, além disso, incapacidade de interpretação dos acontecimentos presentes em cada história narrada – os traços fantásticos, ou seja, de uma realidade impalpável, nos

³ Adotamos aqui como critério para identificação do ano dos longas-metragens o momento de seu lançamento comercial. Assim podemos ter uma ideia padronizada do período ao qual cada filme está vinculado, independentemente de suas sessões esporádicas ou isoladas em festivais e *premières* (as datas específicas de cada estreia estão citadas ao final do artigo, na seção dedicada às fichas técnicas dos filmes analisados). Disponível em: <http://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2019.pdf/>. Acesso em: 28.ago.2025.

levam a essa mesma interpretação. Entre essas produções, destacam-se sobremaneira aquelas que trazem personagens jovens, ligados a gerações que estão crescendo e se desenvolvendo nesse momento do país – como se esse duplo desenvolvimento, da situação do país e dos cidadãos que agora chegam para viver a realidade como ela então se apresentava, fosse concomitante. Listamos alguns desses filmes, antes de nos aprofundarmos na argumentação: *Arábia* (2018), de Afonso Uchôa e João Dumans; *As horas vulgares* (2013), de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize; *Cores* (2013), de Francisco Garcia; *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro (2011); *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges (2011) e *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho (2010).

O processo de amadurecimento é uma temática comum a esses longas, ainda que em dois casos (*As horas vulgares* e *Arábia*) possamos falar não exatamente em passagem para a vida adulta, mas em adaptação, ambientação ou descoberta de novas realidades – por parte de jovens personagens em maturação. É o encontro com contextos até então desconhecidos que gera o estado de torpor, nesses dois filmes conectado a uma sensação de impotência. *Morro do Céu* e *Os famosos e os duendes da morte* abordam justamente a impotência que vem junto com o crescimento, enquanto *Cores* trabalha a construção de um trio de personagens como que oprimidos pelo contexto em que estão inseridos, seja pela pressão social ou pelo simples fato de que a vida adulta não parece oferecer saída rumo à satisfação. *O céu sobre os ombros*, também sobre um trio de figuras distintas circulando pela cidade (no caso, a capital de Minas Gerais), merece uma atenção especial pelo aprofundamento dessa reflexão sobre a falta de perspectivas que se desvela quando o porvir se anuncia no horizonte.

São três personagens reais (pessoas encenando o que seriam suas próprias rotinas) cujas trajetórias podem ser interpretadas como *sui generis*, mas são, em essência, simbólicas de grandes transformações, tanto de seus casos particulares quanto daquilo ao que esses casos podem ser associados – as grandes transformações pelas quais passa a sociedade brasileira. Vejamos: Everlyn Barbin é uma mulher transexual que se prostitui e que ganhou espaço na universidade, formando-se em Psicologia, entrando no mestrado e dando aula em um curso de especialização; Murari Krishna trabalhou em vários empregos identificados com a base da pirâmide socioeconômica, integra ativamente uma torcida organizada de futebol e, mais recentemente, tornou-se devoto do movimento Hare Krishna; e Edijucu Moio, o Lwei,

é um africano descendente de portugueses que almeja ser escritor porém não consegue terminar nenhum livro – e fica deprimido com essa situação. São, portanto, figuras com alguma contradição em si, típica do processo de experimentação relacionado à autodescoberta – o que é possível e cada vez mais comum em uma sociedade em que há consistência na movimentação das pessoas de um extrato social a outro e, mais do que isso, em que a liberdade de escolha é celebrada e, mesmo que com manifestações de rejeição e preconceito, minorias ganham espaço para se expressar e buscar a felicidade, com menos filtros e maior autenticidade.

Everlyn, Murari e Lwei vivem entre a esperança e a desesperança, na linha tênue que Pinheiro-Machado e Scalco (2018), outros estudiosos do bolsonarismo, identificaram como consequência de frustrações advindas da movimentação na pirâmide socioeconômica. São, os três, “sujeitos mais demandantes, conscientes ou exigentes”, o que é típico desse período histórico nacional (Pinheiro-Machado; Scalco, 2018, s./p.), ainda que não tenham se transformado necessariamente a partir do consumo, uma característica típica da “nova classe C”. O que ocorre com eles não é a ascensão pela via estritamente econômica, mas, isso sim, o acesso a novos ambientes, descobertas e novas experiências, que os tornam exatamente isto – mais demandantes, conscientes ou exigentes. As transformações por que passam não são necessariamente econômicas, mas são certamente sociais. E eles são representantes de três minorias – comportamental, religiosa e étnica. Isso nos leva a acrescentar à reflexão dessa dupla de autores uma questão difícil de mensurar, pois do âmbito da micropolítica afetiva das relações sociais, mas absolutamente marcante nas personalidades desses sujeitos entre a frustração e a esperança: estabelecendo novas conexões afetivas determinadas por novos contextos sociais, os sujeitos se transformam pessoalmente, podendo seguir dois caminhos, sendo o primeiro o do ódio, caso fossem propensos ao autoritarismo segundo Adorno (2019), o que no entanto não nos parece o caso, e o segundo o da desilusão e da melancolia, no caso de serem menos propensos ao autoritarismo (o que, aí sim, se encaixa nas suas descrições). Na nossa visão, as figuras representativas do bolsonarismo, que são os personagens ressentidos ou violentos diante do contexto que os desagrada, são os do primeiro grupo. Os do segundo incluem o trio protagonista de *O céu sobre os ombros* e, do mesmo modo, os demais personagens dos filmes mencionados neste artigo. O primeiro grupo, sentindo-se vitimizado pela era que interpretam como sendo

de desesperança, tornou-se em sua maioria odioso; o segundo, atingido pela desesperança, tornou-se desiludido, melancólico. Paralisado. São caminhos distintos, ambos sintomáticos da era de conformação do movimento bolsonarista no Brasil.

São muitas as figuras da desilusão e da melancolia no cinema brasileiro pré-surgimento do bolsonarismo. Deixamos claro que não são necessariamente associadas em si ao bolsonarismo, mas são representativas de um país que passou por transformações socioeconômicas profundas que geraram sujeitos afetados por elas. São indivíduos que representam não exatamente o bolsonarismo, e sim a presença de afetos e identificações que conduzem ao bolsonarismo.

No caso de *O céu sobre os ombros*, é preciso ponderar que se trata de um trio que experimenta, tenta, vai atrás do que quer fazer – o que é o contrário de torpor e paralisia. Contudo, o filme nos parece ser sobre o resultado das escolhas feitas por quem experimenta; o torpor e a paralisia vêm depois, quando os desejos não se saciam, quando o futuro segue em suspensão mesmo com tantas tentativas reiteradas de realização pessoal. Há um mal-estar gerando angústia; o caminho que conduz ao torpor e a paralisia pode até passar por essas tentativas, mas a chave para interpretar esses personagens e sua relação com a sociedade em que eles estão inseridos parece-nos ser a angústia geradora do mal-estar – que não vai embora mesmo quando é combatida com proatividade na busca pela realização dos desejos pessoais.

Suas condições de torpor e paralisia se potencializam porque eles vivem de modo muito marcante a cidade, ou seja, o espaço que os circunda – uma alusão à sua relação com a sociedade como um todo. São personagens que se movimentam por Belo Horizonte, o que é fundamental em suas constituições. Prédios, ruas, bares, espaços públicos de trabalho e vivência, incluindo a universidade e o estádio de futebol, são o tempo todo focados pela câmera de Sérgio Borges. A intenção de relacioná-los aos espaços coletivos que eles habitam, por parte do cineasta, fica clara quando sua câmera os flagra diminutos em planos gerais bem abertos, nos quais a imponência do contexto se sobressai. A sociedade os sufoca. Isso se evidencia de maneira literal, em ambientes fechados e também na rua, e ainda é sugerido em sequências como aquela em que Murari deixa a sala espaçosa porém sufocante na qual trabalha – um enorme escritório de telemarketing. Presume-se que está indo para um intervalo. A câmera então inicia uma panorâmica de um parque verde, tranquilo, o

oposto do que a imagem do ambiente corporativo sugeria até então. Ao final desse movimento, vemos o personagem sentado, à frente desse parque, que, todavia, na verdade, vai em seguida revelar-se um painel publicitário colado à parede atrás do personagem. Trata-se de uma imagem desveladora de que a saída rumo à paz, ao bem-estar e à liberdade, ou seja, a libertação daquela realidade opressiva, é artificial. A natureza não está mais acessível. A não ser em sonho. É irreal. E é essa constatação que paralisa não apenas Murari, mas também Everlyn e Lwei.

A câmera de Borges associa a desilusão paralisante dos três ao seu entorno destacando, no enquadramento, o ambiente que ajuda a moldá-los – a ilusioná-los, a tolhê-los. Além disso, o cineasta alonga os planos a durações contadas aos minutos, e não segundos, o que dá ao espaço-tempo do filme uma atmosfera oposta à ideia da ilusão que leva ao encantamento. É uma crueza do tipo *a vida como ela é* que sugere a desilusão e, com ela, a sensação de decepção que os leva ao torpor.

Ainda é importante mencionar que a câmera observadora de personagens reais, como Everlyn, Lwei e Murari, é recorrente no cinema nacional do período – repete-se no citado *Morro do Céu* e em outro filme que vamos destacar na próxima seção deste artigo, *A falta que me faz* (2010), de Marília Rocha. Com alguma constância, cineastas brasileiros foram deixando de lado a técnica da entrevista, tão usual em documentários, para apostar em uma ficcionalização de sujeitos ordinários (Feix, 2022; Guimarães, 2005), em procedimentos que, com uma observação muitas vezes silenciosa e mesmo distanciada, de modo a enquadrá-los com a moldura social que os cerca, acabaram desvelando uma geração que se mostra perdida. Tanto que fugir da sua realidade parece ser um desejo comum a muitos integrantes dessa geração. Em *O céu sobre o ombros*, Lwei escreve ficções, Murari torna-se um Hare Krishna, Everlyn estuda a poesia clássica do romano Ovídio – três tipos distintos de fuga. Além disso, os três usam, no dia a dia, outros nomes que não os de batismo, como é exposto nos créditos finais do filme, o que reforça a ideia de uma busca por transformação, para além do que seria o seu destino predeterminado – que, entretanto, não traz a almejada felicidade, como igualmente se evidencia no final da narrativa. Vive-se o ordinário, sonha-se com o extraordinário. Daí a frustração.

Em *Morro do Céu*, há o medo de sair da pequena comunidade onde, para o jovem protagonista, o futuro é incógnito. Em *As horas vulgares*, a coragem (ou seria o

mesmo medo?) de tirar a própria vida diante desse mal-estar geracional. Em *Os famosos e os duendes da morte*, que se passa em uma cidadezinha do interior gaúcho onde há muita névoa, metáfora da opressão social e da falta de perspectivas de vida no horizonte, a fuga se materializa no acesso à internet, por meio de *chats* e outros recursos populares à época da produção, que fazem com que o personagem principal consiga estabelecer contato e realizar trocas com outras pessoas. Em *Arábia*, há outro tipo de torpor melancólico, se não a partir de uma fuga, por meio de uma projeção para outro tempo – no caso, o acesso de um jovem ordinário às anotações memorialísticas de um operário igualmente comum, ainda que singularizado em sua trajetória particular e, com isso, dignificado. No cinema brasileiro pré-bolsonarismo, há desilusão e paralisia, mas muita imaginação – de algo que se foi ou não se poderá mais ser.

3 O TEMPO INDOMÁVEL: INTENSIDADE, PRESSA, ANSIEDADE

O céu também está sobre os ombros do quinteto de mulheres protagonistas de *A falta que me faz*, sobre esse grupo de jovens em conflito com a ideia de destino predeterminado que perpassa suas vidas e que, por isso, busca a transformação e sonha com algum tipo de fuga. O filme de Rocha apresenta a passagem propriamente dita do documentário de entrevistas para a câmera observadora que ficcionaliza as rotinas de personagens reais. Já tem o olhar afastado, a composição que valoriza a relação personagem-espaco e os planos quase tão longos quanto os de *O céu sobre os ombros*, mas ainda pontua, em meio à narrativa, entrevistas em primeiro plano com as cinco personagens, Alessandra, Paloma, Priscila, Toca e Valdênia, nas quais estas expõem suas rotinas e desejos, materializando a libertação que parece alcançável, porém, é difícil, pois advém de uma quebra de expectativas moldadas na tradição local. Neste longa-metragem, não há exatamente torpor, ainda que o estado de espírito das protagonistas lembre o dos filmes citados na seção anterior deste artigo: a perdição, aqui, não resulta mais em paralisia, mas, isso sim, em uma ansiedade que às vezes leva à pressa e quase sempre a uma intensidade de quem parece querer estender o presente – porque está apartado do passado e tem as mesmas dificuldades de vislumbrar o futuro.

Com algumas diferenças e particularidades, essa situação se repete em *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro; *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca;

Corpo elétrico (2017), de Marcelo Caetano; *Tinta bruta* (2018), de Filipe Matzenbacher e Marcio Reolon; e *Yonlu* (2018), de Hique Montanari. Esses cinco filmes, mais *A falta que me faz* e os seis da seção anterior (totalizando doze), foram lançados em um intervalo de doze anos, entre 2007 e 2018 – exatamente o período que, na nossa avaliação a partir da leitura dos autores aqui citados, coincide com a formatação do bolsonarismo na sociedade brasileira, se considerarmos que, pouco antes disso, quando os primeiros desses títulos estavam em pré-produção, o país já então governado por Lula começava a ganhar as características que seriam respondidas com esse movimento autoritário de direita. Havia um otimismo no país dado o aumento do poder de consumo da população, a mobilidade social e o acesso cada vez menos restrito ao exercício da cidadania. Simultaneamente, havia ódio sustentado pela rejeição a esse cenário. E, em meio a esse embate, perda. E frustrações.

Canclini (2021) não usa o termo “*outsiders conectados*” de Nobre (2022), mas relaciona essa perda a uma despolitização, causada pela revolução tecnológica recente – e que vai fortalecer a criação do que aqui, citando novamente Nobre, antes chamamos de “partidos antissistema”, “partidos digitais” e “partidos plataforma”. Para Canclini, o fenômeno do afastamento da política tradicional se explica por diversos motivos, especialmente a sensação de que os partidos tradicionais não mais representam as pessoas. A nossa percepção é a mesma de Pinheiro-Machado e Scalco (2018): a frustração se dá pelo aumento das demandas dos cidadãos nessa sociedade transformada, no sentido de que, mesmo quem parece ter mais acesso à cidadania acaba, após experimentá-la, querendo mais. E se decepcionando, pois esse “mais” revela-se inalcançável. A desilusão que despolitiza mina o apoio à democracia, raciocina Canclini, citando dados de pesquisas do instituto chileno Latinobarómetro que apontam que 50% dos latino-americanos não acreditam mais na solução democrática para a sociedade (Canclini, 2021, p. 21)⁴. Segundo esse autor, os algoritmos *hackeiam* o pensamento e fortalecem o desejo antissistêmico. Essa mudança é incivilizatória, prossegue, porque as conexões estabelecidas nesse processo de robotização, ainda que eminentemente afetivas, com frequência levam a soluções fáceis que incluem a desumanização do outro. É um tipo de individualismo radical:

⁴ Importante referir que se trata de dados coletados e processados pouco antes o lançamento desse estudo de Canclini, datado de 2021.

desesperançado de uma vida melhor por meio das instituições consolidadas, o novo cidadão surgido em meio a essas transformações vai progressivamente cedendo aos apelos do que é antissistêmico até que, em última instância, se liquide o sistema, ou seja, a democracia. Esse é o contexto da vida em sociedade no momento da produção dos filmes com os quais aqui estamos trabalhando, o que ajuda a explicar o movimento rumo à desilusão generalizada e, conseqüentemente, o aparecimento de tantos personagens representativos dessa sensação, ainda que incorporando essa desilusão de maneira bem distinta entre si.

Mesmo os filmes mais antigos do conjunto (de 2007) são capazes, na nossa avaliação, de registrar esse contexto, pois é uma propriedade do cinema, conforme Kracauer (1988), registrar e dar a ver inclusive o que só está no inconsciente social, ainda se desenvolvendo e, portanto, só vai se mostrar posteriormente nas relações sociais: “Os filmes refletem não tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, ou profundas camadas da mentalidade coletiva, que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (Kracauer, 1988, p. 18). É uma propriedade da linguagem cinematográfica, segundo esse autor, criar uma nova dimensão imagética na qual o inconsciente da coletividade se torna aparente, evidenciando pormenores das relações que, fora da tela, no âmbito do real, estão escondidos: “Ao registrar em imagens o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário –, os filmes se tornam a chave para abrir processos mentais ocultos [em uma sociedade]” (Kracauer, 1988, p. 19). As raízes da desilusão já estavam plantadas, e os filmes foram capazes de capturá-las – e escancará-las – antes que de fato se apresentassem.

O quinteto de personagens de *A falta que me faz* vive em Curralinho, distrito de mineração na região de Diamantina (MG), onde espera-se que meninas como elas vivam os experimentos da juventude, mas só enquanto não chegar o momento de constituírem família (tradicional normativa, ressalte-se). É algo que as incomoda, embora elas tenham dificuldade de colocar esse incômodo em palavras. A narrativa do filme foca nesses experimentos, a maior parte amorosos, vividos sob o peso dessa sombra em seus ombros. Seja pela vontade de confrontar a tradição, seja pela intensidade intrínseca à vida na juventude, o que vemos são vivências que flertam com a radicalidade, para nós um sintoma da urgência com que o presente se apresenta quando aparta-se do passado e teme-se pelo futuro. “Você acha que alguém se mata por amor,

Valdênia?”, pergunta a diretora em uma das sequências em que as entrevistas são entremeadas com a observação das cinco em ação. Elas estão falando sobre suicídio porque, em uma sequência anterior, a mesma Valdênia havia sugerido que poderia se enforcar se seu então namorado a abandonasse. Lembramos que o tema do suicídio está presente nos pensamentos de Lwei, de *O céu sobre os ombros*, que manifesta vontade de tirar a própria vida a dois amigos em um bar, tamanha sua desilusão, e também do jovem de 16 anos fã de Bob Dylan que protagoniza *Os famosos e os duendes da morte*, além de ser o tema central das narrativas de *Yonlu* e *As horas vulgares*, dois filmes justamente sobre jovens deprimidos que tiram suas próprias vidas. Seja pela perspectiva da paralisia ou da intensidade, a reflexão sobre a experiência limítrofe da vida e da morte escancara o quanto a desilusão compõe o espírito desse tempo de transformações, para o Brasil e para quem está crescendo no país nesse tempo.

“Você acha que alguém se mata por amor, Valdênia?” Constrangida com a questão e sem saber como respondê-la, Valdênia ri e chama as amigas para responder à pergunta da diretora. É quando a câmera de Rocha dá *zoom out* e, após um corte que mostra o que ocorre em outro cômodo ao lado, passa a enquadrar não apenas a entrevistada em primeiro plano, mas as demais pessoas que circulam atrás e ao lado dela. Ainda estamos no início do filme, mas esse procedimento de reenquadrar as personagens ampliando o olhar do espectador para o espaço que está no entorno delas se repete várias vezes adiante, por exemplo, quando Rocha insere planos da geografia de Currallinho em meio a situações nas quais fica sugerida a relação entre as personagens e o ambiente que as cerca – em geral, relação de opressão da tradição local, o que fica claro pelo gigantismo da paisagem em contraposição à diminuição delas. Os paredões dos rochedos da região, vistos ao fundo da pequena casa em que Valdênia dá entrevista, ou atrás das meninas quando elas caminham por trilhas em meio à natureza do lugar, são metáforas categóricas dessa relação entre personagem e espaço, indivíduo e sociedade, juventude que vislumbra o futuro e seu lugar preso ao passado.

A sociedade oprime, as meninas sentem essa opressão e sua resposta é buscar viver intensamente, tão intensamente que a experiência de vida pode ir ao limite e alcançar a morte – é como Rocha apresenta seu quinteto de personagens vivendo no interior mineiro neste início de século XXI. Não se trata, reiteramos, de uma reflexão intencional sobre o bolsonarismo, ou sobre a sociedade que gerou o bolsonarismo. Não

se fazia ideia de que esse movimento autoritário surgiria no Brasil quando *A falta que me faz* estava em produção. O que se trata, aqui, é de um filme que captura um estado de espírito que conduziria a coletividade brasileira ao bolsonarismo. Relembramos: esse movimento se aproveita de frustrações advindas da sensação de que o sistema não atende mais aos desejos das pessoas (Nunes, 2022; Pinheiro Machado; Scalco, 2018). Pois a falta de perspectivas pode levar às últimas consequências. É uma forma de expressar a sensação de que “tudo isso que está aí” seria errado. Há desencanto, e este é tão difuso, e manifesto de modos tão distintos, já que não tem uma razão de fácil identificação, o que pode ao mesmo tempo conduzir ao autoritarismo ou à resignação absoluta. A corrosão das instituições tira o chão das pessoas. O que vemos no longa de Rocha é uma manifestação muito particularizada de como essa falência institucional (no caso, de uma tradição que oprime) assombra quem tem uma vida inteira pela frente nesse contexto. Morrer pode ser, também, uma solução antissistêmica.

Anteriormente citamos Griffin entre os autores que estudam o fascismo, esse movimento autoritário de direita que em muitos aspectos se aproxima do bolsonarismo (Feix, 2024). Agora queremos recorrer a Paxton (2007), autor que lista características do ideário fascista que nos parecem muito próximas daquelas descritas pelo ideário bolsonarista, entre as quais um “senso generalizado de crise catastrófica, além do alcance das soluções tradicionais” (Paxton, 2007, p. 360). Às vezes a crise é sentida, mas não processada, não compreendida, não expressada em forma de linguagem. As pessoas podem sentir a crise sem se dar conta dela. Nesse cenário, encontrar uma solução possível é ainda mais difícil. E o fim pode ser uma escolha.

Os personagens de *Boi Neon*, *Cão sem dono* e *Tinta bruta* não chegam a algo tão extremo, embora haja uma menção ao suicídio por parte do personagem principal do filme de Matzenbacher e Reolon. Contudo eles claramente se movimentam sob a mesma sombra, seja pela orientação sexual, por escolhas mais pontuais ou pelo próprio modo de vida – desconexo com relação ao que a normatividade sugere. O embate com a sociedade hostil é mais explícito em *Boi neon* e *Tinta bruta*. Seus dois protagonistas figuram um abandono e uma solidão cujas origens superam a mera sensação abstrata juvenil de isolamento (caso de *Cão sem dono*, parece-nos), constatando essa hostilidade de modo reiterado inclusive por meio das instituições consolidadas (em *Tinta bruta* o protagonista é processado judicialmente por reagir de

modo virulento a uma manifestação de preconceito). Ambos encontram atividades e pessoas que representam portos seguros, nem sempre, no entanto, suficientes para eliminar a desconfiança. No caso de *Boi neon*, com o vaqueiro que sonha ser estilista para deixar a *vida bovina*, a simbologia da fuga da vida ordinária é bem evidente; em *Tinta bruta*, pintar o corpo em performances de dança em ambientes virtuais também funciona para comunicar a ideia de escape, porém, no fundo, o que importa não é tanto encontrar uma saída definitiva, e sim viver a transcendência, a possibilidade de sentir-se livre das opressões externas. É uma extensão do presente distinta da que vemos em *O céu sobre os ombros* e *A falta que me faz*, incorporada inclusive na construção visual, mais colorida e menos crua e naturalista, na comparação com estes dois filmes.

A obscuridão, latente também em *Yonlu*, *As horas vulgares* e *Os famosos e os duendes da morte*, longas-metragens que abordam o suicídio, é deixada ainda mais de lado em *Corpo elétrico*. Nesse longa, o foco de Caetano parece ser o modo como a juventude tenta driblar o mal-estar geracional, estendendo o presente para encontrar nele a transcendência que alimenta a alma e cria uma nova perspectiva do que poderá ser o futuro. A opressão está ali, mas o protagonista, um jovem nordestino trabalhando em uma confecção de roupas paulistana, como que se liberta intensificando a experiência do momento atual. É interessante notar que ele se deslocou e deixou para trás suas origens – uma metáfora da mudança que impulsiona esse comportamento de ruptura com a tradição. Ficar longe da família é triste, há desilusão na sua construção. Mas há os prazeres fugazes do dia a dia, cada vez mais uma válvula de escape para ele.

É interessante notar que a intensificação do agora a ponto de levar à transcendência (algo oposto ao suicídio, embora partindo do mesmo ponto inicial, que é a desilusão), no caso de *Corpo elétrico*, se dá quando seu protagonista consegue valorizar a rotina para além do trabalho, que era o que mais lhe consumia as energias – era o que lhe havia motivado a deixar a família, era pelo que parecia valer a pena abandoná-la, como se fosse esse o preço a pagar para escapar de seu destino predeterminado. Ele descobre não ser tão-somente aquilo que produz, e sim aquilo que afirma quando consegue subverter essa lógica essencialmente econômica nos intervalos de tempo nos quais para de produzir – uma libertação que nos remete à “desalienação”, para usar um termo do marxismo, e também à afirmação da vida para além dos automatismos que contaminam a rotina produtiva. Não é o trabalho que o

define, e sim justamente o fato de conseguir corresponder a desejos e anseios para além da vida laboral, apesar de esta exigir tanto dele, inclusive que se separe de seus pais, migrando para a metrópole e sentindo a solidão, o isolamento, o abandono.

Trabalhar cansa, o primeiro filme citado neste artigo, ainda antes dos doze nos quais concentramos nossa análise, também aborda as relações de trabalho como ponto importante no processo de construção da opressão que pode levar ou à paralisia (como se vê no longa de Dutra e Rojas) ou à celebração do aqui e agora (no longa de Caetano). A desilusão tem muitas facetas, e uma delas certamente está relacionada à vida moldada estritamente conforme a rotina economicamente produtiva. A crise que leva ao extremismo autoritário de direita, na nossa avaliação, também é uma crise do capitalismo, como sugerem os autores estudiosos do fascismo (Griffin, 2018; Paxton, 2007), tanto que, no caso específico do bolsonarismo, o discurso da salvação antissistêmica inclui o empreendedorismo que seria capaz de libertar financeiramente os indivíduos (Nunes, 2022; Rocha, 2021). O sistema corrompe, e disto todos os filmes aqui citados são sintomáticos, seja do ponto de vista da opressão da tradição, das relações pessoais ou de trabalho.

O que *Corpo elétrico* faz de modo muito particular é mostrar que há vida além da sensação de crise e frustração advinda desse corrompimento. Também há esperança nos movimentos do trio de *O céu sobre os ombros* e do quinteto de *A falta que me faz*, tanto quanto nas conquistas do protagonista de *Boi neon*, na expressividade do de *Tinta bruta*, nas reflexões propostas pelo de *As horas vulgares*, mesmo que estas últimas sejam derradeiras e o tenham levado ao suicídio. A vida também se manifesta no caminho que leva à morte. Entretanto, em *Corpo elétrico* há um espírito celebratório que ressalta a força dos gestos que conseguem fazer os sujeitos driblarem o desconforto. O futuro não está nítido nesses gestos, mas há uma perspectiva de mudança de horizonte. Um desanuviamento. Como se a bruma de *Os famosos e os duendes da morte* houvesse se dissipado.

O desconforto persiste, mas há vida além dele.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: INADEQUAÇÃO, ISOLAMENTO, MELANCOLIA

A frustração e a desesperança são marcantes no país no período de desenvolvimento do bolsonarismo, seja por parte de quem aderiu ou de quem não aderiu ao movimento autoritário de direita, mas acaba sentindo as mudanças sociais em curso. Nobre (2022), Nunes (2022), Rocha (2021) e Pinheiro Machado e Scalco (2018) concordam que esses sentimentos fazem parte do espírito do tempo nesse período no qual foram produzidos e lançados todos os filmes aqui referidos. O que nos parece dissonante é a forma com que frustração e desesperança se manifestam na construção dos personagens desses filmes, todos protagonizados por jovens crescendo sob o peso desse momento histórico. Há casos em que a desilusão paralisa, há outros em que as experimentações típicas da idade não são suficientes para aplacar essa sensação, o que aumenta a angústia e igualmente leva ao torpor. E há casos em que, nas narrativas dos filmes, vemos um embate contra esse tormento aflitivo, de modo que a falta de perspectivas acaba por se revelar não apenas mobilizadora, mas aceleradora de iniciativas e movimentos pessoais. Se o ponto de partida é o mesmo (o sentimento de frustração e desesperança), o resultado final é bem diferente: enquanto nas sequências finais de *O céu sobre os ombros* vemos imagens que mostram a acentuação do sofrimento do trio de protagonistas, inclusive com o longo plano de um melancólico choro meditativo de Everlyn, *A falta que me faz* termina após uma série de *travellings* capturados sobre uma motocicleta em que está Toca nos quais destaca-se o céu ensolarado, signo de um tempo alvissareiro que poderia vir, além da própria expressão da personagem, com suas roupas curtas, veranísticas, em contraposição aos gorros e blusas de lã que víamos antes, nos planos cinzentos que predominavam até então.

Corpo elétrico partilha desse otimismo, enquanto outros longas-metragens citados anteriormente neste artigo, sobretudo *As horas vulgares* e *Os famosos e os duendes da morte*, são muito mais soturnos, carregados e, inclusive, sombrios. Mesmo em se tratando da juventude, a referência à possibilidade da morte está presente com frequência, inclusive nos longas mais celebratórios da vida; o que muda, nas duas seções nas quais dividimos as produções aqui abordadas, é a ideia de que intensificar o aqui e agora compensa – ou não. Para Everlyn, assim como para Lwei e Murari, não

parece ser o caso. Diferentemente de Alessandra, Paloma, Priscila, Toca e Valdênia – ao menos na visão da diretora do filme.

Em todos os doze longas-metragens, vemos a falta de perspectivas. Em parte deles, o que se mostra ressaltada é a falta de perspectivas de futuro. Em outra parte, como a intensificação do presente surge como consequência disso.

A inadequação e o sentimento de não pertencimento estão sempre presentes. E também algum tipo de isolamento, seja relacionado à sensação da falta de relações mais próximas (*Yonlu, Os famosos e os duendes da morte*) ou, mais comumente, um isolamento geracional, como se aquilo que as gerações anteriores construíram como tradição já não servisse mais e aquilo que se vislumbra como a construção do porvir não é uma alternativa satisfatória (*Morro do Céu e Tinta bruta*). Há imaturidade nesse olhar da vida em perspectiva (notadamente em *Cores* e *Cão sem dono*), mas também o contrário: não há falta reflexão ou de tentativas de compreender a vida em sociedade na jornada, por exemplo, dos protagonistas de *As horas vulgares* e *Boi neon*.

A melancolia acompanha todos esses personagens, como a sublinhar sua apatia, mas, também, sua capacidade de se reinventar diante desse estado de abatimento. É o que fazem aqueles que estendem o presente, vivem intensamente, têm pressa. A apatia está em todos, a disposição para enfrentá-la se mostra mais latente em alguns. Escapar é que é impossível. E, afinal, escapar do impacto causado pelo bolsonarismo, para quem viveu no Brasil após os doze anos sobre os quais nos debruçamos, foi impossível.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. São Paulo: Unesp, 2019.

CANCLINI, Néstor. **Cidadãos substituídos por algoritmos**. São Paulo: Edusp, 2021.

FEIX, Daniel. Da entrevista a observação da ação – Como o cinema brasileiro mudou para capturar a opressão do contexto sobre os personagens. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, Curitiba, v. 23, n. 1, p. 12-33, jan./2022.

FEIX, Daniel. **De Capitão Nascimento a Jair Bolsonaro: sintomas do fascismo no cinema brasileiro 2007-2018**. 2024. 335 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) –, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Biblioteconomia e

Comunicação (FABICO), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

GRIFFIN, Roger. **Fascism**: key concepts in political theory. Medford: Polity Press, 2018.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário no cinema. **Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 71-88, jul./2005.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

NOBRE, Marcos. **Limites da Democracia** – De junho de 2013 ao governo Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2022.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

OCA/ANCINE. **Listagem dos filmes brasileiros lançados comercialmente 1995-2019**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2019.pdf>. Acesso em: 28.ago.2025.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz & Terra, 2007.

PINHEIRO-MACHADO, Rosane; SCALCO, Lucia Mury. Da esperança ao ódio: a juventude periférica bolsonarista. In: SOLANO GALLEGOS, Esther (Org.). **O ódio como política**: a reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

POWER, Timothy. **The political right in Posauthoritarian Brasil**: elites, institutions and democratization. Filadélfia: Penn State University Press, 2000.

ROCHA, Camila. **Menos Marx, mais Mises**: o liberalismo e a nova direita no Brasil. São Paulo: Todavia, 2021.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? “Trabalhar cansa” e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 1, n. 25, p. 43-60, 2012.

VALENTE, Eduardo. Dia 4: movimentos e paralisia. **Revista Cinética**, s./n., 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm>. Acesso em: 28.ago.2025.

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES CITADOS

A falta que me faz. Direção Marília Rocha. Com Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues, Shirlene Ribeiro. Produção Teia. Duração: 1h20min. Estreia comercial: 26.nov.2010.

Arábia. Direção de Afonso Uchôa e João Dumans. Com Aristides de Sousa, Murilo Caliar e Renata Cabral. Produção Katásia Filmes/Vasto Mundo. Duração: 1h37min. Estreia comercial: 5.abr.2018.

As horas vulgares. Direção de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize. Com João Gabriel Vasconcellos, Rômulo Braga e Higor Campgnaro. Produção Patuléia Filmes/Pique-Bandeira Filmes. Duração: 2h03min. Estreia comercial: 9.ago.2013.

Boi neon. Direção de Gabriel Mascaro. Com Juliano Cazarré, Maeve Jinkings e Alyne Santana. Produção Desvia/Viking Film/Malbicho Cine/Canal Brasil. Duração: 1h41min. Estreia comercial: 14.jan.2016.

Cão sem dono. Direção de Beto Brant e Renato Ciasca. Com Júlio Andrade, Tainá Müller e Marcos Contreras. Produção Drama Filmes/Clube Silêncio. Duração: 1h22min. Estreia comercial: 11.mai.2007.

Cores. Direção de Francisco Garcia. Com Acauã Sol, Simone Iliescu e Pedro di Pietro. Produção Dezenove Som e Imagens/Kinosfera Filmes. Duração: 1h35min. Estreia comercial: 10.mai.2013.

Corpo elétrico. Direção de Marcelo Caetano. Com Kelner Macêdo, Luas Andrade e Welker Bungué. Produção África Filmes/Plateau/Desbun Filmes. Duração: 1h34min. Estreia comercial: 17.ago.2017.

Morro do Céu. Direção de Gustavo Spolidoro. Com Bruno Storti. Produção Gus Gus Cinema/DOCTV. Duração: 1h11min. Estreia comercial: 23.jun.2011.

O céu sobre os ombros. Direção de Sérgio Borges. Com Everlyn Barbin, Edijucu Moio e Murari Krishna. Produção Teia. Duração: 1h12min. Estreia comercial: 18.nov.2011.

Os famosos e os duendes da morte. Direção de Esmir Filho. Com Henrique Larré, Ismael Caneppele e Tuane Eggers. Produção Warner/Dezenove Som e Imagens/Urban Midia. Duração: 1h41min. Estreia comercial: 2.abr.2010.

Tinta bruta. Direção de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon. Com Shico Menegat, Bruno Fernandes e Guega Peixoto. Produção Avante Filmes/Besouro Filmes. Duração: 1h58min. Estreia comercial: 6.dez.2018.

Trabalhar cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Com Helena Albergaria, Marat Descartes e Naloana Lima. Produção Dezenove Som e Imagens. Duração: 1h39min. Estreia comercial: 30.set.2011.

Yonlu. Direção de Hique Montanari. Com Thalles Cabral, Nelson Diniz e Leonardo Machado. Produção Container Filmes/Prana Filmes. Duração: 90min. Estreia comercial: 30.ago.2018.

Sobre o autor

Daniel Feix

Doutor em Comunicação Social pela UFRGS com a tese “De Capitão Nascimento a Jair Bolsonaro – Sintomas do fascismo no cinema brasileiro 2007-2018”. Professor na Escola da Indústria Criativa da UNISINOS, onde atua como coordenador do curso de Jornalismo. Autor da biografia *Teixeirinha – Coração do Brasil* (ed. Diadorim), crítico de cinema com passagem por veículos como o jornal Zero Hora (Porto Alegre), membro-fundador das Associações de críticos do Brasil (ABRACCINE) e do RS (ACCIRS). Atua como pesquisador no campo da Comunicação, com ênfase em Jornalismo Especializado e Cinema. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6611-4017>

Como citar esse artigo

Feix, D. Inadequação, isolamento e melancolia: os jovens nos filmes brasileiros durante o desenvolvimento do bolsonarismo. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 112-132, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

GÊNERO MELANCÓLICO E SEUS EFEITOS: ABJEÇÃO, CRISTALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA NO FILME *EL LUGAR SIN LÍMITES*

MELANCHOLY GENDER AND ITS EFFECTS: ABJECTION, CRYSTALLIZATION AND VIOLENCE IN THE FILM *EL LUGAR SIN LÍMITES*

Felipe de Brito Maiello
USP

Icaro Ferraz Vidal Junior
Fiocruz

133

Resumo: Este ensaio propõe revisitar o conceito de gênero melancólico (Butler, 2019a; 2019b; 2022), bem como suas consequências, a partir do filme *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein (1978). Baseada em Gayle Rubin, que defende a anterioridade do tabu da homossexualidade em relação ao incesto, e em Sigmund Freud, que propõe que a melancolia surge da perda de um amor da qual que não se consegue fazer o luto, Judith Butler defende que a heterossexualidade e os gêneros associados a ela fundam-se em uma perda amorosa homossexual primária que não pôde ser pranteada. Assim, a heterossexualidade é melancólica porque resultante da impossibilidade do amor homossexual inicial. Investigaremos três consequências da melancolia de gênero a partir de uma análise de filme *El lugar sin límites*: a abjeção no escopo do desejo do sujeito, a cristalização do gênero que conduz a uma masculinidade hiperbólica e a tensão entre desejo e rechaço, que culmina na violência contra o objeto homossexual amado.

Palavras-chave: Gênero melancólico; Homofobia; Estudos de gênero; Psicanálise; Judith Butler.

Abstract: This essay proposes to revisit the concept of melancholy gender (Butler, 2019a; 2019b; 2022), as well as its consequences, based on Arturo Ripstein's film *El lugar sin límites* (1978). Based on Gayle Rubin, who defends the anteriority of the taboo of homosexuality in relation to incest, and Sigmund Freud, who proposes that melancholy arises from the loss of a love that cannot be mourned, Judith Butler argues that heterosexuality and the genders associated with it are based on a primary homosexual love loss that could not be mourned. Thus, heterosexuality is melancholic because it

results from the impossibility of initial homosexual love. We will investigate three consequences of gender melancholy based on an analysis of the film *El lugar sin límites*: abjection in the scope of the subject's desire, the crystallisation of gender that leads to hyperbolic masculinity, and the tension between desire and rejection, which culminates in violence against the beloved homosexual object.

Keywords: Melancholy gender; Homophobia; Gender studies; Psychoanalysis; Judith Butler.

“Falta algo aqui dentro” é uma autodescrição que ouvi de muitos homens enquanto viajava pelo país falando sobre amor. Repetidas vezes um homem me relatava ter tido sentimentos de exuberância emocional na primeira infância, de alegria irrefreada, de se sentir conectado à vida e às outras pessoas, e então uma ruptura acontecia, um corte, e aquela sensação de ser amado, de ser acolhido, desaparecia. De alguma forma, o teste da masculinidade, me diziam os homens, era a disposição de aceitar essa perda, de não expressá-la sequer no sofrimento privado. Infelizmente, tragicamente, esses numerosos homens estavam lembrando de um momento primordial de desgosto e dor: o momento em que foram obrigados a renunciar ao direito de sentir, de amar, para assumir seu lugar como homens patriarcais (Hooks, 2025, p. 36).

1 INTRODUÇÃO

Em seu livro sobre o luto, Carla Rodrigues propõe que “as melancolias são plurais” (Rodrigues, 2022, p. 95). Baseado nessa proposta, o presente ensaio tem o objetivo de explorar uma melancolia específica, conceitualizada por Judith Butler, que relaciona o quadro melancólico com a maneira como o gênero é performativamente produzido.

Por meio da teoria psicanalítica freudiana e dos trabalhos de Gayle Rubin, Butler propõe que, para que haja a produção de homens e mulheres enquanto gêneros, seria necessária a perda de um amor primário homossexual. A filósofa propõe que o complexo de Édipo é um dispositivo que, com a assunção do sujeito como homem ou mulher, encobriria a perda de um amor pelo genitor do mesmo sexo. Essa perda, não pranteada, resulta em uma melancolização. Com efeito, a generificação binária do mundo em homens e mulheres seria o resultado da perda não elaborada do amor homossexual.

Buscaremos discutir três consequências da melancolia de gênero: (1) a abjeção, que é invocada como memória de uma anterioridade à interdição que causa a perda do

amor homossexual primário; (2) a cristalização da masculinidade, frente a uma maior dificuldade de prantear a perda de um amor homossexual; e, por fim, (3) a tensão entre desejo e rechaço que culmina na violência contra os amores homossexuais. Tais consequências serão sistematizadas em diálogo com a análise do filme *El lugar sin límites* (1978), de Arturo Ripstein, adaptação do romance homônimo de José Donoso (1966). Nossa aposta metodológica prevê a des-hierarquização dos corpus fílmico, filosófico e psicanalítico, tendo como horizonte o adensamento das discussões de gênero no campo ampliado da cultura.

Em *El lugar sin límites*, acompanhamos Manuela e seu medo diante da chegada de Pancho na cidade. Segundo Severo Sarduy, que escreveu sobre o romance de Donoso, Manuela é mostrada a partir da coexistência, em um só corpo, de significantes masculinos e femininos, produzindo tensão e repulsa com o antagonismo entre eles (Sarduy, 1969, p. 48). Há frases que se referem a Manuela no feminino, ao mesmo tempo que seu corpo é descrito como o de um homem (Sarduy, 1969, p. 43). Vários nomes comparecem no filme para tentar dar conta dessa tensa ambiguidade: “poto”, “maricón”, “roto”, termos em espanhol utilizados para indicar, além de uma homossexualidade masculina, uma dissidência de gênero.

Manuela é dona de um bordel que foi frequentado por Pancho no passado. Pancho encarna a cristalização da masculinidade. Algo se passou entre os dois e, diante do medo que Manuela manifesta com sua iminente chegada, o espectador pode supor que as coisas não terminaram bem. Enquanto acompanhamos o desenrolar dessa história, somos apresentados a uma cidade decadente, sem eletricidade e quase vazia devido a uma evasão populacional. Em contraste com a tristeza desse cenário, temos notícias de um passado alegre, quando a dona do bordel era Japonesa, com quem Manuela teve uma filha, Japonesita. Os *flashbacks* que dão acesso a esse passado são marcados por uma atmosfera festiva, com o bordel cheio de vida. Deputado morador do vilarejo, Don Alejo é um caudilho, dono de grande parte da cidade. Desempenha um papel-chave na trama, operando como mediador entre a lei e a masculinidade naquele lugar. Sempre acompanhado de seus cachorros e capanga, manda na cidade e observa as relações entre Manuela e Pancho.

Nossa aposta é que o filme de Ripstein, em seus aspectos narrativos e formais, nos permite identificar e compreender algumas consequências importantes da

melancolia de gênero. De partida, a melancolia se revela na própria cidade, marcada por uma série de faltas: falta de luz elétrica, falta de população e, consequentemente, falta de clientes no bordel, além da falta alegria dos que ali permaneceram.

A abjeção, primeira consequência da melancolia de gênero que estudaremos, é anunciada já no título da narrativa – O lugar sem limites. Por remontar a uma anterioridade da lei, o abjeto tem por efeito o borramento dos limites da lei. A falta de limites da cidade é também a falta de limites vigente até a instauração da lei. Outra figuração da abjeção encontra-se no próprio bordel que é um lugar de rechaço para muitos, ao mesmo tempo em que opera como importante sustentáculo da norma familiar e ratificador da masculinidade. Por se encontrar para além dos contornos da lei, o abjeto causa fascínio e ojeriza, ambiguidade que constitui a relação entre Pancho e Manuela. O desejo entre Pancho e Manuela é simbolizado pela presença da cor vermelha, que pontua dois elementos representativos da lógica binária do gênero: o caminhão de Pancho e o vestido de Manuela, que começa a ser remendado por ela assim que toma conhecimento da chegada iminente de Pancho.

Os personagens de Pancho e Don Alejo testemunham a segunda consequência da melancolia de gênero de que nos ocuparemos. A masculinidade hiperbólica performada por esses personagens sugere que a perda não pranteada leva a uma cristalização de gênero, de modo que estes personagens se apresentam a partir de uma masculinidade hiperbólica, revelada na fúria, na violência, na tentativa de deter a lei e no recalque de fraquezas. Por outro lado, também acompanhamos o que sustenta a referida cristalização masculina, a saber: o desejo homossexual a partir da figura de Manuela, desejada por Pancho e por Don Alejo. Por fim, o assassinato de Manuela ao final do filme revela a tensão presente no desejo quando este investe um objeto que dá margem ao desvelamento da substituição do desejo homossexual inicial que precisou ser perdido. É diante do retorno deste objeto de desejo homossexual que o sujeito se vê dividido entre desejar e rechaçar. O que o filme revela de maneira metonímica é que, por não conseguir pranteiar a perda homossexual primária, o sujeito se vê dividido quando deseja um objeto que lhe recorda esta perda.

2 O GÊNERO MELANCÓLICO E A IMPOSSIBILIDADE DE FAZER O LUTO DE UM AMOR HOMOSSEXUAL PRIMÁRIO

Em *O tráfico de mulheres*, Gayle Rubin (2017) é enfática ao afirmar que o domínio do sexo, do gênero e da sexualidade é um produto social pois ele “tem sido há milênios submetido e transformado por um conjunto incessante de atividades sociais” (Rubin, 2017, p. 18). Rubin critica a proposta de Lévi-Strauss da estrutura elementar de parentesco, na qual a mulher comparece como um objeto de troca. Embora não negue que haja um tabu que divide as escolhas sexuais entre permitidas e proibidas (Rubin, 2017, p. 25), a proposta de Rubin é a de que, anterior ao tabu do incesto, há um tabu menos explícito sobre a sexualidade, o que teria consequências na forma como o gênero é produzido (Rubin, 2017, p. 32). Nas suas palavras:

[...] o tabu do incesto pressupõe a existência de um tabu anterior, menos explícito, sobre a homossexualidade. A proibição de determinadas uniões heterossexuais pressupõe um tabu contra uniões não heterossexuais. O gênero não é apenas uma identificação com um sexo; ele também implica que o desejo sexual se dirija ao outro sexual. A divisão sexual do trabalho entra em jogo com respeito a ambos os aspectos de gênero – ele cria homens e mulheres e os cria como heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e seu corolário, a opressão dos homossexuais, são, portanto, produto do mesmo sistema cuja regras e relações oprimem as mulheres (Rubin, 2017, p. 32).

137

Para a antropóloga, tal anterioridade tem consequências psíquicas, pois transforma o Complexo de Édipo, proposto por Sigmund Freud, em um “dispositivo de produção de personalidade sexual”, posto que seria capaz de moldar as formas como os indivíduos dizem de sua própria sexualidade (Rubin, 2017, p. 41). Desse modo, Rubin aponta uma convergência entre Lévi-Strauss e Freud. Enquanto o primeiro mostraria um sistema de parentesco que obriga a uma divisão dos sexos, o segundo propõe a fase edípica enquanto um processo psíquico que dividirá os sexos (Rubin, 2017, p. 49-50). Assim, a “heterossexualidade compulsória” é um produto do sistema de parentesco, enquanto a fase edípica tem como resultado a instituição do desejo heterossexual (Rubin, 2017, p. 49-50).

O mérito de Butler está em pensar tal sistema de parentesco e de formação edípica a partir de uma proposta freudiana até então excluída do pensamento sobre a

formação da sexualidade e do gênero: a melancolia. Sua contribuição foi levar a presença da melancolia enquanto participante da formação do Eu, como propõe Sigmund Freud, até o Complexo de Édipo. Butler pergunta-se sobre qual é o objeto perdido no Édipo, para que o Complexo de Édipo se finalize. Se a melancolia é um processo decorrente da perda que não pode ser formalizada, levando à introjeção no Eu, através da identificação, de um objeto perdido, Butler questiona-se sobre o que a realização do Complexo de Édipo pode dizer de um amor primário obrigatoriamente perdido. Se, para os meninos, o Complexo de Édipo conduz à identificação com o pai, enquanto para a menina, desemboca na identificação com a mãe, a proposta de Butler é que tal identificação só poderia acontecer diante da perda de uma relação amorosa com os genitores do mesmo sexo. Juntando o tabu da homossexualidade à assunção de um sexo no Complexo do Édipo, Butler propõe que o gênero só poderia ser formado a partir da perda de um amor homossexual, o que a faz conceitualizar a “melancolia de gênero”.

Em *Luto e Melancolia*, de Sigmund Freud, encontramos a definição de que a melancolia se dá como reação diante da “perda de um objeto amado” (Freud, 2010a, p. 174). Porém, é no texto “O Eu e o Id” que Freud propõe a melancolia como parte da estruturação do Eu. Como o criador da psicanálise explica neste texto, no processo melancólico o objeto perdido é restabelecido no Eu a partir de uma identificação que substituiria esse investimento objetual, acrescentando que “tal substituição participa enormemente na configuração do Eu” (Freud, 2011b, p. 35). A melancolia não seria, portanto, apenas um tipo de patologia do luto. Em vez disso, podemos afirmar que há um processo melancólico referente a uma perda que causa uma alteração no Eu, ao se introjetar o objeto perdido através de um processo psíquico de identificação (Freud, 2011b, p. 36). Tal processo de identificação é enfaticamente proposto por Butler como produtor de uma identidade:

Essa identificação [presente na melancolia] não é meramente momentânea ou ocasional, mas se torna uma nova estrutura da identidade; com efeito, o outro [amado e perdido] se torna parte do eu através da internalização permanente de seus atributos. [...] Freud esclarece, posteriormente, que o processo de internalização e preservação dos amores perdidos é crucial para a formação do eu e de sua “escolha de objeto” (Butler, 2019a, p. 107).

Como Freud explica em “Psicologia das massas e análise do Eu” (2011a), o processo psíquico de identificação se dá quando um objeto perdido ou renunciado é “novamente instaurado no eu, e este se altera parcialmente conforme o modelo do objeto perdido” (Freud, 2011a, p. 73). Portanto, a identificação se dá sempre a partir da perda de um objeto (Dunker, 2023, p. 67). De modo que o processo de identificação toma o lugar da escolha de objeto (Freud, 2011a, p. 63). Sob a pena de Butler, a identificação revela-se um processo que depende de uma interdição em relação ao objeto amoroso; em um primeiro momento, perde-se o objeto para que depois haja uma identificação com ele e sua introjeção, de modo que a identificação parte da busca de um objeto perdido por uma proibição (Butler, 2019b, p. 175).

A partir dessa antecedência da proibição em relação à identificação, Butler poderá pensar a perda primária de uma relação amorosa homossexual no Complexo de Édipo. Como Freud propõe em “O Eu e o Id”, o resultado do complexo de Édipo é um “precipitado no Eu” estabelecido a partir de uma identificação com o pai e uma identificação com a mãe (Freud, 2011b, p. 42). O que Butler entende da seguinte maneira:

A resolução do complexo de Édipo afeta a identificação de gênero por via não só do tabu do incesto, mas antes disso, do tabu contra a homossexualidade. O resultado é que a pessoa se identifica com o objeto amoroso do mesmo sexo, internalizando por meio disso tanto o objetivo como o objeto do investimento homossexual. As identificações consequentes à melancolia são modos de preservação de relações de objeto não resolvidas e, no caso da identificação de gênero com o mesmo sexo, as relações de objeto não resolvidas são invariavelmente homossexuais (Butler, 2019a, p. 115-16).

Portanto, ao considerar que as identificações são processos que substituem relações de objeto após a perda deste, Butler propõe que a identificação de gênero pode ser tida como uma “espécie de melancolia em que o sexo do objeto proibido é internalizado como proibição” (Butler, 2019a, p. 115-116). Portanto, para Butler, o gênero só pode ser adquirido a partir de um repúdio pelos apegos homossexuais (Butler, 2022, p. 145). Em outras palavras, a suposição da feminilidade e de uma masculinidade são frutos de um abandono de amores homossexuais, de modo que a heterossexualidade é produzida não só a partir da proibição do incesto, mas também e antes desta, da proibição da homossexualidade (Butler, 2022, p. 144).

No entanto, é preciso ressaltar: a melancolia se dá como um modo de “*preservar* o objeto como parte do Eu e, por tanto, evitar que a perda seja completa” (Butler, 2022, p. 143, *itálico da autoria*). O que significa que esse primeiro amor homossexual não é de todo perdido, mas que ele continua a “assombrar e habitar o Eu como uma de suas identificações constitutivas” (Butler, 2022, p. 143). O que, em poucas palavras, pode significar que o objeto perdido “existe com o próprio Eu” (Butler, 2022, p. 143). É diante da possibilidade desse objeto voltar a “assombrar” o Eu que este ensaio irá desdobrar algumas consequências da melancolia de gênero. A nosso ver, ao introjetar esse objeto e mantê-lo no Eu, esse sujeito estaria disposto a reencontrá-lo ao longo de sua vida amorosa, o que não se daria sem tensões e consequências.

A primeira consequência que exploraremos é que o estabelecimento desse amor proibido acaba por produzir uma zona de identificações insuportáveis, por meio das quais conseguimos localizar zonas de amores abjetos, presentes para este tipo de configuração de gênero. A segunda consequência da melancolia de gênero é uma cristalização que acontece quando a perda de amor homossexual se tornou muito difícil de ser pranteada. Por fim, a tensão entre amar e rechaçar causa uma divisão no sujeito, podendo levá-lo a atos violentos. Como já foi mencionado, o que nos permite acessar essa topologia de amores impossíveis na melancolia de gênero é o filme *El lugar sin límites*.

3 IMPOSSIBILIDADE DA PERDA E SEUS EFEITOS ABJETOS

Como uma primeira consequência de um gênero melancólico, propomos a existência de uma permanente relação da identidade produzida pelo gênero com os processos de abjeção, podendo ser dividido, a partir do filme, entre zonas abjetas e desejos abjetos. Essa relação com a abjeção se deve ao fato de que tanto a civilização como o gênero se fundam no repúdio aos prazeres e relações eróticas pré-edípicas, de modo que o abjeto apontaria para esse momento no qual a interdição de tais relações ainda não havia se dado. Assim, a relação homossexual primária, que precisa ser perdida para que exista o gênero como o conhecemos pertence a esse momento anterior à interdição, relacionando-se ao abjeto. A questão que nos traz a esse ponto se deve a

que, como vimos, tanto na melancolia de gênero como na abjeção, essas perdas iniciais nunca podem ser apagadas, permanecendo a assombrar o sujeito.

Como explica Julia Kristeva (1989a, p. 8), o abjeto indica a barreira e o esboço de uma cultura, ao se colocar como um estranho que nos lembra uma vida opaca e esquecida. Esta vida a ser esquecida remete a uma falta fundante do ser, do sentido e do desejo (Kristeva, 1989a, p. 12), pois ela se dá antes da repressão primária que dará origem ao Eu e seus objetos (Kristeva, 1989a, p. 19). Desse modo, por não poder ser esquecida, a abjeção será vivida em um momento secundário, como uma “recordação fóbica” que marca os limites do universo humano (Kristeva, 1989a, p. 19). Em outras palavras, o abjeto marca um momento anterior ao Édipo, apontando para aquilo que devemos perder para entrar na cultura, na civilização; isto é, apontando para algo que devemos perder para assumir um Eu e, como podemos entender a partir de Judith Butler, que devemos perder para entrar na divisão de gênero. Assim, por ser anterior à própria presença da lei, o abjeto é aquele que irá perturbar a ordem e o sistema, pois não respeita os limites, os lugares e as regras (Kristeva, 1989a, p. 11).

É por borrar certos limites que podemos perceber no filme aqui abordado a presença do abjeto. Trata-se, como bem diz seu título, de um “lugar sem limites” apontando aí a presença de um processo de abjeção que borra as limitações que as regras e as interdições determinam para os lugares. Trata-se, segundo nossa leitura, da presença metonímica desse amor primário homossexual que precisa ser perdido, mas que por conta de uma melancolização não é esquecido completamente. Este amor volta a assombrar os sujeitos, borrando as limitações que a lei heterossexual concebe.

No entanto, não é apenas no título da narrativa que é possível identificar as marcas da abjeção desse amor homossexual não pranteado, a própria escolha do bordel, como principal cenário da narrativa, também o indica. Como explica Anne McClintock (2010, p. 119), é possível identificar a existência de “zonas abjetas”, para as quais certos grupos populacionais são expulsos, obrigados a habitá-las. Dentre esses lugares, McClintock identifica o bordel como um deles, de modo que as prostitutas se dariam como pertencentes a esses “povos abjetos” (McClintock, 2010, p. 119). A seu ver, esses lugares e essas populações mostram um retorno do abjeto para “assombrar a modernidade como seu repúdio íntimo e constitutivo: o rejeitado de que não conseguimos libertar-nos” (McClintock, 2010, p. 119).

Por sua vez, segundo Judith Butler explica, o abjeto designa zonas “não-vivíveis” e “inabitáveis” da vida social, necessárias para que se possa circunscrever o domínio do sujeito (Butler, 2019b, p. 18). De acordo com a filósofa, essa “zona de inabitabilidade” será responsável por circunscrever um limite no qual o sujeito se constitui, a partir de um rechaço ao que foi necessariamente perdido a partir da interdição da lei (Butler, 2019b, p. 18).

Portanto, tanto para Kristeva, Butler e McClintock, a presença do abjeto indica um certo tipo de operação de exclusão necessária para que a norma possa se instalar. Desse modo, é necessário que a homossexualidade seja excluída para que a heterossexualidade se estabeleça. Portanto, a abjeção não trataria apenas de zonas marginais da sociedade, mas também daquilo que a cultura abjeta, expulsa, para que a criança possa se sexuar a partir de um processo de melancolização (Ambra, 2019, p. 57). Em poucas palavras, quando pensamos no filme *El lugar sin límites*, o abjeto não se apresentaria apenas na forma geográfica desse lugar sem borda e sem lei, mas também na forma como o desejo de seus personagens são tensionados e se formam. Trata-se de uma continuidade traçada pela narrativa entre o desejo e seu território. Portanto, tanto o lugar sem limites narrado, o bordel e o desejo de Pancho por Manuela mostram uma tensão entre a lei, o desejo heterossexual e o abjeto. O lugar sem limites e o bordel revelam o que deve ser rechaçado para que outros lugares normativos possam vir a surgir. Ao mesmo tempo, o desejo pavoroso que Pancho sente por Manuela demonstra aquilo que devemos perder para que a identidade hetero-cisgênera possa se estabelecer. Trata-se, como afirma Butler, de tudo que não pode ser reconhecido como pertencente a um determinado sujeito, mas que corre o risco de ser externalizado não só “numa forma degradada, mas também de ser repetidamente repudiado” (Butler, 2022, p. 158).

Em relação ao desejo, a abjeção seria um efeito da própria “incorporação melancólica” presente na produção performativa do gênero. Como Judith Butler explica, se a identificação é um processo que permite preservar psiquicamente o objeto perdido, este segue a “assombrar e habitar o Eu” enquanto uma das identificações que o constituiu (Butler, 2022 p. 143). Por isso, a perda melancólica do amor primário homossexual é um processo que permite “a perda do objeto no mundo externo

precisamente porque possibilita uma maneira de *preservar* o objeto como parte do Eu e, portanto, evitar que a perda seja completa” (Butler, 2022, p. 143, grifo da autora).

Desse modo, o gênero e a heterossexualidade só podem ser produzidos desde que um antigo amor homossexual seja mantido presente na própria identidade do sujeito como modo de sustentar tal produção. O efeito que esse processo possui no desejo é a presença contínua do medo, já que o que é “repudiado” tentará ser preservado. Este processo está presente na tensão desejante de Pancho por Manuela. Na cena do encontro de ambos personagens, não é possível negar que haja desejo entre os personagens. Porém, o repúdio passará a afeto dominante quando Octavio, cunhado de Pancho que o acompanha ao bordel de Manuela, reconhece e anuncia, diante da interação entre Pancho e Manuela, o desejo homossexual do cunhado. Trata-se do momento de virada, a partir do qual Pancho começa a tratar Manuela com violência. Com Butler, podemos afirmar que neste momento Pancho se vê diante de uma “pavorosa identificação”, que precisou ser excluída em um processo de abjeção para que seu sujeito fosse constituído diante da lei. Portanto, tal cena revelaria como “o sujeito é constituído por meio da força da exclusão e abjeção que produzem um sentido exterior constitutivo para ele um exterior abjeto que é, afinal, ‘interior’ ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional” (Butler, 2019b, p. 18). No entanto, esse desejo não seria possível se o abjeto não tivesse a possibilidade de perpetuar e permanecer na vida do sujeito, assombrando e desafiando seus limites.

O pavor que esse desejo causa em Pancho culminará no assassinato de Manuela. A dimensão simbólica dessa violência descortina o custo para que a masculinidade de Pancho se sustente. Veremos a seguir como a forma como o gênero se constitui, enquanto melancólico, torna-se dependente de cristalizações e hipérboles, diante da dificuldade de se pranteiar esse amor homossexual perdido.

4 CRISTALIZAÇÃO DO GÊNERO E MASCULINIDADE HIPERBÓLICA

Quando nos referimos à cristalização do gênero como consequência de sua produção performativa e melancólica, partimos de uma formulação butleriana que propõe que: “quanto mais hiperbólica e defensiva a identificação masculina, mais feroz o investimento homossexual pranteado” (Butler, 2022, p. 148). Isto é, quanto mais

cristalizado é o gênero, maior terá sido a dificuldade de se abrir mão do amor homossexual primário. Como explica Butler em *Problemas de Gênero* (2019a): “a homossexualidade masculina renegada culmina numa masculinidade acentuada ou consolidada” (Butler, 2022, p. 126).

Portanto, a melancolia identificada por Butler na produção da heterossexualidade e presente no funcionamento da produção de gênero, demonstraria que formas muito rígidas de gênero e sexualidade acabam por gerar formas de melancolia (Butler, 2022, p. 152). O que significa que

[...] quanto mais rigorosa e estável é a afinidade de gênero, menos resolvida é a perda original, de modo que as rígidas fronteiras de gênero agem inevitavelmente no sentido de ocultar a perda de um objeto amoroso original, o qual, não reconhecido, não pode se resolver (Butler, 2019a, p. 115-116).

Para pensar o rigor e a estabilidade na apresentação performática do gênero, recorreremos às figuras de Pancho e Don Alejo, no filme *El lugar sin limites*. Em primeiro lugar, a masculinidade hiperbólica de ambos os personagens é apresentada metonimicamente ao longo do filme. Durante a história, Pancho é apresentado muitas vezes a partir de seu caminhão vermelho, demonstrando aqui sua força, seu tamanho e sua potência. Por sua vez, Don Alejo é apresentado através de seus cães de guarda e capangas, ou através de seu dinheiro e seu poder. É preciso lembrar que, enquanto o primeiro é um caminhoneiro que vive na estrada e deixa sua esposa abandonada, Don Alejo é um deputado muito rico, dono de boa parte da cidade e protegido por capangas e cachorros.

A relação com as mulheres que ambos os personagens têm também demonstra uma cristalização da masculinidade. Pancho tem apenas uma cena de diálogo com sua esposa, quando esta reclama de sua ausência e de possíveis traições. Além disso, há uma relação de cumplicidade entre Pancho e seu cunhado Octavo, já que este não só encoraja que o marido de sua irmã tenha relações eróticas com outras mulheres, como acoberta suas traições. Don Alejo, por sua vez, mantém sua esposa presa em casa, o que fica claro em uma cena em que ela percebe a chegada de um estranho a sua residência e, para explicar o ocorrido, enfatiza que como fica presa naquela residência o dia inteiro, qualquer barulho estranho lhe demonstraria a chegada de alguém.

De todo modo, a cena mais representativa da cristalização da masculinidade no filme é um diálogo entre Pancho e Japonesita. A cena começa quando Don Alejo cobra pelo dinheiro que Pancho lhe deve e humilha o caminhoneiro. Após a saída do deputado, Pancho se coloca a chorar, quando é flagrado por Japonesita. Japonesita comenta “está chorando como uma mulher”¹ fazendo com que Pancho reaja, agarrando Japonesita a força e dizendo: “te mato se disser às pessoas que me viu chorando”². Aqui, o espectador pode perceber o tipo de masculinidade que nos está sendo apresentada. Trata-se do estereótipo de um homem que precisa se provar a todo momento: não chorando, através de um erotismo forçado com as mulheres ou da ostentação de símbolos que representem sua potência.

Porém, se lançamos mão da proposta butleriana de melancolia de gênero para analisar tais apresentações de personagens, podemos supor que o que está por trás de tal masculinidade hiperbólica é um amor homossexual primário não pranteado. Uma das falas que nos desperta esse interesse se dá no *flashback* que o filme faz sobre a festa de posse de Don Alejo do cargo de deputado, que ocorreu no bordel. Este ainda estava sob direção de Japonesa e um dos convidados é Manuela, que irá se apresentar para os homens ali presentes, vestida de espanhola. A provocação que os homens fazem à Manuela é violenta, o que é respondido por Japonesa a Manuela, “Eles têm medo de se excitarem”³, diz a personagem, apontando para o fato de que os homens ali presentes são violentos com Manuela pois temem o desejo que esta os causa. Manuela continua a apresentar-se e a provocar os homens que ali estão, estes começam a agarrá-la, a tirá-la para dançar em um tipo de baile violento e provocador. O clímax da cena se dá quando, já fora do bordel, jogam Manuela em um rio e esta mostra sua bunda a eles, que gritam em excitação.

Também é possível encontrar essa tensão entre desejo e repulsa em Pancho e Don Alejo. No primeiro caso, suspeitamos que Pancho se sente atraído por Manuela desde o começo do filme. Sua chegada já causa pânico em Manuela que dá pistas sobre um passado violento, que não é aclarado, mas cuja violência podemos supor pela obstinação com que a personagem passa a costurar um vestido vermelho que Pancho

¹ No original: “estás llorando como una mujer”.

² No original: “te mato si le dices a la gente que me viste chillando”.

³ No original: “Les da miedo calentarse”.

havia rasgado no último encontro dos dois. Além disso, há uma cena na qual Octavio e Pancho conversam dizendo que vão ao bordel, o primeiro faz uma piada dizendo que Pancho vai procurar por Manuela e ele ri, revelando um desejo oculto que pode surgir diante de um chiste compartilhado entre eles. O espectador terá suas suspeitas confirmadas ao final do filme, quando Pancho e Manuela se encontram no bordel. Manuela dança para ele, o provoca e ele responde chegando a beijá-la. O desejo aqui se concretiza. Porém, quando Octavio interrompe na cena, apontando que seu cunhado havia beijado um “maricón”, Pancho passa a demonstrar sua raiva, iniciando uma série de agressões à Manuela, que resultarão em sua morte.

Em Don Alejo, por sua vez, o desejo é mais difícil de ser identificado, já que como sugere seu próprio nome, Alejo, o deputado sempre se mantém à distância⁴. Na cena da posse, Don Alejo e Japonesa fazem uma aposta: se esta conseguir seduzir Manuela, a casa do bordel será sua. Japonesa ganha a aposta, enquanto Don Alejo assiste distante a cena de amor. Seu desejo se mostra aparente quando, tomado pelo erotismo diante da cena de Japonesa com Manuela, ele se vira e agarra uma prostituta que lhe estava prometida, levando-a para um quarto. Aqui o espectador pode entender como ver Manuela em uma cena erótica lhe despertou seu desejo homossexual recalcado, fazendo com que ele recorresse a um objeto de amor feminino para tentar satisfazê-lo. Assim como a consumação do desejo erótico se dá à distância, a consumação de seu ódio pelo objeto de amor homossexual também é consumado de longe. Don Alejo assiste o assassinato de Manuela. O compadre e ajudante de Don Alejo lhe pergunta se devem intervir na violência, o que é respondido por Alejo que diz que não. Assim, enquanto observador distante, Don Alejo vê seu desejo homoerótico ser extinto na morte de Manuela, pelas mãos de Pancho. A função do deputado será seguir em sua posição masculina através da lei: irá denunciar Pancho às autoridades. Enquanto Pancho poderá seguir sua masculinidade na cadeia, como Don Alejo ameaça: “Na cadeia vão ter um bom tempo para pensarem que são muito machos”⁵.

⁴ O nome Alejo é um apelido para Alejandro, mas há também um duplo sentido: em espanhol, o verbo *alejarse* (afastar-se) conjugado na primeira pessoa do singular seria *me alejo*. A posição, sempre distante, afastada, da personagem em relação aos acontecimentos potencializa essa ambiguidade.

⁵ No original: “En la cárcel van a tener buen tiempo para pensar que son muy machos”.

5 VIOLÊNCIA E HOMOFOBIA: A TENSÃO ENTRE DESEJO E REPÚDIO

A última consequência da produção melancólica de gênero a ser explorada neste ensaio é a tensão entre desejo e repúdio pelo amor homossexual. Esta tensão se dá exatamente por conta de uma masculinidade cristalizada que não pôde prantejar o amor homossexual perdido e que irá ser assombrada por esse desejo em sua vida amorosa, havendo uma fascinação por esse amor homossexual transformado em abjeto.

Em *Sol Negro*, Julia Kristeva entende que, na melancolia, há uma agressividade contra o objeto perdido (Kristeva, 1989b, p. 17). Trata-se de um amar-odiar em relação ao objeto perdido, que se rebaixa ao sujeito e se torna um objeto a se liquidar (Kristeva, 1989b, p. 17). A nosso ver, é nesse amar-odiar no qual se funda a tensão entre desejo-abjeto contra aquele que vem a assumir o lugar do objeto homossexual perdido, dando-se como um objeto a ser eliminado, como podemos acompanhar pelo assassinato de Manuela por Pancho.

Nesse sentido, o abjeto se revela fascinante e, ao mesmo tempo, ameaçador (Kristeva, 1989a, p. 91). O que, a nosso ver, é algo descortinado em relação ao desejo de Pancho por Manuela. Há algo do desejo que está posto desde que Pancho chega na cidade. Em alguns momentos, em suas piadas para Octavio, Pancho deixa escapar seu interesse por Manuela. Quando chega até o bordel de Manuela, embora tome Japonesita para dançar, anuncia que é Manuela quem ele busca. Quando esta aparece, há uma dança, durante a qual Pancho se deixa ser seduzido por Manuela, o que se concretiza com um beijo que Pancho dá na personagem. É apenas no reconhecimento do abjeto por Octavio (“não seja viado você também”⁶) que a tensão se revela e, do desejo, vemos aparecer o rechaço que resulta no assassinato de Manuela. Levando-nos a aproximar esta cena do abjeto, já que a abjeção está bordeada pelo assassinato (Kristeva, 1989a, p. 198). Segundo Kristeva (1989a), na abjeção, uma sobrecarga pulsional do ódio ou da morte irá impedir que as imagens se cristalizem como as imagens do desejo, fazendo com que se instale a dor, o rechaço, o horror, a aniquilação (Kristeva, 1989a, p. 205). Além disso, a própria relação de identificação a partir do amor homossexual primário ajuda a explicar a tensão presente no desejo de Pancho por

⁶ No original: “no sea maricón usted también”.

Manuela. Isso pois, desde o início, a identificação é ambivalente, podendo tornar-se tanto uma expressão de ternura como de eliminação (Freud, 2011a, p. 61).

A partir de Butler, outra maneira de entender essa tensão entre desejo e rechaço tem a ver com o fato de que a identificação melancólica se dá como uma forma de se preservar esse amor homossexual primário, de maneira que esse objeto perdido pode voltar para “assombrar e habitar o Eu como uma de suas identificações constitutivas” (Butler, 2022, p. 143). Nas palavras de Butler:

Seu querer será assombrado pelo medo de ser o que ele quer, de modo que seu querer também sempre será uma espécie de medo. O que é repudiado e por isso perdido se preserva como identificação repudiada, e é justamente por isso que esse desejo tentará uma identificação que nunca pode ser completa (Butler, 2022, p. 146).

Assim, a partir da preservação do objeto por meio da identificação melancólica, o objeto homossexual interdito volta a assombrar o desejo do sujeito, isso significa que aquilo que foi rechaçado se preserva como uma identificação repudiada. É por isso que Butler entende que a recusa do desejo homossexual possibilita a identificação com a masculinidade, mas “essa masculinidade será assombrada pelo amor que não pode prantejar” (Butler, 2022, p. 146).

Além disso, vale lembrar que na lógica butleriana, influenciada por Michel Foucault, a interdição que transformaria a homossexualidade em um tabu, também atua na produção de um desejo homoerótico. Como Butler explica, a lei proíbe possibilidades sexuais pré-punitivas, porém, acaba por produzir tanto uma heterossexualidade sancionada, como uma homossexualidade transgressora, de modo que teríamos aí uma ilusão da existência de uma sexualidade anterior à lei (Butler, 2019a, p. 133). Portanto, “não só o tabu proíbe e dita a sexualidade em certas formas, mas produz inadvertidamente uma variedade de desejos e identidades substitutos” (Butler, 2019a, p. 137). Sobre o amor primário, a interdição não só estaria proporcionando a produção de uma heterossexualidade sancionada, como perpetuaria esse amor homossexual sob a forma de proibição, criando um desejo homoerótico que voltaria a assombrar esse sujeito.

O sancionamento da heterossexualidade e a interdição sexual não resultam apenas na manutenção do amor homossexual primário e na produção de um desejo

homoerótico, também é esta lei que interdita e destina a homossexualidade para zonas não vivíveis da sociedade. Portanto, como efeito de tal separação (sancionada e interdita), há o estabelecimento de um certo corpo para o qual se dirige uma ameaça ou uma punição de um corpo que falhou “na execução de sua castração” (Butler, 2019b, p. 182-183). Alguns objetos de desejo, como o homossexual, assumem uma marca de destruição, pois, o tipo de objeto que é interditado pela lei é “marcado para ‘morrer’”, de modo que o desejo de aniquilá-los é precisamente “o desejo de aniquilar o objeto que, se amado, causaria a destruição daquele que ama” (Butler, 2022, p. 35).

Como explica Sarduy, o ato sádico de Pancho contra Manuela mostra uma incapacidade de sua parte em se afrontar com seu desejo e assumir a imagem que este coloca (Sarduy, 1968, p. 45). Trata-se de se ver diante de uma identificação pavorosa, causada pelo retorno assombrado de um objeto há muito perdido, mas não pranteado. Ao se ver desejando Manuela, Pancho recorda de seu amor homossexual, anterior a lei, que lhe causa ojeriza, sentindo-se dividido entre desejar Manuela e exterminá-la para manter sua performance de gênero. Desse modo, o gênero melancólico teria como consequência a tensão entre o desejo e o repúdio, podendo ser o catalisador de violências como a homofobia e a transfobia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seja pela abjeção que tensiona o desejo e o rechaço, seja por uma lei que perpetua um amor homossexual e produz um desejo homoerótico ao mesmo tempo que marca estes como executáveis, vemos como um dos destinos da melancolia de gênero é uma tensão, um assombro presente no próprio desejo. Tomado pelo horror, o gênero melancólico acaba por se cristalizar, mas sempre se encontra com o objeto.

Assim, é através da tensão dramatizada no desejo de Pancho por Manuela, na cisão manifesta entre amar e rechaçar que conseguimos propor uma topologia da melancolia de gênero. Por se dar devido a perda não elaborada de um amor homossexual, os gêneros fundados nos moldes heterossexuais acabam tendo por consequência sua própria cristalização e o eterno retorno daquilo que abjeta. Consequências estas ligadas a uma impossibilidade forjada pela lei heterossexual.

REFERÊNCIAS

AMBRA, Pedro. O gênero endereçado: Butler, Lacan e Laplanche. *In*: ASSUAR, Gisele; NUNER, Luana Viscardi; SILVA JUNIOR, Joaquim Pereira da. (Orgs.). **Psicanálise, sexualidade e gênero: um debate em construção**. São Paulo: Zagodoni, 2019.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teoria da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019b.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.

DUNKER, Christian Ingo Lenza. **Lutos finitos e infinitos**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

El lugar sin límites. Direção de Arturo Ripstein. México, 1978 (110 minutos).

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. *In*: **Introdução ao narcisismo: ensaio de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: **Introdução ao narcisismo: ensaio de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O Eu e o ID. *In*: **Obras completas de Sigmund Freud**. Volume 16: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu. *In*: **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

HOOKS, bell. **A vontade de mudar: homens, masculinidades e amor**. São Paulo: Elefante, 2025.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline**. Buenos Aires: siglo XXI editores, 1989a.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no debate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

RODRIGUES, Carla. **O luto entre clínica e política: Judith Butler para além do gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. *In: Políticas do sexo*: Gayle Rybin. São Palo: Uu Editora, 2017.

SARDUY, Severo. Escritura/travestismo. *In: Escrito sobre un cuerpo*: ensayos de crítica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Sobre os autores

Felipe de Brito Maiello

Psicanalista e professor, graduado em Letras – Português/Espanhol (FFLCH-USP) e Mestre em Psicologia Social (IP-USP). É pesquisador do grupo “Transformações em Michel Foucault” do LATESFIP-USP e está em formação continuada no Fórum do Campo Lacaniano (SP). Tem interesse nos temas de gênero, sexualidade, teoria literária e literatura comparada.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6245-4767>

Icaro Ferraz Vidal Junior

Pesquisador no Laboratório de Comunicação e Saúde (LACES) da Fundação Oswaldo Cruz. Possui doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em História, História da Arte e Arqueologia pelas Universités de Perpignan Via Domitia e Università degli studi di Bergamo. É pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), do JUVENÁLIA: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo (ESPM-SP) e do MediaLab (UFRJ).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4907-1267>

Como citar esse artigo

MAIELLO, F. de B.; VIDAL JUNIOR, I. F. Gênero melancólico e seus efeitos: abjeção, cristalização e violência no filme *El lugar sin límites*. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 133-151, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

A MELANCOLIA NA *CONSOLAÇÃO A MÁRCIA*: PERSPECTIVAS ESTOICAS E ATUALIZAÇÕES FILOSÓFICAS

MELANCHOLY IN THE CONSOLATION OF MARCIA: STOIC PERSPECTIVES AND PHILOSOPHICAL UPDATES

Vilmar Prata
UFES

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar, refletir e problematizar a questão da melancolia no texto epistolar de Sêneca *Consolação a Márcia*, examinando a concepção estoica da dor e da perda causada pela morte, ampliando a reflexão por meio de um diálogo com autores modernos, em especial Michel Foucault e Pierre Hadot. Buscando compreender como a filosofia antiga, em especial o estoicismo, oferece possibilidades de reflexões atemporais que podem viabilizar a realização de práticas que colaboram para a elaboração da relação do sujeito com a morte e suas consequências como o luto, a ausência e a tristeza, direcionando-o para um cuidado de si que emerge a partir da dor.

Palavras-chave: Melancolia; Estoicismo; Sêneca; Michel Foucault.

Abstract: This article aims to analyze, reflect on, and problematize the issue of melancholy in Seneca's epistolary text, *Consolation to Marcia*, examining the Stoic conception of pain and loss caused by death, expanding the reflection through a dialogue with modern authors, especially Michel Foucault and Pierre Hadot. It seeks to understand how ancient philosophy, especially Stoicism, offers possibilities for timeless reflections that can enable the implementation of practices that contribute to the elaboration of the subject's relationship with death and its consequences, such as mourning, absence, and sadness, directing the subject toward a care of the self that emerges from pain.

Keywords: Melancholy; Stoicism; Seneca; Michel Foucault.

INTRODUÇÃO

A experiência da dor, seja como for e em que intensidade surge em nossas vidas, atravessa todas as épocas da história humana. O sofrimento pode levar cada indivíduo a diversas possibilidades, alguns, o ignoram, outros o enfrentam, outros ainda, sucumbem diante da amargura e desolação que emerge da experiência de sentir no corpo e na alma uma dor muitas vezes classificada como indescritível e insuportável. Dentre suas diversas manifestações, a tristeza causada pela dor e sofrimento, a morte é, considerada por muitos como a pior e talvez até seja, pois nos deparamos diante de uma situação na qual, não há o que fazer para evitar suas consequências, porém, o modo como lidamos com a ausência definitiva de alguém, seja um ente querido ou um amigo pelo qual temos grande apreço é que faz toda diferença nesse processo de luto que, para cada um, é vivenciado de modo muito particular, podendo sublimar suas consequências ou, até mesmo, se perder nelas.

Diante do fim da vida, especialmente do fim da vida de alguém muito amado, o sujeito encontra-se frente a uma realidade incontornável: a fragilidade e a finitude da existência. Tal experiência chama a atenção daqueles que continuam vivos e se veem diante da situação de serem obrigados a lidar com a ausência do outro, o que direciona para uma reflexão à flor da pele sobre o grande mistério da humanidade: a morte. No pensamento antigo, a filosofia assumiu frequentemente o papel de guia para a vida, oferecendo não apenas especulações teóricas, mas também conselhos práticos sobre como lidar com as adversidades e a morte sempre foi, como ainda é, o que poderíamos até chamar de o grande problema da humanidade. Frente a tantas teorias, tantas elocubrações que, em alguma medida ganharam espaço ao longo do tempo entre as civilizações, além da filosofia, a religião foi o meio mais comum para tentar compreender a morte e ajudar o humano a conviver com a fatídica situação de não se ter uma resposta satisfatória diante de um acontecimento trágico e inevitável.

No contexto filosófico, que é o que interessa aqui, nos deparamos com a carta intitulada *Consolação a Márcia* de Sêneca, um breve texto que articula a reflexão filosófica e o aconselhamento pessoal, dirigindo-se a uma mulher que perdera o filho e encontrava-se mergulhada em profunda tristeza. Por meio desta missiva constatamos como o estoicismo enquanto corrente filosófica da antiguidade, inserida no período

greco-romano, auxiliava e ainda pode ajudar muito à reflexão sobre o luto consequente da morte e enfrentar a dor da perda sem negá-lo, sem dissimulá-lo, e principalmente, sem buscar caminhos equivocados que podem até mesmo piorar a sensação de perda e vazio. Neste viés, constata-se que a filosofia de modo geral, permite com que aos que vivenciam o luto, não caiam em ilusões que podem se converter em paixões desmedidas capazes de paralisar a vida e torná-la cada vez mais difícil.

Nesta esteira, este artigo tem como objetivo analisar, refletir e problematizar a questão da melancolia no texto epistolar senequiano *Consolação a Márcia*, examinando a concepção estoica da dor e da perda causada pela morte, ampliando a reflexão por meio de um diálogo com autores modernos, em especial Michel Foucault e Pierre Hadot. Buscando compreender como a filosofia antiga, em especial o estoicismo, oferece possibilidades de reflexões atemporais que podem viabilizar a realização de práticas que colaboram para a elaboração da relação do sujeito com a morte e suas consequências como o luto, a ausência e a tristeza, direcionando-o para um cuidado de si que emerge a partir da dor. Por fim, seguindo nessa trilha, pensar como o sujeito da atualidade lida com a grande questão existencial: a morte!

A CONSOLAÇÃO ESTOICA: SOFRIMENTO, DESTINO E NECESSIDADE

Na tradição estoica, a dor causada pelo sofrimento não deve ser ignorada, tampouco subestimada, ao contrário, deve ser enfrentada e compreendida à luz da sabedoria por meio do exercício da razão. O que distingue o sábio do ignorante quando confrontado por um acontecimento ruim, é justamente sua capacidade de não se deixar levar pelas consequências do sofrimento e não agir por impulso, mas buscar compreender corajosamente a origem, bem como todo processo que gera a tristeza, evitando dessa maneira se perder nas ilusões oriundas das paixões e pelos excessos emocionais.

Sêneca ao tomar conhecimento da angústia vivida por Márcia, reconhece a gravidade e a legitimidade inicial de sua melancolia causada pela sensação de perda de alguém muito amado, a morte de seu filho. No entanto, o filósofo estoico vai advertir que mesmo diante de uma situação tão grave e considerada irreparável, por maior e mais profunda que seja a dor, se prolongar demasiadamente no sofrimento e na

permanência nesse estado, representa uma submissão perigosa aos afetos decorrentes da tristeza, que podem tragicamente impedir a vida de prosseguir em seu curso normal. Não se trata, de ignorar a ausência de um ente querido, mas de viver o luto de modo que seja edificante, virtuoso, e principalmente, justo para aquele que padece de tal tristeza.

Nota-se que no primeiro momento da carta, Sêneca se compadece da dor de sua destinatária. O filósofo não a repreende de imediato, não minimiza sua dor, não apresenta soluções simplistas, muito menos a direciona para reflexões superficiais, ao contrário, o filósofo estoico reconhece que a perda de um filho é um golpe profundo e irreparável, cuja intensidade não pode ser apagada por palavras por mais belas e delicadas que sejam. Em suas palavras também notamos que não se encontra conselhos que incentivem acelerar de maneira aleatória o processo de luto, ignorando e desrespeitando as etapas individuais, quando a morte é reconhecida e passa ser uma realidade vivenciada de maneira muito próxima e íntima.

Sêneca se dirige à Márcia com as seguintes palavras iniciais que abrem sua carta: “Não venho, Márcia, trazer-te palavras que arranquem de ti, como por encantamento, a dor; sei que esta é grande demais para se deixar vencer facilmente. Mas venho mostrar-te como a razão pode minorá-la, se não a vencer” (*Ad Marciam de Consolatione*, I, 1). O filósofo reconhece o que aconteceu e todas as consequências causadas que atingiram diretamente Márcia, porém não se limitou somente à dor sofrida. Sabiamente ele apresenta um caminho a ser seguido, um método a ser adotado para se passar pelo luto, que faz emergir um dos aspectos centrais do estoicismo: o reconhecimento prudente dos limites da condição humana em relação à morte, e para além desta realidade inegável, usa da persuasão para sugerir a razão como ferramenta reguladora dos afetos diante de um sofrimento de tamanha magnitude.

Sêneca rejeita a promessa de cura mágica ou imediata da dor, age com responsabilidade diante do sofrimento alheio e não se coloca como aquele que tem a solução para o problema, mas se oferece para enfrentar junto. Essa atitude é significativa: afasta-se tanto da perspectiva simplista que sucumbe a dor, bem como da decisão de ignorá-la. Sêneca não faz uso de uma esperança fugaz como caminho a ser trilhado nem de uma retórica meramente consoladora e rasa que buscaria distrair ou encobrir o sofrimento. O filósofo adota um tom realista: reconhece que a dor da perda

(no caso, a morte do filho de Márcia) é profunda, inescapável e inerente à vida humana, mais ainda, que o luto não deve ser negado, mas acolhido e reconhecido em toda sua gravidade.

Nesta direção, Sêneca reforça que, embora não seja possível sanar por completo a dor, é possível minimizá-la e redirecionar seus efeitos por meio do cuidado de si e do governo dos afetos por meio do exercício da razão (*logos*). Esses deslocamentos são primordiais ao estoicismo, pois não compete ao homem o controle dos fenômenos externos, a saber, a morte, o destino, as vicissitudes do tempo, as doenças, a violência causada pela mão do outro ou mesmo as catástrofes naturais, no entanto, é de sua responsabilidade o governo de si mesmo visando a aproximação com o fruto da sabedoria, que é a virtude, se afastando por consequência dos vícios e dos sentimentos equivocados oriundos das paixões, buscando o equilíbrio dos afetos conforme a medida racional. Assim, a razão não é vista como supressão do afeto, mas como força disciplinar e moderadora, capaz de impedir que a dor se transforme em desespero absoluto e descontrolado podendo causar danos irreparáveis e catastróficos como a autodestruição iminente ou gradativa.

A posição filosófica de Sêneca frente aos percalços da vida dialoga com o discurso do sofrimento, dando-lhe a justa atenção necessária para que se restitua paulatinamente no sujeito a coragem de seguir vivendo. Nas palavras senequianas nos deparamos com a noção estoica de que a vida é atravessada por males muitas vezes inevitáveis, levando em consideração os reveses que podem surgir, os percalços que podem inesperadamente aparecer pelo caminho, o estoicismo aponta a prudência resultado da razão para respaldar decisões cuja virtude não consiste em evitá-los, mas em enfrentá-los com coragem e sabedoria.

Ao propor a razão como prática capaz de produzir o que podemos chamar aqui de antídoto parcial para o sofrimento, Sêneca aponta e diferencia dois tipos de posturas possíveis diante da dor, uma considerada racional e a outra irracional: a primeira, na qual o sujeito não nega o fato ocorrido e seus resultados negativos, mas busca agir coerentemente, sem fugir, sem se iludir e sem sucumbir. A segunda postura apresenta traços equivocados, nos quais se alimenta em demasia o luto, se amplia o tempo de tristeza, muitas vezes por sentimentos gerados pela sensação de culpa por considerar que poderia ter sido feito algo para se evitar o ocorrido. Também pode-se identificar

dentre os equívocos, um certo prazer no sofrimento que nutre a sensação de vitimismo, injustiça e revolta.

Nesta esteira que se apresenta dois possíveis caminhos a serem trilhados diante do sofrimento, ecoa-se a máxima estoica que atravessa os séculos e se apresenta como uma possibilidade filosófica para fazer da sabedoria um modo de vida: a compreensão de que não são as coisas e os acontecimentos que possuem em si a força de causar sofrimento aos humanos, mas os juízos que se formam sobre eles, que podem ser constituídos pela razão ou pela ignorância geradora das paixões e dos vícios que se justificam pela dor que passa pelo conceito equivocado do que é justo ou injusto.

Ao nos depararmos com a história dos saberes, constatamos que a relação humana com o sofrimento, independentemente da origem de suas causas, como e onde afeta mais, seja no corpo ou na alma, a preocupação que indubitavelmente sempre inquietou as diversas formas de saber, foi como lidar da melhor maneira possível com o que nos causa dor e tristeza. Dentre as propostas de direcionamento, a filosofia foi e ainda é entre o leque de opções, como a religião por exemplo, a maneira a ser considerada como uma das mais eficazes, por se tratar de um método que toma a razão como ferramenta e a sabedoria como fim para se entender e conviver com aquilo que nos afeta e nos causa sensações de desolação e desespero.

Neste cenário, entre os direcionamentos filosóficos que podemos encontrar desde os antigos, cuja influência é perceptível até nossos dias, atravessando séculos, contribuindo para o desenvolvimento de outros tipos de saberes, como a medicina e a religião, o estoicismo ressoa vigorosamente por toda tradição filosófica elencando a razão como principal meio de se aproximar da sabedoria para lidar com as intempéries da vida, mesmo quando pressionado pelas paixões e vícios que acometem a vida por meio das dores do corpo e da alma. Trata-se de uma prática de si, na qual Foucault (2017, p. 74) observa que “o conhecimento de si e o ascetismo estão enraizados nesta tradição multissecular do cuidado de si, sendo o cuidado de si, na cultura greco-romana, uma ideia, um preceito, uma atitude e uma técnica, uma matriz prática da experiência de si” que fomenta e direciona toda teoria filosófica para um modo de vida considerado como uma verdadeira “arte de viver”, uma tecnologia de governo e cuidado de si e do outro.

Em outro momento da carta, Sêneca reforça a ideia de que “a filosofia não promete o impossível (a eliminação mágica da dor), mas oferece um caminho de exercício contínuo da razão como modo de constituição do sujeito diante da adversidade”. Nesta perspectiva, do ponto de vista ético, se evidencia um equilíbrio delicado: “não se trata de negar o humano em sua dimensão trágica, mas de colocar a razão como medida que protege o sujeito contra os excessos da paixão”. Assim, a filosofia estoica, longe de ser insensibilidade ou indiferença, configura-se como uma pedagogia da dor, em que o sofrimento, ainda que inevitável, pode tornar-se ocasião de exercício de força para constituir e sustentar a liberdade interior.

Os fragmentos da missiva senequiana intitulada *Consolação a Márcia* revela uma concepção de sabedoria que reconhece os limites da razão diante do sofrimento humano sem, no entanto, renunciar ao seu poder formativo e porque não dizer, do seu poder e cura. A dor não desaparece, mas é transformada: de força avassaladora, torna-se experiência suportável, interpretada e modulada pelo exercício filosófico, ao ponto de aquele que sofre, faz de todo processo experienciado, impulso para projetar a própria vida de maneira mais virtuosa, tornando-se até mesmo exemplo para outros que estão passando por situações semelhantes.

O estoicismo concebe o sofrimento como reação natural aos acontecimentos da vida, mas não direciona aquele que sofre ao desânimo, ao contrário, insiste que a permanência na dor deve ser combatida de frente, sem qualquer tipo de ilusão ou dissimulação. Assim, podemos entender que, se a morte é parte da ordem natural da vida, revoltar-se contra ela seria inútil e irracional. Não se trata de negar ou ignorar a morte e seus efeitos, mas de compreendê-la como parte da vida, como acontecimento necessário até mesmo para que o ato de viver não passe despercebido e muito menos desperdiçado em coisas efêmeras. Ao sábio, a valorização de cada momento da vida é de suma importância, tal consciência ganha força com a aceitação da morte. Ao ignorante, o apego às coisas da vida está ligado de maneira equivocada à ilusão de posses e poderes oriundos de *status* e glórias efêmeras, tornando-se cego à morte e aos seus efeitos.

Para Pierre Hadot (2014) a filosofia antiga era, antes de tudo “um modo de vida”, e não apenas um corpo de doutrinas. Assim, ao escrever à Márcia, Sêneca não elabora apenas elocubrações superficiais sobre a morte, mas oferece uma série de exercícios

filosóficos que sustenta a espiritualidade calçada pela sabedoria. As palavras de Sêneca visam transformar a alma da interlocutora com reflexos diretos em sua vida cotidiana, ensinando-lhe a aceitar o destino, transformando-o da melhor maneira possível, para que a vida que, ainda deve ser vivida e ser experimentada em sua preciosidade e magnitude como um verdadeiro milagre da existência.

A MELANCOLIA COMO PAIXÃO DESMEDIDA

A melancolia, para Sêneca, não é sinônimo de uma simples sensação de tristeza, ao contrário, vai muito além de um estado passageiro de angústia que se diferencia pela sua cristalização que se torna permanente nos hábitos da existência humana, podendo ser notada claramente através da postura do corpo que reflete o que se passa na alma daquele que padece de uma aflição compreendida como irreparável. A definição dada pelo filósofo estoico é clara: sentir a dor é inevitável; entregar-se indefinidamente a ela é nocivo e perigosa, podendo colocar tudo a perder no percurso da vida a ser vivida. Aquele que se encontra em estado melancólico perde a sensibilidade diante dos acontecimentos agradáveis e felizes, não consegue encontrar alegria e prazer nos momentos propícios e proporcionais a se regozijar, se fechando para as bem-aventuranças e novas experiências.

Sêneca chama a atenção de Márcia para a necessidade e para importância de se colocar limite até na tristeza, dando ao processo de luto tempo suficiente para ser vivido sem minimizá-lo e tampouco maximizá-lo ao ponto de se perder o controle da própria vida. Entre seus aconselhamentos ele vai sugerir à Márcia: “ponhas termo ao teu luto, não que o apagues de todo, mas que o contenhas; do contrário, converter-se-á em doença da alma” (*Ad Marciam de Consolatione*, VI, 3). O filósofo diagnostica a melancolia como um excesso, uma paixão que ultrapassa os limites da razão e ameaça corroer o equilíbrio da existência, afetando todas as áreas da vida daquele que está sofrendo um dano irreparável. Nesse ponto, nos deparamos com uma concepção estoica mais ampla das paixões, compreendidas e apresentadas como “juízos falsos” ou distorções cognitivas que escravizam a alma, fazendo com o que o indivíduo se torne extremamente vulnerável e fragilizado, perdendo a coragem e o ânimo de se preservar em um estado de vida virtuosa.

Quando falta aquilo que podemos chamar de discernimento filosófico a tendência é, ou se iludir com discursos falaciosos que prometem a resolução do problema em questão e uma felicidade falsa e superficial, ou se perder no desespero de se encontrar frente a uma determinada situação complexa que se exige muitas vezes resiliência, paciência e muita cautela para se tomar qualquer tipo de decisão. Fato é que ambas fazem adormecer a razão ao ponto de fazer com que o indivíduo não se perceba perdido em si mesmo, tornando-se escravo das próprias paixões e das paixões alheias, comprometendo aquilo que há de mais caro, sua verdadeira felicidade que só pode ser possível a partir do uso da razão. No entanto, quando este, por sua vez, desperta para a urgência do retorno a si, conforme a vocação para a felicidade, fruto da sabedoria, se coloca atento aos verdadeiros conselhos e corajosamente decide enfrentar aquilo que lhe causa sofrimento e tristeza.

Hadot vai nos lembrar que para a filosofia antiga, em especial para o estoicismo:

O homem é infeliz porque ele é escravo das paixões, isto é, porque ele deseja as coisas que podem lhe escapar, pois elas lhe são exteriores, estrangeiras, supérfluas. A felicidade consiste, então, na independência, na liberdade, na autonomia, ou seja, no retorno ao essencial, a isso que corresponde àquilo que nós somos verdadeiramente, a isso que depende de nós (Hadot, 1993, p. 62).

160

Saber lidar com as agruras da vida, com as decepções e perdas, bem como saber diferenciar o que é a verdadeira felicidade das vãs sensações de euforia torna-se, sobretudo, o exercício constante do filósofo estoico, daquele que procura viver conforme a sabedoria. Manter sua liberdade e autonomia lhe custa a dedicação minuciosa ao cuidado e ao governo de si todos os dias de sua vida, e este cuidado e governo se estende ao outro, conforme Sêneca faz ao dirigir à Márcia suas palavras de consolação. As técnicas disciplinares propostas no estoicismo vislumbram a redescoberta daquilo que é primordial a todos os humanos, mas que poucos têm a coragem ou a oportunidade de acessar, seja por desinteresse, em vista de objetivos que substituem o saber por ilusões passageiras, seja pela desinformação de discursos cujo conteúdo não preza pela virtude, mas pela manipulação e excitação momentânea.

A MEMÓRIA E A RESSIGNIFICAÇÃO DA PERDA

Sêneca considera a memória de suma importância no processo do cuidado e governo de si, elencando-a primordial para que o sujeito tenha condições de realizar uma conversão a si, reconhecendo os equívocos cometidos no passado e a partir deles, buscar as mudanças necessárias para agir com mais prudência. No decorrer de sua consolação a Márcia o estoico vai aconselhá-la a buscar em suas memórias as forças para se reorientar na vida após a morte de seu filho ressaltando para “recorda-te dele, não para chorar, mas para alegrar-te de o teres possuído. O tempo que tiveste com ele é um bem, não uma desgraça” (*Ad Marciam de Consolatione*, IX, 5).

Sêneca vai propor à sua remetente aquilo que podemos chamar de uma pedagogia da lembrança. Chama a atenção para o fato de que a memória não deve de modo algum ser apagada, tampouco negada, mas revista, lembrada quantas vezes for necessário para que seja possível uma reelaboração dos sentimentos que ficaram diante da morte de alguém amado. Trata-se de um árduo trabalho de resignificação que tem como base deslocar o foco da dor gerada pelo acontecimento, estabelecendo desta maneira uma sensação de profunda gratidão pelo tempo vivido, pelas experiências colhidas da relação com seu filho, daquilo que aprendeu com ele e pôde ensiná-lo. Nesse sentido, fica claro que não é negar a dor de sua ausência, mas fazer das memórias do passado força para continuar vivendo e não as tornar um peso insuportável, ou seja, converter todo processo de luto vivido em fonte de alegria, reconhecimento e gratidão.

Essa atitude encontra paralelo em outros textos do filósofo. Em *Epistulae Morales ad Lucilium*, Sêneca insiste que “o homem sábio é autossuficiente” (*Ep. IX*), mas autossuficiência não significa se isolar ou se tornar individualista, ao contrário, sua referência está na capacidade individual de não se deixar vencer pelas dores e sofrimentos causados pelas perdas ao longo da vida, mas cultivar a memória como lugar de aprendizagem e fortalecimento da razão, fazendo das lembranças ferramentas capazes de tornar a sabedoria uma proteção ao longo da vida. A memória, portanto, não deve ser tomada como algo negativo ou obstáculo à felicidade, mas um instrumento para fortalecer o espírito diante da inevitabilidade da morte.

Por fim, esse exercício de reelaboração do passado ressoa com a noção foucaultiana de *cuidado de si*. Em *A hermenêutica do sujeito* (2006), Foucault mostra

que, na antiguidade, cuidar de si significava cultivar práticas que permitissem ao sujeito não apenas conhecer-se, mas governar seus afetos e seus modos de vida. A proposta de Sêneca à Márcia é precisamente esse tipo de exercício: um trabalho ativo e contínuo sobre a própria alma que possibilita transformar a dor em serenidade.

FOUCAULT E A ATUALIDADE DA CONSOLAÇÃO ESTOICA

Foucault, em suas reflexões e problematizações sobre o conceito de práticas de si na filosofia, em especial no pensamento antigo, chama nossa atenção para o fato de que os filósofos do período greco-romano concebiam o exercício filosófico como um modo de vida, ou como classifica, como uma autêntica “arte de viver” (*technē tou biou*), voltada não apenas à contemplação, mas principalmente à transformação concreta do sujeito refletida e aplicada diretamente na sua vida cotidiana, na sua relação consigo, com o outro e com o mundo no qual está inserido.

Estes conceitos podemos encontrar desenvolvidos especialmente em *A Hermenêutica do Sujeito* (1982), onde o filósofo nos traz à vista a constatação de que na antiguidade a filosofia era concebida e tomada como parte da vida cotidiana, sendo aplicada como diretriz de uma série de exercícios, cuja constância favorecia uma elaboração mais robusta do que se entendia como cuidado de si (*epimeleia heautou*), reverberando num conceito de governo de si, ainda nos evidenciando que estes movimentos se desdobravam para o que ele também identifica e discute como cuidado e governo do outro.

Nesse contexto, a *consolatio*, que podemos considerar aqui como um tipo de gênero literário ao qual pertence a carta de Sêneca à Márcia, nos serve de modelo para pensar o que Foucault propõe enquanto um olhar genealógico para o pensamento antigo, uma vez que, as palavras de Sêneca nesta carta evidenciam um determinado discurso terapêutico, voltado não à simples tentativa de esclarecer e resolver os problemas da vida, mas à modificação da alma do interlocutor em direção a um modo de vida mais sábio e virtuoso.

Ao refletir sobre a gestão das paixões, Foucault observa que os estoicos desenvolveram um trabalho meticuloso sobre as representações (*phantasiai*), entendidas como impressões que afetam a alma. A liberdade do sujeito consistiria,

precisamente, em não se deixar dominar por essas representações, mas em submetê-las ao crivo da razão. Como lembra Epicteto em seu *Manual* (I, 1), “não são as coisas que perturbam os homens, mas os juízos que eles fazem das coisas”. Nesse sentido, a prática filosófica se constitui como uma pedagogia do olhar para si e do discernimento minucioso que se dá pela coragem da verdade de si, ou seja, coragem de voltar-se a si e realizar as mudanças necessárias para se aproximar da sabedoria buscando uma vida virtuosa por um movimento parresiástico que visa a reconfiguração da experiência subjetiva.

Estes apontamentos se fazem perceptíveis ao longo da carta de Sêneca a Márcia. A melancolia diante da perda do filho é compreendida como uma representação dolorosa prolongada do sofrimento de uma mãe, que aprisiona a alma em um acontecimento específico de sua vida e a impede de seguir sua vida e se permitir novas experiências com abertura ao presente num movimento racional para o futuro. A missão filosófica é propor um trabalho baseado na razão e na persuasão, que tem como objetivo encontrar aquilo que podemos chamar de uma nova interpretação daquilo que entendemos como sensação de dor, a partir da ideia dos acontecimentos que estão e não estão sobre nosso encargo. Sêneca lembra a Márcia que “todo aquele que nasce está destinado à morte” (*Ad Marciam de Consolatione*, VII, 2), de modo que o sofrimento deve ser reinterpretado não como injustiça, mas como parte do destino comum da humanidade.

Aqui, a razão opera como uma força de reelaboração simbólica fazendo com que tenhamos a coragem de mudar as perguntas que comumente fazemos em momentos difíceis da vida: Por que eu? Por que isso foi acontecer comigo? Para: Por que não eu? Por que isso não poderia acontecer comigo? Deslocando dessa maneira o afeto bruto da perda para um regime de aceitação e serenidade, tendo a sábia compreensão de que não somos nem melhores nem piores que o outro, mas somos humanamente susceptíveis aos acontecimentos naturais da vida, inclusive as doenças, os acidentes e a morte. O que vai diferenciar é exatamente o modo como lidamos com esses acontecimentos

Nesta direção, a leitura foucaultiana permite problematizar a questão da melancolia em termos mais amplos: não se trata apenas de uma emoção individual, mas de uma prática cultural e discursiva que molda a forma como os sujeitos experimentam

a perda. A carta de Sêneca pode ser compreendida como um verdadeiro dispositivo de subjetivação, no qual filosofia, ética e política da existência se entrelaçam por meio da razão, fazendo emergir um nó forte de virtude que aproxima o indivíduo da sabedoria. Como observa Hadot (1995), a filosofia antiga deve ser entendida como um conjunto de “exercícios espirituais” destinados a transformar a maneira de ver e sentir o mundo e no mundo. A consolação é, assim, um desses exercícios, na medida em que propõe um redesenho da memória e do afeto em consonância com a ordem cósmica.

Ao buscar estabelecer um diálogo entre dois momentos distintos da filosofia, a partir do que Sêneca e Foucault nos oferecem enquanto reflexão e problematização da existência humana e seus percalços, evidencia-se que o ofício filosófico não é apenas tentar achar respostas aceitáveis diante da dor e das complexidades da vida, mas também instaurar modos possíveis de se experimentar a existência em meio à finitude e tudo que ela nos traz, alegrias e tristezas, vitórias e derrotas, sabores e dessabores. Foucault destaca que o cuidado de si implica sempre o cuidado com outro, ou seja, uma dimensão política que passa pelo governo de si e do outro: “não é possível governar os outros sem primeiro governar a si mesmo” (*O Governo de Si e dos Outros*). A consolação estoica, portanto, não é apenas privada, mas também coletiva e acessível a todas e todos, pois ensina uma forma de resistência às paixões e vícios que poderiam abalar não só o indivíduo, mas o meio em que ele vive e compartilha suas experiências.

Em suma, a atualidade da consolação estoica reside em seu caráter de prática formadora do sujeito. Se, para os antigos, tratava-se de aprender a viver segundo a natureza, para Foucault trata-se de reconhecer como esses discursos e exercícios constituem matrizes de históricas de condutas, e principalmente, de subjetividades que se dão pela coragem da verdade e do enfrentamento das próprias dores. O consolo não elimina o sofrimento, mas o reinscreve em uma economia simbólica que transforma a experiência do luto em ocasião de aperfeiçoamento e sabedoria. Nesse movimento, vemos delinear-se uma ética da existência que, ainda hoje, pode inspirar reflexões sobre o modo como elaboramos nossas perdas, como vivemos nossos lutos, como experimentamos a melancolia e produzimos sentido frente à inevitabilidade da morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essa breve reflexão, é possível notar que *A Consolação a Múrcia* oferece um exemplo privilegiado da filosofia enquanto prática de cuidado de si e do outro por meio de uma elaboração da dor pautada pela razão. Nela, a melancolia é reconhecida como parte de uma maturidade emocional e aparece como afeto legítimo, mas que deve ser contida e transformada, sob pena de adoecer a alma. Sêneca propõe uma racionalização da memória e um exercício de aceitação da ordem natural, permitindo que a perda se converta em ocasião de se adquirir sabedoria, sublimação e fonte de força para se continuar vivendo.

Em diálogo com Foucault, percebemos que o texto senequiano é mais do que um consolo individual: é um dispositivo cultural e atemporal de produção de subjetividades, no qual a filosofia funciona como técnica de cuidado e governo de si e do outro. A melancolia, nesse contexto, não é apenas sofrimento, mera sensação da alma, mas também e principalmente, possibilidade de trabalho sobre si mesmo.

Assim, concluímos que a mensagem de Sêneca permanece atual: frente à dor inevitável, o sujeito pode encontrar na filosofia uma via de transformação, capaz de ressignificar o sofrimento e instaurar uma vida possivelmente mais serena e virtuosa, não caindo nas armadilhas de ilusões e falácias.

REFERÊNCIAS

EPICTETO. **O Encheiridion de Epicteto**. Introdução, tradução e notas de Aldo Dinucci e Alfredo Julien. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução sob a direção de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GRIMAL, Pierre. **Sêneca**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HADOT, Pierre. **Exercices spirituels et Philosophie Antique**. Paris: Albin Michel, 1993.

NUSSBAUM, Martha. **The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

SÊNECA. Consolação a Márcia. *In: Consolações*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

Sobre o autor

Vilmar Prata

Psicanalista. Pesquisador vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do Grupo de Pesquisa em Filosofia Antiga *Viva Vox* e membro do GT Epicteto da Anpof. Pesquisador FaPES.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9629-5461>

Como citar esse artigo

PRATA, V. A Melancolia na Consolação a Márcia: perspectivas estoicas e atualizações filosóficas. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 152-166, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

RECORDAR, REPETIR E ELABORAR: O TRAUMA DA DITADURA EM *TONY MANERO E AINDA ESTOU AQUI*

REMEMBERING, REPEATING AND WORKING-THROUGH: THE TRAUMA OF DICTATORSHIP IN TONY MANERO AND I’M STILL HERE

Pedro Rocha de Oliveira
UFC

Resumo: Este artigo analisa comparativamente os filmes *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín, e *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, sob a perspectiva dos estudos do trauma. Argumenta-se que ambas as obras representam modos distintos de elaboração do trauma coletivo infligido pelas ditaduras militares na América Latina. O primeiro filme se insere na lógica do *acting out*, ao encenar a compulsão repetitiva e o mal-estar social por meio de uma estética alegórica; o segundo filme opera no registro do *working through*, reelaborando o trauma do desaparecimento de Rubens Paiva pela encenação do drama familiar. A análise parte da distinção teórica proposta por Freud, reinterpretada por LaCapra, entre *acting out* e *working through*, e articula essa chave conceitual com elementos formais e de gênero fílmico. Conclui-se que os dois filmes, apesar das diferenças estilísticas e narrativas, se complementam ao abordar as múltiplas dimensões do trauma, mobilizando o público por meio de estratégias afetivas distintas.

Palavras-chave: Cinema latino-americano; Trauma; Memória; Ditadura; Gênero fílmico.

Abstract: This article offers a comparative analysis of *Tony Manero* (2008), directed by Pablo Larraín, and *I’m Still Here* (2024), directed by Walter Salles, through the lens of trauma studies. It argues that the two films embody distinct approaches to representing the traumatic legacies of Latin American military dictatorships. The former aligns with acting out, dramatizing repetition and social alienation through an allegorical aesthetic; the latter engages in working through, offering a communicative and cathartic memory experience via melodramatic narrative. Drawing on the theoretical framework of Freud and LaCapra, the article explores how these concepts inform the films’ formal, narrative, and film genre elements. It concludes that, despite their contrasting styles and structures, the films are complementary in addressing the multifaceted nature of traumatic memory, each activating the audience through distinct affective strategies.

Keywords: Latin American cinema; Trauma; Memory; Dictatorship; Film genre.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma análise comparativa de *Tony Manero* (dir. Pablo Larraín, 2008) e *Ainda Estou Aqui* (dir. Walter Salles, 2024), dois filmes que oferecem um contraponto revelador sobre os modos de representar e elaborar os legados traumáticos das ditaduras militares¹ no cinema latino-americano contemporâneo.

Ambientado no Chile de 1978, em plena ditadura de Augusto Pinochet, *Tony Manero* acompanha Raúl Peralta (interpretado por Alfredo Castro), um homem de meia-idade que, em sua busca patológica para vencer um concurso de sócias do personagem de John Travolta em *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), comete atos de violência extrema. O filme de Larraín tem sido descrito como um anti-musical, uma subversão sombria do gênero cinematográfico que, em vez do escapismo e da coesão social, apresenta performances desprovidas de catarse e um ambiente de crueza naturalista. A nostalgia pop da *disco music* é convertida em horror, compondo uma alegoria crítica da sociedade chilena sob o regime militar.

Em forte contraste, *Ainda Estou Aqui* se insere no registro do drama memorialístico. Baseado na história verídica de Eunice Paiva (Fernanda Torres), cujo marido, o ex-deputado Rubens Paiva (Selton Mello), foi sequestrado e morto pela ditadura brasileira em 1971, o filme de Salles articula a luta íntima de uma família por justiça. A estética transparente e empática do filme, que valoriza a reconstituição da época e as reações emocionais, envolve o público na dor e resiliência de sua protagonista, funcionando como um convite à catarse coletiva.

Para analisar essa divergência, o presente trabalho recorre aos conceitos de “*acting out*” e “*working through*”, oriundos dos estudos do trauma. Argumenta-se que *Tony Manero* dramatiza um ciclo de compulsão repetitiva e encenação sintomática do passado traumático (*acting out*), enquanto *Ainda Estou Aqui* encena um processo de rememoração e trabalho de luto (*working through*) voltado à reconstrução de laços e à transmissão da memória. Essa diferença fundamental se manifesta tanto nas estruturas narrativas quanto nas opções formais e nos efeitos gerados em seus públicos.

¹ As ditaduras civis-militares estabelecidas no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990) fizeram parte de um momento histórico da América Latina em que, sob a forte intervenção dos Estados Unidos, regimes autoritários foram instaurados nos países do continente a partir de golpes militares, dando início a décadas de repressão violenta das liberdades civis, tortura e extermínio de seus opositores.

Para operacionalizar a análise, mobilizamos também os conceitos de alegoria, sujeito implicado e pós-memória. A partir desse arcabouço, exploraremos as estratégias de gênero fílmico e os recursos audiovisuais de cada filme, antes de examinar seus divergentes impactos afetivos nos espectadores.

2 A LINGUAGEM DO TRAUMA

Para compreender as distintas posturas de *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* frente ao passado, é fundamental traçar a genealogia dos conceitos que sustentam esta análise. A distinção entre uma resposta repetitiva e uma resposta elaborativa ao trauma tem suas raízes na psicanálise, sendo posteriormente adaptada para a análise da história e da cultura.

A origem do par conceitual remonta a Sigmund Freud, particularmente a seu ensaio de 1914, “Recordar, Repetir e Elaborar”. Freud (1914) observou que o paciente, ao lidar com memórias reprimidas, muitas vezes não as recorda como algo do passado, pelo contrário, as revive incessantemente no presente. A essa repetição compulsiva que substitui a lembrança, ele deu o nome de *agieren*, termo que entrou no vocabulário psicanalítico como *acting out*. Trata-se de uma encenação inconsciente, na qual o sujeito é possuído pelo passado, repetindo-o sem se dar conta de sua origem. Em oposição a isso, Freud descreveu o processo analítico como um *durcharbeiten*, ou *working through*, que consiste num “trabalho de elaboração”. Este é o esforço árduo e demorado de confrontar as resistências para, gradualmente, transformar a repetição cega do *acting out* em uma memória narrativa, que pode ser integrada à história do sujeito de forma crítica e reflexiva.

A contribuição original do historiador Dominick LaCapra foi transpor essa estrutura do divã para a análise do trauma histórico e coletivo, tendo como principal objeto de estudo as representações do Holocausto. Para LaCapra (2001), sociedades inteiras podem se relacionar com seu passado traumático por meio do *acting out*, ficando presas em ciclos de repetição e rituais melancólicos. Nesse quadro, a arte pode se tornar mera revivescência do trauma, reencenando a violência sem oferecer distanciamento crítico. Em contrapartida, o *working through* (ou trabalho de

elaboração) torna-se, na visão de LaCapra, uma tarefa ética e historiográfica. Ele define a diferença da seguinte forma:

No *acting-out*, os tempos verbais implodem, e é como se estivéssemos de volta ao passado, revivendo a cena traumática. Qualquer dualidade (ou dupla inscrição) do tempo (passado e presente ou futuro) é experiencialmente colapsada ou produtiva apenas de aporias e duplos vínculos. Nesse sentido, a aporia e o duplo vínculo podem ser vistos como marcadores de um trauma que não foi elaborado. O *working-through* é uma prática articulatória: na medida em que se elabora o trauma (bem como as relações transferenciais em geral), é-se capaz de distinguir entre passado e presente e de recordar na memória que algo aconteceu a si (ou ao seu povo) naquela época, enquanto se percebe que se está vivendo aqui e agora, com aberturas para o futuro (LaCapra, 2001, p. 21).

O historiador norte-americano aplica essa distinção ao analisar objetos culturais como, por exemplo, o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, como um paradigma do *working through*. Ao se recusar a usar imagens de arquivo dos campos de extermínio (o que poderia levar a uma reencenação fetichista e retraumatizante do horror), Lanzmann foca nos testemunhos lentos e dolorosos dos sobreviventes no presente, mostrando o difícil trabalho da memória. Em contraste, LaCapra critica certas abordagens museológicas, como algumas exposições no Museu do Holocausto dos EUA, que, ao buscarem um impacto emocional imediato de simulações ou do acúmulo de imagens chocantes, arriscam-se a promover uma forma de *acting out* no espectador, gerando uma catarse fácil ou uma fascinação mórbida que impede a reflexão histórica mais profunda.

Cathy Caruth, por sua vez, aprofunda-se na própria estrutura da experiência traumática, dando ênfase particular ao fenômeno do *acting out*. Para esta crítica literária, o trauma é, por definição, uma “experiência não reivindicada” (*unclaimed experience*), um evento que, por sua natureza chocante, não é assimilado pela consciência no momento em que ocorre. Sua inscrição na psique é tardia e literal, retornando de forma não mediada por *flashbacks*, pesadelos e atos compulsivos. O *acting out* não é apenas um sintoma do trauma, mas a sua própria linguagem, a manifestação de uma profunda “crise de representação”, conforme Caruth (1996). Nesta leitura, a arte torna-se um campo privilegiado para encarnar essa dificuldade de formular uma narrativa coerente.

O objeto de análise privilegiado de Caruth para explorar essa ideia é o filme *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais. Ela analisa como a estrutura narrativa do filme mimetiza a própria lógica do trauma. A história pessoal da protagonista – seu caso de amor proibido com um soldado alemão na cidade de Nevers durante a Segunda Guerra – não é simplesmente "lembrada" por ela. Pelo contrário, a visão de seu amante japonês, em Hiroshima, desencadeia o retorno involuntário e fragmentado do passado. O trauma invade o presente em Hiroshima, não como uma narrativa organizada, mas como *flashes* de imagens e sons que se impõem à consciência. Para Caruth, o filme demonstra que o trauma não é uma história a ser contada, mas uma repetição a ser encenada: uma possessão pelo passado que só pode ser transmitida de forma indireta e lacunar.

3 TONY MANERO: ALEGORIA E SUJEITO IMPLICADO

O filme de Pablo Larraín é um estudo de caso exemplar da estética do *acting out*, e a chave para decodificar sua forma é o conceito de alegoria. Como argumenta Idelber Avelar (1999), a experiência da violência de Estado nas ditaduras latino-americanas deixou um legado de melancolia e um luto impossível de ser concluído. Nesse cenário, a alegoria emerge como a forma cultural que o *acting out* assume. Para o crítico cultural, a alegoria é a própria performance da ruína, uma repetição insistente da perda, tese que desenvolve a partir de Walter Benjamin. Este, por sua vez, analisou como a literatura do barroco alemão, nascida do trauma da Guerra dos Trinta Anos, se fixou em ruínas e cadáveres para meditar sobre a história como decadência. De modo análogo, a alegoria pós-ditatorial em *Tony Manero* se volta para os escombros da história recente, tornando-se a linguagem de um presente assombrado.

Larraín constrói essa atmosfera de assombro ao inscrever o político "nas margens de suas histórias", como aponta Mariana Johnson (2016). A ditadura não é mostrada diretamente, mas sua presença é sentida por meio do que ocorre fora de campo (*off-screen*). O horror é evocado no cotidiano por meio de sons cujas fontes não vemos na tela, como sirenes distantes, cães latindo ou comunicados do regime na TV, que invadem os espaços íntimos e criam uma paranoia constante. A fotografia acinzentada e a câmera na mão, que segue Raúl de perto por ambientes claustrofóbicos,

reforçam essa sensação de ameaça latente. Essa "violência política que se sente mais do que se vê" (Johnson, 2016, p. 200) é a materialização do trauma difuso que impregna a sociedade.

Embora *Tony Manero* apresente uma boa dose de som ambiente ruidoso fora de quadro, que promove o estilo naturalista do filme, há também sons além do enquadramento que criam tensão e paranoia da maneira que Chion descreve. Tomemos, por exemplo, a frequência com que sirenes são ouvidas, mas não mostradas, e nunca vistas a cruzar com a trama de forma alguma; ou os muitos cães latindo fora de quadro; ou o assobio humano que nunca é corporificado ou identificado. Esse tipo de som acousmático, quando adicionado a imagens escuras de Raúl olhando fervorosamente para fora do quadro em todas as direções, em direção a coisas que são elas mesmas frequentemente ocultadas do público, ajuda a criar uma atmosfera profundamente perturbadora (Johnson, 2016, p. 202).

Nesse cenário, o filme subverte o gênero musical. A busca de Raúl por imitar seu ídolo não leva à catarse, mas ao desconforto. Os artefatos do espetáculo – como a pista de dança feita de vidro roubado ou o globo espelhado improvisado com cacos colados numa bola de futebol – aparecem de forma precária, como ruínas de um sonho importado. A nostalgia da *disco music* é esvaziada de sua alegria e convertida em trilha sonora para a alienação e a violência. Ao negar qualquer resolução, terminando em aberto com a ameaça de mais um assassinato, o filme espelha a lógica do *acting out*: o ciclo de repetição continua, sem elaboração ou fechamento.

É nesse quadro que a figura de Raúl Peralta se torna complexa. Ele não é apenas a personificação da ditadura, mas também um produto dela, o que o alinha ao conceito de sujeito implicado (*implicated subject*), de Michael Rothberg (2019). Desenvolvido para superar a binariedade vítima/algoz, o conceito descreve aqueles que, sem serem os perpetradores diretos, se beneficiaram das estruturas de violência ou foram testemunhas silenciosas. Raúl é a encarnação desse sujeito. Ele não mata "por" Pinochet, mas por interesse próprio, reproduzindo em escala individual a amoralidade do regime. A atuação desprovida de emoção do ator Alfredo Castro reforça essa imagem de um sujeito esvaziado pela violência sistêmica. Ao retratar essa figura, Larraín faz o próprio filme operar em modo de *acting out*, reencenando a violência para confrontar o Chile contemporâneo com uma história não resolvida. A recusa deliberada da catarse, embora criticada por sua ambivalência moral, é a força do filme, reafirmando que a ferida da ditadura permanece aberta.

4 AINDA ESTOU AQUI: DRAMA E TRABALHO DO LUTO

Em contraste marcante com *Tony Manero*, *Ainda Estou Aqui* adota a forma do drama histórico para abordar o trauma da ditadura brasileira, privilegiando a dimensão íntima-familiar e buscando explicitamente um percurso de *working through*. O filme narra a história real de Eunice Paiva e sua família, ao longo de décadas, desde o sequestro de seu marido, Rubens Paiva, em 1971, até os desdobramentos na Comissão da Verdade, em 2014. Essa estrutura temporal dilatada já sinaliza o interesse em mostrar não apenas o impacto do trauma, mas o longo processo de trabalho do luto.

A narrativa é construída a partir de uma perspectiva geracional que se conecta diretamente ao conceito de pós-memória (*postmemory*), de Marianne Hirsch. Cunhado a partir de estudos com filhos de sobreviventes do Holocausto, o termo descreve a memória herdada pela segunda geração. Não se trata de uma lembrança direta, mas de uma conexão profunda e imaginativa com o trauma dos pais, construída a partir de histórias, fotografias e silêncios que moldam a identidade dos descendentes (Hirsch, 2012).

Ainda Estou Aqui, adaptado do livro do filho de Eunice, Marcelo Rubens Paiva, é um exercício de pós-memória. O filme nos faz experienciar o trauma pelo olhar da família, mostrando como a ausência de Rubens se torna uma presença constante que define a trajetória dos filhos. A passagem de bastão entre as atrizes Fernanda Torres e Fernanda Montenegro (sua mãe na vida real) para interpretar Eunice em fases diferentes da vida reforça, metaforicamente, essa transmissão da memória de uma geração a outra.

Visualmente, o filme utiliza a metáfora da claridade versus escuridão para simbolizar a luta entre memória e esquecimento. As cenas iniciais de felicidade familiar são luminosas e ensolaradas, enquanto a violência da ditadura mergulha a fotografia em sombras e penumbras. O arco narrativo do filme acompanha a jornada de Eunice para trazer a verdade à luz, culminando em cenas de reconhecimento público que restauram a claridade, ainda que de forma tardia. O drama, com sua clareza moral entre vítimas e algozes e seu apelo à empatia, funciona como um ritual de memória coletiva. Ao convidar o público a se solidarizar e se comover com a dor da família Paiva, Salles facilita um processo de luto compartilhado, cumprindo uma função pedagógica e ética.

O filme se orienta, claramente, para o *working through*: o próprio ato de narrar a história de Eunice é um “trabalho de memória” que busca integrar o passado no entendimento do presente para evitar sua repetição. A mensagem é de resistência e responsabilidade histórica: lembrar não é apenas reviver a dor (*acting out*), mas um ato de transformação.

5 IMPACTOS NO ESPECTADOR E COMPLEMENTARIDADE DA OBRA

Dadas as divergências formais e temáticas mapeadas, *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* mobilizam afetos e respostas do espectador bastante diferentes, o que, paradoxalmente, as torna complementares na compreensão do legado traumático latino-americano. Juntas, elas compõem um panorama mais completo dos regimes de memória possíveis: um, marcado pela frieza alienante e pela rememoração cifrada da violência (que tende a chocar e provocar reflexão incômoda), e outro, marcado pela empatia calorosa e pelo tributo explícito aos que sofreram (que tende a comover e levar à catarse e à indignação moral).

Em *Tony Manero*, o espectador é tipicamente colocado numa posição de distanciamento desconfortável. Larraín não fornece um personagem “bonzinho” com quem possamos nos identificar, pelo contrário, seguimos um anti-herói repelente em seus atos. Isso gera um efeito de desorientação ética. Como nota Thakkar, qualquer empatia com Raúl “depende de um esforço grande por parte do espectador” (1997). O resultado é que o público de *Tony Manero*, geralmente, oscila entre a repulsa, o choque ou uma espécie de fascínio perplexo.

Por outro lado, defensores do filme veem nesse incômodo o mérito de sacudir o público de qualquer acomodação, lembrando que os resquícios da ditadura ainda permeiam a sociedade, no Chile, no Brasil e além. Nesse sentido, *Tony Manero* atua quase como um sintoma cinematográfico: ele encarna o trauma e o transfere ao espectador, sem resolvê-lo. Assim, obriga-nos a confrontar questões difíceis, por exemplo, a cumplicidade social (somos todos um pouco Raúls quando nos alienamos ou imitamos valores importados), ou a ideia de que a violência ditatorial infiltrou-se nos tecidos do cotidiano e nas subjetividades.

Ao não oferecer conciliação, o filme demanda que o espectador faça o trabalho mental de ligá-lo à história. Ele não elabora a mensagem, mas deixa pistas e alusões que um espectador engajado pode decifrar, transformando o choque inicial em *insight* crítico. Se esse processo de leitura ocorre, então *Tony Manero* pode facilitar um *working through* cognitivo pós-sessão. Porém, dentro da experiência fílmica em si, prevalece o *acting out*, ou seja, a sensação de repetição do pesadelo sem saída.

Já *Ainda Estou Aqui* tende a suscitar identificação e catarse. Muitos críticos e espectadores relataram chorar em diversos momentos do filme – seja de tristeza, de empatia ou mesmo de alívio, especialmente na cena do reencontro simbólico final da memória. A comoção coletiva gerada faz parte do projeto, Salles queria atingir tanto audiências brasileiras quanto internacionais com uma história “simples e universal” de amor materno e injustiça, capaz de ressoar em qualquer público.

De fato, a recepção global do filme confirmou isso – elogios se concentraram na performance de Torres e na “história emocionante” e “universal” contada. Ao envolver, emocionalmente, o público, *Ainda Estou Aqui* cria um espaço para o luto compartilhado: quem assiste é levado a sofrer junto, a colocar-se no lugar de Eunice. Esse é um poderoso mecanismo de conscientização, especialmente em contextos nos quais parte da sociedade prefere negar ou relativizar os crimes da ditadura.

O filme “fura bolhas” ideológicas – foi noticiado que até espectadores de perfil conservador (como grupos evangélicos, pouco habituados a consumir cinema nacional político) se comoveram e elogiaram a obra. Essa comoção pode ter efeitos de *working through* social. Ao sentir a dor daquela família, o espectador atualiza a memória histórica de forma empática, podendo abrir espaço para a discussão e reconhecimento do passado de maneira menos polarizada. Nesse sentido, *Ainda Estou Aqui* cumpre um papel de memorial fílmico e até pedagógico. Como diz um crítico, “nos lembra de tudo que não podemos esquecer”.

O impacto no espectador aqui é catártico, mas também galvanizador. O filme emociona, mas não apenas para consolar, e sim também para indignar. Ao final, junto com as lágrimas, há a revolta contra a impunidade (reforçada pela informação no epílogo de que os responsáveis pelo assassinato de Rubens Paiva jamais foram punidos) e uma admiração inspiradora por Eunice.

As duas obras, portanto, se complementam ao abordar diferentes dimensões do trauma coletivo. *Tony Manero* trabalha no registro da memória involuntária, subterrânea: evoca como o trauma impregna a sociedade de forma difusa, criando sujeitos quebrados e violências cotidianas, e como às vezes a arte só consegue falar disso de modo indireto, pelo choque e pela alegoria. Já *Ainda Estou Aqui* opera no registro da elaboração do trauma, compartilhando o trauma ao narrá-lo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comparar *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* sob a lente dos conceitos *de acting out* e *working through*, constatamos como os dois filmes articulam modos divergentes de elaborar traumas históricos pela linguagem cinematográfica.

Tony Manero exemplifica um cinema do trauma não resolvido, marcado pela repetição compulsiva, pela alegoria crítica e pela recusa da catarse. Raúl Peralta encena, em sua violência e alienação, os danos subjetivos e sociais deixados pela ditadura chilena. Larraín narra de forma a transmitir esse dano diretamente ao espectador, a fim de instigá-lo a decifrar os sentidos ocultos.

Ainda Estou Aqui representa um cinema do trauma em via de elaboração, no qual a história trágica de Eunice Paiva é narrada com clareza emocional e ética, permitindo identificar a injustiça, sofrer o luto e vislumbrar a reparação simbólica. Salles utiliza o drama para compartilhar a memória com o público e, desse modo, alerta para a necessidade de reparação das violências cometidas durante a ditadura, sob o risco, caso tal reparação não seja realizada, do eterno retorno do trauma.

Essa análise evidenciou que a forma fílmica (gênero, estilo visual/sonoro, montagem, atuação) está intrinsecamente ligada ao tipo de memória que o filme convoca. No caso de *Tony Manero*, a forma árida e fragmentada potencializa um regime de memória alegórico e melancólico, que provoca um impacto intelectual e sensorial de choque – alinhando o espectador a uma posição reflexiva, porém desconfortável, semelhante à de quem sente um passado fantasmático rondando sem conseguir nomeá-lo totalmente. Em *Ainda Estou Aqui*, a forma envolvente e linear reforça um regime de memória que toca o público no coração e o convida explicitamente a lembrar e julgar o passado.

Em conclusão, os filmes *Tony Manero* e *Ainda Estou Aqui* mostram que o cinema latino-americano contemporâneo, ao revisitar as ditaduras, não o faz de forma monolítica, mas sim utilizando múltiplas estratégias estéticas e narrativas. Essa pluralidade é saudável e necessária, evidenciando que algumas feridas demandam exposição crua, enquanto outras demandam cuidado e empatia.

Se quisermos realmente compreender o legado do autoritarismo em nossas sociedades, precisamos tanto de obras que nos confrontem com nossos “demônios”, como o faz Larraín, revelando a violência interiorizada e nossas cumplicidades latentes, quanto de obras que celebrem nossos anjos da memória, como faz Salles, enaltecendo os guardiães da verdade e do amor apesar do terror.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BARRAZA TOLEDO, Vania. Reviewing the Present in Pablo Larraín’s Historical Cinema. **Iberoamericana**, v. XIII, n. 51, p. 159-172, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience**: Trauma, Narrative and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

JOHNSON, Mariana. Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín’s *Tony Manero*. **Letras Hispanas**, v. 12, p. 199-214, 2016.

LACAPRA, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

OMELETE. *Ainda Estou Aqui* furou bolha e fez sucesso até entre evangélicos. **Platô Brasil**, 5 mar. 2025. Disponível em: <https://platobr.com.br/ainda-estou-aqui-fenomeno-critica-publico/>. Acesso em: 10.nov.2025.

ROTHBERG, Michael. **The Implicated Subject**: Beyond Victims and Perpetrators. Stanford: Stanford University Press, 2019.

SALLES, Walter; TORRES, Fernanda. Entrevista a Clotilde Chinnici – Walter Salles & Fernanda Torres on I’m Still Here. **Loud and Clear Reviews (Online)**, 18.fev.2025. Disponível em: <https://loudandclearreviews.com/im-still-here-interview-salles-torres/>. Acesso em: 05 nov. 2025.

THAKKAR, Amit. The Perpetrating Victim: An Allegorical Reading of Pablo Larraín’s Tony Manero (2008). **Journal of Latin American Cultural Studies**, v.26, n.4, p.523-537, 2017.

Sobre o autor

Pedro Rocha de Oliveira

Cineasta e pesquisador. Bacharel em Comunicação Social (UFC). Mestre em Sociologia (UFC). Investiga o cinema latino-americano contemporâneo, com ênfase nas relações entre corpo, violência e política.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7482-2408>

Como citar esse artigo

OLIVEIRA, P. R. de. Recordar, repetir e elaborar: o trauma da ditadura em Tony Manero e Ainda estou aqui.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 167-178, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

MELANCOLIA E DESCONFORTO EM *A GIS*: ARQUIVOS DA MEMÓRIA DE GISBERTA SALCE

MELANCHOLY AND DISCOMFORT IN A GIS: ARCHIVES OF GISBERTA SALCE'S MEMORY

Luis Felipe dos Santos

UERJ / Univ. Montpellier Paul Valéry

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do filme *A Gis* (Thiago Carvalhaes, 2017), dedicado à Gisberta Salce, mulher transexual brasileira que foi brutalmente assassinada em Portugal em 2006. A partir de documentos oficiais, reportagens e testemunhos afetivos, o filme elabora um gesto de contra-arquivo, confrontando registros institucionais com lembranças íntimas. O objetivo deste estudo é compreender como a obra mobiliza esteticamente os afetos da melancolia e do desconforto, reinscrevendo Gisberta como um sujeito de memória. Para tanto, o artigo articula os conceitos de Luto e Melancolia em Freud (2013), melancolia como historicidade coletiva em Flatley (2008), desconforto *queer* em Ahmed (2013) e patologização das vidas trans em Preciado (2023). A análise evidencia que, no filme, a melancolia não se restringe a um estado psíquico individual, mas se converte em potência política ao denunciar processos de exclusão e apagamento. O desconforto, por sua vez, manifesta-se na inadequação entre o corpo trans e os espaços normativos, tornando-se uma chave de leitura para os embates familiares, institucionais e sociais que estão na narrativa. Conclui-se que o filme opera como um exercício de resistência estética e política, reinscrevendo Gisberta em um luto compartilhado e transformando a melancolia em ferramenta de memória e crítica social.

Palavras-chave: Melancolia; Desconforto queer; Patologização; Documentário; Lgbtqiapn+.

Abstract: This article presents an analysis of the film *A Gis* (Thiago Carvalhaes, 2017), dedicated to Gisberta Salce, a Brazilian transgender woman who was brutally murdered in Portugal in 2006. Drawing on official documents, news reports, and emotional testimonies, the film creates a counter-archive gesture, confronting institutional records with intimate memories. The aim of this study is to understand how the work aesthetically mobilizes the affects of melancholy and discomfort, reinscribing Gisberta as a subject of memory. To this end, the article articulates the concepts of mourning and melancholia in Freud (2013), melancholy as collective

historicity in Flatley (2008), queer discomfort in Ahmed (2013), and the pathologization of trans lives in Preciado (2023). The analysis shows that, in the film, melancholy is not restricted to an individual psychic state, but becomes a political force by denouncing processes of exclusion and erasure. Discomfort, in turn, manifests itself in the mismatch between the trans body and normative spaces, becoming a key to interpreting the familial, institutional, and social conflicts that permeate the narrative. The conclusion is that the film operates as an exercise in aesthetic and political resistance, reinscribing Gisberta in a shared mourning and transforming melancholy into a tool of memory and social critique

Keywords: Melancholy; Queer discomfort; Pathologization; Documentary; Lgbtqiapn+.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo parte da inquietação provocada pelo filme *A Gis* (2017), realizado por Thiago Carvalhaes, que revisita a história de Gisberta Salce (1960-2006), mulher transexual brasileira brutalmente assassinada por um grupo de catorze adolescentes na cidade do Porto, Portugal, onde havia fixado residência. Nascida em São Paulo, ela se mudou para a Europa aos dezoito anos, acompanhando um grupo de dança francês, após o assassinato de uma amiga, em uma maneira de escapar da violência transfóbica em seu país de origem, o Brasil, que é o país que mais mata pessoas LGBTQIAPN+ no mundo¹.

O filme não se limita a registrar o assassinato de Gisberta, mas propõe uma reconstrução de sua memória e subjetividade. Por meio de uma articulação entre arquivos institucionais, fotografias, registros clínicos e testemunhos afetivos, a obra desenvolve um gesto de reinscrição da vida de Gisberta, confrontando representações oficiais com memórias de amigos e familiares. Nesse sentido, o filme funciona como uma espécie de contra-arquivo, capaz de devolver à Gisberta o seu lugar como sujeito de memória, mostrando não apenas os impactos da violência transfóbica, mas também as formas de existência, afeto e resistência que marcaram sua vida. A narrativa, ao inscrever a vida de Gisberta para além do trauma, estabelece uma conexão entre memória individual, estética e política.

A análise proposta neste artigo se estrutura em cinco seções. Na primeira, será abordado o luto e a melancolia a partir de Freud (2013), estabelecendo conceitos que

¹ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/lgbtfobia-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-quem- apenas-quer-ter-o-direito-de-ser-quem-e/>. Acesso em: 28.ago.2025.

permitem compreender experiências de perda, ausência e subjetividade, fundamentais para pensar a construção da memória de Gisberta. A segunda seção discute a heterossexualidade compulsória e o desconforto *queer*, de acordo com Sara Ahmed (2013), evidenciando como normais sociais moldam corpos e comportamentos, gerando deslocamento e exclusão de sujeitos que não seguem a norma. Em continuidade, a melancolia é retomada por Flatley (2008), articulando-se com o desconforto *queer* para mostrar seu potencial de historicidade e transformação subjetiva, permitindo compreender como experiências de opressão e perda podem gerar novas formas de presença. Na quarta seção, há a análise detalhada do filme *A Gis*, conectando os conceitos apresentados às escolhas narrativas e estéticas da obra, demonstrando como a memória de Gisberta é reconstruída e reconhecida em diferentes camadas. Por fim, as considerações finais retomarão elementos centrais do artigo, refletindo sobre o alcance político e afetivo da obra, bem como sobre as formas de resistência que emergem de subjetividades historicamente marginalizadas e silenciadas.

Dessa maneira, o artigo pretende mostrar que, ao mesmo tempo em que o filme revela os efeitos da marginalização, da violência institucional e da normatividade compulsória, ele também abre espaço para pensar o luto, a melancolia e o desconforto *queer* como experiências que não apenas marcam o sofrimento, mas que também potencializam uma reinscrição de vidas que são historicamente negadas.

2 LUTO E MELANCOLIA

Um significativo estudo sobre a melancolia foi conduzido por Sigmund Freud em seu trabalho *Luto e Melancolia*, publicado originalmente em 1917. Neste ensaio, Freud busca compreender a melancolia por meio de um paralelo com o processo de luto. O autor observa que a melancolia, em sua manifestação clínica, apresenta-se de modos variados e que a categorização unificada ainda não havia sido consolidada. Para ele, a semelhança entre o luto e a melancolia reside no quadro geral compartilhado por ambas as condições.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e auto insultos, chegando até a expectativa delirante de punição (Freud, 2013, p. 28).

O luto, por sua vez, é entendido como uma resposta à perda de um ente querido, mas não é considerado uma condição patológica e, portanto, não demanda intervenção medicamentosa. Freud destaca que há uma certeza social de que ele será superado com o tempo, e que qualquer tentativa de interferir em seu curso seria não apenas prejudicial, mas também infrutífera.

Freud (2013) indica que, em alguns casos, a melancolia também pode surgir como reação à perda de um objeto amado. A diferença crucial reside no fato de que o luto está ligado a uma perda concreta, enquanto a melancolia se relaciona com uma perda de natureza emocional. Isso sugere que a melancolia está associada a uma perda de objeto removida da consciência, diferenciando-se do luto, no qual “nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (Freud, 2013, p. 29).

O autor também ressalta que, na melancolia, as circunstâncias propensas estendem-se além dos cenários típicos de luto por morte, podendo originar-se de experiências de desprezo ou decepções. Ela possui uma complexidade adicional em comparação ao luto, devido à sua relação com o objeto. Como ele afirma:

Nela a relação com o objeto não é nada simples e se complica pelo conflito de ambivalência. A ambivalência é ou constitucional, isto é, inerente a cada uma das ligações amorosas desse ego, ou surge justamente das experiências acarretadas pela ameaça de perda do objeto. Por isso a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionam, ir muito mais longe do que o luto, que via de regra só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto (Freud, 2013, p. 37).

A leitura proposta por Freud oferece um excelente ponto de partida inicial, porém sua análise da melancolia permanece centrada em um registro clínico, ainda que marcado pela ambivalência das diversas relações afetivas. Contudo, ao deslocarmos esse conceito para as esferas sociais e históricas, é possível notar como a melancolia pode ser mobilizada por processos outros que acabam ultrapassando o indivíduo. Nesse sentido, autores como Sara Ahmed (2013) e Jonathan Flatley (2008) ampliam a discussão ao relacionarem a melancolia às experiências de corpos

deslocados por conta da normatividade e aos modos de inscrição de subjetividades. Se em Freud a melancolia se constitui como uma ferida íntima, em Ahmed ela se associa ao desconforto de habitar lugares que não foram feitos para corpos *queer*, enquanto em Flatley ela aparece como uma marca de historicidade e até como potência de uma abertura para o mundo. Essa passagem de uma dimensão política e estética nos permite compreender como a trajetória de Gisberta, exposta no filme, reinscreve a melancolia não apenas como dor e perda, mas também como um campo de produção de memória e de resistência.

3 DESCONFORTO QUEER E MELANCOLIA

Em sua obra *The cultural Politics of Emotion*, a pesquisadora Sara Ahmed estabelece um estudo para a compreensão dos sentimentos *queer*, examinando as implicações da heterossexualidade compulsória, imposta socialmente, sobre os indivíduos da comunidade LGBTQIAPN+. A autora salienta que seu objetivo não é definir um “sentir *queer*”, evitando assim a imposição de uma experiência emocional uniformizante para corpos não-heterossexuais, que fogem à normal social imposta. Conforme a autora,

É importante considerar como a heterossexualidade compulsória – definida como o efeito cumulativo da repetição da narrativa da heterossexualidade como um acoplamento ideal – molda o que os corpos podem fazer, mesmo que não contenha o que é possível ser (Ahmed, 2013, p. 145, tradução minha)².

Em outras palavras, a autora reflete sobre como os corpos dissidentes são afetados por sua marginalização, uma vez que a heterossexualidade compulsória atua como um molde social. Por meio da presunção de como os corpos devem ser, elege-se quais são passíveis de amor e quais devem ser rejeitados. Dessa maneira, essa compulsoriedade não apenas modela o indivíduo, mas também impacta diretamente suas possibilidades de existência. O descumprimento dessas normas acarreta em custos emocionais, como vergonha e melancolia.

² No idioma original: “It is important to consider how compulsory heterosexuality – defined as the accumulative effect of the repetition of the narrative of heterosexuality as an ideal coupling – shapes what it is possible for bodies to do,¹ even if it does not contain what it is possible to be”.

Ahmed também enfatiza que a heterossexualidade compulsória não se restringe ao âmbito romântico e ao sexual, mas estrutura toda a organização social com base no binarismo homem e mulher cisgênero. Ela ilustra com exemplos do dia a dia, como as perguntas em reuniões familiares: “e os namoradinhos/namoradinhas?”, questionamento que se repete ao longo da vida e pode gerar um sentimento de fracasso por não corresponder ao “ei, você também, da autonarração heterossexual” (Ahmed, 2013, p. 147, tradução minha)³.

A partir dessa noção, a autora introduz a ideia de desconforto: a normatividade é confortável para quem se enquadra, analogamente a sentar-se em uma poltrona que se ajusta perfeitamente ao corpo. O corpo, assim, deriva do encaixe entre corpo e ambiente. A heteronormatividade, nesse sentido, “funciona como uma forma de conforto público ao permitir que os corpos se estendam em espaços que já tomaram sua forma” (Ahmed, 2013, p. 148, tradução minha)⁴. O desconforto, por outro lado, surge como sensação de deslocamento.

A esse incômodo soma-se uma expectativa social, nem sempre explícita, de que pessoas fora do padrão heteronormativo não causem desconforto aos heterossexuais. É o que ocorre, por exemplo, quando afetos entre pessoas LGBTQIAPN+ são questionados por desafiar as normas estabelecidas. Desse modo,

O desconforto não é simplesmente uma escolha ou decisão – “eu me sinto desconfortável com isso ou aquilo” – mas um efeito de corpos habitando espaços que não tomam ou “estendem” sua forma. Portanto, quanto mais os sujeitos *queer* se aproximam dos espaços definidos pela heteronormatividade, mais potencial há para uma reelaboração da heteronormatividade, em parte porque a proximidade “mostra” como os espaços estendem alguns corpos em vez de outros (Ahmed, 2013, p. 152, tradução minha)⁵.

Portanto, o desconforto *queer* não emana da identidade em si, mas da inserção em um ambiente que reafirma constantemente sua inadequação. Esse desconforto

³ No idioma original: “to live up to the ‘hey you too’ of heterosexual self narration”.

⁴ No idioma original: “Heteronormativity functions as a form of public comfort by allowing bodies to extend into spaces that have already taken their shape”.

⁵ No idioma original: “Discomfort is not simply a choice or decision – ‘I feel uncomfortable about this or that’ – but an effect of bodies inhabiting spaces that do not take or ‘extend’ their shape. So the closer that queer subjects get to the spaces defined by heteronormativity the more potential there is for a reworking of the heteronormative, partly as the proximity ‘shows’ how the spaces extend some bodies rather than others”.

frequentemente carrega consigo vergonha, melancolia, incertezas, afetando as (in)ações dos indivíduos.

Enquanto Ahmed (2013) evidencia o desconforto gerado pela normatividade, Flatley (2008) mostra como a melancolia pode ser historicizada e transformada em uma potência política, ampliando o conceito para além do individual.

Segundo Flatley (2008), historicamente, a melancolia tem sido um caminho de abertura para o outro, como revelam certas práticas estéticas associadas a esse estado. Para o autor, nem todas as melancolias são depressivas, algumas “são o oposto de depressivas, funcionando como o próprio mecanismo através do qual alguém pode se interessar pelo mundo” (Flatley, 2008, p. 1, tradução minha)⁶.

Flatley traça uma genealogia da melancolia, relacionando a melancolia depressiva ao problema da perda. Ele percorre desde o Cristianismo Medieval, que a via como pecado, passando pelo Renascimento, que resgatou a visão grega da melancolia como genialidade, até chegar em Freud e a sua comparação entre luto e melancolia. Para Flatley (2008), ao pensar a melancolia como perda de um ideal, Freud busca uma prática estética que transforme a relação com a perda. Já em Walter Benjamin, a melancolia estaria ligada à experiência da Modernidade. Assim, “a melancolia não seria uma patologia a ser curada, mas a evidência da historicidade da subjetividade de alguém, na verdade, a própria substância dessa historicidade” (Flatley, 2008, p. 3, tradução minha)⁷.

É no diálogo entre Freud e Benjamin que Flatley enxerga na melancolia a possibilidade de converter um estado depressivo em uma forma de estar, e de agir, no mundo. Essa relação ocorre

[...] na medida em que as perdas na origem das melancolias individuais são vistas como geradas por processos históricos [...] a melancolia passa a definir o locus da “vida psíquica do poder” (para tomar uma frase evocativa de Judith Butler), o lugar onde a modernidade toca em nossas vidas da maneira mais íntima (Flatley, 2008, p. 3, tradução minha)⁸.

⁶ No idioma original: “In fact, some melancholias are the opposite of depressing, functioning as the very mechanism through which one may be interested in the world”.

⁷ No idioma original: “is evidence of the historicity of one’s subjectivity, indeed the very substance of that historicity”.

⁸ No idioma original: “insofar as the losses at the source of individual melancholias are seen to be generated by historical processes [...] melancholia comes to define the locus of the ‘psychic life of power’ (to borrow an evocative phrase from Judith Butler), the place where modernity touches down in our lives in the most intimate of ways”.

No caso da população LGBTQIAPN+, essa modernidade inclui, como discutido por Ahmed (2013), um profundo desconforto resultante do deslocamento em relação à normatividade.

Desse modo, os conceitos de desconforto e melancolia, como discutidos por Ahmed e Flatley, não se restringem a experiências individuais ou psicológicas, mas se manifestam como marcas de processos sociais e históricos e atravessam corpos *queer*. O cinema e a obra escolhida, ao registrar e reinterpretar essas vidas, oferecem um espaço privilegiado para observar como essas subjetividades emergem, resistem e se reinscrevem. É nesse ponto que o curta-metragem escolhido se releva um objeto privilegiado de análise, pois a obra do realizador materializa, por meio da narrativa, da montagem de arquivos e da memória afetiva os efeitos da heterossexualidade compulsória e da sua marginalização, ao mesmo tempo em que transforma a melancolia em uma potência política de em um gesto de resistência.

4 A GIS

O curta-metragem *A Gis* (2017), do realizador Thiago Carvalhaes, elaborado no âmbito de seu mestrado em Portugal, parte da história de Gisberta Salce (1960-2006) para elaborar um gesto de reconstrução da memória. Gisberta foi uma mulher transexual brasileira que foi morar na Europa, depois que uma amiga sua foi assassinada, fugindo da violência transfóbica no Brasil. Todavia, Gis foi brutalmente assassinada na cidade do Porto, em Portugal, por um grupo de 14 adolescentes, com idades de 12 a 16 anos. A tragédia de sua morte a transformou em um símbolo de luta, inspirando em mudanças na legislação portuguesa, no que concerne a mudança de nome de registro e de sexo no documento de identidade. O filme, entretanto, não se limita a fazer um registro de sua morte ou marcá-la apenas como mais uma vítima de transfobia, mas sim de uma obra audiovisual que traz uma pergunta latente: quem foi a Gis? É a partir desse questionamento que há uma busca para recompor os fragmentos, os rastros de sua vida em uma atividade de um contra-arquivo, partindo dos registros e documentos que a retrataram.

O pesquisador belga-brasileiro Jean-Claude Bernardet (1936-2025) denominou esse tipo de operação, quando acontece em obras documentais, como um

documentário de busca, que é marcado por um ponto de partida, que também é uma ausência. No caso do filme em questão, o gatilho que inicia a obra é a canção *Balada de Gisberta*, composta pelo compositor e cantor português Pedro Abrunhosa. Essa música tornou-se um motivador para o realizador, que, ao saber da história por trás, resolveu que iria reinscrever quem foi Gisberta, para além do rastro de violência que marcou a sua morte, como é possível ver em sua entrevista para o site *Não recomendado*⁹. Desse modo, o filme emerge a partir de um gesto artístico musical, mas que se prolonga para o audiovisual, no qual as tensões entre arquivos institucionais e memórias afetivas são confrontados.

A narrativa é construída em partes. O início do filme situa o espectador no espaço degradado onde Gis habitava e foi assassinada. Esse espaço, registrado pela câmera, aparece como ruína, como um vestígio de uma vida precária. Ali estavam os seus pertences, seus pequenos tesouros, como uma bolsa com preservativos, comprimidos e pouca maquiagem, o que seria um pequeno retrato íntimo de sua vida. O início sendo por meio do espaço e objeto é uma forma de confronto ao espectador, antes de se chegar a ela, mostrando o que se restou, trazendo a presença que se anuncia pela ausência.

FIGURA 1 – POÇO EM QUE GISBERTA FOI ENCONTRADA



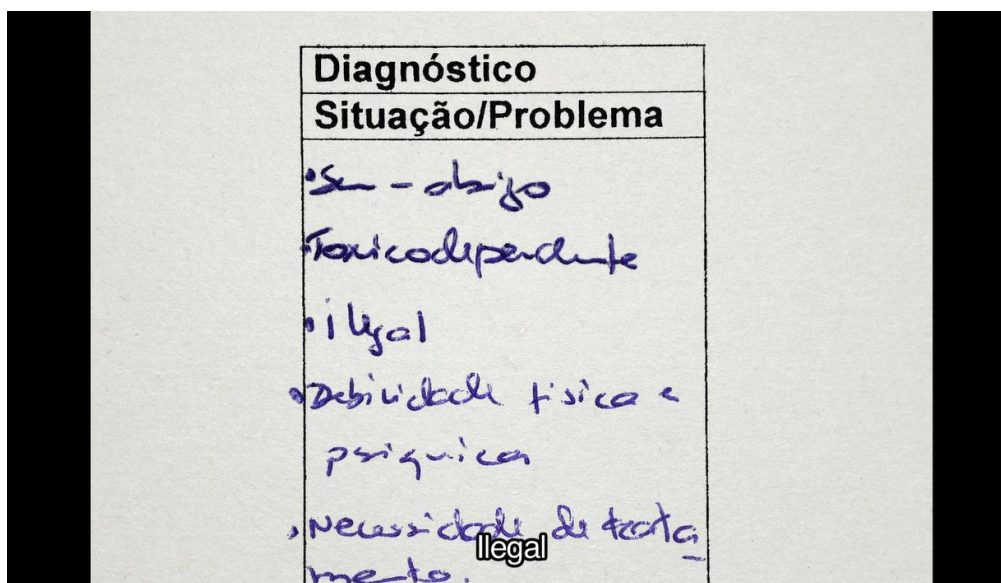
Fonte: Acervo pessoal.

⁹ Disponível em: <https://naorecomendado.medium.com/review-a-gis-n%C3%A3o-recomendado-58514f0a56b7>. Acesso em: 28.ago.2025.

Em seguida, a obra traz o discurso oficial que serviu para marcar a sua memória pública, com reportagens de jornais e depoimento do bombeiro responsável por retirar seu corpo, descrevendo-a no masculino, com qualificadores que não a definem, somente identificam: sem-abrigo, o travesti, toxicodependente. O uso desses termos não a nomeia, mas a torna um objeto, um não-sujeito, que é reduzida a categorias que a desumanizam. Freud, em *Luto e Melancolia* (2013), descreve a melancolia como uma perda que não possui uma representação simbólica adequada, o que gera uma ferida no íntimo, no eu. O modo como tratam Gisberta encontra eco nessa lógica trazida por Freud, pois ela tem a sua identidade recusada, em que há uma impossibilidade de um luto em sua totalidade, pois sua vida é reinscrita em uma ausência permanente.

É a partir desse ponto em que há um diálogo direto com Paul Preciado. Em seu livro *Dysphoria Mundi* (2023), o autor compartilha a sua ficha médica, mostrando como a medicina encaixa a vida transexual em uma patologia. No qual ele precisa se declarar louco, sofrer de disforia corporal, para poder existir. O filme espelha esse gesto ao trazer a ficha médica de Gis de uma associação de apoio a pessoas vivendo com HIV, a Associação Abraço¹⁰, onde sua condição aparece registrada com termos que marcam uma vida marginal, como “sem-abrigo, toxicodependente, debilitada e ilegal”.

FIGURA 2 – FICHA MÉDICA DE GISBERTA



Fonte: Acervo pessoal.

¹⁰ Disponível em: <https://abraco.pt/>. Acesso em: 28.ago.2025.

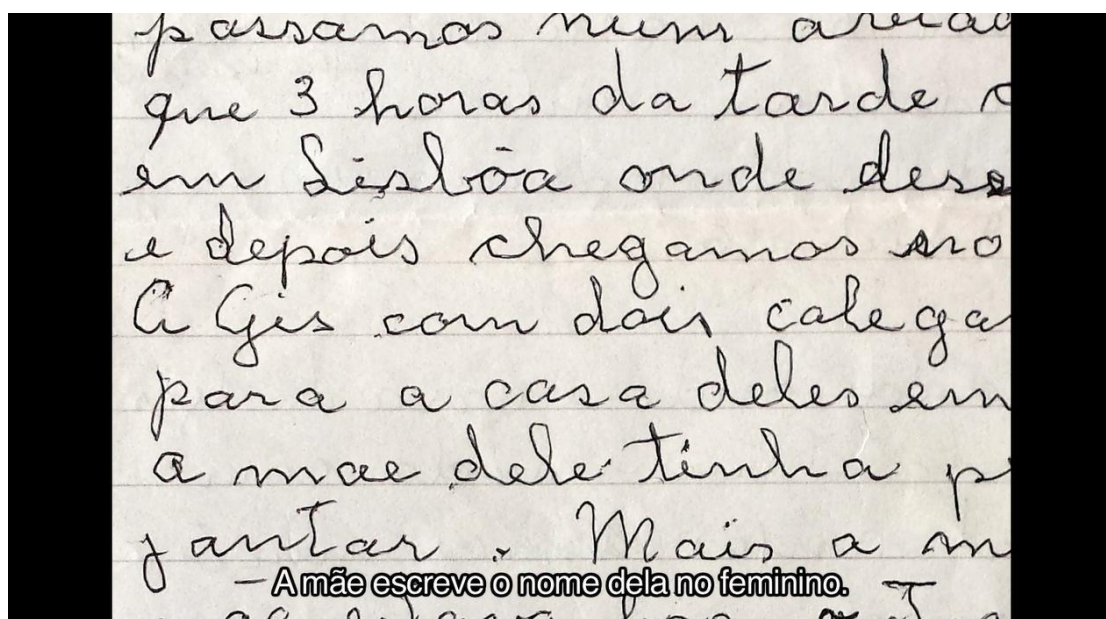
Assim como nos mostra Preciado (2023), o documento não descreve uma vida, mas a reduz a diagnósticos e ausências. Todavia, em *A Gis* há uma torção, pois essa ficha que nos é apresentada é confrontada com testemunhos de quem conviveu com Gisberta. Cristina Sousa, da associação, traz as memórias de como a conheceu, mas que não correspondem a quem sempre foi, seus cabelos longos, sua vaidade e de como encantava a quem conhecia. Aos poucos, a imagem burocrática vai cedendo lugar à memória afetiva. Dessa forma, inscrevendo a vida de Gisberta para além do regime de patologização, tão operado nos corpos transexuais. O mesmo documento que define Gis como “sem-abrigo, sem saúde e debilitada”, por meio da montagem de imagens e sons é ressignificado, que o confrontam os com relatos que afirmam suas características e singularidades.

A construção narrativa segue nesse lastro, cruzando arquivos oficiais e memórias pessoais. Por meio de amigos como Katy, somos apresentados a uma Gis generosa e vaidosa, ao passo que familiares nos apresentam as camadas tensas de reconhecimento. Enquanto seu irmão se recusa a tratar Gis como uma mulher, seus sobrinhos, enquanto crianças, foram apresentados a ela como “Tia Gis”. Para eles, não havia outra pessoa que não fosse sua tia, isso bastava.

Como posto por Ahmed (2013), o desconforto *queer* não nasce do fato de ser *queer*, mas da inserção forçada em espaços que já foram moldados para outros corpos, cisgêneros e heteronormativos. No filme, esse deslocamento é reiterado no modo como sua existência é tratada como uma anomalia, evidenciando como a heterossexualidade compulsória impõe os limites do que pode ou não ser reconhecido como uma vida viável. Fato que se torna evidente em uma fala do irmão de Gis, que diz que “uma coisa é ser o que era, e outra é o contrário do que Deus fala... eu amava ele, só não amava o que ele era”. Ou seja, não importava a maneira que Gisberta se sentia, ou como isso lhe afetava, pois ela não estava na norma. Um ponto importante a apontar é a diferença, citada acima, sobre o tratamento do irmão e de seus filhos para com Gisberta. No filme, a sua esposa diz que, para as crianças, ela era só a tia Gis. Não havia estranhamento por parte delas, pois com essa idade a força da normatividade compulsória não havia se estabelecido. Então, não havia espaço para uma não aceitação imediata.

A própria mãe, Dona Angelina, em cartas endereçadas a esse filho, já a nomeava como a Gis, respeitando desde o início a sua identidade. Essas fissuras e lacunas evidenciam como o luto por Gis é disputado em diferentes registros, como o familiar, o afetivo e o institucional.

FIGURA 3 – CARTA DA MÃE DE GISBERTA



Fonte: Acervo pessoal.

A melancolia que emerge da trajetória de Gisberta não se limita apenas a um estado de recolhimento individual, mas pode ser lida, com Flatley (2008), como uma marca da historicidade de sua subjetividade. A exclusão, o apagamento e a patologização de sua existência não são apenas experiências pessoais, mas são sintomas de um processo histórico que buscam definir quais são as vidas que importam.

O filme também dá forma à narrativa de sua morte truculenta, o calvário que se estende de 12 a 22 de fevereiro de 2006, quando, após dias de espancamento e abusos, Gis foi lançado em um poço, ainda viva, e morreu afogada. O escurecimento da tela acompanha a narração desse percurso, até o silêncio final. Aqui, o gesto cinematográfico não é apenas um relato, mas funciona como uma elaboração daquilo que Freud chamou de trabalho de luto, transformar a perda traumática em narrativa

compartilhada. O silêncio, após a narração, funciona como uma forma de inscrição do que não pode ser representado, sendo marcada pela ausência em definitivo.

Em seu desfecho, a música *Balada de Gisberta* é tocada para sua família, que só permite que lágrimas silenciosas escorram enquanto a música preenche toda a cena. A canção opera como uma espécie de rito de passagem, permitindo que a memória de Gis seja incorporada ao luto público. Ao, enfim, mostrar fotos de Gis em sua plenitude, o filme culmina em sua ressignificação, pois se nega a apresentar outras imagens dela que não fossem dessa maneira. Não é a vítima torturada por seus algozes, mas uma mulher reconhecida por seus afetos.

FIGURA 4 – GISBERTA NA NEVE



Fonte: Acervo pessoal.

Por fim, o filme foi dedicado “a todas as Gisbertas”, universalizando esse gesto e reconhecendo que a violência que atravessou a sua vida não é apenas individual, mas coletiva, repetida na experiência de tantas outras pessoas trans. Nesse sentido, o filme se configura como um trabalho de resistência: ao mesmo tempo um filme de busca, um contra-prontuário e um exercício de reinscrição da melancolia. Entre registros policiais, clínicos e testemunhos afetivos, entre o arquivo e o contra-arquivo, a obra reinscreve Gisberta como sujeito de memória, devolvendo-lhe, mesmo que

tardiamente, o direito à dignidade e ao luto. Ponto evidente pelo próprio título da obra, apenas A Gis, que é quem ela era.

Assim, se o desconforto descrito por Ahmed (2013) evidencia a inadequação estrutural entre o corpo trans e espaços normativos, a melancolia, de acordo com Flatley (2008), revela-se como um lugar no qual essa perde se converte em uma marca histórica e, possivelmente, em potência política. No filme, o desconforto e a melancolia configuram a urgência de subjetividades que, mesmo sendo silenciadas a todo o momento, insistem em existir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da trajetória de Gis, o filme de Thiago Carvalhaes reinscreve no presente uma vida que fora atravessada por violências e apagamentos, mas que retorna por meio da memória afetiva e do gesto cinematográfico. Ao articular arquivos médicos e policiais que reduziram Gis a um caso patológico ou criminal, com imagens íntimas e relatos que demonstram toda sua humanidade, o filme constrói uma espécie de contra-arquivo, um prontuário outro vivo que devolve o lugar de sujeito ao que foi tratado como descarte. Nesse movimento, revela-se uma dimensão melancólica que não se limita a um recolhimento individual, mas que, como posto por Freud e Flatley, também pode ser historicizado e compartilhado. A ferida se mantém aberta, mas se transforma em denúncia. Dialogando, também, com Preciado e sua crítica à patologização das vidas trans e com a perspectiva de Ahmed sobre os limites do reconhecimento, o filme amplia a melancolia para além do sofrimento, convertendo-a em um gesto de resistência e em possibilidade de elaboração coletiva. Ao dedicar a todas as Gisbertas, o filme projeta esse exercício memorial não apenas como uma homenagem, mas como insistência, contra o esquecimento e o silenciamento, a permanência do que sobrevive no entre-lugar da memória, da imagem e da política.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Londres: Routledge, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. Novos rumos do documentário brasileiro? *In*: **Forumdoc.bh.2003** – VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p.24-27.

FLATLEY, Jonathan. **Affective mapping**: melancholia and the politics of modernism. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PRECIADO, Paul. **Dysphoria Mundi** – O som do mundo desmoronando. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2023.

Sobre o autor

Luis Felipe dos Santos

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ e bolsista do Programa Nota 10 da FAPERJ. Pesquisador visitante em estágio doutoral na Université de Montpellier Paul-Valéry (UMPV – França) com bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES – PDSE). Mestre pelo mesmo Programa, tendo sido bolsista Programa Nota 10 da FAPERJ. É autor dos livros *Faces e Fases* (Editora Multifoco, 2012), *Cheiro quente de café* (Editora Multifoco, 2013), *O ser que espera* (Editora Multifoco, 2014), *Dois horas e meia* (Editora Multifoco, 2019), *O que você deixou quando partiu sem me dizer* (Editora Letramento, 2021) e *Meu ato criminoso é realizar filmes – A construção do narrador na trilogia do luto*, de Cristiano Burlan (Editora Multifoco, 2024), sua dissertação de mestrado.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6802-9270>

Como citar esse artigo

SANTOS, L. F. dos. Melancolia e desconforto em A Gis: arquivos da memória de Gisberta Salce. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 179-193, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

A SAUDADE DO ARTISTA: DESPATOLOGIZAR A MELANCOLIA

THE ARTIST'S SAUDADE: DEPATHOLOGIZING MELANCHOLY

Ricardo Rigaud Salmito
UFPE/UFCA

Luisa Teixeira Salmito
USP

Resumo: O presente trabalho busca debater três conceitos: Melancolia, Nostalgia e Saudade, a partir do entendimento social de seus significados, que podem variar ora como um estado patológico, ora como uma característica individual de representação de sensibilidade e delicadeza do artista. Alguns autores como Jean Starobinski, Susan Sontag, Sigmund Freud, Svetlana Boym, Roberto DaMatta, dentre outros, embasam as reflexões teóricas desse trabalho, mediante a análise crítica de artigos científicos, de ensaios e de obras publicadas. Empreende-se uma discussão sobre a psicopatologização em curso dos estados psíquicos e de como é possível escapar desses diagnósticos, a partir do entendimento de que nem tudo se configura como doença.

Palavras-chave: Melancolia; Nostalgia; Saudade; Artista.

Abstract: This paper seeks to discuss three concepts: Melancholy, Nostalgia, and “Saudade” (portuguese word translated by Joaquim Nabuco as a combination of four words: remembrance, love, grief and longing) based on the social understanding of their meanings, which can vary between being a pathological state and an individual characteristic representing the artist's sensitivity and tenderness. Authors such as Jean Starobinski, Susan Sontag, Sigmund Freud, Svetlana Boym, Roberto DaMatta, and others inform the theoretical reflections of this work, through a critical analysis of scientific articles, essays, and published works. This paper discusses the ongoing psychopathologization of mental states and how these diagnoses can be avoided, based on the understanding that not everything constitutes an illness.

Keywords: Melancholy; Nostalgia; Saudade; Artist.

1 INTRODUÇÃO

O estado de tristeza e sofrimento como condição e manifestação do humano tem sido retratado nas artes e obtido espaço na atenção dos especialistas-cuidadores desde

tempos imemoriais. Para o mundo ocidental¹, já na *Ilíada*, atribuída a Homero, obra de referência da literatura e da formação do pensamento, o mal já era observado e sua cura indicada através do *phármakon*. No caso representado na obra, através de ervas específicas que eram prescritas a quem sofria (Starobinski, 2016).

O médico Hipócrates (460 a.C.-370 a.C.), em seus *Aforismos*, já situava a melancolia como um mal que deve ser identificado e tratado. “Quando o temor e a tristeza persistem por muito tempo, é um estado melancólico” (Hipócrates *apud* Starobinski, 2016, p. 16). A melancolia marca um desequilíbrio no estado de saúde, observado no corpo. Para os antigos, a tristeza e o receio constituíam os sintomas fundamentais de observação da afecção melancólica (Starobinski, 2016).

Em grosso modo, esses sintomas, de tristeza, sofrimento pela perda, saudade intensa e correlatos, ao mesmo tempo em que eram identificados como um humor natural e próprio do humano, por ambiguidade, a depender do grau de manifestação, também eram tidos como patológicos. Embora se deva ter claro do risco da transmutação de termos e intensidades de discurso de uma época para outra.

A melancolia, desde suas primeiras identificações até os tempos atuais, flutua entre um conjunto de significações e/ou de explicações técnicas, devidamente administradas pelos autores que se dedicaram a escrever sobre, seja no campo da medicina, da psicologia, da história ou mesmo da literatura.

Num ensaio do final dos anos 1970, Susan Sontag (1984) faz uma reflexão sobre duas enfermidades e como elas marcam maneiras diferentes das pessoas se relacionarem com essas doenças e dos humores próprios de cada uma delas. A tuberculose e o câncer são abordados na vida comum, através de metáforas indevidas e socialmente construídas, porém marcantes e antagônicas, estigmatizando e fantasiando os doentes, suas características e seus destinos.

A tuberculose no século XIX e o câncer no século XX, ambos, cada qual em sua época, carregam a incompreensão de suas causas/tratamentos, destituindo a premissa consagrada da medicina de que se poderia curar as doenças. Tanto a tuberculose como o câncer em seus tempos, sinalizavam a “condenação à morte”. A tuberculose seria a

¹ Condensando aqui o ocidente numa pequena fórmula proposta por Régis Debray (2003): Ocidente = Jerusalém + Atenas + Roma.

doença do pulmão, ou seja, de um órgão específico, enquanto o câncer pode aparecer em qualquer órgão e se espalhar para outras partes do corpo.

Havia, para Sontag, a percepção da tuberculose como uma paixão abrasadora, um desregramento, um doentio que ama, presente uma paixão mortal de quem sofre pelo excesso. Na *Montanha mágica*, de Thomas Mann, célebre obra de formação (*Bildungsroman*) da literatura alemã e mundial, o personagem Hans Castorp vai fazer uma visita ao parente que está se tratando em um sanatório em Davos, na Suíça. E, por lá, diagnosticado também com a tuberculose, internado fica por sete anos. Em certa altura, ainda no início do romance, há uma conferência do médico da casa de saúde, cujo tema é o “amor”. Nas palavras do Dr. Krokowski, “O sintoma da doença nada é senão a manifestação disfarçada da potência do amor; e toda doença é apenas amor transformado” (Mann, 2016, p. 150).

Enquanto, no caso do câncer, estaria ausente essa paixão no sujeito, essa desmesura não se manifestaria. Em oposto, as células cancerosas são desmesuradas, de rápida e intensa proliferação. “o câncer é uma doença do crescimento” (Sontag, 1984, p. 18). Uma invasão se dá no corpo, havendo, portanto, um exagero silencioso. O câncer seria fatal, de condenação horrenda. E o tratamento é metaforizado em uma batalha. Se alguém está fazendo uma terapia radioterápica ou quimioterápica, é comum se ouvir dizer que a pessoa “luta contra o câncer”.

No caso de alguma pessoa acometida pela tuberculose, um veio sensível perpassava sua infecção e a vida com o mal. Era/é uma vida que poderia ser produtiva, apesar da aproximação entre tristeza e a doença (Sontag, 1984). Para a autora:

[...] o mito da tuberculose constitui o episódio quase derradeiro na longa carreira da antiga ideia de melancolia – que era a doença do artista, de acordo com a teoria dos quatro humores. O caráter do melancólico – ou do tuberculoso – era um caráter superior: sensível, criativo, um ser à parte (Sontag, 1984, p. 43-44).

A tuberculose está relacionada com uma visão romântica do mundo, já o câncer, com suas afirmações de benignidade e malignidade, aciona uma esfera de forças, de possessão “maligna” ou alienígena.

A questão é que as metáforas das doenças estigmatizam aqueles que sofrem, efetivando uma espécie de campo social a se pensar os destinos do sofrimento em

relação ao tempo em que se vive. Esse campo orienta os modos de existência, incluindo as relações amorosas, o estilo de vida e tensões diante das regulações sociais. Ainda pior quando não se verificam explicações devidamente comprovadoras sobre as causas, tratamento e cura das afecções. Ainda assim, sempre haverá um jogo em disputa de narrativas dos significados.

Em outro texto, Susan Sontag, debatendo sobre a vida e a obra do escritor italiano Cesare Pavese, afirma que para a consciência moderna, “o artista (que substitui o santo) é o sofredor exemplar” (Sontag, 1987, p. 56). O artista, e, para Sontag, o escritor mais especificamente, pois se sobressairia entre os artistas, uniria a medida mais intensa e profunda de sofrimento com a possibilidade de sublimar essa dor através de sua expressão e de seu ofício. Seria quem melhor expressa o sentimento.

O sofrimento exemplar é melancólico? Sontag (1984) afirma, com a sensibilidade que lhe é peculiar como escritora, crítica e teórica, que a depressão é a melancolia sem os seus encantos.

Este trabalho pretende observar três ideias, que, em medidas diferentes, passaram a metaforizar, caracterizar e definir o estado de tristeza dos sujeitos. A melancolia, a nostalgia e a saudade, cada uma a sua maneira, foram, ao longo do tempo, e com reflexos e usos contemporâneos, definindo estados psíquicos e modos de comportamento diante dos desafios e das frustrações da vida ordinária.

2 DA MELANCOLIA, DA NOSTALGIA E DA SAUDADE

2.1 DA MELANCOLIA

É fácil cair numa tentação ao olhar para o passado, na leitura dos depoimentos de pessoas em estado de sofrimento psíquico ou a partir de relatos anteriores dos cuidadores/narradores, sejam médicos ou teóricos, afirmar/confirmar a existência ou maneira de aparecer a melancolia. Há sempre um risco de um diagnóstico de personagens retratados ficar anacrônico. E se há uma coisa que se aprendeu com a medicina, é que ela disputa sempre os significados e diagnósticos, sem deixar vácuo explicativo. Faz-se de tudo para se dar conta das afecções com o saber de ocasião. Nem

que se faça a nomeação de um vazio. E talvez, a melancolia, seja exatamente isso, sem muito rigor, a nomeação de um vazio.

Do que se tem de registros desde a antiguidade clássica até a era moderna são algumas ideias que se firmaram e que foram retomadas, como as revisitas tradicionais com novos elementos. Porém, insuficientes para minimamente dar corpo a um conceito. Para Jean Starobinski (2016), a manutenção do termo “melancolia”,

Conservada pela linguagem médica desde o século V antes da era cristã — não demonstra nada além do gosto pela continuidade verbal: recorremos aos mesmos vocábulos para designar fenômenos diversos. Essa fidelidade lexicológica não é uma inércia: enquanto se transforma, a medicina quer afirmar a unidade de seu modo de agir através dos séculos. Mas não devemos nos enganar com a semelhança das palavras: por trás da continuidade da melancolia, os fatos indicados variam consideravelmente (Starobinski, 2016, p. 12).

Tudo o que se poderia aproximar de uma tristeza persistente tinha chance de ganhar o diagnóstico, variando as manifestações, o risco, os cuidados, os tratamentos e os estigmas. No período anterior aos anos 1900, a causalidade se manteve praticamente intacta, a *atrabílis*, a bile negra, o humor corrompido (Starobinski, 2016). As variações, com os períodos históricos vão ganhar ênfase nas causas, entre o dever de ofício, o pecado ou a doença corporal.

Em seu caminho de análise histórica, Starobinski (2016) observa, desde Hipócrates, as diversas maneiras de nomear, descrever e prescrever terapêuticas para aqueles desafortunados pela melancolia. Elas vão desde a escolha de grupos alimentares convenientes, lugares mais adequados à moradia do doente, passando por sangrias e orientações sobre o sono ou paixões. E que apesar das diferenças ainda se mantém até a Idade Moderna, uma influência da teoria hipocrática humoral, ou dos quatro humores, e que se deve purgar o corpo da bile negra, com os matizes diferenciais dos contextos culturais de ocasião.

Um passo seguinte e importante no debate da melancolia é operado por Sigmund Freud em seu texto *Luto e melancolia* (escrito em 1915 e publicado em 1917). Ele traça aproximações e diferenças entre esses dois estados mentais, caracterizando-os a partir da noção psicanalítica. Para Freud (2015, p. 128), o luto é a “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade,

um ideal etc”. É entendido enquanto um processo natural e saudável de adaptação e de aceitação consciente da perda daquele que se ama, em que há certeza do objeto que foi perdido. Durante o luto, ocorre o processo de desligamento das energias psíquicas do objeto, no qual todo o investimento pessoal e vital que se tinha com a pessoa é retirado. Ao final desse processo, o *eu* fica livre e desimpedido, retornando à normalidade emocional. Entende-se, assim, o trabalho do luto como um processo doloroso, mas necessário para a recuperação emocional.

Já o estado melancólico é percebido enquanto uma condição patológica, caracterizada por “um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima” (Freud, 2015, p. 128). Diferente do luto, observa-se a perda de um elo inconsciente, ou seja, não há certeza do objeto perdido, que geralmente é de natureza ideal. Em contraste à condição de luto, na melancolia o próprio *eu* se esvazia e se empobrece, com uma intensa autodepreciação, marcada por culpa e por uma expectativa de punição. É comum observar a identificação do *eu* com o objeto abandonado, perdido, o que transforma essa perda objetal numa perda do próprio *eu*.

É importante enfatizar o caráter narcísico da melancolia. Freud explicita como uma decepção vinda da pessoa amada, abala a noção subjetiva sobre o amado e a forma de queixar-se dessa situação é por meio das críticas a si mesmo. Os melancólicos não hesitam em proferir julgamentos à própria imagem porque, na realidade, essas críticas são voltadas para o objeto perdido. Nessa perspectiva, entende-se que as energias psíquicas ligadas àquele objeto eram pouco resistentes e, ao invés de terem sido deslocadas para outro objeto (como na condição natural do luto), foram recuadas para o eu, gerando uma identificação subjetiva com o objeto perdido. “Desse modo, a perda do objeto se transformou numa perda do *eu* e o conflito entre o *eu* e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do *eu* e o *eu* modificado pela identificação” (Freud, 2015, p. 134).

A definição freudiana dessas condições se fez crucial para pensar um tratamento desses sintomas. A cura psicanalítica, embasada na livre associação e na transferência – meios de acessar o inconsciente, se mostra diferente da noção médica de cura. Para a medicina tradicional, o tratamento visa o retorno do sujeito à sua condição anterior, ou seja, ao estado saudável que havia antes do surgimento da doença. Entretanto, a cura

psicanalítica pode ser nunca mais retornar ao que se era antes. Pensar uma cura, não é pensar obrigatoriamente num retorno, mas sim numa transformação. A transformação proposta também não visa o completo desaparecimento do que se era sentido, mas um entendimento pessoal de como questões que moldam o sujeito se entrelaçam e se ligam a experiências e traumas passados na formação dos sintomas apontados.

Porém, o sujeito não existe alheio a sociedade. O contexto histórico, social, cultural e econômico molda a experiência subjetiva e a forma como o sujeito vê e lida com seu sofrimento. Uma vez impossibilitada a escuta, o indivíduo se vê fora dos laços sociais compartilhados, já que a palavra que pode ser escutada representa o laço.

O desamparo social vivido por indivíduos subjugados encontra-se com uma condição de desamparo discursivo, como abordado por Miriam Debieux Rosa (2022). Por desamparo discursivo, entende-se a fragilização das estruturas de discurso que amparam o vínculo social, em que um indivíduo se sente sem voz em relação a sua experiência subjetiva, como exposto por Rosa (2022, p. 6), “a invisibilidade dos conflitos gerados no e pelo laço social recai sobre o sujeito, individualizando e naturalizando seus impasses, patologizando ou criminalizando suas saídas”. Nessa perspectiva, opera no desamparo discursivo uma interiorização do processo de dominação, em que o sujeito é incapaz de perceber que o que lhe traz sofrimento está imbricado em um sistema socioeconômico que o exclui e subjugua.

É possível, entretanto, notar uma flutuação da terminologia sobre a melancolia na Psicanálise ao longo do tempo, pois pode evocar duas noções distintas, tanto uma entidade clínica, como um estado psíquico (Chemama, 1995). E Freud, apesar da obra seminal, não desdobra muito o conceito em sua dedicação clínica. Além dele não avançar no conceito propriamente dito, não destina um texto específico para falar sobre as depressões e talvez, os conceitos (de depressão e de melancolia) acabem sendo percebidos em equivalência (Kehl, 2009). Há, inclusive, um deslocamento em se tratando do campo de investigação. Depressão é a denominação (do mal-estar) mais contemporânea a se lidar, com o que antes se designava como melancolia.

Depois da contribuição de Freud, o movimento da psiquiatria de impulso científico, acaba, de toda forma, a afastar o ideário de representações de sensibilidade e afetação do sublime e de gênio criador acoplada ao melancólico e circunscreve em termos mais absolutos, a melancolia no ambiente das doenças ou transtornos psíquicos.

2.2 DA NOSTALGIA

Ao escrever sobre Roma, Georg Simmel (2011) analisa que as gerações diferentes foram criando e erguendo a cidade em contiguidade ou por cima, “desconhecendo” ou não compreendendo muito bem o que já estava feito na “cidade anterior”. Cada época vai marcando suas intenções, seus materiais, seu gosto, suas trocas e, portanto, suas valorizações simbólicas e econômicas. As camadas vão se sobrepondo de forma irregular com diferenças de gesto, de frequências e usos.

Quanto mais tempo de vida se passa num sítio urbano moderno, mais diferenças vão se efetivando e o sentimento de desencaixe tem mais chance de se operar. Moradores mais antigos de uma cidade percebem as alterações com relação às construções e à própria operacionalidade do espaço, principalmente depois da aceleração aplicada pela Modernidade e sua ode ao novo, ao veloz e à própria sinalização da decadência do tempo e do tempo passado (Virilio, 1996; Lipovetsky, 2002).

No ordenamento das cidades, o desafio passa pela requalificação em maior medida, que a destruição e o desaparecimento. Seria necessário, no dizer do arquiteto e urbanista Luiz Amorim (2007, p. 82): “adequar a edificação às demandas atuais sem, contudo, descaracterizá-la”. Isso poderia garantir alguma preservação arquitetônica, reduzir o desordenamento da malha urbana, repensando os fluxos urbanos, sem descuidar do equilíbrio ambiental e deixar a negociação entre a memória individual e a memória coletiva com mais elementos de diálogo.

Em suas *Cidades invisíveis*, o escritor italiano Italo Calvino fabula sobre a cidade inventada de Maurília, “a metrópole tem esse atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que se foi” (Calvino, 1997, p. 30).

Esse sentimento de perda da referência de cidade, ou de vazio deixado pela partida de seu lugar, por exílio ou viagem prolongada, tem sido denominado como nostalgia.

Apesar das raízes gregas da palavra (*nostos* = retorno e *algos* = dor), a designação *nostalgia* não tem origem na Grécia Antiga, mas foi criada pelo médico suíço Johannes Hofer em 1688. E em sua concepção, nostalgia é definida como o estado de espírito de tristeza no desejo de retorno à terra natal (Starobinski, 2016; Boym, 2001). As

observações clínicas para tal diagnóstico, à época, estavam localizadas em relatos de alunos que iam estudar fora e funcionários e soldados em trabalho longe da Suíça. Para Svetlana Boym (2001), a nostalgia é uma sensação de perda e de deslocamento.

Ao olhar para a dedicação médica à nostalgia, a valorização dos sinais da doença, Svetlana Boym afirma que seu diagnóstico se deu “em um tempo no qual arte e ciência ainda não haviam cortado inteiramente seus cordões umbilicais e quando mente e corpo – saúde interna e externa – eram tratados simultaneamente” (Boym, 2017, p. 158). O afinamento diagnóstico veio depois. E não se trata de trazer aqui uma história da nostalgia, nem uma história da melancolia, ou de como esses estados mentais operam clinicamente. Mas perceber como as doenças são sintomas sociais de uma época e mudadas as condições econômicas ou religiosas ou culturais, as designações das afecções (ou mesmo as próprias afecções) podem se intensificar, transmutar ou mesmo se extinguir.

Na era moderna, é possível observar que a medicina vai consolidando um quadro clínico da nostalgia, fortalecendo a ideia de uma doença com seus riscos e nosografia própria. Para Philippe Pinel (*apud* Starobinski, 2016, p. 217), uma sintomatologia característica consistia, “num ar triste, melancólico, num olhar estúpido, olhos às vezes desvairados, rosto às vezes inanimado, um desgosto geral”. Além de sonolência, marasmo, prostração.

Para Boym, esse sintoma de uma época, a nostalgia, não é antimoderno, mas segue contemporâneo à modernidade, pois “não é simplesmente uma expressão da falta que se sente de um lugar, mas o resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço, que torna possível a divisão em ‘local’ e ‘universal’” (Boym, 2011, p. 164). O que está em jogo aqui, para quem sofre de nostalgia, é um desencaixe entre espaço e tempo.

Portanto, mesmo parecendo como o espírito saudoso de um local, fundamentalmente, trata-se de um desejo do tempo de nossa infância (Boym, 2011). No estudo da nostalgia, os nacionalismos, exílios e situações de conflito irão, necessariamente, marcar os espaços e processar as diversas perdas.

Para Andreas Huyssen (2014), a Modernidade vai alterar o status da nostalgia, atribuindo-lhe uma dimensão negativa, justamente pelo seu desacerto com as noções de liberdade e de progresso, tão caras aos modernos. Assim como a valorização do

tempo linear e do espaço geométrico. Diz o autor alemão: “A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas” (Huyssen, 2014, p. 91).

É possível encontrar em Svetlana Boym (2001) um cruzamento de vários domínios do conhecimento no estudo da nostalgia. E a nostalgia é categorizada de duas maneiras diferentes. A *Nostalgia restauradora* (ou *restaurativa*) e a *Nostalgia reflexiva*. A Restauradora é pensada como verdade e tradição e se apresenta individual e coletivamente na tentativa de reviver integralmente o espaço. Sua identificação com o lugar é automática e opera por renascimentos. Ela tenta uma “reconstrução trans-histórica do lar perdido” (Boym, 2011).

Já a Nostalgia reflexiva (Boym, 2001) está situada nas ambivalências do pertencimento e da saudade, vivendo as contradições da modernidade. E estabelece um jogo entre a memória social e a identidade nacional, que alimenta a memória individual, mas não a define automaticamente. A Nostalgia reflexiva reconhece a dimensão paradoxal em jogo, colocando em dúvida permanente a biografia pessoal e a dos grupos e nações.

A Nostalgia restauradora para Boym (2017, p. 159) “não se percebe como nostalgia, mas antes como verdade e tradição” e está afeita a teorias da conspiração e a tendência à restauração das origens, embora míticas ou possivelmente inventadas (Hobsbawm, 1987; Anderson, 2008). Apesar de não se constituírem como polos necessariamente opostos, na Nostalgia reflexiva, observa-se a ironia, e se pode colocar em dúvida a própria verdade que se apresenta.

Fruto de sua jornada de carro, atravessando os Estados Unidos, espécie de ensaio a partir de um relato de viagem, que se transformou em livro, o sociólogo francês Jean Baudrillard, assim observa:

Cada país contém uma espécie de predestinação histórica que lhe marca os traços de um modo quase definitivo. Para nós franceses, é o modelo burguês de 1889 e a interminável decadência desse modelo que desenha o perfil da nossa paisagem. Nada aí é feito: tudo gravita em torno do sonho burguês do século XIX (Baudrillard, 1986, p. 64).

Em contraponto, a América, como Baudrillard se refere à nação dos estadunidenses, seria a utopia realizada, executando e chegando a tudo aquilo que as

outras sociedades tinham apenas sonhado realizar com as ferramentas da ciência e da técnica. Diferente dos europeus, que continuariam como “utopistas nostálgicos” (Baudrillard, 1986, p. 68) diante de uma modernidade radical norte-americana.

É interessante perceber as contradições da modernidade, que devem se manter vivas e não assumidas em síntese, principalmente pelo exemplo do principal personagem da modernidade, que carrega consigo a própria resistência à modernidade, que é o poeta Charles Baudelaire (Compagnon, 1999). A nostalgia está eivada dessas mesmas contradições. No texto *O jogador generoso* da obra *O Spleen de Paris*, Baudelaire escreve:

Fumamos demoradamente alguns charutos, cujo sabor e perfume incomparáveis punham na alma a nostalgia de terras e felicidades desconhecidas e, inebriado com todas essas delícias, ousei, num acesso de familiaridade que não pareceu desagradar a ninguém, gritar, tomando de um copo cheio até a borda: “À sua saúde, velho Bode!” (Baudelaire, 1995, p. 96).

Ao mesmo tempo, está presente na escrita de Baudelaire, nesse brinde com o demônio, a dimensão paradoxal que envolve simultaneamente a nostalgia e “felicidades desconhecidas”. Para Starobinski (2016), a aspiração do artista não está direcionada ao passado nostálgico, mas ao desconhecido.

Apesar de ter sido criado no ambiente da Medicina, a designação do diagnóstico da nostalgia não teve, pós anos 1900, muita adesão nas reflexões da área da Saúde. Foi, inclusive, abolido dos manuais de clínica médica (Starobinski, 2016) ou do saber das Ciências Psicológicas emergentes. Deixou o lugar oficial de entidade técnica, para fluir para um plano literário ou histórico. Além do mais, vago.

O que não deixa de ser interessante para o campo da Saúde, uma afecção deixar de sê-la, ou deixar de operar enquanto tal. Diferente do atual momento que enfatiza o movimento inverso, de hiper diagnose e alta tendência à criação, marcação, especificação e redesenho de novas afecções. Novas doenças são registradas ou, para dizer de outra maneira, os limiares de “normalidade” diminuem.

Existe em curso uma *psicopatologização* geral dos sentimentos e da vida ordinária, com a (in)consequente medicalização especializada das subjetividades, realizada por profissionais do amplo campo da saúde. Processo esse, descrito e problematizado, sob perspectivas diferentes, por um conjunto heterogêneo de autores

(Aguiar, 2004; Bocchi, 2018; Ribeiro, 2020; Teodoro, 2019; Broderick, Roscigno, 2021; Rosa, 2022, para mencionar alguns exemplos), preocupados com a iniciativa ininterrupta de catalogar e tornar doentias as formas de expressão do psiquismo. Pois, é preciso levar em consideração que, como assinala Josiane Bocchi (2018, p. 102),

As manifestações variadas (sintomáticas ou não) do adoecer psíquico também são modos de expressão e de apropriação do si mesmo e de uma história pessoal. De todo modo, o sofrer é uma forma de vivência e de laço do indivíduo com a vida.

As implicações desse debate não são apenas de apuro diagnóstico para tratamento mais adequado, para invenção de formas de agir, como se poderia imaginar à primeira vista. Mas sim, desvelam todo o complexo subjetivo, social, econômico que envolve a vida regular dos sujeitos. Os estigmas, o custo socioeconômico das terapêuticas para pessoas, instituições e governos, os impedimentos de realização de tarefas/ofícios e, o principal, a captura de suas subjetividades por um estado de doença, tornam o problema muito maior que uma questão de nosografia médica ou psicológica. A própria possibilidade de fabular mundos, de dizer de si, de inventar novos modelos de bem viver, de questionar lugares comuns estabelecidos pela sociedade podem estar comprometidos.

Para Svetlana Boym (2001) não interessava a ideia da “doença” individual, que acomete aqueles ou aquelas que se deslocam de seu país de origem ou de seu lugar de referência e sofrem por saudade. Mas uma espécie de sintoma de um momento histórico.

Afastado da nosografia psiquiátrica clássica e prescritiva, coube para a nostalgia um enlace muito aproximado com o dizer de si, do sujeito amarrando suas dores, numa busca eterna pelo tempo perdido, por experiências anteriores de pessoas e sensações localizadas num espaço, numa terra ou lar. Apesar disso, desse passado médico, o termo seguiu com outros contornos, hibridizado por uso das lentes da Literatura e da História.

A noção de nostalgia ficou contida enquanto nomeação do sofrimento pela perda do espaço, pela distância (física e afetiva) a esse lugar que foi vivenciado e que não existe mais ou que ficou longe da vivência cotidiana. Há tristeza e sofrimento pela

separação. Para Denilson Lopes (1999, p. 90), na nostalgia, “o passado encanta, mas pode aprisionar num eterno passado cada vez mais idealizado”.

2.3 DA SAUDADE

Assim como a melancolia e a nostalgia (que podem ter uma diferença apenas de modulação e não de estrutura, de acordo com Lopes, 1999), um outro termo, menos dedicado a efusões teóricas e mais propenso a vinculações líricas, também deve ser posto em cena, pelo seu poder de evocar e de definir com menos precisão conceitual estrito senso, mas com grande capacidade de síntese. Este termo é a saudade.

Roberto DaMatta (2012) coloca a saudade no raio de ação da reflexão da Antropologia no Brasil, como uma construção cultural e ideológica. Conceito duplo, a saudade:

De um lado ela trata de uma experiência universal, comum a todos os homens em todas as sociedades: a experiência da passagem, da duração, da demarcação e da consciência reflexiva do tempo. De outro, porém, ela singulariza, especifica e aprofunda essa experiência, associando-a a elementos que não estariam presentes em outras modalidades culturais de medir, falar, sentir, classificar e controlar o tempo (DaMatta, 2012, p. 16).

206

Ao perceber a saudade como uma categoria social, sua relação com o tempo e com os momentos desejados, DaMatta afirma que ela está dentro e fora de nós. “Essa palavra exprime não apenas a recordação e boa vontade, mas também amor por alguma coisa e desejo pela mesma” (DaMatta, 2012, p. 23). Fátima Bertini (2016) observa a exclusividade de língua portuguesa para o termo. E analisa a capacidade do idioma conseguir juntar a potência “do coração e da memória” num único nome. “A palavra une o tempo, acende o passado, dilui o presente, acrescenta e retira a dor – no mesmo instante” (Bertini, 2016, p. 2).

Essa capacidade de remissão ao tempo anterior, e que está no cerne do uso do termo saudade, promove uma cisão sutil, estabelecendo uma diferença entre a saudade, então percebida na língua portuguesa e a saudade observada na língua (portuguesa) brasileira.

Em Portugal, o sentido da palavra saudade leva-nos mais a uma percepção de um estado passivo do amante no qual a tristeza prevalece por causa da ausência do que se ama, em contraponto a como é sentido no Brasil: a saudade é vista como algo mais positiva pelo fato de se possibilitar re-viver o que foi amado no passado (Bertini, 2016, p. 8).

Há que se separar o debate filológico da saudade, que indica o surgimento e desenvolvimento da língua, de como escritores-autores e teóricos usavam o termo e o debate da capacidade desse termo em explicar uma situação, não apenas do português e falantes, por óbvio, mas o sentimento de sofrimento não patológico, ou fronteiro que aqui se pretende empreender. Joaquim Nabuco, numa conferência em 1909 nos Estados Unidos, explicitou que para se traduzir para o inglês o sentido exato da saudade, necessitaria de quatro palavras: *remembrance*, *love*, *grief* e *longing* (apud DaMatta, 2012). Para Roberto DaMatta (2012, p. 28), a saudade é um “operador paradoxal, que permite transformar a perda em felicidade”, pois lida com o tempo com certo encantamento.

Esse debate que envolve e aproxima a melancolia, a nostalgia e por fim, a saudade nos ajuda a pensar sob outra angulação. E pode nos levar a separar três dimensões, que muitas vezes andam juntas ou, contaminadas com exigências sociais rígidas, determinando uma cilada diagnóstica, prontamente estabelecida e encobridora.

Portanto, vejamos, que uma primeira é o reconhecimento da sensação de tristeza e sofrimento por alguma perda e o seu desamparo decorrente. Outra, é a compreensão ou a incapacidade em se conseguir localizar a origem dessa tristeza e desse desamparo, através do operoso jogo de significação íntima ou externa (oferecida ao sujeito). E uma terceira, e última dimensão, é o rol difuso do enfrentamento da situação de fragilidade.

Essas três dimensões se misturam no senso comum e, também, em alguns ambientes especializados. E ao recorrer aos “entendedores”, seja pelos meios de comunicação/mídias em rede ou no acesso direto aos especialistas, representantes da ciência e da técnica, os sujeitos vão ter que interagir com os pareceres, sob a lógica de funcionamento do complexo médico-industrial, ou ainda mais forte, o emergente complexo médico-financeiro (Vianna, 2002), cujas regras do diagnóstico são ditadas pela tecnologia e pela economia. E, que, além disso, também ditam as regras do tratamento e as regras (do significado) da saúde. Há, de forma crescente, a sensação de não se

conseguir escapar, ou não ser possível fazer nada a respeito, diante do que Mark Fisher (2023) denomina de *Realismo capitalista*. E que, atualmente, o sentimento mais característico talvez “seja uma mistura de tédio e compulsão” (Fisher, 2023, p. 158).

De uma frustração com o parceiro amoroso a uma inadequação no ambiente de trabalho, de uma desatenção na tarefa a uma fantasia fora de horário de lazer, até uma tristeza que não larga o sujeito, todas essas manifestações (bastante comuns e recorrentes), comportamentos ou modos de existência podem receber o selo do desencaixe social ou psíquico.

E em meio a tantas noções de melancolia, defesas e ataques, o ponto de partida é simples: considero-a como uma sensibilidade entre outras, que se constitui como uma lente para ver o mundo e uma possibilidade de uma nova formação (*Bildung*), um guia para articular os fragmentos contemporâneos, sem homogeneizá-los em totalidades (Lopes, 1999, p. 27).

É necessário, portanto, apostar noutra via de enfoque da melancolia, a da sensibilidade. Que as agruras do cotidiano e o desfazimento de futuros idealizados e as frustrações de não realização, quer sejam no nível micro ou macro, abram possibilidade de jogos criativos e fabulações de novos mundos interiores e exteriores.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário deslocar a melancolia para um terreno mais livre, fora do campo minado do transtorno psíquico e da organização do DSM-V (Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais). E partir para o entendimento de um estado psíquico. Mas, que esse estado psíquico compõe uma das facetas do humano. E que o artista a manuseia como pode ou por ela é manuseado com todos os riscos, de se deslocar e deslocar o caminho do entendimento e fazer obra.

Até porque, como nos avisa Maria Rita Kehl (2009), o que a melancolia representava desde a antiguidade, moveu-se para o campo das depressões. Portanto, faz-se necessário não se contaminar pela operosidade dos diagnósticos e seus tempos de delimitações, até porque ninguém se cura de si mesmo.

Ao observar os diários de Cesare Pavese, Susan Sontag observa três maneiras do escritor atuar diante de seu sofrimento. A literatura, o exílio, estimulando e

aperfeiçoando sua arte. E o suicídio, a terceira. “o supremo uso do sofrimento concebido não como um fim do sofrimento, mas como uma maneira suprema de atuar sobre o sofrimento” (Sontag, 1987, p. 56-57).

Em *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (2016), o personagem Stephen Dedalus, em seu diálogo com Cranly, afirma que procura se expressar tanto na vida, quanto na arte, tão livremente quanto possa, usando em sua defesa apenas três armas, ou artifícios para tal: o silêncio, o exílio e a sutileza.

Em 1980, Roland Barthes (2005) escreveu um texto para homenagear o cineasta italiano Michelangelo Antonioni, que iria receber o prêmio *Archiginnasio d'oro*. Barthes toma emprestado as características da obra do realizador e as elege como as virtudes ou forças que constituem o artista (não apenas Antonioni). São elas, a vigilância, a sabedoria e a fragilidade. Para Barthes, a vigilância é uma vigilância do desejo, portanto amorosa. E a sabedoria não se trata de uma compostura antiga, moralizante sobre as coisas, mas “a acuidade de discernimento que lhe possibilita nunca confundir sentido e verdade” (Barthes, 2005, p. 242).

A terceira virtude, sua fragilidade, não deve ser vista como um defeito ou um demérito, mas a radical banalidade de nunca estar em segurança em termos de vida. Pois o artista nunca sabe “se a obra que propõe é produzida pela mudança do mundo ou pela mudança de sua subjetividade” (Barthes, 2005, p. 246). Outra fragilidade é que o artista olha demoradamente para as coisas, até esgotá-las. Portanto, desarranja a ordem estabelecida.

Então, aprender com o artista (e que o artista reaprenda, se tiver esquecido) a acolher a saudade, como define Roberto DaMatta:

Essa temporalidade encantada que nos contamina e, quem sabe, constitui – apesar de tudo – uma de nossas mais fortes razões de viver. Não porque seja a mais adequada ou a mais perfeita, mas simplesmente porque é o nosso modo de ler a perda, a velhice e a nossa inexorável passagem pelo tempo (DaMatta, 2012, p. 29).

Importante assumir as contradições e as complexidades da melancolia, da nostalgia e da saudade, com suas atualizações e jogos de cena. Não há existência sem mal-estar e a fragilidade é virtude. Mas cabe a engenhosidade do agir sem tentar

esclarecer os mistérios (Deligny, 2015), transitando na criação com a abertura ao desconhecido.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Adriano Amaral. **A psiquiatria no divã**: entre as ciências da vida e a medicalização da existência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- AMORIM, Luiz. **Obituário arquitetônico** - Pernambuco modernista. Recife: LEAA-UFPE, 2007.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. Caro Antonioni... *In*: **Vol. 3 Inéditos**: imagem e moda. Tradução: Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **América**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BERTINI, F. O conceito de saudade (*desiderium*): a pertinência de uma tradução. **Santa Barbara Portuguese Studies**, California, p. 1-10, 2016.
- BOCCHI, J. C. A psicopatologização da vida contemporânea: quem faz os diagnósticos? **DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, Araraquara, v. 20, n. 1, p. 97-109, 2018.
- BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. História da Historiografia. **International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 10, n. 23, p. 153-165, 2017.
- BOYM, Svetlana. N de Nostalgia – Alfabeto Serrote. Tradução: Berilo Vargas. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 9, nov./2011.
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- BRODERICK, Alicia; ROSCIGNO, Robin. Autism, inc.: The autism industrial complex. **Journal of Disability Studies in Education**, v. 1, p. 1-25, 2021.
- CALVINO, Italo. **Cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

COMPAGNON, Antonie. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice Mourão *et al.* Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.

DaMATTA, Roberto. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. Tradução: Lara de Malimpensa. São Paulo: N-1 edições, 2015.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Tradução: Rodrigo Gonsalves *et al.* São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2016.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução: Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RIBEIRO, Alexandre Simões *et al.* Psicopatologia na contemporaneidade: análise comparativa entre o DSM-IV e o DSM-V. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 32, n. 1, p. 46- 56, jan./abr. 2020.

ROSA, Miriam Debieux. Sofrimento Sociopolítico, silenciamento e a clínica psicanalítica. **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**, n. 42, p. 1-10, 2022.

SIMMEL, Georg. **A estética e as cidades**. Tradução: Carlos Fortuna. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Tradução: Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. *In*: **Contra a interpretação**. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEODORO, Elizabeth Fátima. DSM-5: Um Marca(Dor) da Mordaça do Pathos no Contemporâneo. *In*: SIMÕES, Alexandre; GONÇALVES, Gesianinni (Orgs.) **Psicanálise e Psicopatologia**: Olhares Contemporâneos. São Paulo: Blucher, 2019. p. 135-144.

VIANNA, Cid Manso. Estruturas do Sistema de Saúde: do Complexo Médico-industrial ao Médico-financeiro. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 375-390, 2002.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Sobre os autores

Ricardo Rigaud Salmito

Doutorando no PPGCOM da UFPE. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela UFBA e graduado em Psicologia pela UFC. É professor do curso de Jornalismo da UFCA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9443-1570>

Luisa Teixeira Salmito

Graduanda em Psicologia pela USP.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8611-7662>

Como citar esse artigo

SALMITO, R. R.; SALMITO, L. T. A saudade do artista: despatologizar a melancolia. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 194-212, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

O BDSM NA OBRA DE LEONILSON¹

BDSM IN THE WORK OF LEONILSON

Ribamar José de Oliveira Júnior
UFRJ

Resumo: Neste artigo, reflito sobre práticas de BDSM na obra do artista cearense Leonilson a partir da mostra “Leonilson: agora e as oportunidades”, que ocorreu de 23 de agosto a 17 de novembro de 2024, no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Diante de um “Leonilson tardio” e a partir das obras *Slave* (1990), *O que você deseja, o que você quiser eu estou pronto para servi-lo* (1990) e *Don’t be sweet; use violence with me* (1991), busco na melancólica ideia de “citacionismos” do artista uma experiência estética do sadomasoquismo erótico para além da representação do desejo. Nesses três trabalhos, defendo que o desejo e o fetiche são as próprias obras apresentadas. Como pode a obra artística de Leonilson contribuir na imaginação de uma visualidade do BDSM, principalmente, em um momento depois da AIDS e através da experiência gay na Geração de 80?

Palavras-chave: Leonilson; Fetichismo; Artes visuais; Estética; Gay.

Abstract: In this article, I reflect on BDSM practices in the work of the artist Leonilson, from Ceará, based on the exhibition “Leonilson: Now and the Opportunities”, held from August 23 to November 17, 2024, at the São Paulo Museum of Art (MASP). Focusing on a “late Leonilson” and the artworks *Slave* (1990), *O que você deseja, o que você quiser eu estou pronto para servi-lo* (1990), and *Don’t be sweet; use violence with me* (1991), I explore the artist’s use of “citationisms” as an aesthetic experience of erotic sadomasochism beyond mere representations of desire. In these three works, I argue that desire and fetish are not just themes but the very material of the artworks themselves. How might Leonilson’s art contribute to imagining a visuality of BDSM—especially in a post-AIDS moment and through the lens of gay experience in Brazil’s 1980s generation?

Keywords: Leonilson; Fetishism; Visual arts; Aesthetics; Gay.

¹ Trabalho desenvolvido com apoio da FAPERJ Programa Nota 10.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo surge de afetações na mostra “Leonilson: agora e as oportunidades”, que ocorreu de 23 de agosto a 17 de novembro de 2024, no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Com curadoria de Adriano Pedrosa e assistência curatorial de Teo Teotonio, a mostra foi dividida em cinco salas e cada uma foi dedicada a um ano específico da produção do artista cearense José Leonilson (1957-1993), reunindo obras do ano de 1989 até 1993 da galeria do primeiro andar ao primeiro subsolo do museu. Entre desenho, pintura, objeto, tecido, bordado e instalação, cada trabalho toca no que a curadoria denomina de “Leonilson tardio”, ou seja, o período em que se refina o traço do artista a partir do uso cada vez menor de elementos, culminando no que se vê na *Instalação sobre duas figuras* (1993). No entanto, embora essa curadoria destaque a importância de se compreender o trabalho de Leonilson para além do interesse biográfico – dada a forma diarística⁴ que ele se alastra por nós – irei no sentido inverso pela forma como uma das obras dele me tocou. Isso não quer dizer que não considere a importância de perceber a obra de Leonilson em sua complexidade e nuances, mas que me direciona menos em crítica ao biografismo² e mais em direção à subjetividade do artista por agora.

É o caso da obra *Slave* (c.1990) que se enreda no “Leonilson tardio” e que me olhou no primeiro andar do MASP como se ela inelutavelmente falasse de mim, como se o ato de ver tivesse aberto “um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 33). Aliás, como um gesto sadomasoquista erótico tal obra me fez pensar nesse período por uma leitura *queer* na ambiguidade da produção artística de Leonilson, sobretudo, pela forma como ela pode se inserir em um conjunto de obras que colocam em cena questões fetichistas e de BDSM³ no Brasil no final do século passado. Nesse pensamento, não busco monumentalizar o trabalho de Leonilson em torno de uma visão fetichista, mas talvez rastrear sensibilidades não-hegemônicas na sua obra, ou seja, questões ainda pouco problematizadas mesmo que

² Algumas reflexões deste artigo retomam os debates realizados na disciplina “Diários *queer* e o retorno do autor (no Modernismo)” ministrada pelo professor Denilson Lopes entre agosto a dezembro de 2022 na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

³ Acrônimo para *Bondage* e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo, além de práticas fetichistas.

o endosso do seu trabalho seja amplamente discutido há mais de 30 anos. Ainda, não enfatizo que essa leitura reforce que o artista era adepto às práticas de fetiche e/ou diante do que se convencionou como “BDSM” a partir de 1990, mas tento situá-la por uma tangente comunicacional em seus desdobramentos estéticos que permitem articular as artes visuais e a história do BDSM no Brasil. Para além dessa obra em questão, trago mais duas que evidenciam a partir dessa década uma relação mais criativa com práticas e jogos sexuais, principalmente, por meio da submissão e da humilhação, a citar *O que você desejar, o que você quiser eu estou pronto para servi-lo* (c. 1990) e *Don’t be sweet; use violence with me* (c. 1991).

Para contextualizar essa breve reflexão, busco nessas tintas acrílicas, bordados em tecidos e costuras o pensamento de Foucault (1984, p. 218) da vida como obra de arte, como uma forma de relê-los “para aqueles que querem dar à sua existência a forma mais bela e melhor realizada possível”. Ao pensar nesse período que antecede os dois últimos anos Leonilson é importante destacar não só essas três obras tidas como “citacionismos” do fetiche, mas o conjunto artístico de sua produção a partir da liberação de metáforas sobre a doença (Sontag, 1984). Nessa esquivada da problemática de Bersani (1988), vale pensar na questão gay e nos modos de contradizer discursos sobre a AIDS, desde a perda do eu ao próprio gozo como modo de ascensão e de autodissolução, inclusive como celebração e paródia do sexo como risco.

No Brasil, ainda que observe o trabalho de Leonilson pelos caminhos da história da homossexualidade traçados por Trevisan (2018), que o situa como um dos expoentes da Geração de 1980, a exemplo de um dos artistas que radicalizou vida e obra através de um “diário poético”, acredito que seja possível mobilizar historicamente a categoria de “sadomasoquismo erótico” definida por Azevedo (1998) como uma forma de experiência estética a partir das sensibilidades fetichistas e ainda penso se não há um bojo melancólico que dialoga com tal modo de experienciar o desejo, sobretudo, porque Lopes (1999) a suave força da melancolia nasce da passagem do tempo, distante de uma vaga tristeza ou de uma prostração, com ênfase nos fragmentos que busco tocar. “Sem medo de paráfrases, pastiches ou paródias, os fragmentos desmantelam e recontam narrativas por meio de imagens e noções” (Lopes, 1999, p. 48).

Do mesmo modo que fala de Caio Fernando Abreu pelo substrato autobiográfico, Bessa (2002) lembra que na maioria dos trabalhos de Leonilson há uma espécie de

transmutação, melhor lida pela transposição de referentes reais, marcando-o como um tipo de “ficcionista”, pela apropriação de fatos vividos em narrativas autobiográficas. Isso me faz pensar que essas três obras de Leonilson podem ser tomadas por uma “estética da homoafetividade” defendida por Lopes (2002). Afinal, ainda que eu pense em “textos e imagens já feitas. Meus sentimentos são canções, meus desejos, cenas de filme. Meus sonhos, literários” (Lopes, 2002, p. 75). Na relação entre o sadomasoquismo erótico e os adeptos ao acrônimo “BDSM” que, segundo Facchini e Machado (2013), são notadas desde a década de 1980, especialmente, com as trajetórias literárias de Glauco Mattoso e de Wilma Azevedo, considero que o trabalho de Leonilson pode ser relido por sensibilidades que permitem questionar uma matriz hegemônica de leituras já realizadas no tema da autobiografia.

Se a partir dos anos de 1990 essas questões se ampliam ainda mais e Trevisan (2018) inclusive fala do arreio de *O halterofilista* (1989) na pintura acrílica de Fernando Baril, vale tomar Leonilson no início dos anos de 1990 como um dos artistas que podem ser vistos em sua “matriz comunicacional” (Cardoso Filho, 2016) por fragmentos dessa busca maior de uma “historiografia queer” (Lopes, 2021) do BDSM. Como o trabalho artístico de Leonilson oferece uma leitura para uma história do BDSM no Brasil nas artes visuais, principalmente, em um momento depois da AIDS e através da experiência gay?

2 AO SOM DE *CHERISH* DA MADONNA

Após o “boom guei” de 1970 e a partir da ideia de “trapo”, Trevisan (2018) fala sobre o que restou da relação entre gay e arte na experiência da Geração de 1980, situando a centralidade do trabalho de Leonilson como um diário. Nessa visão, o autor se apropria de um dos sonhos do artista explorados nas fitas cassetes do documentário *A paixão de JL*⁴ (2015) de Carlos Nader, em que Leonilson menciona brevemente a ideia de citar outras obras nas suas, mais especificadamente, com a ideia de “citacionismo”. Há para Trevisan (2018) não apenas um melancólico homoerotismo, mas uma poética diarística na redescoberta da própria homossexualidade e de si, principalmente, após ele descobrir a doença. Nos termos de Lagnado (2019), a urgência dessa geração antes

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7phI2w34Z8>. Acesso em: 21.jun.2025.

alegre se torna trágica pelo sinônimo de morte, como se o autor fosse algoz de si mesmo. Uma das obras comentadas por Trevisan (2018) é a série *O Perigoso* (1992) em que Leonilson com tinta preta e pena sobre papel inicia o trabalho com a própria gota de sangue, mas é interessante pensar como essas três que abordo em questão aparecem, também para Lagnado (2019), em um momento da sua produção que se faz no “abandono” dos valores românticos.

Esse título da série que inspira o vasto panorama esboçado por Bessa (2002) sobre AIDS, literatura e autobiografia nos ajuda a compreender os gestos de Leonilson desde as ficções e os contradiscursos sobre uma suposta identidade homossexual e a doença no Brasil. Embora inicialmente o foco de Bessa (2002) tenha sido a epidemia e o seu caráter discursivo – destacando que o texto “Pela Noite” de Caio Fernando Abreu publicado pela primeira vez em 1983 e depois em *Triângulo das Águas* (1991) é tido como um dos primeiros textos literários brasileiros que trabalham abertamente com o tema AIDS – em outro momento o autor traz aportes para questões do fetichismo e posteriormente do que se convencionou como BDSM na década posterior à AIDS além dessa “história oficial”. Nesse contexto, se o trabalho de Leonilson se situa no ato de “desmascarar as regras, os tabus, os constrangimentos e os limites das injunções morais” (Mesquita, 1997, p. 14), acredito que a sua obra pode ser vista pelo olhar de Azevedo (1998, p. 241-242, grifo original) na categoria de “sadomasoquismo erótico” que nos permite relacionar práticas fetichistas com essa experiência gay historicamente: “a prática do amor livre na década de 70, o costume do *swing* em 80 fizeram com que o brasileiro seguisse na escala de prazer até chegar à década de 90 sem assustar-se com o sadomasoquismo”.

Assim, Garcia (2004) nos lembra da importância de se visibilizar o discurso homoerótico presente na obra de Leonilson desde 1980. A leitura dele discute diversos artistas como Mapplethorpe e Derek Jarman, trazendo a necessidade de analisar AIDS e obra a partir do contexto individual de cada artista, na costura agenciamento/negociação entre arte, objeto e público e no sentido de ir contra a heteronormatividade na análise do trabalho de Leonilson. É interessante tomar nota da observação de Garcia (2004) porque se Facchini e Machado (2013) falam que a fruição erótica do BDSM no Brasil a partir de 1980 se dá pela literatura erótica, com o trabalho de Glauco Mattoso e Wilma Azevedo em arranjos midiáticos, caberia situar o trabalho de Leonilson no final

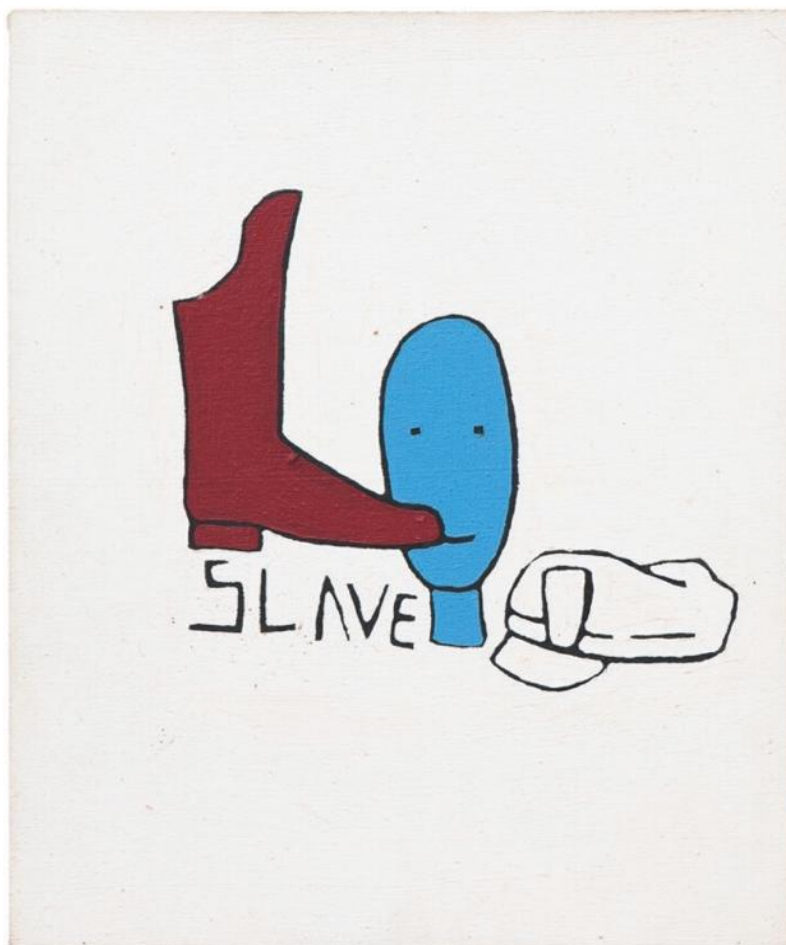
desta década e o seu caráter documental como um dos mobilizadores dessas experiências fetichistas por imagens do BDSM. Afinal, Pedrosa (2014) traz que do ano de 1987 adiante Leonilson conta que começa a tratar de uma “coisa mais forte” nesse período, o que em 1991 se intensifica biograficamente ainda mais com o diagnóstico da doença (Cassundé, 2012). “E acho que é por isso que me especializei em ficar falando sobre mim nos trabalhos, é por isso que eu faço esse diário, porque tudo isso é um estudo do que está acontecendo comigo” (Pedrosa, 2014, p. 243), nas palavras de Leonilson. Aqui, lembro de Lopes (1999, p. 105), quando ele se questiona “entre a simples violência e os efeitos destruidores da ironia, da paródia, não haveria mais mesmo nenhum espaço para um ato de ternura, de leveza?”, sobretudo, pelo BDSM na obra de Leonilson suscitar da delicadeza do seu traço.

Nesse sentido, Alves (2020) discorre sobre o trabalho de Leonilson como um dos mais lembrados quanto o tema é AIDS e artes visuais, inclusive pelo numeroso grupo de pesquisadores que se referem ao *O Perigoso* (1992), mas destaca o quanto os demais trabalhos oferecem lugares sobre o fetichismo, a citar o momento em que Leonilson foi questionado se a presença de um urinol seria por Duchamp e o artista afirma que seria pelo banheiro público. Inclusive, Alves (2020, p. 298) entende que o uso da palavra vapor em um trabalho também pode ser uma referência a prática homoerótica e os seus espaços de resistência: “este trabalho é muito próximo do trabalho do mictório. Ambos são meio pervertidos e fetichistas. O vapor remete à sexo. Adoro sauna e vapor”. Um dos autores que tocam no assunto diretamente e no termo BDSM é Rubio (2023) que traz a produção de imagens e o universo do desejo sexual na obra de Leonilson, citando a obra que trago *Don't be sweet; use violence with me* (c. 1991). Ainda, o autor mostra como o artista aprofunda “formas parafílicas de desejo homoerótico e jogos sexuais explícitos” (Rubio, 2023, p. 115), mencionando as práticas de um *ménage à trois*, submissão e humilhação e *fisting fucking*, citando também *Slave* (1990) e *O que você desejar, o que você quiser eu estou pronto para servi-lo* (c. 1990).

No entanto, me interessa nessas três obras de Leonilson menos a visão parafílica e mais a visão artística do desejo. O que mais me move nessa tentativa de apreender o sensível pela matriz comunicacional dos seus trabalhos hoje é colocar a representação no limite da sensibilidade hegemônica sobre a sua obra (Cardoso Filho, 2016). Nos termos de Lopes (2016) me interessam mais os afetos e as sensações que se fazem

desejo e que negociam o risco do prazer por uma experiência fetichista que deve ir além da questão parafílica. Como explica Grunvald (2016), a obra de Leonilson mobiliza criativamente os limites entre prazer e perigo e sensivelmente os mostram como empreendimentos de risco pela experiência estética com o “citacionismo” do fetiche e do BDSM. As obras *Don’t be sweet; use violence with me* (c. 1991), *Slave* (c. 1990) e *O que você desejar, o que você quiser eu estou pronto para servi-lo* (c. 1990) mostram o cotidiano de Leonilson e o corpo e a sexualidade como as próprias obras apresentadas, o que me lembra o debate de Colling (2021) sobre a presença do desejo acionar algo e tornar ainda mais visíveis camadas, onde “não se valoriza aqui o ator que representa um personagem distante de sua vida” (Colling, 2021, p. 224), mas se percebe o ato de “habitar sua própria obra e a obra recolher o corpo, assombrando seu autor” (Lagnado, 2019, p. 56). Assim, defendendo que não existe só uma representação do desejo nessas obras de Leonilson, elas são em si mesmas o próprio fetiche apresentado.

FIGURA 1 – SLAVE (1990)



Fonte: Iberê Camargo/Reprodução

Sobre a Melancolia

Em tinta acrílica sobre a tela de tamanho 40,9x32,8cm da coleção de Eduardo Brandão e Jan Fjeld a obra *Slave* (1990) materializa a experiência fetichista com o couro, trazendo o desenho de uma bota cano alto de couro na cor marrom, um quepe policial sem cor e no meio um rosto na cor azul. É interessante que em outros momentos o artista disse que o desejo era uma “lagoa azul”, mas que aqui se torna boca azul no bico da bota que nos provoca as iconografias dos curtas *Scorpio Rising* (1963) de Kenneth Anger e *Kipling Meets the Cowboy* (1985) de John Greyson e dos longas *Cruising* (1980) de William Friedkin e *The Raspberry Reich* (2004) de Bruce LaBruce. Ícones que aparecem também nos “cadernos de referência 83” com recortes de jornais, revistas, documentos, fotocópias e impressões em papel do artista Hudinilson Junior com fotografias de *fisting fucking* e jogos de submissão entre homens vestidos com couro (Júnior; Rossi, 2023).

FIGURA 2 – *DON'T BE SWEET; USE VIOLENCE WITH ME* (1991)



Fonte: Iberê Camargo/Reprodução.

No caso da obra *Don't be sweet; use violence with me* (c. 1991) de tamanho 94x100cm da coleção da Família Bezerra Dias, o tom fetichista se estende por palavras na costura do bordado mecânico em um conjunto com outro intitulado “*You’ve brought the shark to my heart*”. É interessante destacar o fetichismo nesses bordados porque em uma das passagens do seu diário em fita cassete no documentário *A paixão de JL* (2015) ele fala dessas obras depois de descrever um encontro em uma sauna.

Hoje é quarta-feira, 30 de maio. Eu fui com o Edu, o Ian, o Rick, aí eu fui na sauna e fiquei com menino também que era bem bonitinho, que eu já fiquei uma vez com ele. Eu não sei o nome dele, mas tem um corpo lindo, queimado, assim... E, depois, fui dançar no Mali com João e aí dançamos, dançamos que nem uns loucos assim, aí eu fiz um trabalho em seda, mandei bordar duas sedas, um escrito “*You’ve brought the shark to my heart*” e a outra “*Don’t be Sweet, use violence with me*”. Era tudo que eu queria escrever agora.

FIGURA 3 – O QUE VOCÊ DESEJAR, O QUE VOCÊ QUISER EU ESTOU PRONTO PARA SERVI-LO (C. 1990)



Fonte: Iberê Camargo/Reprodução.

A terceira e última obra *O que você desejar, o que você quiser eu estou pronto para servi-lo* (c. 1990) traz costura e bordado sobre voile e cabide de cobre. A barra no vestido nos traz jogos de encenação sobre a submissão e o ato de servir como prazer, como se o bordado fosse um modo de enunciar uma posição de desejo materializada na superfície do tecido. Em outra passagem do documentário *A paixão de JL* (2015) ele conta: “11 de maio de 1990, eu coloquei o disco da Madonna tocando *Cherish* aí eu chorei um pouco. Eu fiquei pensando na instalação que eu vou fazer pro centro cultural, o vestido que na barra está escrito ‘o que você desejar, o que você quiser, eu estou

pronto para servi-lo”. O que seria esse desejo de Leonilson se não uma autobiografia costurada em nós e por meio de uma experiência estética fetichista que corporifica o biográfico não só na obra apresentada, mas como “gesto autoral” (Mello; Almeida, 2017) e como desejo materializado e através do corpo citado do artista.

3 HOMEM-PEIXE E O OCEANO DE TODA BICHA⁵

Embora tenha escrito sobre Leonilson porque vi uma tela sua com nome *slave*, lembro que escrevi sobre um rapaz-andarilho que chorou vendo *Paris, Texas* (1984) e fazia de outros rapazes uma paisagem linda no seu caminho, como quem vai cantar no próximo passo “*start this dance I take a chance in telling you*” de Madonna e tem esse oceano inteiro para nadar, para citar o filme *Com o oceano inteiro para navegar* (1997) de Karen Harley. Não tenho um diário, mas quando escuto Leonilson ele fala de gestos que conheço vaga e distancemente. A obra de Leonilson é uma memória que ativa corporalmente prazeres que nela estão tecidos, objetados e costurados em pele e que reencena práticas estéticas de BDSM pelo sensível.

222

Há no arquivado de Leonilson uma história *queer* das sensações escrita em primeira pessoa, mas por um diário aberto, frágil e melancólico escrito no plural. Em um momento, era tudo o que ele queria escrever. Em outro momento, poderia ser tudo o que ele queria ser. As obras de Leonilson vistas por uma matriz comunicacional nos permitem situar as estéticas do BDSM pela sensibilidade fetichista, onde o desejo é o trabalho materializado na poética do cotidiano do artista. E nós, que a vemos, como aquele *Bom rapaz em embalagem ruim* (1991) em uma tarde melancólica e quente nessa cidade interminável em um dia de domingo no museu.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Artes Visuais e AIDS no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades**. 2020. 446 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) –, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

AZEVEDO, Wilma. **Sadomasoquismo sem medo**. São Paulo: Iglu, 1998.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XXMOMBPdCMs>. Acesso em: 21.jun.2025.

BERSANI, Leo. Is the rectum a grave? **October**, v. 43, p. 197-222, 1987.

BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos**: autobiografias e AIDS. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

CARDOSO FILHO, Jorge. Uma matriz comunicacional da sensibilidade. *In*: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e Sensibilidade**: pistas metodológicas. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2016. p. 37-53.

CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

COLLING, Leandro. **A vontade de expor**: arte, gênero e sexualidade. Salvador: EdUFBA, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nos vemos, nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FACCHINI, Regina.; MACHADO, Sara. Praticamos SM, repudiamos agressão: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. **Sexualidad, Salud y Sociedad**, n. 14, p. 195-228, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa, 2004.

GRUNVALD, Vi. Prazeres perigosos: erotismo, gênero e os limites da sexualidade. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 27, n. 1, p. 406-414, 2018.

JÚNIOR, Hudinilson; ROSSI, Simone. Cadernos de referências de Hudinilson Júnior. **ARS (São Paulo)**, v. 21, n. 47, p. 9-31, 2023.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades/so many are the truths. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

LOPES, Denilson. Afetos: estudos *queer* e artifício na América Latina. **E-Compós**, Brasília, v. 19, n. 2, p. 1-16.

LOPES, Denilson. **Mário Peixoto, antes e depois do Limite**. São Paulo: e-galáxia, 2021.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: melancolia e Neo-Barroco. Brasília: Sette Letras, 1999.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MESQUITA, Ivo. **Leonilson**: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

MELLO, Jader; ALMEIDA, Gabriela. Diário de um homem-peixe: as fronteiras entre o biográfico e o autobiográfico em *A Paixão de JL*, de Carlos Nader. **Ciberlegenda**, n. 35, p. 137-153, 2017.

PEDROSA, Adriano. **Leonilson: truth, fiction**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

RUBIO, Agustín Pérez. **Leonilson: corpo político**. São Paulo: Almeida & Dale, 2023.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Sobre o autor

Ribamar José de Oliveira Júnior

Professor substituto do Departamento de Expressão e Linguagens (DEL) e pós-doutorando na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ com período sanduíche na York University (YorkU), Canadá. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5607-2818>

Como citar esse artigo

OLIVEIRA JÚNIOR, R. J. de. O BDSM na obra de Leonilson. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 213-224, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

O QUE O *GAME DISCO ELYSIUM* TEM A DIZER SOBRE A MELANCOLIA DE ESQUERDA?

WHAT DOES THE GAME DISCO ELYSIUM HAVE TO SAY ABOUT LEFT-WING MELANCHOLY?

Matheus Rodrigues
UFC

Resumo: O artigo discute o jogo *Disco Elysium* como uma manifestação estética da chamada “melancolia de esquerda”. Trata-se de uma pesquisa teórica que investiga o jogo digital como objeto cultural capaz de expressar sensações coletivas em torno da frustração política e da memória socialista. O trabalho tem como objeto de investigação a narrativa e o universo ficcional do *game*, especialmente suas referências ao passado revolucionário e ao desencanto contemporâneo. O objetivo é analisar como o jogo encarna afetos políticos ligados à derrota da esquerda no século XX e à persistência de seus espectros utópicos. Para isso, o artigo mobiliza uma análise imanente da obra a partir de um recorte de seus locais exploráveis e personagens, articulando os conceitos de melancolia de esquerda de Benjamin (2012), Traverso (2017) e Dean (2013) com passagens narrativas de *Disco Elysium*. Os principais resultados indicam que o jogo, embora ambientado em um cenário melancólico e fragmentado, oferece momentos de beleza, esperança e reconstrução simbólica, opondo-se à paralisia do ressentimento. A figura do detetive amnésico torna-se metáfora da investigação histórica e da reconstrução de sentido. Em síntese, o artigo argumenta que *Disco Elysium* não apenas reflete a melancolia da esquerda, mas propõe superá-la através da ação e do reencantamento com o mundo.

Palavras-chave: Melancolia de esquerda; Estética; Memória histórica; Walter Benjamin; Videogames.

Abstract: This paper discusses the game *Disco Elysium* as an aesthetic manifestation of the so-called “left-wing melancholy”. It is a theoretical study that investigates the digital game as a cultural object capable of expressing collective sensations around political frustration and socialist memory. The object of investigation is the game's narrative and fictional universe, especially its references to the revolutionary past and contemporary disenchantment. The aim is to analyze how the game embodies political affections linked to the defeat of the left in the 20th century and the persistence of its utopian

spectres. To do this, the article mobilizes an immanent analysis of the work based on a selection of its explorable locations and characters, articulating the concepts of left-wing melancholy from Benjamin (2012), Traverso (2017) and Dean (2013) with narrative passages from *Disco Elysium*. The main results indicate that the game, although set in a melancholic and fragmented scenario, offers moments of beauty, hope and symbolic reconstruction, opposing the paralysis of resentment. The figure of the amnesiac detective becomes a metaphor for historical investigation and the reconstruction of meaning. In summary, the article argues that *Disco Elysium* not only reflects the melancholy of the left, but proposes overcoming it through action and re-enchantment with the world.

Keywords: Left-wing melancholy; Aesthetics; Historical memory; Walter Benjamin; Video games.

INTRODUÇÃO

O ano é 2019. O jogo de RPG digital *Disco Elysium* (2019) venceu os prêmios de “Melhor Estreia de um Estúdio Independente”, “Melhor Jogo Independente”, “Melhor Narrativa” e “Melhor RPG” do evento *The Game Awards* (Pinheiro, 2019). Diante da numerosa plateia, composta por críticos, jornalistas, desenvolvedores e entusiastas, a equipe de escritores é convidada a aceitar o prêmio no palco principal.

Ali, com os holofotes apontados para si, Helen Hindpere agradece a Marx e Engels pela educação política que recebeu (Taylor, 2023). Esse é um acontecimento difícil de se imaginar em um evento que celebra o crescimento de uma indústria bilionária, patrocinado por seus grandes investidores. Indo além desse caso pontual, um de seus criadores, Robert Kurvitz, assumidamente de esquerda, acredita estar em uma “batalha sangrenta pela mente humana” (Bell, 2019). Para ele, os videogames são o novo campo de batalha onde as ideias são transmitidas e transformadas. O busto do revolucionário marxista Lenin que o escritor mantém em sua sala indica para aqueles que adentram seu ambiente de trabalho por qual memória Kurvitz está lutando. Curiosamente, ao mesmo tempo que fala de memória, ele está falando em uma batalha pelo futuro.

Disco Elysium é um jogo que traz consigo diversas qualidades notáveis a serem analisadas, visto a atenção que conquistou por entre a comunidade de jogadores. No entanto, é em sua relação com Marx, Engels e a memória do socialismo real que se encontra o ponto de partida de nossa discussão. Como os pais do socialismo científico foram parar no palco do *The Game Awards*? Como um jogo independente, idealizado

por um pequeno coletivo de artistas do leste europeu, alcançou tantas pessoas e que tipo de diálogo estabelece com elas e com a própria história do movimento marxista?

A pessoa jogadora é colocada no papel de Harry Du Bois, um detetive que não consegue lembrar nem do próprio nome. Ao acordar, após várias noites de bebedeira, o protagonista da estória não sabe de nada sobre sua tarefa atual ou sua vida pregressa. É necessário, então, explorar as ruas do decadente distrito de Martinaise em busca de pistas sobre um misterioso assassinato, uma possível conspiração no sindicato local, e quem sabe, o passado de Harry.

Martinaise é um local *melancólico* (e esta palavra foi escolhida deliberadamente). Trata-se de um distrito empobrecido da cidade de Revachol. Uma vez palco de uma revolução orquestrada por trabalhadores, apenas restam vestígios de uma região bombardeada e destruída por forças contrarrevolucionárias. Os seus moradores relembram um mundo que não existe mais. No entanto, algo mais parece ter se perdido: o próprio eu de cada habitante é abalado quando o referencial que lhe assinalava seus papéis não mais existe. Quem é um soldado sem uma guerra para lutar? Um amante sem a pessoa amada? Uma vila de pescadores sem pescadores? Harry nos traz bons olhos para a perda do eu. Ele mesmo se perdeu, no sentido literal, mas permanece assombrado pelo passado que não consegue lembrar.

O mundo desencantado e sóbrio apresentado durante a jogatina é explorado por Harry na mesma medida em que a pessoa jogadora descobre sobre ele. Os escombros de um mundo que não mais existe são refletidos na personalidade do protagonista, um corpo que não é mais quem um dia foi.

O conceito de melancolia é muito mais antigo que Freud, mas ganha uma nova tradição clínica e significado patológico a partir de seu trabalho. Para ele, o luto é o afeto correspondente à melancolia. No entanto, o melancólico não retira seu investimento libidinal no objeto de amor perdido. Essa perda não nomeada e não simbolizada, demanda do enlutado um grande dispêndio de tempo e energia (Mendes *et al.*, 2014). Para Traverso (2017), a pessoa melancólica não deseja abandonar seu estado de tristeza e sofrimento; ela reclama e, de certa forma, gosta de sua dor. Mais importante para nossa discussão: a melancolia também pode ser uma reação a uma perda idealizada, na qual o objeto de amor não morreu, mas foi perdido enquanto objeto de amor.

Assim, sugere-se que Disco Elysium dialoga com um sentimento íntimo de parte de seu público: a melancolia. Ela se apresenta de diversas formas, mas aqui tratamos especificamente da manifestação conhecida como melancolia de esquerda. Sua narrativa ficcional ressoa com a percepção de que somos assombrados por futuros perdidos e desilusões com nosso papel no mundo. No caso da esquerda, falamos de uma espécie de melancolia que lamenta a sua derrota e a perda de seu papel histórico ou até, por vezes, trazendo consigo uma noção generalizada de que a sua história é suja e deve ser renunciada.

Nesse sentido, ao tratar em termos de melancolia, este trabalho não busca um caminho em direção a uma *psicologização da política*, mas sim a uma *politização da psicologia*, sobretudo a partir de uma perspectiva histórica, compreendendo que ela se relaciona diretamente com a formação das sensibilidades estéticas de ambos desenvolvedores e jogadores.

Para esse fim, será discutido o conceito de melancolia de esquerda a partir de Benjamin (2012) e uma articulação entre as ideias de Traverso (2017) e Dean (2013), bem como sua relação com um recorte do processo histórico no qual a esquerda internacional está inserida, com foco na queda da União Soviética e seus efeitos globais. Em seguida, Disco Elysium será apresentado como um fragmento que comunica e carrega consigo uma sensibilidade estética formada pelo plano histórico. Não se pretende, no entanto, falar deste efeito sensível como o único responsável pelo sucesso crítico do jogo, mas demonstrar como a obra encarna, em forma digital, um dos muitos espectros de Marx.

2 MELANCOLIA DE ESQUERDA E DESEJOS REPRIMIDOS

“Melancolia de Esquerda” é o título de uma resenha publicada por Walter Benjamin (2012) sobre o livro de poemas “*Ein Mann gibt Auskunft*”, publicado por Erich Kästner, em 1930. Melancolia, no sentido aplicado por Benjamin, não parece se referir diretamente à condição psíquica do melancólico (como adotada pela psicanálise), mas a uma determinada sensibilidade estética, isto é, no que se refere à experiência sensível da arte, criticada no conteúdo poético-político da obra de Kästner.

A obra, para Benjamin, é representativa de uma postura melancólica estéril que se disfarça de pensamento de esquerda, mas que não promove mudança social ao passo que somente lamenta a miséria, sem combatê-la. Se trataria da transformação da falência política em um espetáculo estético e nada mais. O ódio, a revolta e a insatisfação assumem uma posição excessivamente intimista, sempre “à esquerda do possível”, deixando o melancólico preso em um estado de repouso negativista onde nada pode ser conquistado — a política torna-se objeto estético para pura fruição. Este fatalismo, conclui, é próprio daqueles que estão mais longe do processo produtivo.

O termo foi retomado diversas vezes ao longo do tempo. Traverso (2017) é responsável por uma extensa sistematização da melancolia de esquerda (compreendendo esse termo não só como o marxismo, mas como a posição de esquerda ao longo da história) e sua relação com o marxismo, a história e a memória. O autor argumenta que a memória das revoluções passadas e da luta da esquerda por emancipação é substituída por uma memória relativa a excessos, autoritarismo e um olhar a partir das vítimas dos regimes do século XX. O colapso da maior experiência socialista teria aniquilado seus sonhos utópicos e, por conseguinte, apagado sua memória. Se a compreendemos em termos freudianos, a melancolia aparece da seguinte forma: ela é o resultado de um luto impossível onde o comunismo é, ao mesmo tempo, algo acabado e uma perda insubstituível. O fim dos sonhos utópicos marca uma separação com o ideal perdido e a relutância por uma transferência libidinal para um novo objeto de amor. Em tempo:

Devido ao fim das utopias, um luto bem-sucedido também pode significar identificação com o inimigo: o socialismo perdido substituído pelo capitalismo aceito. Se não existe uma alternativa socialista, a rejeição do socialismo real inevitavelmente se torna uma aceitação desencantada do capitalismo de mercado, do neoliberalismo e assim por diante. Nesse caso, a melancolia seria a recusa obstinada de qualquer compromisso com a dominação (Traverso, 2017, p. 45, tradução nossa).

Brown (1999) se aproxima da definição freudiana, exposta e depois reformulada de forma não patológica por Traverso. Quando discute a melancolia de esquerda, ela se apresenta como um apego à ortodoxia marxista e como a incapacidade de se adaptar à nova realidade que se apresenta. Argumenta que os ideais socialistas devem ser a sustentação criativa de um movimento de esquerda que, ao mesmo tempo, deve

admitir que as condições materiais para seu surgimento não existem mais. Jodi Dean (2013) diverge de Brown ao apontar o fenômeno como um afastamento do materialismo histórico-dialético, tomando a derrota do marxismo do século XX como dado final e totalizante, apontando que a posição de Brown é contraditória com o proposto por Benjamin. Ferreira (2022a; 2022b) discute rigorosamente esse debate conceitual com mais detalhes, relacionando o conceito com a resignação de novos movimentos de esquerda reformista e neoliberais, aproximando-se da proposta de Dean.

Dentre as diferentes perspectivas apresentadas, gostaríamos de retomar o cerne da crítica benjaminiana. A “melancolia de esquerda” pode ser observada como uma postura ou uma plasticidade do objeto estético que a reflete, uma vez que a imobilidade transforma a insatisfação política em mero produto para gozo estético. É uma reclamação ensimesmada. Seguindo esse raciocínio, compreendendo que não só a arte é objeto da estética¹, sugerimos que a sensibilidade para a criação e fruição dessas obras não surge a priori mas a partir da relação com o mundo e das relações (sociais, educacionais, midiáticas, etc.) construídas pelos fatos históricos e pela humanidade ao longo das décadas. Além disso, partimos do pressuposto que a arte não apenas reflete as contradições da realidade, mas, também, cria rasuras e rompimentos com o *status quo*.

Por se tratar de uma postura fatalista frente à condição atual da sociedade e um apego às derrotas do passado, é possível presumir que ela é fortalecida e ganha tração com a consolidação de um tempo histórico (não necessariamente uma finalidade) que foi chamado de “fim da história”² (Rodrigues, 2025). Mais do que o momento pontual de dissolução da União Soviética, é um período marcado por forte propaganda capitalista, fortalecimento do neoliberalismo, enfraquecimento dos movimentos de esquerda ao redor do globo e uma compreensão generalizada de que o modo de

¹ Exemplificando, Santaella (2017) diz que jogos podem ser arte, mas que isso não necessariamente é verdade só porque são objetos estéticos. A estética, como estudo do sensível, pode se referir a diversos outros objetos e fenômenos que não a arte. Nesse sentido, um *website* ou uma aplicação também seria um objeto estético, mesmo que não necessariamente se configure como arte.

² O termo é emprestado de Fukuyama (1992). Originalmente uma proposta de que a humanidade havia chegado na sua forma organizativa última e mais avançada, foi ressignificada em Rodrigues (2025) como um momento histórico pós-soviético caracterizado pela desesperança em relação a qualquer mudança radical. A ilusão da ideia de que “tudo está bem”, propõe o trabalho, é mais fraca fora do centro do capitalismo.

produção e organização social atual será eterno. Esse momento histórico é análogo a um fenômeno descrito por Fisher (2020) como “realismo capitalista”, uma atmosfera difusa que nos impede de conceber formas alternativas de estruturas sociais. Melancolia de esquerda, nesse sentido, é a postura e sensibilidade estética da esquerda afetada pelo realismo capitalista, um fenômeno acelerado pelo fim da história.

Esse tipo de melancolia não funciona somente como um apego ao passado, mas pela presença do espectro de um futuro prometido não concretizado. Analisando os diferentes pontos de vista, parece ser possível afirmar que esse fenômeno é dual no sentido em que divide o movimento entre aqueles que rejeitam as experiências socialistas e apostam na socialdemocracia (Ferreira, 2022b) e aqueles que as idealizam acriticamente, ignorando as lutas do tempo presente.

Um fenômeno como a União Soviética não representa somente uma organização política do presente, mas, uma representação simbólica de um projeto de futuro. Esses futuros possíveis existem em virtualidade, mesmo nos vestígios deixados após a sua derrubada, e o melancólico não consegue dar corpo a esses espectros, lamentando a perda do corpo anterior. A depender de suas pretensões políticas, os diferentes grupos somente discordarão sobre o momento exato em que tudo se perdeu (e.g. o governo de Stalin ou de Khrushchev, a derrubada da União Soviética, etc.). Entretanto, é inegável que um ponto de inflexão importante para a melancolia de esquerda foram os anos 90 e a dissolução do estado soviético.

O final do século XX foi repleto de diversas propostas como as de Brown (1999) ou Derrida (1994) que anunciava o fim da forma partido como corpo político relevante para o novo milênio, sugerindo que o espectro do marxismo deveria encontrar novos corpos. Nesse sentido, a aparente morte violenta do projeto socialista é o motor do fim da história e da hegemonia da melancolia de esquerda. Autores como Losurdo (2018) criticam os caminhos tomados pela esquerda ocidental no século XX, apontando sua cegueira em relação ao anticolonialismo e afastamento do materialismo, inclusive criticando a perspectiva messiânica de Benjamin. Losurdo (2004), também, chama de autofobia a tendência da esquerda a odiar a si mesma e de renunciar a sua história, esquecendo que a revolução não é uma panaceia e o processo de luta de classes continua, e minando o efetivo uso da autocrítica. Essa tendência é observada por Parenti (2023) como um produto direto da contra-propaganda capitalista. Assim, temos que o

capitalismo em si é um bloqueador de desejos e projetos de futuro no nível material e simbólico³. Da mesma forma, uma revolução também é um bloqueador, um “freio de emergência” contra determinados outros futuros e projetos.

A apresentação de Traverso (2017) pressupõe que a melancolia foi uma dimensão oculta das ideias de esquerda desde antes do fim do século XX. É como se essa fosse uma característica inerente à tradição dessa posição. O que esse capítulo busca demonstrar é que talvez a forma material tomada por esse sentimento generalizado possa ser localizada no tempo e no espaço como manifestação específica do fenômeno, existindo a partir de suas relações com os vários outros elementos da realidade, e não somente como característica imanente e constante da posição política.

Então, é dizer que o sentimento de melancolia generalizado surge não a partir de uma reação individual a um fenômeno pontual ou de uma patologia (i.e. reação psíquica à derrubada violenta da União Soviética), mas, sim, a partir de um processo histórico que se põe em movimento a partir das diversas (inter)relações entre os fatos históricos, sendo localizado no tempo, espaço e em determinado grupo social. A guerra civil russa, os anos de Stalin, a renúncia de Gorbachev, os anos de pauperização e precarização da vida subsequentes, a intensa propaganda anticomunista e a crise na esquerda global existem como parte de um conjunto ainda maior e que, também, se relaciona com a melancolia de esquerda. Nos resta entender como Disco Elysium lida com um tema tão complexo.

3 DISCO ELYSIUM COMO FRAGMENTO DA HISTÓRIA

Há muito se fala sobre os jogos digitais como elementos culturais significativos que trazem consigo testemunhos do tempo e espaço de sua produção. É possível discutí-los como mais que apenas produtos do mercado, passatempos ou brinquedos. Nesse sentido, não é tão difícil compreender o motivo pelo qual o time de Kurvitz escolheu essa forma artística para ser seu campo de batalha pela mente humana. Sua aposta

³ No Brasil, podemos falar de futuros perdidos quando lembramos que o capitalismo dependente brasileiro bloqueou violentamente qualquer projeto alternativo de sociedade, perseguindo, inclusive, membros da esquerda institucional, como é o caso da ditadura empresarial-militar ou o golpe contra a presidente Dilma Rousseff. Ler Manoel (2024) para discussões sobre a recuperação da memória socialista no Brasil e Maia e Manoel (2024) sobre a renúncia da esquerda moderna a transformações estruturais.

parece ter dado certo, uma vez que Disco Elysium alcançou tamanha projeção na comunidade *gamer*. No entanto, nos questionamos se, para além da jogabilidade, diversão e demais fatores técnicos e lúdicos, existe algo nesse jogo que toca as pessoas de maneira íntima.

Sua narrativa ficcional intimista, bem como a proposta política que constitui a sua filosofia de desenvolvimento, apontam para uma possível experiência estética que dialoga com um sentimento carregado por seus fãs e entusiastas. A contribuição está em compreender que, uma vez que um determinado pensamento se faz hegemonia a partir dos desenvolvimentos históricos, cria-se uma sensibilidade estética específica que pode ser ativada por essas experiências, propositalmente ou não, seja no processo de sua criação, seja no processo de fruição.

Moldes Rivas (2022) apresenta Disco Elysium como uma peça de agitação e propaganda política, descrevendo em linhas gerais a partir de quais níveis e como o jogo se comunica com a pessoa jogadora. Nosso trabalho busca demonstrar como, especificamente, as diversas passagens do jogo dialogam com a sensibilidade da melancolia de esquerda. Mais que uma peça sociológica, operando como obra de arte e objeto estético, Disco Elysium funciona de maneira muito diferente de um filme realista ou um jornal de propaganda, como bem demonstra Moldes Rivas, e, por isso, optamos por uma análise imanente de seu universo ficcional.

Disco Elysium ostenta um passado não processado e não superado a partir de duas bases principais a serem exploradas pela pessoa jogadora: o espaço navegável, isto é, os locais visitados durante a estória, e seus personagens. Essa exploração se dá tanto pela movimentação no espaço tridimensional, mas também com a interação via texto e escolhas de diálogo. As caixas de texto envolvem descrições gerais do ambiente e dos objetos, conversas com personagens e a narração dos pensamentos do protagonista.

FIGURA 1 – CAIXA DE DIÁLOGO EM DISCO ELYSIUM



Fonte: Disco Elysium, ZA/UM, PC. Captura de tela do autor (2025).

A começar pelo espaço, sabemos que o território de Martinaise já foi o epicentro de uma revolução armada, orientada pelas ideias de Kras Mazov (o equivalente a Karl Marx nesse mundo) e responsável por derrubar uma monarquia autoritária e instaurar um governo de trabalhadores. O governo, no entanto, não durou muito tempo. Exércitos apoiados por potências estrangeiras deram início a uma sangrenta batalha no distrito e, em seguida, o destruíram quase completamente a partir de ferozes bombardeios. Após a ascensão da Moralintern (o governo centrista moderado, patrocinado pelo capital internacional), Martinaise foi mantido em ruínas como memorial.

Todo o jogo se passa nesse mesmo distrito e, dentro dele, podemos encontrar alguns locais de destaque. Muitos desses, além disso, possuem relação direta com personagens que discutiremos logo em seguida.

O primeiro local de interesse se chama *Doomed Commercial Area* (ou Área Comercial Condenada). Trata-se de um prédio que já abrigou diversos negócios ao longo

dos anos. Segundo a superstição local, existe uma maldição naquela área abandonada que causou a falência de todos os empreendimentos que ali se instalaram.

FIGURA 2 – INTERIOR DO PRÉDIO ABANDONADO



Fonte: Disco Elysium Wiki.

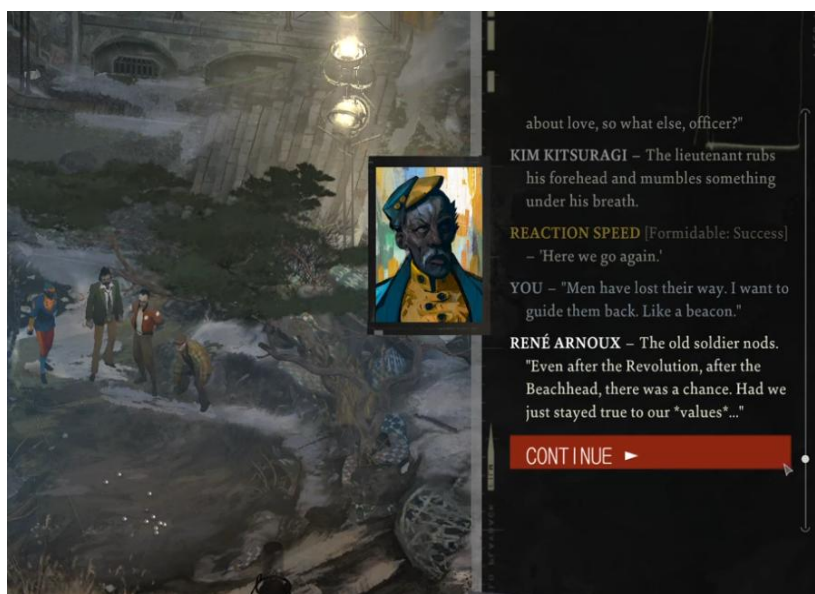
Podemos conhecer, a partir de seus vestígios, um pouco da história dos antigos ocupantes do prédio em ruínas: uma sorveteria, uma promissora empresa de desenvolvimento de jogos de RPG, uma academia de boxe, entre outros. Aqui, as décadas se entrelaçam como mônada: é impossível apontar facilmente qual negócio estava ali antes ou depois de outro, só conhecemos fragmentos que formam um novo todo. Além disso, o prédio conta com um *bunker* usado durante a guerra, onde é possível coletar uma arma antiga que não funciona mais.

Uma das conclusões possíveis sobre a “maldição” é que ela, logicamente, sequer existe. Negócios surgem e fecham o tempo todo na dinâmica do capitalismo, especialmente em um lugar pobre e precário como Martinaise, onde a necessidade de uma atividade remunerada, a falta de emprego, mais os riscos envolvidos naturalmente criam um espaço como esse. A dinâmica do capital se apresenta também no ateliê de máquinas de pinball que se encontra nos fundos do albergue *Whirling-in-Rags* que, em teoria, se localiza no mesmo endereço. Banfi (2024) sugere que a decadência da indústria do pinball no mundo real encontra um paralelo no universo ficcional como

representação dos efeitos do capital na produção e comercialização dos jogos. *Pinball*, assim como a música disco, é um *hobby* há muito ultrapassado no mundo de Disco Elysium. No entanto, essa queda não parece natural e, na verdade, é sugerido que o estabelecimento atual poderia funcionar melhor com uma nova opção de entretenimento. Assim, observamos a dinâmica do capital não como um movimento reificado mas como uma influência externa na vida das pessoas, na história do distrito de Martinaise e no próprio jogo.

Além disso, é possível apontar brevemente a cratera onde René Arnoux e Gaston Martin jogam diariamente partidas de Petanca, lembrando um amor há muito perdido. Esse local é fruto do bombardeamento sofrido por Martinaise em retaliação à revolução, processo esse que René lutou do lado oposto, buscando proteger a monarquia de Frissel I. Dessa monarquia, restam, também, apenas vestígios, como a estátua em pedaços do rei Filipe III, cravada com um tiro de alto calibre bem no coração.

FIGURA 3 – RENÉ E GASTON JOGAM PETANCA EM UMA CRATERA



Fonte: Disco Elysium, ZA/UM, PC. Captura de tela do autor (2025).

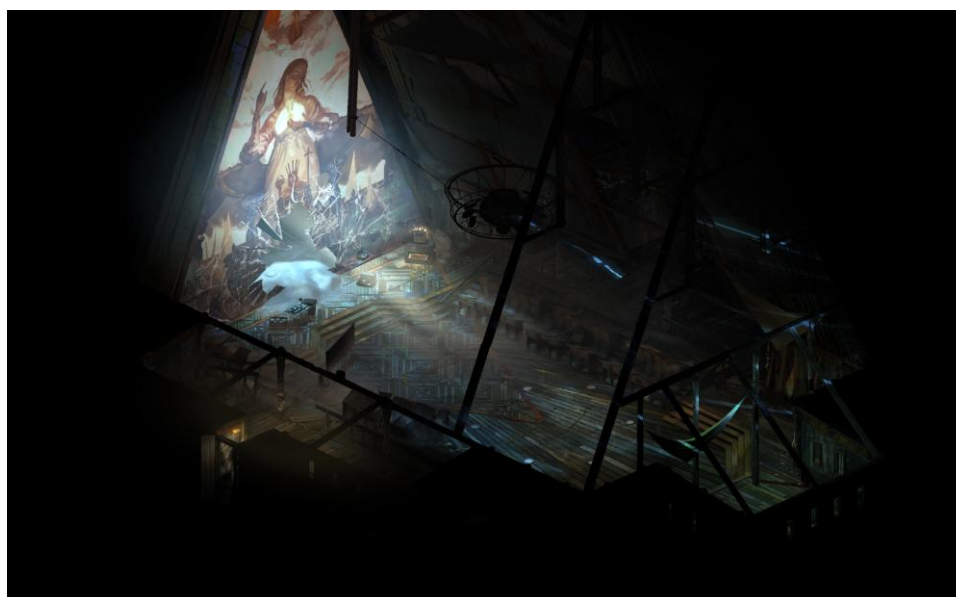
FIGURA 4 – ESTÁTUA DE FILIPPE III



Fonte: GameBanshee.

Posteriormente, a pessoa jogadora é capaz de desbloquear uma nova seção de Martinaise, contendo um antigo paredão de fuzilamento, uma vila de pescadores cuja população cai a cada dia e uma igreja doloriana construída há cerca de três séculos. A igreja dedicada a Dolores Dei, figura messiânica desse universo ficcional, encontra-se abandonada devido a uma batida policial violenta, causada pela delegacia em que Harry trabalhava antes de perder a memória.

FIGURA 5 – INTERIOR DA IGREJA ABANDONADA

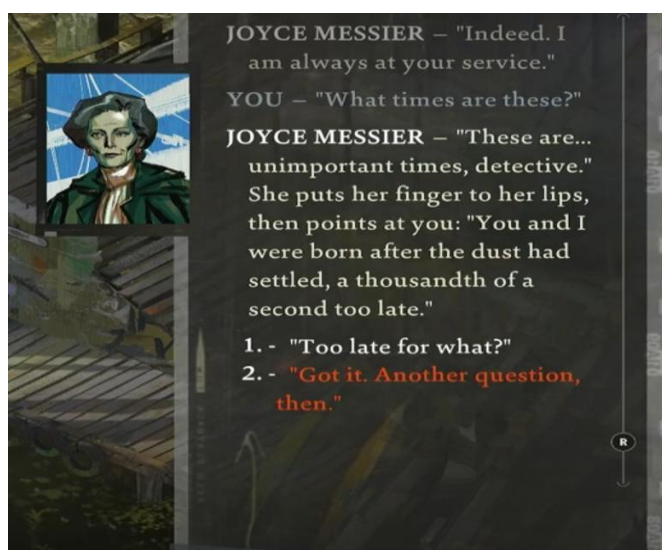


Fonte: Disco Elysium Wiki.

A igreja é um excelente ponto de partida para discutirmos o fato de que nenhum ambiente existe a parte da intervenção humana e da interação com os personagens que habitam o universo ficcional de Disco Elysium. A solenidade secular dessa construção abandonada é rapidamente contrastada com um grupo de adolescentes que querem transformá-la em um clube de techno *hardcore*. Banfi (2024) aponta que a ação humana pode trazer a “pós-vida” de Martinaire, uma vez destruída. Música disco, *pinball* e até uma igreja abandonada podem ganhar vida nova.

O vestígio da barbárie representada pelo bombardeio se torna um espaço ideal para o jogo dos velhos rivais René e Gaston (ver figura 3). Antes apaixonados pela mesma mulher, hoje falecida, agora fazem companhia um ao outro pelo resto de seus dias. René, soldado fascista que lutou pela monarquia derrubada, lamenta a perda dos valores que um dia estruturaram a sociedade que conheceu. No entanto, sabe que não há como voltar atrás. “Esse é o mundo que construímos, uma reflexão do que somos: covardes, feios e burros”, diz, afirmando que a humanidade não merece segundas chances. A liberal Joyce Messier, representante da megacorporação Wild Pines, parece também sentir falta de uma ordem perdida, mas de maneira mais sutil. Ela comenta sobre o estado calamitoso e caótico de Martinaire, enquanto sugere que liberais como ela não tinham nada contra o rei nem contra os revolucionários, desde que os negócios da companhia permanecessem lucrativos. Sua postura pragmática também indica, de maneira menos apaixonada, que a realidade é algo posto e que deve ser aceito.

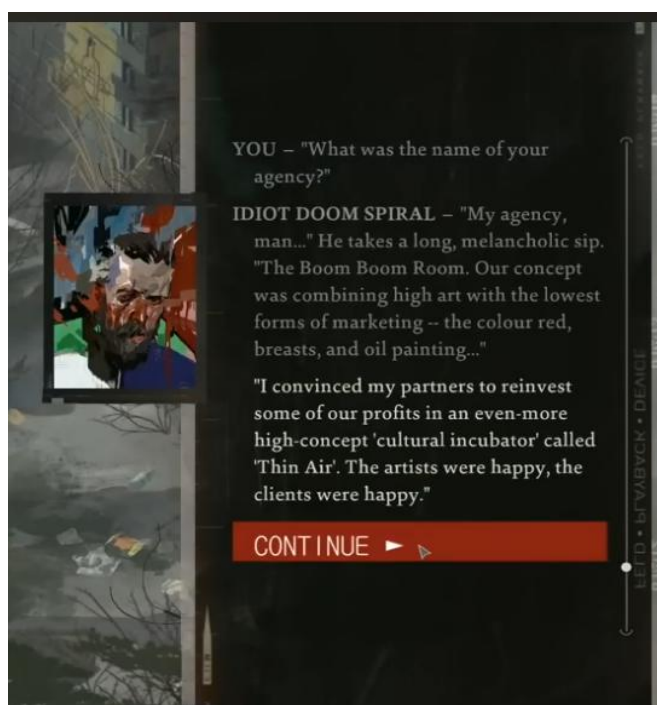
FIGURA 6 – DIÁLOGO COM JOYCE



Fonte: Disco Elysium, ZA/UM, PC. Captura de tela do autor (2025).

Os dois próximos personagens criam paralelos diretos para com o protagonista, Harry. Idiot Doom Spiral é um dos parceiros de bebida que acompanhou Harry na noite que resultou na sua amnésia. Esse personagem é acompanhado por Rosemary e Don't Call Abigail, formando um grupo de homens deprimidos que encontraram nas substâncias entorpecentes um refúgio de seus fantasmas. Ele, anteriormente sócio de uma empresa promissora, perdeu tudo em uma sequência de infortúnios que o privaram de seu trabalho, seu lar e sua namorada. Presos em uma espiral de desespero, esses personagens não conseguem imaginar um futuro para além das garrafas de bebida.

FIGURA 7 – IDIOT DOOM SPIRAL REMEMORA SEU PASSADO DE SUCESSO



Fonte: Disco Elysium, ZA/UM, PC. Captura de tela do autor (2025).

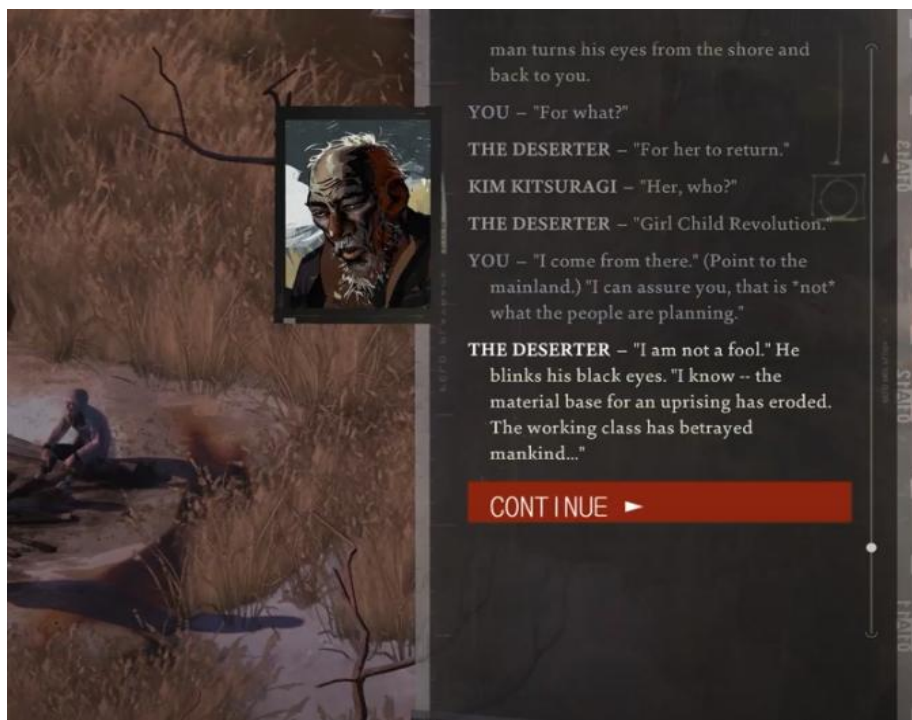
Enquanto Kim Kitsuragi, o tenente parceiro de Harry que funciona como uma espécie bússola moral para a estória, parece olhar para os infortúnios do seu passado com excessiva resignação e aceitação, seus companheiros de bebida seguem o caminho oposto, alimentando sua conexão com o que foi perdido. Podemos inferir que a mesma tendência se apresenta em Harry que, desiludido com seu trabalho, a situação política de Revachol e, principalmente, o fim de seu casamento, decidiu tirar a própria vida por meio do álcool.

Sabemos que, na verdade, o resultado desse plano é a perda da memória de sua vida pregressa — uma espécie de morte simbólica. A pessoa jogadora é livre para inferir o que é parte do “velho” ou do “novo” Harry conforme constrói o mosaico de sua personalidade a partir das vozes e narrações que representam as diferentes facetas de sua mente. No entanto, diversos momentos pontuais ainda demonstram que Harry é assombrado pela vida que esqueceu.

Um caso que se destaca é quando, embora não se lembre da fisionomia de sua amada, reage de forma emocionada à figura de Dolores Dei (ver mosaico na figura 5), que mais tarde descobriremos, em um sonho, que é como a mente de Harry representa a figura da ex esposa. Dolores é, no mundo de Disco Elysium, uma figura messiânica descrita como portadora de intelecto, beleza e gentileza ímpares. No entanto, a narrativa apresenta, de maneira irônica, sua participação em crimes de guerra genocidas em sua época. Para Harry, o que sobra da memória de sua amada é um ser virtuoso, maior que a vida, capaz de causar grande sofrimento, persistente somente como esse espectro constante.

No âmbito político, a pessoa jogadora tem liberdade de decidir a preferência de Harry com base nas suas escolhas e nas missões secundárias que completar. As opções variam desde o fascismo, passando pelo liberalismo e pelo “centrismo”, até o comunismo. Todas as escolhas são apresentadas de maneira caricata e satírica, evidenciando um emocional fragilizado, uma desconexão com a realidade, uma suscetibilidade à propaganda ou um otimismo ingênuo. Levando em consideração a rota comunista, o paralelo invertido de Harry é Iosef Lilianovich Dros, chamado de *The Deserter* (ou O Desertor). Enquanto o Harry comunista tem os olhos fixados em um futuro brilhante, Dros lamenta a derrota do passado e, ele mesmo, assombra a cidade como um fantasma.

FIGURA 8 – “A CLASSE TRABALHADORA TRAIU A HUMANIDADE”, LAMENTA DROS



Fonte: Disco Elysium, ZA/UM, PC. Captura de tela do autor (2025).

A narrativa de Disco Elysium gira ao redor da investigação de um assassinato e da busca de Harry por sua identidade, bem como a reconstrução do seu senso de individualidade e possível caminho em direção de um futuro melhor na força policial. A investigação, força motriz principal dos eventos, leva a pessoa jogadora a conhecer diversos personagens e, através de pistas e relatos, criar teorias sobre a autoria do crime. Nenhum desses personagens é Dros, que aparece somente na reta final do jogo. Subitamente, o mistério é desvendado: o desertor é o *sniper* responsável pela morte da vítima.

Dros é um homem idoso que lutou ao lado dos revolucionários contra as potências estrangeiras que invadiram Martinaire, atualmente guardando consigo a mesma convicção ideológica enquanto vive em isolamento. Ele também guarda o arrependimento e a vergonha de ter abandonado seu batalhão e se escondido quando viu os aviões bombardeiros se aproximando. Quando saiu de seu esconderijo, o desertor viu apenas ruínas.

Tudo que consegue fazer agora é observar rancorosamente o mundo seguindo em frente após a morte de seus companheiros de luta a partir da mira de seu rifle de longo alcance. Buracos de bala ao redor da cidade, inclusive no peito da estátua de

Filippe III, podem ser atribuídos às ações de Dros. O assassinato foi causado diretamente por esse rancor aliado à uma obsessão pela bela Klaasje que mantinha um relacionamento casual com a vítima.

O desertor é a figura que, de maneira invisível, permeia todo o jogo e coloca sua narrativa em movimento. Ele é a personificação do passado que assombra Martinaise e se faz tão presente quanto os tijolos das construções arruinadas. Figurativamente, sua presença é sentida como um espectro da revolução derrotada e da desesperança que assola o distrito.

Se ele fala com o Harry comunista, se recusa a tratá-lo como aliado e comenta com desdém sobre seu otimismo por um futuro em que a revolução possa se reerguer. O fato que Dros, um espectro do passado desencarnado que só ganha personalidade após o fim da investigação, é o grande culpado pode causar estranhamento e frustração à pessoa jogadora que tenta desvendar o mistério como um livro de Conan Doyle ou de Agatha Christie. Isso nos leva a uma proposição importante sobre *Disco Elysium*: a estória contada não é a estória de um assassinato, nem de um detetive que tem todas as respostas.

Correia (2022) observa as figuras do viajante, do detetive e do arqueólogo como metáforas para a leitura, ou, pelo menos, para o papel do leitor ativo que constrói o sentido ao passo que decifra a obra. Seguindo essa linha de pensamento, a leitura é como um jogo de pistas e rastros, onde o que chamamos de “sentido” é encontrado a partir da investigação e sistematização destes. Jogos trazem consigo diversas camadas espaciais, temporais e narrativas que lhe são próprias e exigem um tipo diferente de navegação. Por fim, temos a explicação de porque a metáfora do detetive, emprestada dos romances de crime e investigação, funciona tão bem para os videogames: a própria leitura é uma estória sobre seguir rastros na busca por compreensão. Os jogos, certamente, nos permitem trabalhar a exploração desses rastros de maneira ativa e interativa, como uma verdadeira investigação.

O mundo de *Disco Elysium* existe desde antes do lançamento do *game*. Seja como uma ambientação de RPG de mesa jogada por seus criadores, seja a partir do livro *Sacred and Terrible Air* (2013), lançado por Kurvitz anos antes. *Disco Elysium* seria, portanto, sobre conhecer e imergir nesse mundo muito maior que o distrito no qual estamos confinados. O fato de ser uma estória de detetive nos fornece as mecânicas e

regras, bem como os incentivos para a curiosidade e a busca por informações sobre tudo que cerca Harry. A sua amnésia, também, é um dispositivo narrativo que incentiva a pesquisa sobre a história e o estado atual do planeta.

A narrativa conta com centenas de milhares de palavras que explicam para além do caso a ser investigado: falam sobre a geografia, a história e sobre as pessoas que habitam aquele mundo ficcional. É seguro supor que o que foi construído como arcabouço daquele mundo é muito maior que o que é representado no game e outras histórias poderiam ser contadas ali. Assim, o ponto focal da experiência de Disco Elysium não é o caso policial, mas aquele mundo e como Harry interage com ele.

Temos que Disco Elysium é um jogo sobre analisar fragmentos, recombina experiências e construir sentido(s). Mesmo que seja possível assumir diversos pontos de vista políticos e que cada um deles seja tratado de forma satírica, um deles ainda aparece como a opção que mais se alinha com o *ethos* do jogo. Em toda sua excentricidade, o Harry comunista parece ter razão não por uma superioridade moral ou porque o jogo tem como objetivo convencer à pessoa jogadora a um apoio ideológico, mas pela própria história apreendida por ela. Chegar a essa conclusão só é possível através da análise (isto é, do pensar sobre). Conseguimos ver os efeitos de processos sociais, históricos e econômicos sem nem mesmo testemunhá-los e antes mesmo de saber de sua existência. A partir disso se constrói a atmosfera melancólica de Disco Elysium e, também, o sistema de pensamento que orienta as escolhas políticas de Harry.

Disco Elysium é um jogo materialista histórico-dialético, ou pelo menos a simulação de um materialismo histórico-dialético em uma narrativa de realismo mágico onde o detetive é um historiador. É um jogo sobre história e sobre compreender o mundo a partir dela, orientando a percepção e avaliação do que existe a partir da historicidade. O escárnio para com a própria posição política de seus criadores é, também, um convite à não-idealização desses projetos e a compreensão e desmistificação do movimento comunista mesmo com suas contradições e idiossincrasias. Afinal, não ignorar seus erros é tão importante quanto não abandonar suas contribuições, caso se busque construir um futuro melhor. Ademais, o *game* não contém apenas fragmentos de seu mundo ficcional a serem explorados e descobertos. Não podemos ignorar a nomenclatura de diversas figuras importantes em sua narrativa

que apontam para vestígios do mundo real: Du Bois, o sobrenome de Harry e de W. E. B. Du Bois, importante sociólogo americano pan-africanista; Revachol, que parece referenciar o anarquista francês François "Ravachol" Koëningstein; ou o termo Communard que nomeia ambos os revolucionários de Martinaire e da comuna de Paris. O mundo de Elysium é um mosaico angustiante e melancólico, mas construído a partir de um caleidoscópico alicerce de esperança.

Concluimos, portanto, que ao passo em que dialoga com o sentimento de desânimo, rancor e resignação perante o que está posto, *Disco Elysium*, no melhor sentido Benjaminiano, cria rasuras nessa visão e se posiciona como antítese do que chamamos de “melancolia de esquerda”. A desolação e sombriedade daquele mundo esconde pequenas belezas que encontramos ao longo de toda a narrativa.

Entre histórias de amor improváveis, murais de arte urbana e momentos de silêncio sereno, os brutamontes da milícia local conhecida como *Hardie Boys* podem se provar homens de corações de ouro, pessoas machucadas por Harry podem aprender a perdoá-lo e laços profundos podem ser construídos com Kim Kitsuragi, seu relutante parceiro. Além disso, máquinas de pinball antigas podem ser restauradas e, quem sabe, Harry pode começar de novo e deixar as drogas e as bebidas para trás.

Esses pequenos momentos são contextualizados como algo importante em dois momentos chave: a aparição do Fasmídeo Insulidiano e o clube de leitura comunista.

O fasmídeo é um criptídeo que supostamente habita o mundo de Elysium. Se trata de um inseto de proporções gigantescas, capaz de se camuflar no ambiente. Ele é mencionado pela primeira vez no que aparenta ser apenas uma missão secundária de um casal excêntrico, mas, todo desvio aparentemente sem importância no momento acaba se conectando, de um jeito ou de outro, ao caso principal. Subitamente após desvendar o mistério do assassinato, a criatura se faz presente e inicia uma conversa surreal com Harry.

O impossível encontro pode ser fotografado por Kim e traz consigo um momento de esperança de que até o mais improvável pode acontecer. O fasmídeo manifesta a beleza e encantamento que o mundo ainda carrega consigo. Dros não consegue ver este pequeno milagre, mesmo estando bem em sua frente, mas Harry consegue. Preso à derrota pregressa, o desertor não é capaz de perceber a esperança do futuro. Não por acaso, o gentil fasmídeo comenta sobre a humanidade com o mesmo tom de

curiosidade que nós poderíamos ter sobre sua espécie: humanos são seres fascinantes, demasiadamente voláteis, resilientes e determinados.

FIGURA 9 – FOTO DE HARRY E O FASMÍDEO



Fonte: Disco Elysium, ZA/UM, PC. Captura de tela do autor (2025).

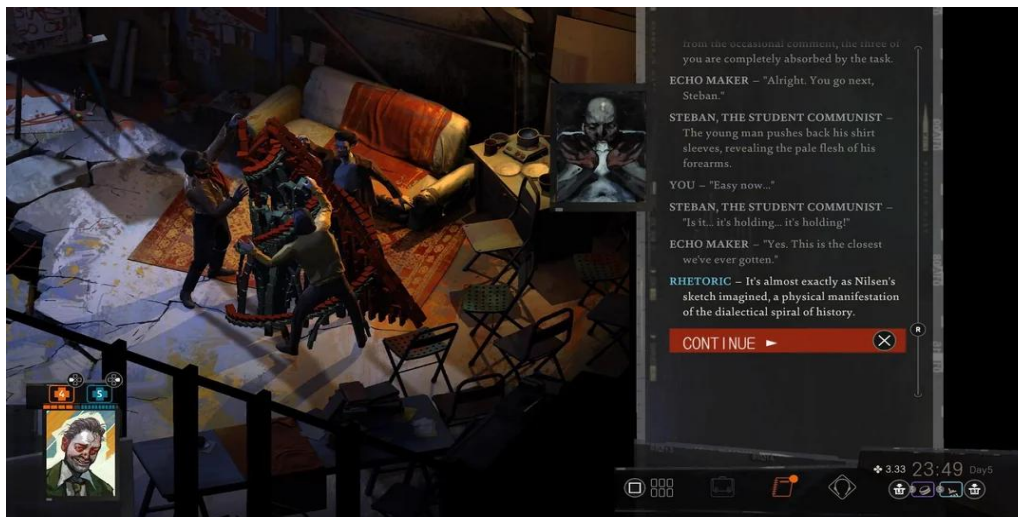
O fasmídeo nos convida a reavaliar nossa aventura por Martinaire. O jogo, também, nos motiva a jogá-lo novamente. Isso se dá pois as descrições de ambientes, objetos e pessoas depende diretamente das habilidades escolhidas pela pessoa jogadora para Harry, alterando como a história é contada a cada jogatina, mesmo que se mantenha linear. Um desses momentos que merece ser revisitado é o encontro do clube do livro comunista, a seção final da rota comunista⁴.

A única organização comunista remanescente de Martinaire, formada por Steban e Ulixes, parece ser um pequeno grupo do livro que não consegue conquistar muito além de infinitos debates sobre livros empoeirados e teoria mazoviana. À primeira vista, a visão do que restou da ideologia parece desanimadora e até patética, principalmente levando em conta a personalidade desagradável de seus membros. No entanto, ao longo da reunião, Harry é capaz de construir laços de camaradagem com seus novos colegas e uma proposição ridícula torna-se real: uma torre de caixas de

⁴ O jogo possui diversas “rotas” políticas, formadas por uma série de missões secundárias que contam uma história, além de modificar a percepção de Harry sobre alguns acontecimentos.

fósforo (construída no formato do Monumento à Terceira Internacional) consegue se manter de pé a partir da força de vontade e do fervor de seus membros.

FIGURA 10 – A TORRE DE CAIXAS DE FÓSFORO PERMANECE DE PÉ



Fonte: Reddit.

Ainda há muito a ser feito. Harry sozinho, em todo o seu entusiasmo, não é capaz de trazer de volta a revolução e a dura realidade dos fatos demonstra que não basta declarar sua posição comunista de peito erguido como se fosse mera identidade para reconstruir um movimento. No entanto, saber disso já é um começo.

Assim, nos despedimos de Martinaire, um lugar repleto de fragmentos de melancolia e que, muito deliberadamente, cria essa atmosfera ao longo da exploração da pessoa jogadora por suas ruas assombradas pelo passado não superado. Harry, agora, deixará o lugar onde nasceu e voltará ao dia a dia da delegacia. Ele será capaz de se tornar uma nova pessoa? Enquanto à pessoa jogadora que, após finalizar a aventura, também voltará para seu mundo comum? Disco Elysium nos convida a deixar o passado orientar o caminho do vidualouro, mesmo quando este é incerto. Desbloquear o futuro é, também, vencer a melancolia.

As condições materiais são angustiantes. Harry esperava um salvador — um alter ego messiânico — que jamais virá redimi-lo e a própria população não o reconhece como aliado, dada sua condição de policial. Contudo, diz Steban: “em tempos sombrios, as estrelas também deveriam se apagar?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Disco Elysium toca um sentimento íntimo das pessoas de esquerda por todo o mundo, não como uma simples peça de propaganda, mas como uma obra de arte. Em meio a essa experiência, uma mensagem se faz presente: nem tudo está perdido, mas o entusiasmo de Harry não pode esperar por um movimento messiânico que o salve de seu torpor, ele precisa ser direcionado para a ação – a história está em movimento. A mensagem é possibilitada pela presença narrativa de uma ambientação melancólica rasgada por momentos de beleza, esperança e reconstrução simbólica, motivados pela ação ativa da pessoa jogadora. Esse trabalho representou um esforço de elencar possíveis caminhos para a futura compreensão aprofundada de tais passagens.

Para futuros trabalhos, a condução de uma análise detalhada das passagens específicas de Disco Elysium que dialogam diretamente com a melancolia de esquerda e sua negação poderia ser um aprofundamento produtivo dos tópicos aqui discutidos. Além disso, há abertura para observar o jogo a partir do supracitado Mark Fisher (2020) e sua obra, englobando os conceitos de Realismo Capitalista e Hauntologia.

Pensando na melancolia de esquerda como uma reação paralisadora à própria insatisfação do sujeito com o *status quo*, uma esquerda idealizada só pode trazer sofrimento e desespero ao passo que a realidade não atende as expectativas construídas. Conforme lidamos com espectros dos futuros perdidos, não conseguimos encontrar força no momento presente para construirmos o futuro concreto e, por isso, a melancolia de esquerda pode ser uma postura ao mesmo tempo destrutiva e confortável para o sujeito político. A abordagem irônica de Disco Elysium funciona muito bem em desmistificar qualquer pretensão ideal de “pureza” no movimento de esquerda. Nesse sentido, concluímos que Disco Elysium se opõe ao sentimento de melancolia ao combater o ressentimento de não se viver em um mundo idealizado.

Disco Elysium é belo, grotesco, bem-humorado e trágico. Uma grande potência que carrega é a de ser um jogo feito por pessoas que se importam com o objeto estético por si próprio, e não somente por como ela serve a seu projeto político. Ainda assim, a própria experiência interativa construída a partir das mecânicas parece sugerir que se faz necessário injetar o conhecimento histórico se desejamos compreender o mundo que nos cerca. Sem a história ficamos presos na realidade psíquica criada por narrativas

ideológicas e se torna difícil avaliar os elementos de uma existência tão complexa quanto a existência humana.

É evidente que não se trata apenas de um mero combate de discursos e narrativas, onde aquele que detém o maior poder de difusão ou a retórica mais sofisticada herdará o espólio da historiografia política. É necessário um esforço sério para a compreensão do passado e suas relações com o presente. Este é também um elogio ao importante trabalho dos historiadores e historiadoras. No entanto, os jogos, que desde a ludologia clássica são apontados como treinamentos para as regras e costumes da cultura, e as artes, onde costumamos encontrar ecos das ideologias e enquadramentos sociais, podem ser atores poderosos na luta pela consciência, pela memória e pelo futuro. Sem dúvidas, os jogos digitais, em sua ludonarratividade, ainda surpreenderão com sua capacidade mobilizadora.

REFERÊNCIAS

BANFI, Ryan. Disco Pinball: Declining Games and Depression in Disco Elysium. **Games and Culture**, p. 1-14, 2024.

BELL, Alice. Disco Elysium's developers are in "a bloody battle" for the human mind. *In*: GAMER NETWORK LIMITED. **Rock Paper Shotgun**. 2019. Disponível em: <https://www.rockpapershotgun.com/disco-elysiums-developers-are-in-a-bloody-battle-for-the-human-mind>. Acesso em: 22.set.2023.

BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda: a propósito do novo livro de Erich Kästner. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – Volume 1. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 77-82 (Série Obras Escolhidas).

BROWN, Wendy. Resisting left melancholy. **Boundary 2**, v. 26, n. 3, p. 19-27, 1999.

CORREIA, Victor Vitório de Barros. O videogame e as metáforas da leitura: o viajante, o detetive e o arqueólogo. **Intersemiose**, Recife, v. 9, n. 14/15, p. 285-336, 2022.

DEAN, Jodi. Communist Desire. *In*: ZIZEK, Slavoj. **The Idea Of Communism**. Vol 2. Londres: Verso, 2013. p. 77-102.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Disco Elysium. Microsoft Windows, PC Game. Desenvolvedor: Za/Um. Distribuidor: Za/Um, 2019. Disponível em: https://store.steampowered.com/app/632470/Disco_Elysium__The_Final_Cut/. Acesso em: 02.jun.2025.

Disco Elysium Wiki. Disponível em: https://discoelysium.fandom.com/wiki/Doomed_Commercial_Area. Acesso em: 02.jun.2025.

FERREIRA, Luan Cardoso. A melancolia da esquerda em Jodi Dean: uma reflexão entre política, psicanálise e memória. **Revista Hominum**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 10-16, 2022a.

FERREIRA, Luan Cardoso. A melancolia da esquerda resignada: reflexões sobre reformismo e neoliberalismo. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 53, n. 1, p. 309-343, 2022b.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GameBanshee. Disponível em: <https://www.gamebanshee.com/discoelysium/walkthrough/becomeamanofplenty.php>. Acesso em: 02.jun.2025.

LOSURDO, Domenico. **Fuga da história?** A Revolução Russa e a Revolução Chinesa vistas de hoje. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

249

LOSURDO, Domenico. **O marxismo ocidental**: como nasceu, como morreu, como pode renascer. Trad. Ana Maria Chiarini e Diego Silveira Coelho Ferreira. São Paulo: Boitempo, 2018.

MAIA, Heribaldo; MANOEL, Jones. **Cinismo e a morte da esquerda brasileira**. Recife: Editora Ruptura, 2024.

MANOEL, Jones. **A batalha pela memória**: reflexões sobre o socialismo e a revolução no século 20. Recife: Editora Ruptura, 2024.

MENDES, Elzilaine Domingues; VIANA, Terezinha de Camargo; BARA, Olivier. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 30, n. 4, 2014.

MOLDES RIVAS, Violeta. **El videojuego como agitprop**: Disco Elysium como caso de estudio. 2021. 52 f. Monografía (Bacharillado em Design e Tecnologias Criativas) – Universidade Politécnica de Valência, Valência, 2022. Disponível em: <https://riunet.upv.es/server/api/core/bitstreams/beea4f8d-eac0-41e4-a0ce-d38d9766aca1/content>. Acesso em: 2.jun. 2025.

PARENTI, Michael. **Os camisas negras e a esquerda radical**: o fascismo racional e a derrubada do comunismo. Trad. Red Yorkie. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

PINHEIRO, Jessica. The Game Awards 2019: confira lista completa de vencedores. In: OMELETE COMPANY. **The Enemy**. 2019. Disponível em: <https://www.theenemy.com.br/pc/the-game-awards-2019-lista-ganhadores>. Acesso em: 22.set.2023.

Reddit. Disponível em: https://www.reddit.com/r/DiscoElysium/comments/qi4abi/the_matchbox_tower_that_harry_builds_with_the/. Acesso em: 02.jun.2025.

RODRIGUES, Matheus Rodrigo Serafim. Disco Elysium: Recuerdos del fin de la Historia. **Mediaciones**, Bogotá, v. 21, n. 34, p. 69-84, 2025.

SANTAELLA, Lucia. Game art in the context of digital art. **DAT Journal**, v. 2, n. 1, p. 3-14, 2017.

TAYLOR, Ambria. The Disco Elysium Saga Shows Why Creative Workers Need to Band Together. In: **Jacobin**. 2023. Disponível em: <https://jacobin.com/2023/09/disco-elysium-intellectual-property-video-game-industry-creative-workers-collective-action#:~:text=When%20Estonian%20writer%20Helen%20Hindpere,providing%20us%20the%20political%20education>. Acesso em: 2.jun.2025.

TRAVERSO, Enzo. **Left-Wing Melancholia**: Marxism, History, and Memory. 2. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

Sobre o autor

Matheus Rodrigues

Professor do curso de Sistemas e Mídias Digitais da Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestre em Comunicação pela UFC. Formado em Jogos Digitais e especialista em Comunicação e Marketing em Mídias Digitais. Trabalhou com pesquisa e desenvolvimento de games para empresas brasileiras e estrangeiras, além de produtor cultural com foco em narrativas interativas voltadas para grupos marginalizados e temáticas regionais. Sua pesquisa engloba os jogos digitais, bem como narrativas ficcionais interativas, design digital e culturas da internet.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1034-2579>

Como citar esse artigo

RODRIGUES, M. O que o game Disco Elysium tem a dizer sobre a melancolia de esquerda? **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 225-250, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

MELANCOLIA IMORTAL: TECNOLOGIA, SOCIEDADE E TEMPORALIDADE EM *ENTREVISTA COM O VAMPIRO* (1994)

IMMORTAL MELANCHOLY: TECHNOLOGY, SOCIETY, AND TIME IN INTERVIEW WITH THE VAMPIRE (1994)

Isabella Carrillo Gaeta
UNIP

Laura Loguercio Canepa
UNIP

Resumo: Este artigo analisa aspectos temáticos do filme *Entrevista com o Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, EUA, 1994) a partir da perspectiva melancólica do protagonista Louis de Pointe du Lac (Brad Pitt), abordando sua relação com a passagem do tempo e as transformações tecnológicas. Ao narrar sua trajetória desde o final do século XVIII até o final do XX, o personagem assume o papel de observador sombrio e deslocado, cuja imortalidade o condena à repetição da perda e ao distanciamento afetivo frente à efemeridade humana e ao progresso técnico. A melancolia de Louis molda sua percepção do tempo e da sua própria condição pós-humana, refletindo sobre o esvaziamento existencial diante de uma sociedade em acelerada mutação. Assim, o filme oferece uma reflexão sobre temas recorrentes na tradição melancólica atualizados à luz de uma sensibilidade vampírica que se revela profundamente humana.

Palavras-chave: Cinema; Melancolia; Tecnologia; Temporalidade; Entrevista com o Vampiro.

Abstract: This article examines thematic dimensions of *Interview with the Vampire* (Neil Jordan, USA, 1994) through the melancholic lens of its protagonist, Louis de Pointe du Lac (Brad Pitt), focusing on his relationship with the passage of time and technological change. Tracing his journey from the late 18th century to the close of the 20th, Louis emerges as a somber and dislocated observer, whose immortality condemns him to repeated experiences of loss and to emotional detachment in the face of human transience and technological advancement. His melancholy shapes his perception of temporality and his post-human condition, reflecting on the existential void produced by a rapidly changing society. In this way, the film offers critical meditation on enduring

themes of the melancholic tradition, reframed through a vampiric sensibility that remains deeply human.

Keywords: Cinema; Melancholy; Technology; Temporality; *Interview with the Vampire*.

1 INTRODUÇÃO

A melancolia, enquanto afecção da alma e forma de consciência do tempo, encontra no mito do vampiro uma de suas imagens mais pungentes. Em *Luto e Melancolia* (1915), Freud descreve a melancolia como o efeito de uma perda que não pode ser plenamente elaborada, gerando um luto irresoluto que fragiliza o sujeito. Segundo ele: “[n]o luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (Freud, 2010[1915], p. 130). No contexto moderno, essa perda descrita por Freud está frequentemente associada ao desaparecimento de formas de vida, de vínculos simbólicos e de continuidades históricas que antes conferiam sentido à existência. É nesse horizonte que propomos discutir o filme *Entrevista com o Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, EUA, 1994), no qual o protagonista vampírico não se apresenta como figura demoníaca, mas como um sujeito melancólico, apartado de suas origens por um mundo em constante transformação. Para ele, a eternidade não é fonte de plenitude, poder ou sabedoria, mas uma condenação a existir num tempo esvaziado pela modernidade.

Lançado em 1994, com base no romance homônimo, de 1976, da escritora estadunidense Anne Rice (também responsável pelo roteiro), *Entrevista com o Vampiro* apresenta uma narrativa que se estende por dois séculos, acompanhando a trajetória de Louis de Pointe du Lac (Brad Pitt), vampiro americano da região de New Orleans, transformado em 1791 pelo vampiro Lestat de Lioncourt (Tom Cruise), que relata sua vida ao jovem repórter Daniel Molloy (Christian Slater), no final do século XX. Ao longo de uma trajetória recheada de desejo, violência e frustração, Louis testemunha transformações sociais e tecnológicas, oferecendo sua perspectiva sobre as mudanças que acompanhou na humanidade.

O filme assume a posição melancólica do vampiro para explorar dilemas existenciais de uma criatura que, apesar de sua origem humana, opõe-se à ordem natural do mundo, ao aceitar uma intervenção maléfica sobrenatural. Como observa Erick Felinto (2010, p. 4), um vampiro “rompe o fluxo linear do tempo e cria uma

categoria nova da existência, situada entre a vida e a morte, a ‘desmorte’”. Louis, assim, é uma criatura meio humana, meio diabólica, que pode atravessar gerações sem envelhecer (ao menos, fisicamente), diante de um mundo que se redesenha de maneira ininterrupta, e sempre com violência. As tecnologias da comunicação, como veremos, desempenham papel central na forma como ele percebe o mundo, já que as transformações corporais do vampirismo criam limitações para seu contato com a realidade humana. Sua perspectiva, ao ser compartilhada com o jornalista, e por extensão com o público, permite refletir sobre o impacto do progresso tecnológico na relação dos indivíduos com o tempo e com a busca por sentido.

Para aprofundar a análise das tensões existenciais que atravessam *Entrevista com o Vampiro*, este estudo se apoia em perspectivas teóricas que iluminam os vínculos entre o afeto da melancolia e questões relacionadas à memória, à identidade e ao tempo histórico, mas também à própria tradição vampírica, presente no imaginário ocidental desde pelo menos o século XIX. Nossa reflexão se propõe a articular, de forma breve, o pensamento de Walter Benjamin (1992) sobre a fragmentação da experiência moderna; de Judith Butler (2015) sobre subjetividades instáveis contemporâneas; de Julia Kristeva (1989), sobre a melancolia como perda impossível de simbolizar plenamente, além de Nina Auerbach (1995) e Nick Groom (2018), sobre a articulação do mito do vampiro às angústias culturais de cada época. Autores brasileiros também serão mobilizados no presente artigo, como Berta Waldman (1989); Denilson Lopes (2023); Diego Paleólogo (2012); Erick Felinto (2010) e Yuri Garcia (2025).

2 O ESPÍRITO DO TEMPO A PARTIR DO VAMPIRO

Sedutor, profano, belo, poderoso, ser de pele fria que vaga à noite e é condenado à vida eterna. O mito vampírico assumiu diversas formas ao longo do tempo, sendo constantemente reinventado de acordo com o período, o local e as intenções das obras de ficção que o representam. De origem sérvia, o termo *wampyr* se origina da fusão de relatos sobre lobisomens, fantasmas e sugadores de sangue descritos por comunidades da Europa Oriental, sobretudo a partir da Renascença. Mas, como já afirmava o pesquisador britânico Montague Summers no clássico *The Vampire: His Kith and Kin* (2008, p. 22-23), se entendermos esse mito como o de um ser maléfico que se alimenta

de algum tipo de energia vital – quase sempre representada pelo sangue – perceberemos que essa é uma ideia muito antiga e disseminada em várias culturas. Summers e outros autores compilaram descrições de manifestações vampíricas entre povos tão distintos como babilônios, hebreus, japoneses, malaaios, indianos e nativos americanos. E, apesar de diferenças pontuais, nota-se em todas essas manifestações, conforme Berta Waldman (1998, p. 3), que a crença em vampiros se baseia na ideia generalizada de que, após a morte, possa existir um corpo físico com a necessidade de se alimentar, estando assim sujeito a uma série de dramas e contingências demasiadamente humanas.

Mas o vampiro que interessa a este trabalho nasce no século XIX e tem origem numa conjuração de tradições místicas e médicas que foram aproveitadas por escritores e dramaturgos da Europa ocidental para dar forma a uma figura ficcional que se tornaria muito popular no século XX, disseminada pela indústria cultural. Como descreve Nick Groom:

Desde o início do século XVIII, a figura do vampiro tem perseguido a tradição intelectual e cultural ocidental - não apenas como um agente sobrenatural de ficções góticas, mas como uma ferramenta poderosa para dar sentido à condição humana. A investigação de vampiros como mortos-vivos é profundamente obscurecida por mudanças na definição do humano – mudanças trazidas por novos pensamentos e desenvolvimentos na medicina e nas biociências, na teologia e na filosofia iluministas, na política e na sociologia, na teoria psicossexual, no ambientalismo e na ecologia. [...] Eles [os vampiros] começaram como renegados sinistros cuja emergência expôs os principais problemas das sociedades da época – de novas pesquisas mágicas nas ciências da vida aos jogos de poder da política imperialista (Groom, 2018, p. xiv. tradução nossa).

Em linha semelhante de pensamento, Yuri Garcia propõe a existência de uma *episteme vampírica* (2025, p. 387) – isto é, uma forma de compreender o ser humano moderno a partir das diversas formas assumidas por esse monstro – cuja polivalência de fornece notável maleabilidade simbólica, que vai da psicanálise ao marxismo:

[O] vampiro é uma criatura dotada de ampla possibilidade interpretativa. Tanto pelo viés mais psicanalítico freudiano, quanto por estudos que possuam um cunho mais sociopolítico [...]. É importante lembrar também de seu impacto em uma aproximação com um debate de ordem mais socioeconômica, onde sua formulação narrativa dentro do seio da nobreza implica em uma de suas mais famosas metáforas: o predador aristocrático sugando o sangue do povo (obviamente, de menor poder aquisitivo). Aqui, é

inevitável a aproximação com a ideia de luta de classes de Karl Marx (Garcia, 2025, p. 388).

Como sintetiza Diego Paleólogo Assunção, o vampiro “constitui uma crise” (2012, p. 7). E o autor acrescenta: “Uma crise estranha, sintomática: a emergência, a aparição do vampiro [...] instaura uma ruptura da ordem do tempo: é um movimento simultâneo de produção de diferença e atualização do presente” (Assunção, 2012, p. 7). De fato, os vampiros modernos herdaram tradições, no mínimo, contraditórias. Das representações místicas relacionadas à bruxaria e licantropia, mantiveram a capacidade de se transformar em animais; o temor a crucifixos e água benta; os hábitos noturnos; além do mais temido de todos os comportamentos: o canibalismo. Das ciências médicas, incorporaram sintomas associados a doenças fatais, como a palidez extrema e a hemoptise da tuberculose; a agressividade e sede provocadas pela raiva; a fotossensibilidade característica da porfiria. As lendas vampíricas também se nutriram de relatos históricos controversos sobre assassinos da nobreza do Leste Europeu, notadamente o príncipe romeno Vlad Tepes (1431-1477) e condessa húngara Elizabeth Bathory (1560-1614), cujas histórias de crueldade inspiraram o Conde Drácula, imortalizado na literatura pelo escritor irlandês Bram Stoker, em 1897.

Durante os séculos XVII e XVIII, a propagação dessas lendas pela Europa gerou episódios de histeria coletiva, que incluíram aberturas de túmulos, linchamentos e exílios, demonstrando a tensão entre crenças populares e o pensamento iluminista emergente. Mas, enquanto a razão iluminista consolidava-se na filosofia, no direito e nas ciências naturais, a literatura romântica conferiu aos vampiros um espaço de eternidade na ficção, reinterpretando o imaginário mágico por meio de histórias nas quais os vampiros encarnaram dilemas, desejos e sofrimentos humanos (Cánepa, 2021, p. 311).

Essa abordagem romântica amalgamou e sofisticou a visão até então disseminada sobre os vampiros, pois, como observa Waldman (1989, p. 4), a polêmica religiosa na Europa permitia ambiguidades: se, para a Igreja Ortodoxa da Europa Oriental, os cadáveres redivivos e preservados como vampiros estariam presos a algum tipo de maldição, por outro, para a Igreja Católica, os corpos dos santos recebiam a conservação eterna como prêmio. Essa divergência provocava um desdobramento ansioso: a conservação do corpo depois da morte seria uma bênção ou um castigo? A

questão foi enfrentada pelos românticos, capazes de ver no mito do vampiro um modo poético de olhar para a morte. Afinal, como descreve a autora, “a angústia de morrer e o fascínio da morte, a esperança de sobreviver e o medo de uma sobrevivência diabólica, essa dupla tendência parece ser a chave do fenômeno vampírico” (Waldman, 1989, p. 7).

As histórias de vampiros seriam consagradas em definitivo pelo sucesso da novela *O Vampiro* (1819), escrita pelo médico John Polidori a partir de anotações incompletas de seu amante, o poeta britânico Lord Byron. No conto, Byron é transfigurado na figura do libertino Lord Ruthwen, misterioso aristocrata que destrói a vida de várias pessoas próximas de seu amigo Aubrey. A relação entre Aubrey e Ruthwen, marcada por uma intensidade emocional ambígua, já deixava entrever um subtexto homoerótico que se articula à própria sedução do vampiro. Com *O Vampiro*, Polidori não apenas transformou a criatura abjeta sugadora de sangue em um aristocrata charmoso, mas também inaugurou um imaginário em que desejo, transgressão e ameaça se tornaram inextrincáveis. Poucas décadas depois, esse mesmo impulso ganharia forma mais explícita em *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu. Em *Entrevista com o Vampiro*, como veremos, Anne Rice colocaria novamente o homoerotismo no centro da narrativa.

Mas foi em 1897, já no final daquele século, que Bram Stocker lançou o sucesso *Drácula*. A história, contada na forma de um romance epistolar, apresenta a viagem do vampiro medieval à “civilização” – da atrasada Transilvânia para a Londres moderna – colocando homens de ciência e uma virtuosa jovem vitoriana para organizarem a caçada e o combate à criatura milenar, capaz de corromper jovens virgens e de espalhar a peste e a decadência. A narrativa fragmentada de *Drácula* dava uma moldagem essencialmente moderna à trama, pois a forma epistolar não se restringia a dispositivos típicos do romance gótico (como manuscritos perdidos e cartas guardadas em compartimentos secretos), mas também usava matérias de jornais e registros feitos em máquinas de escrever, telégrafos e fonógrafos. O romance fundia diversas linhas de tensão cultural do fim do século XIX: o medo da degeneração racial, o avanço da ciência, a crise da religiosidade e a emergência de novos papéis sociais para as mulheres.

A partir de *Drácula*, vampiro foi rapidamente devorado pelos produtos da indústria cultural, sendo encontrado em incontáveis filmes, séries de livros, histórias em

quadrinhos, espetáculos urbanos, produtos colecionáveis, séries de televisão, projetos musicais, tendências de moda e outras manifestações. Diluído em tantas expressões midiáticas, continuou funcionando “como um campo no qual diversas forças atuam e convergem: monstruosidade, sexualidade, erotismo, relações de poder, lógicas do visível, tensões entre Bem e Mal” (Assunção, 2012, p. 3-4).

Mas, se o século XX testemunhou inúmeras reconfigurações do mito, foi com *Entrevista com o Vampiro* que sua dimensão melancólica foi radicalmente ampliada. Com Louis e seu companheiro Lestat, Anne Rice recuperava os vampiros aristocráticos, dotados de um ar inconfundível de superioridade e privilégio, mas os deslocava para o interior de certa subjetividade contemporânea, marcada por crises de identidade, pelo niilismo afetivo e por uma profunda nostalgia de um sentido perdido – que aqui incluía a dissolução das relações familiares burguesas; o afastamento progressivo da natureza; o esfacelamento de certo ideal de hierarquia social. Louis, o narrador, encarna uma figura vampírica perplexa, dividida, fascinada pela modernidade, mas assombrada pelo passado.

Louis começa sua história como um rico proprietário de plantações (e de pessoas em situação de escravidão) em Nova Orleans. Ao perder sua esposa e filha, mergulha em um ciclo autodestrutivo de luto e culpa. Nesse contexto, ele encontra Lestat, que o transforma em uma criatura das trevas. A partir desse momento, Louis se vê aprisionado em um dilema moral: incapaz de romper completamente com sua humanidade, ele rejeita a crueldade de Lestat, e busca um sentido para sua nova existência recusando sua condição vampírica e alimentando-se de pequenos animais – o até entregar-se, relutante, à sua nova natureza canibalística e aos encantos de Lestat. Quando este transforma a pré-adolescente Cláudia (Kirsten Dunst) em vampira para manter Louis ao seu lado, o conflito doméstico se intensifica. Claudia, presa a uma aparência infantil pela eternidade, rebela-se contra Lestat e, junto a Louis, parte para a Europa em busca de outros vampiros. Em Paris, encontram o líder, Armand (Antonio Banderas). No entanto, essa descoberta culmina em tragédia: Claudia é executada sob a luz do sol, e Louis, tomado pela fúria, extermina grande parte do grupo responsável pela morte destruição de mais uma de suas famílias.

As peripécias vividas por Louis nos interessam menos aqui, no entanto, do que seu ato de narrar a história ao jornalista, que a grava em um aparelho portátil. Como

dissemos anteriormente, desde *Drácula*, os vampiros e os meios de comunicação técnicos nunca mais se separaram. O nascimento oficial do cinema, em 1895, na França, e a publicação do romance de Stoker, em 1897, na Grã-Bretanha, são fenômenos próximos no tempo e no espaço. No limiar do século XX, ambos articularam ansiedades antigas — como o temor dos duplos e dos espectros imortais — aos ímpetos da modernidade. No entanto, se em Stoker a tecnologia é um meio de derrotar o monstro, como examinado por Kittler (1997), em Rice ela se torna uma ferramenta de autorreflexão. Em *Entrevista com o Vampiro*, Louis usa a gravação de sua história como forma de reconstruir sua identidade, convertendo a tecnologia de registro de voz no espelho que lhe escapa como reflexo visual — já que este, no imaginário do século XX, passou a ser vedado aos vampiros, privados para sempre de sua imagem refletida.

Nesse contexto, a gravação de Louis pode ser compreendida como uma prática que vai além do simples relato, mas como uma mediação tecnológica muito mais complexa. Trata-se de um ato que o constitui como sujeito, diante de uma testemunha — o jornalista — que assume vários riscos ao encará-lo. Nessa troca perigosa para ambos, a integridade do encontro é garantida pela presença de uma fita e de um aparelho de registro, mas também da própria ideia de entrevista. Segundo Nikolas Rose “a tecnologia refere-se [...] a qualquer agenciamento ou a qualquer conjunto estruturado por uma racionalidade prática e governado por um objetivo mais ou menos consciente” (Rose, 2013, p. 38). Para o autor, “as tecnologias humanas são montagens híbridas de saberes, instrumentos, pessoas, sistemas de julgamento, edifícios e espaços, orientados, no nível programático, por certos pressupostos e objetivos sobre os seres humanos” (Rose, 2013, p. 38).

Nesse sentido, a situação completa da entrevista — o gravador, o jornalista, o testemunho — surge como meio para a construção de identidade de Louis como um vampiro que agora efetivamente existe, não estando mais escondido nas sombras e na dúvida. Ao se apropriar da tecnologia para contar sua história, Louis desafia os limites de sua condição, ressignifica sua existência secreta para os humanos e reivindica sua própria voz no mundo.

Walter Benjamin (1992), ao criticar a concepção linear e progressiva da história, propõe a ideia de que o passado ressurgirá através de lampejos que rompem a continuidade temporal. Tais lampejos podem iluminar nossa compreensão sobre a

forma como Louis resgata sua história: não como um fluxo contínuo e lógico de eventos, mas como fragmentos que se rearticulam no ato da narração e dão um novo sentido a seu trágico destino. Sua entrevista desafia a visão tradicional dos vampiros como criaturas demonizadas e sem subjetividade, pois, ao falar, ele faz com que sua condição se torne espaço de questionamento existencial – e, para isso, o distanciamento e a perplexidade que afeto da melancolia lhe permitem são ferramentas essenciais. Esse processo ecoa Benjamin ao transformar a história de Louis em um ponto de resistência contra um passado fixo e naturalizado. A gravação de Louis pode ser interpretada como uma reapropriação que desafia as concepções dominantes sobre sua condição vampírica, construindo uma espécie de oposição às narrativas previamente estabelecidas que lhe atribuiriam frieza em relação à morte, indiferença pelo destino da humanidade, desinteresse pelo amor e alienação do mundo comum.

A entrevista com o vampiro Louis pode ser lida também sob uma perspectiva performativa, a partir das formulações de Judith Butler. Para a autora, o “eu” narrativo não é algo fixo, mas se recompõe a cada vez que é evocado no próprio ato de narrar (Butler, 2015, p. 89). Essa evocação deve ser entendida como um gesto performativo: ao falar de si, o sujeito não está simplesmente contando uma história, mas elaborando e posicionando esse “Eu” em relação a uma audiência, seja ela real ou imaginária. Narrar, portanto, é uma prática que implica exposição e vulnerabilidade, pois o sujeito se coloca diante do julgamento do outro, que pode acolher ou rejeitar sua narrativa. No entanto, há um ponto em que Louis parece desafiar a formulação de Butler. A autora sugere que o sujeito não pode narrar a história de seu próprio surgimento. Louis, por sua vez, inicia justamente descrevendo os eventos que marcaram sua transformação em vampiro. Esse momento funciona como o nascimento de um novo “eu”, rompendo com sua humanidade anterior e instaurando uma identidade inédita. Ao recorrer à gravação, ele articula a tensão entre esse “eu vampiro”, que se afirma, e o “eu perdido”, que já não existe (mas é constantemente evocado). Com isso, explora os limites e possibilidades de uma existência ao mesmo tempo íntima e mediada.

3 MEU SAUDOSO AZUL

O pesquisador brasileiro Denilson Lopes tem se dedicado de forma sistemática ao estudo da melancolia como sensibilidade estética, cultural e filosófica. Seus trabalhos, entre os quais o ensaio autobiográfico *Melancolia Pop: confissões do rapaz mais triste do mundo* (Lopes, 2023a), traçam um percurso que vai da literatura romântica e simbolista à cultura midiática do final do século XX, articulando a melancolia com o pós-punk. Ao afirmar a melancolia como um afeto íntimo e público, a ser compreendido (também) na esfera acadêmica, Lopes insere a dor e o desencanto no centro de um processo de autocompreensão que desafia o culto da felicidade e a homogeneização cultural. Citando outro autor cujo pensamento é profundamente melancólico, o britânico Mark Fisher, Lopes aponta que no texto *Fantasmas da minha vida* (2022), Fisher, irritado com a cultura dos revivals e nostalgia no universo pop das primeiras décadas do novo milênio, “volta aos anos [19]70 na Inglaterra, não só, segundo ele, pela diversidade musical, mas pelas possibilidades de reinvenção da vida, o que ele chamou de modernismo popular” (Lopes, 2023a, p. 383).

As perspectivas de Lopes e Fisher iluminam a narrativa de Louis em *Entrevista com o Vampiro*, sobretudo porque o romance original de Rice foi lançado em 1976, em pleno modernismo popular descrito pelo autor inglês. Tal como Fisher e Lopes, Louis se aproxima da leitura benjaminiana da história como lampejo e ruína: sua auto-narrativa não é contínua ou teleológica, mas feita de fragmentos que se rearticulam para resistir ao esquecimento. Nesse movimento, tanto o “rapaz mais triste do mundo” quanto o vampiro melancólico reivindicam, contra o apagamento, uma forma de existir e de se contar no mundo a partir de suas coleções de tristezas.

Louis inicia seu relato ao jornalista lembrando a morte de sua esposa e filha, confessando que desejava estar com elas. Sua existência se torna um fardo. Aqui, a narrativa se aproxima da formulação de Julia Kristeva em *Sol Negro*, para quem a melancolia emerge de um luto: “Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora” (Kristeva, 1989, p. 11). A melancolia, assim, já se anuncia desde o início como uma estrutura que irá atravessar toda a experiência de imortalidade de Louis.

Louis é um morto-vivo não apenas por ser um vampiro, mas por encarnar, em sua existência, a própria estrutura da melancolia. Ao narrar sua história a um jornalista, ele a abraça como tentativa de organizar um sofrimento que se instala no corpo, desregula o desejo e mergulha o sujeito em uma “vida impossível de ser vivida” (Kristeva, 1989, p. 11), atravessada por uma dor ora abrasiva, ora gélida, mas sempre irredimível. Seu testemunho não é apenas confissão, mas a fala de alguém condenado não à morte, mas à eternidade e, portanto, à repetição da perda. Para Kristeva (1989, p. 17), o sujeito melancólico recusa-se a abandonar o objeto amado: “para não perdê-lo, eu o instalo em mim”. Louis faz exatamente isso com cada figura que lhe desperta afeto — a esposa, a filha, Lestat, Claudia, Armand — incorporando-os em si como uma tentativa desesperada de preservar o vínculo. Ele não pode morrer, mas tampouco pode viver:

Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, tomada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição... Ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho de minha depressão uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres (Kristeva, 1989, p. 12).

A eternidade, para Louis, revela-se prisão existencial. Ele atravessa cidades, séculos e relações, mas nada lhe permanece, exceto a dor — que ele tenta elaborar e registrar em sua entrevista a um fascinado e assustado jornalista humano, Daniel. Essa confissão, contudo, só pode existir na penumbra. Como tantos vampiros da tradição literária e cinematográfica — desde o *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922) —, Louis compartilha a vulnerabilidade diante da luz do sol, que ameaça reduzi-lo a cinzas, como ocorrido com sua filha adotiva, Cláudia.

Não por acaso, a despedida de Louis do amanhecer marca um ponto de não retorno: ao contemplar pela última vez a luz do sol, ele se despede simbolicamente de sua humanidade e prepara-se para o que se tornará. Diz ele: *“Naquela manhã, ainda não era vampiro e vi meu último amanhecer. Lembro-me muito bem, mesmo que não me lembre de nenhum anterior a esse. Vi toda a magnitude do amanhecer pela última vez, como se fosse a primeira, então me despedi da luz do sol e me preparei para tornar o que me tornei”* (Figura 1).

FIGURA 1 – O ÚLTIMO AMANHECER DE LOUIS



Fonte: *Entrevista com o vampiro* (1994 – DVD)

Diferente de Lestat, que abraça a imortalidade sem hesitação, Louis resiste, reconhecendo e lamentando cada perda – como a da capacidade de encarar a luz do sol –, e essa resistência o acompanhará ao longo dos séculos, intensificando a disputa com Lestat. Mais tarde, já imerso no mundo moderno, Louis encontrará no cinema a possibilidade de ver novamente o sol nascer. A sequência em que ele contempla imagens do amanhecer projetadas na tela (Figuras 2 e 3) é uma das mais significativas: para Louis, a tecnologia cinematográfica torna-se uma forma de encantamento, um portal que restitui aquilo que acreditava estar perdido para sempre.

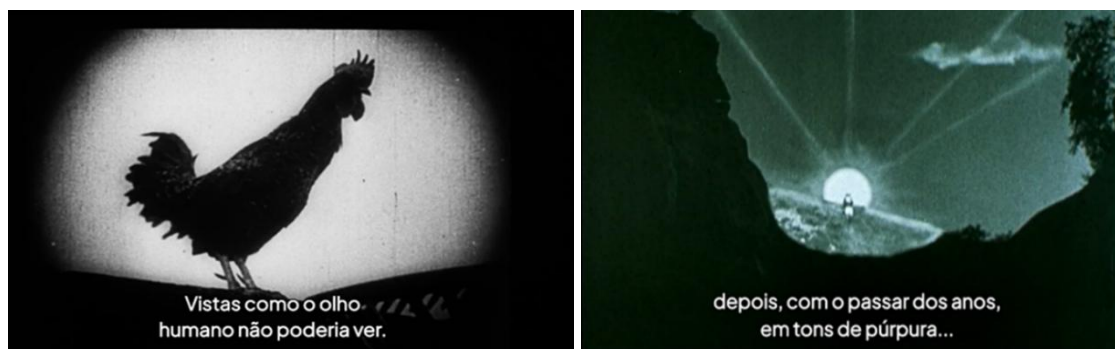
FIGURAS 2 E 3: LOUIS CONTEMPLA IMAGEM DO CLÁSSICO HOLLYWOODIANO ... *E O VENTO LEVOU* (1939), UM DOS PRIMEIROS FILMES COLORIDOS LANÇADOS COMERCIALMENTE



Fonte: *Entrevista com o vampiro* (1994 – DVD)

Ao revisitar também as auroras Murnau (não apenas em *Nosferatu*, Fig. 4, mas do filme *Sunrise* [Aurora], Fig 5), o filme sugere que Louis não vai ao cinema em busca de novas narrativas, mas de memórias. O cinema se torna, para ele, uma maneira de condensar as perdas e os amanheceres que ficaram para trás.

FIGURAS 4 E 5 – LOUIS CONTEMPLA IMAGEM DE AMANHECERES EM *NOSFERATU* (1922) E *AURORA* (1926)



Fonte: *Entrevista com o vampiro* (1994 – DVD)

Esse fascínio pelo cinema vai além do reencontro simbólico com a luz do dia. Ele representa, para Louis, a possibilidade de conexão com a humanidade, já que o cinema partilha experiências e cria repertórios coletivos. Assim como sua entrevista registra uma vida atravessada pela dor, os filmes registram e projetam memórias que sobrevivem ao tempo.

Nesse ponto, evidencia-se o contraste com Lestat. Enquanto Louis acolhe os restos do passado e encontra na tecnologia uma forma de elaborar suas perdas, Lestat rejeita as transformações culturais e técnicas. Monstro que veio do passado, e que lá se sentia confortável e poderoso, Lestat insiste em permanecer como predador acima da humanidade, e reage com hostilidade a tudo que ameaça seu controle, como a própria luz elétrica (Figuras 6 e 7), que simula tons de azul.

263

FIGURAS 6 E 7 – LESTAT TEME A LUZ ARTIFICIAL, ENQUANTO LOUIS TENTA EXPLICAR QUE O AZUL É APENAS UMA LUZ FRIA QUE NÃO PODE AMEAÇÁ-LOS



Fonte: *Entrevista com o vampiro* (1994 – DVD)

De forma semelhante, sua aversão ao rock e a outras manifestações da modernidade, assim como sua tentativa de retomar uma vida de opulência em um

mundo que já não o reconhece, expressam sua recusa em aceitar a passagem do tempo. Como observa Cabrera (2006), a tecnologia nunca é apenas funcional, mas também simbólica, carregando imaginários coletivos que condensam crenças, ansiedades e esperanças de uma época. Em *Entrevista com o Vampiro*, essa diferença de atitudes se torna crucial. Para Louis, a tecnologia simboliza esperança e memória; para Lestat, frustração e obsolescência. Louis a utiliza como espelho, refletindo sobre sua própria jornada e reencontrando um propósito após séculos de vazio; Lestat, ao contrário, vê nela apenas a confirmação de que já não pertence ao mundo.

Esse contraste explicita um dos núcleos centrais do filme: a maneira como seres imortais lidam com o tempo. Louis tenta acompanhar as mudanças, mesmo sob o peso da melancolia; Lestat, incapaz de reconhecer suas próprias perdas, escolhe resistir, agarrando-se a uma ilusão de poder e controle. A diferença entre ambos permite afirmar que, à sua maneira, Louis é salvo pela melancolia.

CONCLUSÃO

Em nossa reflexão sobre a melancolia em *Entrevista com o Vampiro*, as ideias de Walter Benjamin foram decisivas para compreender a experiência moderna, marcada pela fragmentação: o sentido já não se constrói pela continuidade, mas a partir de vestígios e ruínas. Essa sensibilidade benjaminiana, que Susan Sontag associa ao temperamento melancólico e “saturnino” do autor (Sontag, 2022 [1980]), valoriza fragmentos e sinais do que inevitavelmente se perde — um impulso de reunir e preservar que também define o comportamento de Louis, verdadeiro colecionador de memórias.

Entretanto, foi em *Sol Negro*, de Julia Kristeva, que encontramos a chave central de nossa análise. Para a autora, a melancolia está ligada a uma perda impossível de ser plenamente simbolizada, uma ausência que escapa à nomeação e mergulha o sujeito numa crise tanto linguística quanto existencial. Assim como o colecionador melancólico busca dar forma ao que desaparece, o melancólico descrito por Kristeva tenta incessantemente circunscrever o indizível por meio da linguagem, mesmo ciente de sua insuficiência. Louis encarna essa tensão: sua fala é uma tentativa obstinada de traduzir uma experiência de perda interminável. Ele procura capturá-la pela gravação de sua

própria voz e pela memória das imagens do cinema, que funcionam como vestígios daquilo que não conseguiu preservar em uma existência condenada a perder todos os que amou.

Figura central da cultura popular, o vampiro constitui um acesso privilegiado a dilemas filosóficos. É nesse registro que Louis de Pointe du Lac se singulariza: ao articular horror e introspecção, sua figura revela abismos existenciais da modernidade e a dor persistente de lutos por mundos abandonados pelo avanço econômico e tecnológico. Os registros técnicos de som e imagem tornam-se, em sua narrativa, a ponte entre passado e presente. Se, no fim do século XIX, *Drácula* simbolizava o medo de um progresso que precisava eliminar fantasmas, no fim do século XX o vampiro de Anne Rice já os abraça, incorporando-os como ferramenta de reflexão e autodefinição. Sua entrevista gravada funciona, assim, como registro de memória e ato de subjetivação: pela mediação tecnológica, fantasmas se tornam lampejos do “eu” em meio às ruínas.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, D. P. Novas tecnologias, antigas monstruosidades: o vampiro diante da técnica. In: **Anais do V Congresso de estudantes de pós-graduação em comunicação – CONECO**, 2012 Rio de Janeiro: CONECO, 2012. p. 1-15.

AUERBACH, N. **Our Vampires, Ourselves**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BENJAMIN, W. Teses sobre o Conceito de História. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto; Prefácio de Theodor Adorno. Lisboa: Antropos, 1992.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CABRERA, D. H. **Lo tecnológico y lo imaginario: nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Biblos, 2006.

CÁNEPA, L. L. Nosferato No Brasil (1971): Vampiro Pop no Cinema Brasileiro. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 20, n. 44, p. 308-332, 2021.

Entrevista com o Vampiro (Interview with the Vampire). Direção: Neil Jordan. Produção: Stephen Woolley. Roteiro: Anne Rice. Música: Elliot Goldenthal. EUA,

Warner Brothers, c1994. 1 DVD (122 min), widescreen, color. Produzido por Geffen Film Company - Production Company.

FISHER, M. **Fantasma da minha vida**: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: **Obras completas de Sigmund Freud**. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (v. 12). São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1915].

GARCIA, Y. Super-heróis, amantes, melancólicos e cômicos: as reconfigurações do vampiro no cinema contemporâneo. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 21, n. 2, p. 384-406, 2025.

GROOM, N. **The Vampire** – a new history. London: Yale University Press, 2018.

KITTLER, F. Dracula's Legacy. In: **Literature/Media/Information Systems**. London: Routledge, 1997.

KRISTEVA, J. **Sol negro**: depressão e melancolia. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOPES, D. É o fim do mundo e eu me sinto bem. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 1-16, 2023b.

LOPES, D. Melancolia Pop: Confissões do Rapaz mais Triste do mundo. **REBEH: Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, Cuiabá, v. 6, n. 21, p. 382-397, set./dez. 2023a.

ROSE, N. Como se Deve Fazer a História do Eu? **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 33-57, 2013.

SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

SUMMERS, M. **The Vampire**: His Kith and Kin. Charleston: BiblioBazaar, 2008.

WALDMAN, B. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Unicamp, 1989.

Sobre as autoras

Isabella Carrillo Gaeta

Mestranda em Comunicação (UNIP). Graduada em Comunicação Social: Rádio, TV e Internet pela Universidade Anhembí Morumbi. Bolsista Prosup/CAPES. Grupo de Pesquisa: Narrativas, Temporalidades e Tecnologias da Comunicação (UNIP)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2401-8130>

Laura Loguercio Canepa

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Doutora em Multimeios pela Unicamp com Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP e Bolsista Produtividade do CNPq.

ORCID: <https://0000-0003-3248-599X>

Como citar esse artigo

GAETA, I. C.; CANEPA, L. L. Melancolia imortal: tecnologia, sociedade e temporalidade em Entrevista com o Vampiro (1994). **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 251-267, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 20/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional

A IMAGEM E O IRREPRESENTÁVEL: O LUTO COMO DISSENSUALIDADE ESTÉTICA NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI

THE IMAGE AND THE UNREPRESENTABLE: MOURNING AS AESTHETIC DISSENSUALITY IN THE WORK OF CÂNDIDO PORTINARI

Francielle Czarneski
UTP

Resumo: Este artigo analisa a obra *Criança Morta* (1944), de Cândido Portinari, a partir das contribuições de Freud, Judith Butler, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, com o objetivo de compreender o luto como operação estética e política. Parte-se da hipótese de que a imagem não representa apenas uma perda individual, mas inscreve, no campo sensível, corpos historicamente marginalizados, produzindo um dissenso visual que resiste ao apagamento. A pintura é lida como dispositivo de memória que, ao recusar o consolo ou a mediação simbólica, ativa uma ética do olhar fundada na permanência da dor. Ao articular psicanálise, filosofia política e teoria da imagem, argumenta-se que o luto — especialmente aquele recusado pelo Estado e pelas instituições — pode operar como gesto de resistência contra as hierarquias que determinam quais vidas merecem ser enlutadas. A imagem de Portinari não estetiza a dor, mas a denuncia como efeito de uma política de exclusão e morte. Ao tensionar os limites do visível, *Criança Morta* instaura uma ruptura perceptiva e propõe uma política da imagem em que o luto não se encerra: sobrevive como ruído, como espectro e como insistência ética.

Palavras-chave: Luto; Imagem; Política; Cândido Portinari; Pintura social.

Abstract: This paper analyzes the painting *Criança Morta* (1944), by Cândido Portinari, through the theoretical contributions of Freud, Judith Butler, Jacques Rancière, and Georges Didi-Huberman, aiming to understand mourning as both an aesthetic and political operation. It starts from the hypothesis that the image does not merely represent an individual loss but inscribes historically marginalized bodies into the sensible field, producing a visual dissensus that resists erasure. The painting is read as a memory device that, by refusing consolation or symbolic mediation, activates an ethics of the gaze grounded in the persistence of pain. By articulating psychoanalysis, political philosophy, and image theory, the article argues that mourning—especially that which is denied by the State and institutions—can operate as a gesture of resistance against the hierarchies that determine which lives are deemed grievable. Portinari's image does not aestheticize pain but denounces it as an effect of a politics of exclusion and death. By straining the limits of the visible, *Criança Morta* establishes a perceptual rupture and proposes a politics of the image in which mourning does not resolve: it survives as noise, as specter, and as ethical insistence.

Keywords: Mourning; Image; Politics; Cândido Portinari; Social painting.

1 INTRODUÇÃO

Há imagens que não cessam de nos olhar. Persistem como espectros, recusando o esquecimento. Entre a poeira do sertão e a paleta expressiva de Cândido Portinari, emerge *Criança Morta* (1944): não apenas como representação de um luto íntimo, mas como denúncia de uma dor coletiva que atravessa a história do Brasil. A figura materna curvada diante do corpo do filho evoca, simultaneamente, o desespero individual e a ruína social. Neste gesto pictórico, o luto se converte em linguagem política — e a melancolia, em resistência.

Este artigo propõe uma leitura da obra *Criança Morta* (1944) à luz da distinção entre luto e melancolia, conforme formulada por Sigmund Freud (2011), e de suas reformulações contemporâneas, especialmente aquelas propostas por Judith Butler (1999; 2015; 2019; 2022) e Carla Rodrigues (2021). A análise é guiada por uma abordagem qualitativa, de caráter teórico-interpretativo, centrada na articulação entre psicanálise, filosofia política e crítica da imagem. Busca-se compreender de que modo o luto representado na obra ultrapassa a experiência privada e se inscreve como gesto público de reconhecimento — um chamado ético para que certas vidas não sejam condenadas à invisibilidade.

A metodologia empregada combina leitura crítica de imagens e análise textual, assumindo que a obra de arte opera como enunciação simbólica e socialmente situada. *Criança Morta* é lida aqui como um dispositivo visual de memória, que desafia o esquecimento ao fixar no campo estético a dor dos retirantes nordestinos — sujeitos que, historicamente, foram excluídos do campo da memória institucional.

Ao longo do texto, propõe-se que o luto encenado na tela não se encerra na perda, mas se prolonga como forma de interrogação ao presente. A imagem de Portinari, ao condensar sofrimento, abandono e dignidade, nos convida a refletir sobre as fronteiras entre quem pode ou não ser enlutado. Nesse sentido, a melancolia que ali se insinua não é passividade: é potência crítica, é recusa à normatividade do silêncio, é o brilho escuro de um sol que insiste em iluminar os esquecidos.

2 LUTO INDIVIDUAL: A FERIDA QUE ORGANIZA O “EU”

O luto é um processo complexo e universal que emerge da experiência da perda, envolvendo uma série de reações psicológicas, sociais e culturais. Sigmund Freud, em seu ensaio *Luto e Melancolia* (2011), publicado originalmente em 1917, oferece uma das primeiras teorias sistemáticas sobre o tema, definindo o luto como uma resposta psíquica ao rompimento de vínculos afetivos. Segundo Freud (2011), a pessoa enlutada passa por um processo de confrontação com a realidade da perda, no qual ocorre a retirada gradual do investimento emocional depositado no objeto perdido. Essa tarefa psíquica, ainda que dolorosa, permite ao indivíduo redirecionar suas energias para novos vínculos e relações, configurando o luto como um caminho necessário para a elaboração da ausência, culminando em um estado de aceitação e reequilíbrio emocional.

Ele ainda distingue o luto saudável da melancolia, em que o sofrimento da perda se transforma em uma identificação com o objeto perdido, dificultando a superação e resultando em um estado de sofrimento psíquico prolongado. Na melancolia, o sujeito não consegue desvincular-se completamente do objeto, experienciando sentimentos de autodepreciação e culpa intensos que dificultam o retorno a um estado emocional saudável. Para Freud, essa diferenciação entre luto e melancolia torna-se fundamental, pois aponta que, enquanto o luto visa a reintegração do sujeito à vida, a melancolia indica uma fixação que imobiliza o ego e impede sua superação.

Embora Freud (2011) tenha desenvolvido sua teoria do luto a partir de uma perspectiva clínica e individual, seu conceito de perda tem uma profundidade que se estende a experiências coletivas e sociais. A perda de um ente querido, por exemplo, não afeta apenas a pessoa diretamente envolvida, mas reverbera em um círculo social mais amplo, demonstrando o quanto as relações humanas estão entrelaçadas. Assim, a dor da perda transcende o indivíduo e pode ser observada como uma vivência compartilhada, marcada por ritos e práticas sociais que auxiliam na elaboração da ausência. Freud (2011) sugere que o processo de internalização dos aspectos e das qualidades do objeto perdido é central para a reconstrução do “eu”, destacando a complexidade e profundidade das ligações afetivas humanas.

Essa teoria fornece um alicerce fundamental para o entendimento do luto na contemporaneidade, mas também abre espaço para uma análise crítica sobre as implicações sociais e políticas do luto. Enquanto Freud (2011) aborda o luto como uma experiência psíquica e essencialmente individual, estudiosos contemporâneos, como Judith Butler, expandem essa perspectiva explorando como o luto adquire dimensões coletivas e políticas, desafiando as estruturas sociais que determinam quem é digno de ser lamentado e quem é invisibilizado.

Essa abordagem questiona o papel do Estado e das normas culturais na construção de hierarquias de valor entre vidas, propondo o luto tanto como uma resposta pessoal à perda quanto como um ato de resistência que busca reconhecer e honrar as vidas marginalizadas, frequentemente ignoradas pelas esferas institucionais e pela memória coletiva.

3 LUTO E LUTA: O QUE SOBREVIVE À PERDA É A RESISTÊNCIA

O luto político emerge quando a perda vai além do pessoal e se torna uma reivindicação coletiva por reconhecimento e justiça. Diferentemente do luto individual, ele contesta as estruturas que decidem quais vidas merecem ser lembradas, transformando a dor em um ato de resistência contra o apagamento social. Para Butler (1999), a ideia freudiana de que o "eu" se constrói em relação ao outro aponta para uma dimensão social do luto especialmente relevante em contextos de exclusão.

Aqui é importante observar a dimensão de um segredo: não somos capazes de saber o que perdemos no objeto perdido, e a sua incorporação não se dá completamente. Quando perdemos alguém, nem sempre sabemos o que se perdeu daquela pessoa, mas fazemos a experiência de nos tornar despossuídos. E a desposseção é uma maneira de politizar a perda e o luto (Butler, 2004 *apud* Rodrigues, 2021, p. 73).

Como observa Judith Butler (1999; 2015; 2019; 2022), o luto transcende a experiência pessoal de desapego, atuando como um campo de resistência que questiona as hierarquias de valor social. A expressão pública do luto por certos grupos ou indivíduos, especialmente aqueles historicamente marginalizados, se torna uma

forma de contestar o apagamento e reivindicar dignidade para existências invisibilizadas pela sociedade.

A autora também reformula o conceito de melancolia, tradicionalmente visto como uma dificuldade em superar a perda, transformando-o em uma forma de resistência ativa. Para ela, a melancolia não precisa ser entendida como patologia, mas como um ato político que se opõe à desvalorização de certos grupos. Em contextos de opressão e desumanização, essa melancolia permite que grupos marginalizados rejeitem o apagamento de suas vidas e identidades, convertendo o luto em uma demanda por reconhecimento e justiça.

Quando reconhecemos o Outro, ou quando pedimos por reconhecimento, não estamos pedindo para que um Outro nos veja como somos, como já somos, como sempre fomos, como éramos constituídos antes do encontro em si. Em vez disso, ao pedir, ao fazer um apelo, já nos tornamos algo novo, uma vez que somos constituídos em virtude de ter alguém se dirigindo a nós, uma necessidade e desejo pelo Outro que ocorre no sentido mais amplo da linguagem, sem o qual não poderíamos existir. Pedir por reconhecimento, ou oferecê-lo, e precisamente não pedir reconhecimento pelo que já somos. É solicitar um devir, instigar uma transformação, fazer um apelo ao futuro sempre em relação ao Outro. É também apostar a própria existência de si, e a própria persistência na existência de si, na luta pelo reconhecimento. Talvez essa seja uma interpretação de Hegel que estou oferecendo, mas também uma divergência, já que não vou me descobrir como sendo o mesmo “você” do qual eu dependo para existir (Butler, 2019, p. 46).

Para exemplificar sua teoria, a figura de Antígona na tragédia de Sófocles (representada por Sébastien Norblin na Figura 01) serve como uma metáfora para Butler (2022) explicar a transformação do luto em um ato político de resistência. Em sua obra *A Reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte* (2022), Butler analisa como Antígona desafia as leis do Estado ao insistir em enterrar seu irmão Polinices, mesmo diante da ameaça de execução imposta por Creonte, o rei de Tebas.

Segundo Creonte, Polinices, que lutou contra a cidade, havia perdido seu direito ao reconhecimento e ao luto, sendo considerado um traidor indigno de ser sepultado e lamentado. Contudo, Antígona confronta essa imposição estatal, reivindicando não apenas o direito ao luto, mas também o direito de humanizar a figura de seu irmão. Para ela, o dever de enterrar Polinices transcende as leis humanas e revela uma obrigação ética e familiar que desafia a autoridade política.

FIGURA 1 – ANTÍGONA SEPULTA POLINICE, SEBÁSTIEN NORBLIN, 1825



Fonte: Citalia Restauro (s./d.).

Butler (2022) identifica em Antígona uma figura de resistência que desestabiliza as categorias tradicionais de obediência e desobediência, questionando o monopólio estatal sobre o reconhecimento da vida e da morte. Ao insistir no direito de lamentar Polínicos, Antígona confronta diretamente a autoridade de Creonte, revelando como o poder político regula quais vidas são dignas de reconhecimento e luto.

Nesse sentido, o ato de enterrar seu irmão vai além do simples cumprimento de ritos fúnebres; é uma ação que desafia as fronteiras impostas pelo Estado sobre o valor da vida humana. O luto, nesse contexto, transforma-se em um espaço de disputa política, em que as identidades dos mortos, sobretudo daqueles marginalizados ou criminalizados, são ressignificadas e seus valores reafirmados. Butler (2022) evidencia que, ao reclamar o direito de Polínicos ser chorado, Antígona reconfigura o luto como uma resistência às forças que buscam apagar a memória dos mortos, revelando a intrínseca conexão entre luto, memória e justiça social.

Além disso, o estudo de Butler (2022) sobre Antígona explica como o luto pode ser um ato de desobediência ética, no qual a recusa em seguir as leis injustas torna-se uma forma de contestação moral. Antígona demonstra que a obediência às leis não é virtuosa por si mesma, especialmente quando essas leis desumanizam, criminalizam ou marginalizam certos indivíduos. O luto, nesse cenário, não se limita a um processo pessoal de cura e aceitação da perda; ele assume uma função de desobediência civil, um meio de desafiar as estruturas normativas que governam quem merece ser lembrado e quem é condenado ao esquecimento. Ao reivindicar o luto por vidas que o Estado ou a

sociedade buscam invisibilizar, Antígona simboliza a luta pela preservação da dignidade humana, mesmo em face de ordens que tentam apagar a existência de certos indivíduos.

Essa distinção, conforme argumenta Butler (2022), categoriza modos de vida como inteligíveis ou não e estabelece uma fronteira entre humanos e "não humanos". Essa relação entre vida e morte, segundo a leitura da autora, exige uma concepção da vida como interdependente e uma compreensão da morte desvinculada da ideia de fim absoluto.

Nesse cenário, a dialética entre o senhor e o servo adquire contornos nítidos; o anseio por reconhecimento, que implica em arriscar a própria vida para acessar o plano espiritual, adquire significância. Entretanto, obstruir essa trajetória para o servo, os adversários do Estado ou as mulheres equivale a afirmar, antecipadamente, que determinadas vidas já estão predestinadas a serem reconhecidas, ao passo que outras estão desde o princípio condenadas à invisibilidade. Seguindo essa linha de reflexão, passamos agora à análise da obra de Cândido Portinari, na qual essa resistência ganha forma concreta.

4 “CRIANÇA MORTA”: A ESTÉTICA DA DESPOSSESSÃO

274

Cândido Portinari, em sua trajetória, utilizou a arte como um veículo de contestação social, confrontando a invisibilização das vidas marginalizadas, tal como Antígona fez ao resistir às leis impostas. Em um cenário artístico em que a temática frequentemente se afastava da realidade social, Portinari direciona seu olhar àquelas vidas que eram ignoradas e desvalorizadas, promovendo, assim, uma forma visual de luto e reconhecimento público para os que, como na tragédia de Sófocles, foram excluídos do campo da memória coletiva.

Desde 1933, uma crescente preocupação entre artistas e intelectuais era a falta de uma arte social que se preocupasse com a realidade vivida pelas pessoas. Essa inquietação ressoava profundamente nas ideias de Portinari, que, ao longo de sua carreira, buscou retratar as experiências de vidas precarizadas, especialmente nas regiões áridas do Brasil, onde a seca e a migração se tornaram temas centrais em suas obras. Através de sua paleta expressiva, ele fixou no imaginário nacional imagens que

se tornaram símbolos de tragédias coletivas, como a morte de crianças e o sofrimento das famílias (Balbi, 2003).

A autora da biografia de Portinari escreve que “essa percepção conduziu-o a mostrar nas telas as dores dos retirantes” (Balbi, 2003, p. 48). A autora traz ainda um trecho de uma entrevista publicada logo após o fim da Segunda Guerra na Tribuna Popular, em que o artista revelou a origem de suas observações:

“E, mais uma vez, elas estavam na terra natal.” Desde menino tenho vivido o drama dos retirantes. Lembro de 1915, as grandes levas, aquela miséria. Não posso esquecer as recordações, que se acrescentam a novos contatos com a gente aqui do interior de São Paulo. Essas levas não param. Como deixar de fixar em meus quadros aquilo que fez da minha infância, de minha vida e a minha esperança de ver um dia melhor para os homens que trabalham a terra? (Portinari *apud* Balbi, 2003, p. 48).

Dessa maneira, pode-se notar o forte engajamento de Cândido Portinari com questões sociais, uma vez que ele tratava da temática da seca e da migração não só em suas pinturas, mas também em seus poemas, como se observa a seguir.

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
Vêm de terras secas e escuras; pedregulhos
Doloridos como fagulhas de carvão aceso

Corpos disformes, uns panos sujos,
Rasgados e sem cor, dependurados
Homens de enorme ventre bojudo
Mulheres com trouxas caídas para o lado

Pançudas, carregando ao colo um garoto
Choramingando, remelento
Mocinhas de peito duro e vestido roto
Velhas Trôpegas marcadas pelo tempo

Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos agarradas
Pés inchados enormes
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas (Portinari, 1964, p. 77-78).

A pintura *Criança Morta* (Figura 02) é um exemplo emblemático dessa abordagem social. Ao retratar uma mãe em desespero diante da morte de seu filho, Portinari ilustra a dor individual da perda evocando uma reflexão profunda sobre o luto como um fenômeno coletivo e político. A cena revela um luto que transcende o nível

peçoal, refletindo as questões sociais e estruturais que permeiam a vida das comunidades rurais brasileiras e o drama dos retirantes.

FIGURA 2 – CRIANÇA MORTA, CÂNDIDO PORTINARI, 1944



Fonte: Vírus da Arte (2014).

Neste quadro, o centro da composição é dominado pela figura da mãe curvada, imersa em um sofrimento profundo, enquanto outros membros da família e da comunidade ao redor partilham da mesma dor. Essa cena evoca a precariedade extrema em que vivem os retirantes, marcados pela miséria e pela seca, que transforma cada instante de suas vidas em uma luta pela sobrevivência. A morte da criança não é apenas um evento trágico, mas o reflexo de uma estrutura social que perpetua a marginalização dessas vidas, relegadas à invisibilidade. É interessante notar a diferença entre a tela de Portinari e diversas outras representações de mães com seus filhos nos braços, expressando o luto. A referência à *Pietà* de Michelangelo é recorrente nesses casos, mostrando a mãe acolhendo o filho deitado em seu colo.

Um exemplo contemporâneo é a *Pietà de Gaza* (Figura 3), fotografia que recebeu o prêmio de Photo of the Year no World Press Photo de 2024. Nesta imagem, uma mulher palestina segura nos braços sua neta morta, simbolizando a dor e a devastação vividas por civis em áreas de conflito. Em *Criança Morta*, de Portinari, a criança nos

braços é mostrada de uma forma que sugere uma prova de atrocidade, diferenciando-se da serenidade e resignação da Pietà clássica.

FIGURA 3 – A PIETÁ DE GAZA, 2023



Fonte: NRC (2024).

Essas existências são negligenciadas, ignoradas por uma sociedade que prefere voltar o olhar para outros cenários. A precariedade estrutural cerca essa família, evidenciada pelas condições de extrema pobreza, pela aridez do sertão e pela ausência de recursos básicos. Portinari, ao retratar essa família rural em luto, transforma sua obra em um manifesto visual contra essa indiferença, uma reivindicação para que vidas marginalizadas, como a dos retirantes, sejam vistas e reconhecidas em toda a sua vulnerabilidade e dignidade.

Nossa conclusão é de que quando pensamos na obra de Portinari, particularmente em *Criança Morta*, ela de fato representa o luto das vidas marginalizadas, como já mencionamos. Mas se seguirmos a lógica de Judith Butler (2022), essa representação do luto também pode ser vista como um gesto de busca por reconhecimento. O que Portinari fez ao retratar a dor, o sofrimento e a perda das

populações marginalizadas — muitas vezes esquecidas ou invisibilizadas — é exatamente o que a autora sugere ser o ato de resistência política por meio do luto.

A imagem de uma mãe segurando o corpo inerte de sua criança é uma reivindicação de dignidade (Butler, 2015; 2022). Ela é a afirmação de que essa vida, muitas vezes ignorada pela sociedade, importa e deve ser lembrada. Portanto, podemos pensar que Portinari, ao dar visibilidade a esse luto, estava, de certo modo, buscando não apenas o reconhecimento do sofrimento, mas também a inclusão dessas vidas na narrativa social e histórica.

5 IMAGEM, MEMÓRIA E JUSTIÇA: O LUTO COMO RUPTURA DO SENSÍVEL

A potência política da imagem, na perspectiva de Jacques Rancière (2005; 2018), reside na sua capacidade de intervir na configuração do sensível, isto é, na maneira como se organiza o campo do que pode ser visto, ouvido, nomeado e reconhecido como parte do mundo comum. Esse princípio, que o autor denomina “partilha do sensível”, estrutura as fronteiras entre o que se torna perceptível e aquilo que é condenado à invisibilidade, delimitando quem tem direito à visibilidade, à escuta e ao reconhecimento.

Criança Morta, de Cândido Portinari, tensiona esse regime perceptivo ao deslocar para o centro da cena corpos historicamente produzidos como resíduos sociais. A obra rompe com a lógica que administra a precarização da vida como ruído, como ausência e como matéria não digna de inscrição no campo do sensível. A presença da mãe curvada e da criança morta não opera como representação de uma tragédia isolada, mas como fissura na ordem que regula o visível e o dizível.

O luto encenado na pintura instaura uma operação de dissenso, conceito que, em Rancière (2018), corresponde à irrupção de uma fala ou de uma presença que não deveria existir no interior da ordem sensível dominante. O dissenso não consiste em mera divergência de opiniões, mas na interrupção da gramática que define quem é reconhecido como sujeito de fala, de dor e de memória. A cena, portanto, não se limita a representar o sofrimento; ela reconfigura os parâmetros perceptivos e convoca a uma suspensão das hierarquias que naturalizam a morte dos corpos subalternizados.

No regime estético das artes (Rancière, 2005), a imagem adquire autonomia para intervir nas formas de distribuição do sensível, desvinculando-se das funções representativas e éticas que a subordinavam à mimese ou à verdade. Essa reorganização não oferece uma resolução simbólica da dor, tampouco a estetiza como objeto de contemplação. O que emerge é uma inscrição da precariedade no campo da percepção coletiva, sem mediações que amenizem seu impacto.

O corpo da criança, centralizado na composição, evidencia a construção social da morte enquanto dispositivo que administra quais vidas são lamentáveis e quais permanecem sem direito ao luto. A tela não oferece consolo nem transcendência. Impõe uma presença que recusa ser tratada como ruído e obriga o olhar a confrontar os limites da própria ordem perceptiva que sustenta a exclusão e a desumanização.

Ao romper com a lógica representacional, a obra ativa um desentendimento sensível que suspende, ainda que provisoriamente, os mecanismos que legitimam a produção de vidas descartáveis. O gesto pictórico força uma reorganização do visível, instaurando no espaço estético uma memória que persiste e uma dor que recusa o apagamento.

Portinari, ao operar nesse regime, transforma o luto em dispositivo crítico. A imagem não se oferece como narrativa reconciliadora nem como estética da redenção. Converte-se em uma fissura que mantém aberta a ferida histórica da fome, da miséria e do abandono, reinscrevendo no campo da percepção social aquilo que a partilha do sensível tenta sistematicamente relegar à invisibilidade.

Dessa forma, a operação sensível instaurada por *Criança Morta* não se limita à reorganização perceptiva que obriga o olhar a enfrentar aquilo que os dispositivos sociais do apagamento buscam suprimir. A imagem rompe o regime do sensível e ativa camadas temporais latentes na história. Nesse deslocamento, articula-se a teoria da partilha do sensível, formulada por Rancière (2005), com a concepção de sobrevivência das imagens, proposta por Didi-Huberman (2011; 2012; 2015).

A imagem carrega uma potência que excede a representação imediata. Atua como operador temporal, condensando vestígios de experiências históricas e afetivas que não se encerram no tempo que as produziu. A força da imagem reside na capacidade de fazer emergir aquilo que persiste sob as camadas de silenciamento operadas pelas narrativas hegemônicas. Sua potência não se organiza pela

transparência, mas pela opacidade que convoca aquilo que permanece latente, espectral, intermitente. As imagens se configuram como espaços atravessados por fraturas, lacunas e vestígios, capazes de desestabilizar qualquer pretensão de completude ou evidência (Didi-Huberman, 2012).

Essa opacidade se apresenta como densidade que tensiona a própria possibilidade de ver. A imagem não oferece resposta imediata: exige trabalho do olhar, produz deslocamentos e solicita que o espectador se coloque diante do que não se deixa capturar inteiramente. Aquilo que emerge se configura como rastro, ruína e intervalo entre o visível e os resíduos do que a história tentou relegar ao esquecimento (Didi-Huberman, 2011).

A operação que a imagem instaura não estabiliza a memória nem organiza a narrativa. Ela irrompe como presença dissonante, capaz de sustentar no presente os restos do que foi interditado. Carrega aquilo que sobrevive ao apagamento, não como arquivo pacificado, mas como espectro que fere, que interrompe a fluidez da percepção, que impede a normalização da experiência sensível.

Essa densidade espectral não constitui falha nem incompletude, mas a própria condição da imagem enquanto dispositivo de memória e de resistência. A opacidade, longe de paralisar o olhar, convoca uma ética da percepção, obriga a sustentar aquilo que não se organiza como figura plena, obriga a reconhecer as marcas do que foi vivido, sentido e historicamente negado.

Na obra de Portinari, a cena se constitui como inscrição material de uma política da fome, da miséria e da precarização. O drama dos retirantes, sistematicamente negligenciado nas narrativas hegemônicas, emerge como expressão concreta de um projeto social que administra a escassez e fabrica vidas despossuídas. A seca, a fome e o deslocamento forçado configuram dispositivos históricos que organizam a reprodução da miséria e da morte como parte estrutural da economia e da política brasileira. A criança morta e a mãe curvada se apresentam como corpos que expressam a persistência de uma lógica social orientada pela produção de precariedade, pela administração da morte e pela recusa sistemática de luto, dignidade e memória às vidas marginalizadas.

A pintura tensiona o visível, não pela reprodução documental da dor, mas pela irrupção daquilo que a própria partilha do sensível (Rancière, 2005; 2018)

historicamente busca excluir. A sobrevivência que Didi-Huberman (2012; 2015) atribui às imagens se refere à emergência dissonante da memória, capaz de desestabilizar o presente, produzir desconforto, fratura e deslocamento, sem acomodar o passado no arquivo do já vivido.

Diante desse tipo de imagem, não se sustenta a posição distanciada do observador neutro. A cena convoca o espectador à implicação ética, uma vez que sua própria existência sensível passa a ser atravessada pelos rastros daquilo que observa. A relação não se estrutura pela contemplação, mas pela exposição a um “real” que se impõe como ferida, como interrupção da experiência consensual do mundo.

Ao construir essa cena, Portinari ativa aquilo que Didi-Huberman (2015) denomina política da imagem. Não oferece um documento de denúncia nem uma narrativa reconciliatória. A imagem instala, no espaço estético, uma denúncia que se estrutura pela permanência da dor, pela presença irredutível do luto e pela recusa à invisibilidade. Esse gesto produz uma redistribuição do sensível que rompe, ainda que provisoriamente, os limites que separam aquilo que é autorizado a ser visto daquilo que permanece interditado pela ordem social (Rancière, 2018).

Essa inscrição da dor como matéria sensível não se organiza em torno de um princípio de mediação simbólica. O que se apresenta é uma experiência estética que não oferece possibilidade de distanciamento, não permite ao olhar qualquer recuo interpretativo que conduza ao conforto da representação. A imagem, nesse regime, atua como ferida que se mantém aberta, instaurando uma ética do olhar fundada na recusa do esquecimento e na permanência da dor.

É nessa chave que se estabelece um campo de aproximação entre *Criança Morta* e a fotografia conhecida como *Pietà de Gaza*, vencedora do *World Press Photo* em 2024. Ambas as imagens produzem, no espaço sensível, uma cena que recusa qualquer possibilidade de transfiguração da dor em linguagem conciliatória. O gesto da mãe curvada sobre o corpo morto do filho não se apresenta como metáfora, não organiza um rito de passagem, não oferece à morte uma moldura simbólica que a torne suportável.

O corpo morto da criança, sustentado nos braços da mãe palestina, assim como o corpo da criança nordestina representada por Portinari, não se organizam como objetos de luto no sentido clássico do termo — aquele que conduz o sujeito à elaboração

da perda e, conseqüentemente, à sua superação. O que essas imagens instauram é uma política da dor, uma materialidade da ausência que não se resolve, que não se acomoda, que não se permite pacificar (Didi-Huberman, 2015).

Esse tipo de imagem convoca o olhar a compreender a dor como efeito material de dispositivos históricos, sociais e políticos que organizam a produção de mortes administráveis e lutos interditados. As figuras representadas não correspondem a corpos cuja morte mobiliza processos de reparação simbólica, mas a existências submetidas a uma lógica estrutural de apagamento, na qual o luto é recusado, a dor não é legitimada e a memória permanece sistematicamente negada.

A cena que se impõe, tanto na pintura quanto na fotografia, rompe com qualquer expectativa de contemplação. Não oferece espaço para sublimações nem para operações simbólicas que conduzam à acomodação da dor. Seu funcionamento estético está ancorado na insistência de um “real” que fere, que interrompe, que se mantém irreduzível na sua condição de ruína, de carne exposta, de luto sem mediação possível. O gesto dessas imagens não busca organizar a morte em uma narrativa, mas fazer da própria dor uma linguagem que resiste ao apagamento.

Se a partilha do sensível (Rancière, 2005) opera, historicamente, para separar o que pode e o que não pode ser visto, sentido ou enlutado, essas imagens irrompem como dissenso. Sua inscrição não conduz à resolução, mas à fissura. Elas operam como vestígios que se recusam à lógica da reparação e que tornam visível uma dor que a história, o Estado e as instituições tentaram, insistentemente, relegar ao silêncio.

A operação formal da obra não resulta na organização de uma memória conciliada, mas na inscrição de uma presença traumática que impede o fechamento simbólico da experiência. Como sustenta Didi-Huberman (2012), quando as imagens desaparecem, desaparecem também as palavras, os afetos e, conseqüentemente, a própria possibilidade de transmissão. O desaparecimento, portanto, não é apenas visual, mas epistêmico, afetivo e político.

Ao tensionar o sensível, a pintura reafirma a função da imagem como arena de disputa, na qual memória, luto e sofrimento se apresentam como operações críticas, capazes de desestabilizar a organização perceptiva do mundo. O que se vê não é uma cena do passado, mas a persistência de uma estrutura de violência que continua produzindo mortes não lamentadas e corpos não reconhecidos. É essa condição que

transforma a imagem em contra-dispositivo, mobilizando aquilo que Didi-Huberman (2011) define como um trabalho de luto que não se realiza pela superação da dor, mas pela sua permanência no campo sensível.

Em *Criança Morta*, não há redenção, apenas insistência. A insistência de uma dor que não se cala, de uma ausência que não se deixa organizar, de uma imagem que se recusa a operar como metáfora. O que se impõe é uma política do sensível que, ao reter a dor no espaço da imagem, convoca à responsabilidade ética diante do que foi historicamente silenciado. Se, como nos alerta Didi-Huberman (2012), o desaparecimento das imagens é também o desaparecimento da possibilidade de dizer e de lembrar, então a permanência dessa cena no campo estético é uma forma radical de memória. Não como arquivo pacificado, mas como ruído que reabre a ferida e interrompe qualquer tentativa de normalização da violência. Diante dela, o luto não se conclui: sobrevive.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado neste estudo evidenciou que o luto, longe de se restringir a uma vivência íntima de perda, pode operar como gesto político e estético de resistência. A análise da obra *Criança Morta*, de Cândido Portinari, em articulação com as reflexões de Freud (2011), Judith Butler (1999; 2015; 2019; 2022), Jacques Rancière (2005; 2018) e Georges Didi-Huberman (2011; 2012; 2015), permitiu compreender que há imagens que não cessam de ferir — não por sadismo ou comoção fácil, mas porque insistem em expor as marcas de uma violência histórica ainda em curso.

Na obra de Portinari, o luto não se organiza como narrativa de superação, mas como recusa. Recusa do silêncio, da invisibilidade, da normatividade que administra quais vidas merecem memória e quais devem desaparecer sem traço. A mãe curvada diante do filho morto não é símbolo de redenção: é corpo insistente que exige ser visto. É dor que não se acomoda. É interrupção do sensível tal como historicamente se configurou.

Freud nos ofereceu as primeiras formulações sobre o luto como trabalho psíquico; Butler deslocou essa compreensão para o terreno ético-político, denunciando a distribuição desigual do direito à dor; Rancière (2018) evidenciou como certas

presenças não são reconhecidas nem mesmo como visíveis; Didi-Huberman (2012), por sua vez, nos lembrou que toda imagem carrega sobrevivências — fragmentos do que tentou ser calado.

Ao reunir esses aportes teóricos e confrontá-los com a materialidade da obra de arte, observamos que o luto ali não se resolve: ele se instala. Não consola: fere. Não apazigua: convoca. Trata-se de um luto que não pode ser domesticado pela linguagem, pois ele mesmo é linguagem em estado de ruptura. Imagens como a de Portinari não romantizam a dor, mas a denunciam como produto de estruturas sociais que seguem fabricando mortes administráveis e lutos interditados.

Assim, pensar o luto como operação estética e política é reconhecer que há dores que não pedem cura, mas visibilidade; não exigem reconciliação, mas escuta; não desejam ser superadas, mas sustentadas. Porque há perdas que, uma vez silenciadas, silenciam com elas a possibilidade de justiça.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **A reivindicação de Antígona**: o parentesco entre a vida e a morte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, J. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, J. **Subjects of desire**: Hegelian reflections in twentieth-century France. Columbia: Columbia University Press, 2012.

BUTLER, J. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CITALIA RESTAURO. **Antígona sepulta o irmão, Polinice, Sébastien Norblin, 1825**. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/antigona-sepulta-polinice-sebastien-norblin/> Acesso em: 13.fev.2025.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Trabalho original publicado em 1917).

NCR. **A Pietá de Gaza**. Disponível em: <https://www.nrc.nl/nieuws/2024/04/18/world-press-photo-a4196308>. Acesso em 13.fev.2025.

PORTINARI, C. Deus de Violência. In: **Poemas de Candido Portinari**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964. p. 77-78.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018.

RODRIGUES, C. **O luto entre clínica e política**: Judith Butler para além do gênero. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

VÍRUS DA ARTE. **Criança Morta, Cândido Portinari, 1944**. 2014. Disponível em: <https://virusdaarte.net/portinari-crianca-morta/>. Acesso em: 13.fev.2025.

Sobre a autora

Francielle Czarneski

Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2025), com pesquisa sobre iconoclastia contemporânea e disputas simbólicas em torno das imagens de Marielle Franco. Graduada em História (2021) e Artes Visuais (2014), desenvolve estudos em história da arte e estética, com foco nas relações entre arte e sobrevivência cultural.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5188-5282>

Como citar esse artigo

CZARNESKI, F. A imagem e o irrepresentável: o luto como dissensualidade estética na obra de Cândido Portinari.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 268-285, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional*



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



**PPG
COM** programa de
pós-graduação em
comunicação



MODOS DE
SUBJETIVAÇÃO
E BIOPOLÍTICA