



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO,
ARTES E DESIGN
FAMECOS

REVISTA FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 29, p. 1-13, jan.-dez. 2022
e-ISSN: 1980-3729 | ISSN-L: 1415-0549

<https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41827>

CINEMA

Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora

Laboring images, repairing the visible: the politics of image as a reparative practice

Trabajar imágenes, reparar lo visible: la política de la imagen como práctica reparadora

**Gabriela Machado
Ramos de Almeida¹**

0000-0001-8676-7621

gabriela.mralmeida@gmail.com

Dieison Marconi¹

0000-0003-1883-652X

dieisonmarconi@gmail.com

Recebido em: 22 set. 2021.

Aprovado em: 3 maio 2022.

Publicado em: 22 ago. 2022.

Resumo: Esse artigo, de caráter especulativo, ensaia uma aproximação entre as noções de política da imagem, formulada por Jacques Rancière, e prática reparadora, de Eve Sedgwick. Defendemos que a política da imagem, ao liberar-se da dimensão da denúncia e do conteúdo prescritivo orientado para causar indignação no espectador, pode ser qualificada como uma prática reparadora. O trabalho apresenta dois movimentos: o primeiro busca estabelecer relações entre o que Sedgwick considera uma postura paranoica assentada na "hermenêutica da suspeita" e o regime representativo da imagem descrito por Rancière. Em seguida, explora a proposição da política da imagem como prática reparadora refletindo sobre os modos como a imagem pode estar aberta à indeterminação, ao dissenso e a formas outras de organização do visível, do audível e do dizível. Como desdobramento desses dois movimentos, é apresentada uma análise breve do filme *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020), obra *queer* que produz um gesto de reparação concedendo prazeres visuais e produzindo uma rasgadura provisória no que tradicionalmente se concebeu como imagem política.

Palavras-chave: Política da imagem. Prática reparadora. Estética e política. Cinema *queer* brasileiro. *Os últimos românticos do mundo*.

Abstract: This paper of speculative content proposes an approximation between the notions of politics of image, formulated by Jacques Rancière, and reparative practice, by Eve Sedgwick. We affirm that the politics of image, by freeing itself from a dimension of denouncement and from the prescriptive content oriented to cause indignation in the viewer, can be qualified as a reparative practice. The work presents two movements: the first seeks to establish relations between what Sedgwick considers a paranoid position based on the "hermeneutics of suspicion" and the representative regime of the image described by Rancière. The work explores then the proposition of the politics of image as a reparative practice, reflecting on the ways in which the image can be open to indeterminacy, dissent and other forms of organization of the visible, the audible and the sayable. As a result of these two movements, we present a brief analysis of the film *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020), a queer work that produces a gesture of reparation granting visual pleasures and producing a temporary fissure in what has traditionally been conceived as a political image.

Keywords: Politics of image. Reparative practice. Aesthetics and politics. Brazilian queer cinema. *Os últimos românticos do mundo*.

Resumen: Este artículo de contenido especulativo intenta acercar las nociones de política de la imagen, formulada por Jacques Rancière, y la práctica reparadora, de Eve Sedgwick. Defendemos que la política de la imagen, al liberarse de la dimensión de denuncia y contenido prescritivo orientado a provocar indignación en el espectador, puede calificarse como práctica reparadora. La obra presenta dos movimientos: el primero busca establecer relaciones entre lo que Sedgwick considera una postura paranoica basada en la "hermenéutica de



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo, SP, Brasil.

la sospecha" y el régimen representativo de la imagen descrita por Rancière. Luego, explora la propuesta de la política de la imagen como práctica reparadora, reflexionando sobre las formas en que la imagen puede abrirse a la indeterminación, al disenso y otras formas de organización de lo visible, lo audible y lo decible. Como despliegue de estos dos movimientos, se presenta un breve análisis de la película *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020), obra queer que produce un gesto de reparación, otorgando placeres visuales y produciendo un desgarramiento temporal en lo que fue tradicionalmente concebido como una imagen política.

Palabras clave: Política de la imagen. Práctica reparadora. Estética e política. Cine queer brasileño. *Os últimos românticos do mundo*.

Introdução

Propomos, neste artigo, uma aproximação teórica entre as noções de política da imagem, elaborada pelo historiador francês Jacques Rancière (2012a), e prática reparadora, proposta pela teórica *queer* estadunidense Eve Sedgwick (2003). O ponto de partida para esta proposta especulativa é a sugestão de que a política da imagem, ao liberar-se da camisa de força da denúncia e do conteúdo prescritivo orientado para causar indignação no espectador, pode ser qualificada como uma prática reparadora. Isto é, imagens que não estão interessadas em denunciar, de modo paranoico e pedagógico, uma série de violências que atingem prioritariamente grupos historicamente vulneráveis. E que, ainda assim, se coadunam aos projetos de resistência e sobrevivência ao tomarem posição tanto através de um repertório estético inventivo, lúdico e apropriativo, como também ao reconhecerem que sua politicidade se encontra na descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores (RANCIÈRE, 2012a). Para melhor compreender esta ampla proposição, organizamos o presente texto em dois momentos específicos que, assim acreditamos, contribuem para escrutinar uma relação proveitosa entre política da imagem e prática reparadora.

Primeiramente, nos deteremos em refletir sobre como a "estratégia paranoica" (SEDGWICK, 2003) também se aproxima do que Rancière entende por um "regime representativo de eficácia

estética". Para Sedgwick, a estratégia paranoica, enquanto gesto crítico e epistemológico, tornou-se um dos modelos prioritários de produção de conhecimento na teoria crítica, nos estudos culturais, na teoria feminista e nos estudos *queer*. A prerrogativa desse modelo paranoico seria, neste caso, a necessidade de escrutinar, expor e denunciar, a todo instante, os projetos de discriminação e violência. Nessa toada, a autora acrescenta ainda que esse modo de produção de conhecimento (acadêmico e ativista) se assenta em um funcionamento paranoico porque é sustentado tanto pela suspeita quanto pela antecipação como estratégias para evitar o engano, desviar dos riscos de que algo danoso nos surpreenda e evitar que quaisquer facetas de um fenômeno escapem ao exercício teórico/crítico.

No entanto, acreditamos que esse forte exercício tautológico não é uma característica exclusiva da produção de conhecimento, mas também do que Rancière (2009) compreende como uma produção artística que é assentada em um "regime representativo", aquele que acreditou que a eficácia política da imagem estaria sobretudo em seu conteúdo diretivo e em seu discurso de denúncia, de revolta e indignação. Neste caso, a estratégia paranoica, ao se constituir como uma teoria forte de afetos negativos, também se encerra antecipadamente na forma de um consenso do que seria uma imagem política. Isto é, um gesto cognitivo que não está aberto para a surpresa e o imponderável, como argumenta Sedgwick (2003).

Em um segundo momento, gostaríamos de aproximar as noções de política da imagem e prática reparadora, mais especificamente a partir dos seguintes vetores: a) refletir sobre a política da imagem enquanto prática reparadora nos faz abrir mão de uma "moral de representação paranoica" para explorar repertórios estéticos deslizantes, conflituosos, lúdicos, criativos e não prescritivos; b) precisamente desse modo, torna-se possível compreender como a política da imagem está sujeita, enquanto prática de reparação, não ao círculo fechado da interpretação antecipatória, mimética ou tautológica (um consenso), mas sim

sobre como elas estão abertas à indeterminação, à pensatividade, ao dissenso e a uma outra forma de organização do visível, do audível e do dizível.

Como desdobramento desses dois movimentos, especialmente com o filme *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020), nos propomos a refletir sobre como a política da imagem, enquanto prática reparadora, pode ser compreendida como produto de experiências estéticas que são marcadas por um amor melancólico pelas imagens e por certos repertórios, o que nos ajuda a compreender como alguns cineastas *queer* se apropriam de determinados repertórios estéticos hegemônicos não para cair na armadilha da "moral de representação" e da "prerrogativa paranoica", mas para fazer da estética, da imagem e do cinema uma prática reparadora.

A leitura paranoica e o regime representativo da imagem

Eve Sedgwick é autora formativa dos estudos *queer* norte-americanos, sobretudo quando reconhecemos que seu livro *Epistemologia do armário* (1991) sintetiza uma das principais propostas desse campo de investigação. Nesse livro, assim como em outros trabalhos desenvolvidos na mesma época, o pensamento *queer* não estava interessado em investigar como viveriam os bolsões de sujeitos abjetos que são produzidos por um conjunto de normas generificadas e sexuadas. Ainda que não seja um conjunto de teorias homogêneas, o interesse basilar dos estudos *queer* foi, ou ainda é, propor algumas questões: como se constitui o conjunto determinado de normas de gênero e sexualidade que organiza nossa vida social? Como essa engenharia cultural e material de sexo, gênero, raça e classe produz corpos abjetos? E, em oposição a tal abjeção, como esta norma também produz um corpo/sujeito que seria teoricamente original, saudável e coerente? E diante desse amplo dispositivo de produção, regulação e controle, quais são as respostas que os sujeitos são capazes de oferecer?

Epistemologia do armário, texto fundamentalmente inspirado em um pensamento foucaultia-

no, tira o termo "armário" do senso comum para argumentar que tal palavra, vastamente utilizada nas comunidades *gays* e lésbicas para descrever a experiência de não demonstrar publicamente seus desejos afetivos e sexuais, está associada a um dispositivo de regulação sexual e social. Isto é, o armário não diria somente respeito, explica Sedgwick, ao aparato histórico, cultural e subjetivo que faz com que sujeitos de sexualidades dissidentes escondam ou omitam parte do que são. Ele é, também, um aparato de distinção de privilégios, pois garante, para aqueles sujeitos "aparentemente saudáveis e sexualmente coerentes", uma série de direitos civis, políticos e sociais. Portanto, o armário descreve, além disso, uma relação do público e do privado. Isto é, aquilo, ou aqueles, que em tese não deveriam barganhar determinadas formas de visibilidade em função de orientação sexual ou identidade de gênero, devem justamente permanecer restritos à zona noturna de uma vida precária (BUTLER, 2017).

Em *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (2003), Sedgwick faz uma revisão crítica de alguns de seus trabalhos e mais amplamente da teoria *queer*, dos estudos feministas e da teoria crítica, e propõe uma reflexão que nos interessa sobremaneira. Parte de *Touching feeling* está publicado em português como *Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você* (2020), mas o título nos parece ser mais interessante em inglês, pois se diverte com a música de Carly Simon, quando diz: "*You're so paranoid you probably think this essay is about you (You're so vain)*". Nesta obra, a autora questiona:

[...] que aos olhos dos Estados Unidos a vida de africanos e afro-americanos não têm valor; que *gays* e usuários de drogas são menosprezados, quando não são ativamente odiados; que as pessoas no poder observam calmamente a probabilidade catastrófica de mudanças ambientais e populacionais. Supondo que estivéssemos certos de todas essas coisas -, o que saberíamos, então, que já não sabíamos? (SEDGWICK, 2020, p. 390).

A partir dessas questões, Sedgwick afirma que determinados sujeitos, especialmente aqueles

inscritos em grupos que são vítimas prioritárias de violência, carregam uma bagagem intelectual marcada por uma "hermenêutica da suspeita", ou seja, hábitos críticos amplamente difundidos, de forma que talvez já tenham se tornado sinônimos cristalizados da crítica em si. Não surpreende, diz ela, que o efeito colateral dessa forma de produção de conhecimento tenha sido involuntariamente estultificante, ou mesmo paranoico. Sedgwick esboça cinco retratos da paranoia enquanto prática epistêmica: "a paranoia é *antecipatória*; a paranoia é *reflexiva* e *mimética*; a paranoia é *uma teoria forte*; a paranoia é uma teoria de *afetos negativos*; a paranoia deposita sua fé na *exposição*" (SEDGWICK, 2020, p. 397, grifo da autora).

Grosso modo, a leitura paranoica em sua faceta antecipatória é "um gesto de sistemática vigilância". E, por ser orientado de modo unidirecional ao futuro, trata-se também de um trabalho epistêmico que busca ansiosamente evitar qualquer surpresa desagradável. E, "como descobrir que existe a possibilidade de haver uma surpresa ruim já seria em si uma surpresa desagradável, a paranoia requer que toda notícia ruim seja sempre já conhecida" (SEDGWICK, 2020, p. 397). Isso nos leva, então, ao segundo aspecto: a paranoia é reflexiva e mimética. Ao apontar que essa prática se esforça em produzir uma epistemologia antecipatória, seu traço reflexivo se reduz a exigir a imitação para que não apenas não seja surpreendida por algo ruim, mas também para que seja compreendida como imitação. Ao mesmo tempo em que acredita ser compreendida apenas através da imitação, a paranoia é uma estratégia que só sabe compreender o mundo à sua volta através da própria imitação. Tal tautologia é dominante porque a paranoia propõe tanto que "qualquer coisa que você possa fazer (contra mim), eu posso fazer pior; como que qualquer coisa que você possa fazer (contra mim), eu posso fazer primeiro – contra mim". (SEDGWICK, 2020, p. 398).

Desse modo, ao ser reflexivamente mimética, a leitura paranoica segue um padrão no qual o sujeito (ou mesmo o pesquisador ou ativista) "se constitui 'contra' a disciplina ao assumir essa dis-

ciplina em seu próprio nome ou até mesmo em seu próprio corpo" (SEDGWICK, 2020, p. 398). Isto é, uma vez que determinado tema seja abordado não sob a perspectiva de um genuíno diagnóstico, esse mesmo tema ou fenômeno corre o risco de se cristalizar de forma hipersaturada, o que obscureceria outros caminhos para se produzir conhecimento ou mesmo outras coisas que poderiam ser conhecidas. Justamente por ser antecipatória, tautológica e mimética, a leitura paranoica é uma "teoria forte dos afetos" –, diz Sedgwick, inspirada em Silvan Tomkins. O que faz da paranoia uma teoria forte é que sua potência está menos nos afetos negativos ou positivos que ela pode mobilizar e mais no tamanho e na topologia de seu domínio, alcançando um tipo de generalidade aplicativa que sufoca outras perspectivas de reflexão e atuação política.

Além disso, a paranoia oferece amplitude a uma perspectiva de mundo tão reducionista que ela raramente consegue assumir outra forma que não a forma de uma "teoria de afetos negativos". Ou seja, a estratégia que é coordenada (às vezes silenciosamente) pela paranoia ansiosa é a de antecipar a dor (ou a impossibilidade de não conseguir não antecipar a dor). Ou, melhor, a crença de que é necessário antecipar a dor e a surpresa negativa enquanto dados de uma "realidade" – "como se esse fosse o único e inevitável modo, motivo, conteúdo e prova de verdadeiro conhecimento" (SEDGWICK, 2020, p. 405).

Para esse saber paranoico, "tornar algo visível como um problema" seria colocar-se a um pulo de sua solução ou, pelo menos, de uma de suas possíveis soluções. Desse modo, grande parte da reflexão crítica torna-se dependente do prestígio de uma única e abarcadora narrativa: "a exposição e problematização de violências ocultas na genealogia do sujeito liberal moderno" (SEDGWICK, 2020, p. 407). Essa fé na exposição abarca, portanto, uma fé na denúncia, na acusação e na delação como modelo prescritivo e de sucesso para se produzir teoria crítica por excelência.

Ao descrever a paranoia como modelo de saber epistemológico, Sedgwick sugere, juntamente a Ricoeur (1970), que tal fórmula fortalece

um conjunto de procedimentos convergentes de desmistificação e uma crença na evidência que são dificilmente explicáveis pela própria hermenêutica. Ao fazer tal comentário, a pesquisadora cita como exemplo disso alguns trabalhos fecundos, como os de Nietzsche (através da genealogia da moral), de Marx (através da teoria da ideologia) e de Freud (através da teoria dos ideais e ilusões). Não obstante, essa leitura pode ser expandida para boa parte não apenas da teoria crítica estadunidense e europeia, mas também pela produção de conhecimento produzida em diferentes regiões do Sul global, sobretudo através das diástases da colonialidade.

No entanto, é importante ressaltar que, para Sedgwick, "a principal razão para questionar as práticas paranoicas não é a possibilidade de suas suspeições serem delirantes ou estarem, simplesmente, equivocadas" (SEDGWICK, 2020, p. 396). Para a autora, o que precisamos entender é que as estratégias paranoicas não são as únicas formas de termos acesso privilegiado ao conhecimento. Como ela mesma destaca, tais estratégias "representam *um* caminho, entre outros, para se perseguir, encontrar e organizar o conhecimento." (SEDGWICK, 2020, p. 396)

No entanto, acreditamos ser possível verificar esse pensamento paranoico não apenas na hermenêutica da suspeita presente em sujeitos *queer*, na teoria crítica ocidental ou mesmo em alguns ativismos políticos contemporâneos. Gostaríamos de sugerir que a paranoia, enquanto traço epistêmico, também está presente na constante tentativa de politizar e repolitizar a arte e as imagens. Mais especificamente, estamos sugerindo que esse saber paranoico é um traço que constitui as duas perspectivas hegemônicas que costumamos utilizar para classificar determinadas imagens como políticas ou não, a saber, e de acordo com Jacques Rancière (2012a), o regime representativo da imagem e a imediatez ética. Para o autor, a vontade de repolitizar a arte e as imagens manifesta-se, especialmente, desde o século XX, em estratégias e práticas muito diversas que convergem para certo modelo de "eficácia": A arte é considerada política porque

mostra os estigmas da dominação e as mazelas sociais, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social. (RANCIÈRE, 2012a, p. 52).

Segundo Rancière, embora artistas e críticos ainda nos convidem a situar o pensamento e as práticas da arte num contexto sempre novo (capitalismo tardio, globalização, sociedade de comunicação pós-massiva, imagem digital etc.), estes seguem a validar modelos de eficácia da arte que talvez tenham sido abalados um século ou dois antes de todas essas novidades (RANCIÈRE, 2012a). Um desses modelos, que Rancière nomeia como regime pedagógico e/ou representativo, além de considerar que a arte só é política quando munida de denúncia discursivamente explícita, também "supunha uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe" (RANCIÈRE, 2012a, p. 53). Ou seja, tal concepção de eficácia política, que já estava presente no teatro de costumes ou de correção moral do século XVIII, ainda sobrevive na cultura contemporânea de modo a fazer acreditar que a politicidade da imagem estaria nas mensagens de exposição e denúncia, as quais, quando vão ao encontro do espectador, promoveriam determinadas formas de indignação e revolta, formatando-se como armas de combate.

Dito de outra maneira, a crença na ideia de que a política se encontra apenas no "conteúdo" que a imagem apresenta é o mesmo que acreditar que uma imagem só possa ser política na medida que sustenta "um modo de representação que torna determinadas situações inteligíveis enquanto efeito de certas causas e que a leve a produzir formas de consciência e afetos que a modifiquem" (RANCIÈRE, 2009, p. 53). Ao mesmo tempo, essa crença preserva certo tom de ingenuidade, pois ela apoia-se na pressuposição de um "*continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos

espectadores" (RANCIÈRE, 2012a, p. 54).

Para o autor, quando um artista está somente preocupado em "passar uma mensagem", como se houvesse uma linha reta entre o que se produz e o que se recebe, tal artista não faz mais do que infantilizar o espectador. Esse forçoso regime representativo de eficácia política da imagem, herdeiro do teatro de correção moral, só é substituído, de forma oscilatória, por outro modelo arquético. Arquético no sentido de que "os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representadas, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade" (RANCIÈRE, 2012a, p. 56). E a esse regime mimético, Rancière dá o nome de "immediatez ética". Para o autor, o modelo de immediatez ética não teria deixado de nos acompanhar durante o que foi ou é denominado de modernidade, especialmente quando prescreveu a ideia de "uma arte que se tornou forma de vida". Tal ideal ainda teria tido, segundo Rancière, seus grandes momentos na primeira metade do século XX: "a obra de arte total, o coro do povo em ato, a sinfonia futurista ou construtivista do novo mundo mecânico" (RANCIÈRE, 2012a, p. 56).

No entanto, ainda que esta perspectiva tenha, aos poucos, ficado para trás, o que continua muito perto é a ideia de que a arte, para ser política, deve suprimir-se a si mesma: o teatro que inverte a lógica e transforma o espectador em ator, a performance que não é mais performance, mas apenas protesto engajado, o cinema político que é apenas discurso implicado, a fotografia explícita de crítica ideológica -, estratégias que às vezes antagonizam forma e conteúdo, arte e política. Para Rancière, a polaridade entre essas duas pedagogias (regime representativo e immediatez ética) define um círculo no qual se encerra frequentemente boa parte da reflexão sobre a política da arte e das imagens. Logo, esse círculo fechado de interpretação polarizada obscureceu, para o autor, a existência de uma terceira forma de eficácia política da arte, que merece propriamente o nome de "regime estético" e, conseqüentemente, do que o autor também nomeia por "política da imagem". Nos dedicaremos

a essas perspectivas na seção seguinte, numa tentativa de aproximá-las à uma ideia de prática reparadora (SEDGWICK, 2003, 2020).

Por hora, gostaríamos de insistir na verificação de que a paranoia também se encontra relativamente presente nessas duas perspectivas hegemônicas (regime representativo e immediatez ética) de conceituar arte/imagem política. Para Rancière (2012a), ambas as perspectivas aqui apresentadas seriam marcadas por uma "estranha esquizofrenia". No entanto, nos parece também adequado dizer que elas são especialmente marcadas por um saber paranoico (SEDGWICK, 2020). Primeiramente, uma compreensão de imagem política cristalizada no regime representativo também possui, ao menos em alguma medida, um traço paranoico de antecipação. Ou seja, uma imagem pedagogicamente engajada antecipa, muitas vezes, que determinado fenômeno precisa ser "revelado" para o espectador que, assim, não correria o risco de ser tomado pelo mundo ideológico das aparências.

Ao acreditar que a política só se faria presente no conteúdo ou discurso que determinada imagem apresenta, esse regime antecipa, de modo diretivo, que haveria o "*continuum* sensível" entre a explicitação discursiva e os sentimentos mobilizados no mesmo espectador. Precisamente desse modo, o regime representativo também é calcado na antecipação ansiosa porque baseia-se em uma fórmula epistêmica de que não se pode deixar que nada escape ao exercício crítico da imagem, cristalizando uma tentativa constante de evitar uma surpresa desagradável, isto é, a fratura do próprio *continuum* sensível. No entanto, essa tentativa de evitar as coisas imponderáveis, ou até mesmo a distância entre produção e espectadorialidade (RANCIÈRE, 2012a), já se torna, em si mesma, a própria surpresa desagradável pois, como argumenta Sedgwick (2003), a paranoia requer que toda notícia ruim seja sempre já de antemão conhecida.

Neste sentido, tanto o regime representativo quanto o desejo da immediatez ética se esforçam por entregar um saber ingenuamente mimético, isto é, uma possível imitação entre o que é produ-

zido e o que é recebido, desejando se fechar em um círculo de reflexão tautológica e consensual. Assim, ao desejar ser reflexivamente mimético, o saber paranoico das imagens políticas também abraça um padrão no qual a própria imagem se constitui explicitamente contra o fenômeno ou tema que deseja criticar, permitindo que o perigo desse "fenômeno negativo" determine ou ao menos condicione sua própria tessitura formal. O que impossibilitaria, nesse caso, outra via para a compreensão de como as imagens podem ser políticas, sobretudo a partir da estética que, por sua vez, está mais aberta aos fluxos da indeterminação e do caráter paradoxal da política.

Esse gesto paranoico também sobrevive porque o regime representativo é, sobretudo, uma teoria forte de como devem ser produzidas imagens políticas. E ela é forte não necessariamente porque se garante como armas de combate que sairiam de si mesmas para restaurar elos perdidos (RANCIÈRE, 2012a), mas sim porque é capaz de formatar uma ampla e geral tipologia de imagem política, sufocando outras perspectivas pelas quais poderíamos trabalhar a politicidade das imagens. Essa ampla topologia de imagem política sustenta sua força através dos "afetos negativos" (SEDGWICK, 2020), pois costuma antecipar a explicitação da dor, das mazelas e dos sofrimentos como a única e inevitável forma de produzir conhecimento político a respeito de determinado fenômeno. Isto é, imagens que se acreditam políticas porque baseiam-se, sobretudo, no gesto da denúncia, da exposição, da indignação, da acusação, da revolta, da contestação, da crítica explícita e da convocação de espectadores para assumirem posições engajadas diante do sofrimento e das injustiças.

Ao dizermos que o regime representativo e sua oscilação com a imediatez ética são formas paranoicas de se conceber uma imagem como política, isso não significa, naturalmente, que estas perspectivas devam ser deixadas de lado e nem que elas estejam totalmente equivocadas –, isso nem mesmo Rancière diria. Nossa proposta é menos policialesca, pois o que gostaríamos de defender é que esses modelos hegemônicos de

conceber uma imagem política não precisam ser as únicas formas possíveis de trabalhar a politicidade da imagem. Tais concepções podem representar um jeito, um caminho, uma perspectiva e, ainda assim, não serem necessariamente capazes de alcançar uma eficácia política por excelência. Parafraseando Eve Sedgwick (2020), o regime representativo e sua oscilação com a imediatez ética conhece algumas coisas muito bem; de outras sabe muito pouco.

Política da imagem como prática reparadora

A essa altura da reflexão, chegamos num aparente paradoxo: não estão, ao final e ao cabo, Sedgwick e Rancière eles mesmos denunciando o que seriam os problemas e limitações da perspectiva paranoica e do regime representativo da imagem? Onde se localizaria um caráter mais propositivo nesses textos que convidam à saída dessa dimensão da denúncia, quando eles mesmos também acabam, aparentemente, fazendo sua própria denúncia? Em Rancière, essa dimensão talvez resida na sugestão de que uma imagem política é aquela capaz de produzir o dissenso. Sua crítica ao que chama de "imagem que nos dá tudo pronto", que infantiliza o espectador em sua pedagogia excessivamente didática, é uma crítica também à linearidade enganadora da imagem transparente, ligada a uma ideia hegemônica de imagem política orientada no sentido de uma "salvação" do sujeito.

Rancière (1996, p. 372) define polícia não como um conjunto de formas de gestão e comando, mas sim "um recorte do mundo sensível que define, na maior parte das vezes implicitamente, as formas do espaço em que o comando se exerce". É a ordem do visível e do dizível que determina a distribuição das partes e dos papéis. A política, por sua vez, é o que perturba a ordem policial pela pressuposição da igualdade de qualquer ser falante com outro ser falante, e a política se produz a partir de cenas de dissenso que perturbam o sensível e modificam de forma singular o visível, o dizível e o contável (RANCIÈRE, 1996). Considerar esse ponto é fundamental para

compreender que, em Rancière, a política não é a instauração permanente de outra forma de partilha do sensível; a substituição permanente de um regime policial por um regime político, e sim a produção de rupturas e reconfigurações nos modos como as partes e ausências de partes se definem e alteram modos de subjetivação:

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar um ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

Neste caso, não existe, para Rancière, uma pressuposição de que uma imagem que figura a política (em termos discursivo-narrativos) produz necessariamente uma política da imagem, porque esta é produzida quando a imagem é capaz de instaurar cenas de dissenso que são capazes de sobrevir em qualquer lugar e a qualquer momento, pois "toda situação é passível de ser fendida no seu interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação" (RANCIÈRE, 2012, p. 48).

É importante considerar também que, quando Rancière fala do visível, não está se referindo a tornar-se visível no terreno da visibilidade consensual (no sentido de um aparecer), mas sim de alterar critérios de audibilidade, de tornar-se contável, porque efetuar essa fratura é denunciar a contingência. O dissenso tampouco tem uma "causa nobre" porque seu propósito não é produzir uma estabilização da política em substituição à polícia. Esses dois regimes (política e polícia) só existem em relação um com o outro, atuando em conjunto, em atritos e tensionamentos constantes, porque mesmo que a partilha política do sensível produza deslocamentos e remontagens no regime de visibilidade hegemônico, esses deslocamentos convivem de perto (e, às vezes, por dentro) do regime de visibilidade que dociliza corpos e vontades.

Em resumo, poderíamos dizer, então, que o abandono da denúncia ou crítica paranoica em Rancière estaria no que o autor entende justamente por política da imagem. Isto é, pensar a politicidade da imagem não mais sob a camisa

de força do engajamento pedagógico, mas considerando que a política da imagem só se faria perceptível em sua invenção formal quando não necessariamente fala de política, mas sim quando sabe trabalhar a imagem de modo sutil para desenhar outras formas de articulação entre o dizível, o visível e o pensável. Ao refletir sobre a política da imagem, Rancière não está em interessado em formatar um conceito que abarque toda e qualquer faceta de um fenômeno para que nada escape desse exercício teórico/crítico -, como faria, por exemplo, a paranoia enquanto modelo de produção de conhecimento. A paranoia, na sua qualidade antecipatória e mimética, não aceitaria o argumento de que uma imagem pode ser política sem possuir um discurso/narrativa diretiva; tampouco aceitaria que uma imagem pode ser política pelo seu caráter indeterminado de produzir, no encontro com o espectador, um deslocamento (momentâneo) do olhar e uma rasgadura (intervalar) nas paisagens consensuais do nosso sensível comum e cesurado.

Abraçar a surpresa e a imprevisibilidade também é a saída que Sedgwick encontra para se deslocar da mera dimensão de denúncia e propor, em contraposição à prática paranoica, uma prática reparadora enquanto um dos caminhos possíveis para se produzir conhecimento sobre o mundo sensível. Para Sedgwick, críticas paranoicas e reparadoras não são necessariamente "ideologias teóricas" e nem "posições estáveis" de intelectuais, ativistas ou pesquisadores. Elas seriam, na verdade, instancias negociáveis, heterogêneas e cambiantes. Contudo, segundo a autora, às vezes é necessário que avancemos em direção a uma prática reparadora para alcançar, ainda que provisoriamente, algum tipo de prazer e não apenas o constante adiamento da dor – que sempre chega, visto que a paranoia implica em sofrer por antecipação. Frente a isso, assumir uma posição reparadora é, também, buscar outros caminhos de pesquisa e reflexão, outros modelos astuciosos que não estão interessados em produzir, a todo instante, um grande esquema teórico/crítico de denúncia e exposição.

Para Sedgwick, o *camp*, enquanto modo de

ver o mundo, refletir sobre ele ou mesmo se apropriar dele é, por exemplo, um conjunto de prática reparadora. Diferente de Judith Butler (2003), Sedgwick não vê o *camp* como "adequado unicamente para fins de paródia, desnaturalização, desmistificação e exposição debochada de elementos e premissas da cultura dominante" (2020, p. 418). Contrariamente ao que argumenta Butler, o *camp*, para Sedgwick, também não é um gesto de ódio contra si mesmo e nem uma prática cúmplice de um *status quo* opressivo. Na verdade, o *camp* seria justamente o oposto contingente. Um gesto de amor, criativo, lúdico, divertido, prazeroso, político, reparativo e que, na verdade, a estética paranoica pode ser justamente aquela que se esforça em direção a "uma elegância e economia conceitual minimalistas" (SEDGWICK, 2020, p. 418). Ou, ainda, uma estética, imagem ou teoria que se leva a sério demais.

Como poderia, então, a política da imagem se aproximar da ideia de uma prática reparadora? Acreditamos que isso pode se tornar legível de diferentes formas. Uma delas é entender que a política da imagem, enquanto prática reparadora, nos faz abrir mão de uma "moral de representação paranoica" a partir de repertórios estéticos deslizantes, paradoxais, conflituosos, lúdicos, criativos, não prescritivos ou que até mesmo podem ser considerados apolíticos para uma ideia hegemônica de imagem política. São alguns deles, além do *camp*, o artifício (LOPES, 2012), a frivolidade (PRYSTHON, 2014), o lindo (NGAI, 2011; GALT, 2015) e o afrofuturismo (FREITAS; MESSIAS, 2018).

No entanto, isso não significa que esses repertórios estéticos não estejam ligados aos projetos de sobrevivência de uma comunidade ou população vulnerável. A diferença, contudo, é que, enquanto práticas reparadoras, essas imagens estão interessadas em trabalhar a política por uma via estética que não está assentada no cunho do realismo social e nem da verossimilhança engajada, do mesmo modo como não estão interessadas na "seriedade explícita" daquelas pautas políticas que figuram na "crista da onda". E que reconhece, portanto, que a arte tem sua

política própria (RANCIÈRE, 2012a).

Por esse motivo, como aponta Sedgwick (2020, p. 412), "modos reparadores, uma vez explicitados, são inadmissíveis em uma teoria paranoica, tanto porque dizem respeito ao prazer (são meramente estéticos)", como também podem ser acusados de buscarem apenas "um melhoramento" ou, ainda, apenas um "reformismo" -, inclusive quanto se apropriam de estéticas e narrativas associadas às hegemônias de classe, raça, gênero ou sexualidade para recriar, de forma lúdica e apropriativa, *outras* imagens. Nesse sentido, a política da imagem enquanto prática reparadora não busca fazer prestação de conta ao que é considerado "verdadeiramente político".

A prática reparadora aposta, na verdade, em "objetos parciais" que ela encontra ou cria, objetos, gestos, poses ou imagens que "buscam subtrair o terror do erro, tornando o errar *sexy*, criativo, ou mesmo cognitivamente poderoso" (LITVAK, 1996 apud SEDGWICK, 2020, p. 416). Em outras palavras, a política da imagem enquanto prática reparadora aceita o erro ou a possibilidade do fracasso (HALBERSTAM, 2020), pois entende o quão infrutífero pode ser o esforço em direção ao desejo paranoico, tautológico e antecipatório de que as imagens causem, no encontro com espectador, o efeito inicialmente desejado. Na esteira de Rancière (2012), a imagem enquanto prática reparadora também sabe que nada está garantido e, por isso mesmo, não se encerra antecipadamente na forma de um consenso do que seria uma imagem com conteúdo político.

Forever's gonna start tonight: o encontro com o filme Os últimos românticos do mundo

Para melhor visualizar essa aproximação especulativa, é proveitoso nos valermos do curta-metragem *Os últimos românticos do mundo*, de Henrique Arruda (2020). Acreditamos que a obra produz uma política reparadora ao ser produto de uma experiência estética que nutre um "amor melancólico" pelas visualidades e repertórios estéticos hegemônicos, sobretudo aqueles que tocam nas narrativas de amor romântico cisgêne-

ro-heterossexual presentes na cultura midiática e cinematográfica. Desse modo, acreditamos que o filme nos ajuda compreender como alguns realizadores(as) *queer* se apropriam desses repertórios não para cair na armadilha da "moral de representação" e da prerrogativa paranoica, mas para fazer da relação entre imagem, estética e política uma prática reparadora que converge com o que diz Sedgwick (2020, p. 419-420):

A posição de leitura reparadora não é menos incisiva que a posição paranoica, nem menos realista; não está menos atrelada a um projeto de sobrevivência, não é nem mais nem menos iludida ou fantasmática que a paranoica, e inclui uma gama variada de afetos, ambições e riscos. O que podemos aprender de melhor com tais práticas são, talvez, as muitas formas pelas quais sujeitos e comunidades conseguem nutrir-se com os objetos de uma cultura – até mesmo de uma cultura cujo desejo declarado tem sido frequentemente de não sustentá-las.

Inspirada na psicanalista Melanie Klein, Sedgwick (2020) argumenta que, entre os nomes possíveis que podemos dar ao gesto reparador, está o amor. Em uma de suas entrevistas, Henrique Arruda, diretor de *Os últimos românticos do mundo*, parece compreender exatamente isso. Enquanto criança nos anos 1990 e início dos anos 2000, Arruda cresceu construindo relações amorosas com filmes hollywoodianos da *Sessão da tarde*,² muitos deles dramas e comédias românticas, a exemplo de *A Lagoa Azul*, de Randal Kleiser (1980); *Ghost*, de Jerry Zucker (1990); *Dirty Dancing*, de Emile Ardolino (1987); *10 coisas que eu odeio em você*, de Gil Junger, (1999), etc. Filmes que, diferente do que aponta o senso comum, não foram sozinhos os grandes divulgadores do ideal romântico, mas que se apropriaram de uma sensibilidade que já aparecia em peças literárias desde o fim do século XVII e que mais tarde foi incorporada ao modelo de relacionamento das classes médias europeias e americanas do século XIX, com o propósito de se distinguir moralmente da promiscua classe alta e da animalésca classe baixa (KATZ, 1996).

Neste sentido, se Hollywood de fato propagou

o ideal de "amor romântico verdadeiro" em seus filmes, foi apenas reconhecendo e se apropriando da estrutura de um sentimento que já estava incrustado na cultura ocidental. Logo, a imagem da mulher branca, cisgênera e heterossexual que espera do alto da escada o seu amado que chega com um buquê de rosas vermelhas (como em *Uma linda mulher*, de Garry Marshal, 1990) não foi uma imagem que Henrique Arruda, enquanto homem *gay*, deixou de amar, mesmo reconhecendo que essa imagem não lhe oferecia, de modo direto, qualquer âncora de representação.

Tal consciência também não fez com que o diretor construísse um filme denunciando a falta de representatividade, nem mesmo uma crítica endurecida à indústria cultural por divulgar uma utopia romântica amorosa que não apenas prescreveu e organizou um modelo de relacionamento para pessoas cisgêneras/heterossexuais, mas que também contribuiu para construir a imagem das homossexualidades enquanto desvio e anormalidade (KATZ, 1996). Evitar a feitura dessa crítica em tom de denúncia não significa, entretanto, que o diretor teve sua agência suspensa diante dessas imagens que, mesmo que não lhe ofereçam ancoragem, também não se localizam "fora do alcance de seus afetos e interpelações" (RAMALHO, 2018).

Por esse motivo, talvez seja mais interessante refletir como essa relação afetiva com repertórios estéticos e narrativos hegemônicos tornou-se, no caso de Arruda, uma estratégia reparadora que redirecionou o olhar e o afeto (DEL RIO, 2008) da tessitura filmica *mainstream* para a produção de uma política da imagem (RANCIÈRE, 2012a; MARCONI, 2020). Se, para Sedgwick, exercer uma prática reparadora implica em saber exercer o amor, poderíamos perguntar, junto a Laura Marks, "se existe alguma maneira de imaginar um ato de luto que é ao mesmo tempo um ato de amor?" (MARKS, 1997, p. 93). Trata-se de um luto e de um amor porque Arruda sabe que as imagens pelas quais nutre afeto não lhe oferecem âncoras miméticas e explícitas. Entretanto,

² Programação televisiva da Rede Globo nas tardes de segunda a sexta-feira, desde 4 de março de 1974, voltada à exibição de filmes de ficção, especialmente comédia romântica, drama, fantasia, ação e aventura.

e apesar disso, o autor soube manter o amor por essas imagens a ponto de encaminhar esse sentimento melancólico para a realização de um filme que reconfigura, de modo criativo e ontogênico, a própria estética e narrativa dessas obras *mainstream*.

Os últimos românticos do mundo é um *road movie* no qual um casal de meninos *gays* (ou seriam dois homossexuais idosos?) vive suas últimas horas no planeta Terra. Em breve, uma nuvem tóxica cor de rosa exterminará toda a população

planetária e o casal decide passar suas últimas horas na estrada. Com esse enredo, o curta-metragem nos mostra o fim do mundo no ano de 2050 com uma frívola e estetizada aparência da cultura pop estadunidense dos anos 1980, uma textura visual de VHS com ruídos constantes nas imagens e uma divisão em blocos que emula, inclusive com *lettering* amarelo e imitação da fonte, as exibições da *Sessão da tarde* ou a exibição de videocliques tal qual consagrados pela Music Television (MTV), como mostram as Figuras 1 e 2:

Figuras 1 e 2 – Frames extraídos do filme *Os últimos românticos do mundo*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Sem nenhum medo de parecer demasiadamente artificial, o curta-metragem é embebido em tonalidades de roxo e rosa neon (Figuras 3 e 4), músicas românticas oitentistas, com destaque para *Total eclipse of the heart*, *hit* na voz de Bonnie Tyler, outras canções bregas com efeito de "hinos", poses e coreografias da cultura pop. Sobretudo, o curta emula um filme nostálgico

de comédia romântica que seria "possível" de assistir na *Sessão da tarde*, exceto pelo fato de que estamos diante da história de amor de duas bichas vivendo em um cenário distópico, longe das narrativas de tradição naturalista e, sobretudo, explorando o que poderíamos chamar aqui de um "romantismo de artifício".

Figuras 3 e 4 – Frames extraídos do filme *Os últimos românticos do mundo*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Sustentar o amor, objetivar esse sentimento (NGAI, 2011, 2005), fazer dele uma prática repa-

radora que resulta em um filme que se desapega da crítica paranoica, da mimese e da moralidade

da representação para dar espaço a uma política da imagem que, talvez, se mostre mais eficaz na sua tessitura estética e formal e não no seu discurso ou em seu conteúdo. A política da imagem de *Os últimos românticos de mundo* se apropria, nesse sentido, de elementos secundários às narrativas filmicas: uma canção, o gesto de uma personagem, o tom de uma voz, uma cor ou mesmo um grito exagerado de "eu casei, porra!" -, grito este que não se presta a ser uma ode ao casamento heterossexual enquanto instituição social e jurídica que fortalece um modelo de cidadania generificada e sexuada. Mas que, ao contrário, se diverte, em alguma medida, com o próprio código do casamento heterossexual enquanto também se apraz com a possibilidade que esse gesto possui de "des-heterossexualizar" ou "des-heteronormativizar" a própria cidadania já generificada (SABSAY, 2014).

Ao se divertir com essas imagens de amor romântico vivenciado pelas experiências *queer*, *Os últimos românticos de mundo* sabe preservar o que Rancière chamou de as distâncias do cinema ou mesmo as distâncias da arte (RANCIÈRE, 2012b). Isto é, manter-se aberto para o paradoxo da política, não antecipar o desejo de um *continuum* sensível, não esperar uma apreensão mimética, não infantilizar o espectador, não ceder à teoria forte de que uma imagem, para ser política, precisa ser didática, pedagógica e de cunho realista ou naturalista -, tal como também pressupõe um modelo hegemônico de cinema político ou engajado. Ao contrário, o filme sabe preservar a distância que torna possível o encontro de uma visualidade *queer*, pensativa, ou até mesmo estranha com o espectador -, sem encerrar-se como produto diretivo do olhar de um sujeito que agora é entregue ao outro sujeito.

Considerações finais

A esperança, para Sedgwick, é uma experiência que, muitas vezes, é vivida como ruptura, às vezes como experiência traumática. Ainda assim, ela figura "entre as energias por meio das quais leitoras posicionadas de maneira reparadora tentam organizar os fragmentos e objetos par-

ciais que elas encontram ou criam" (SEDGWICK, 2020, p. 415). Para criar esse texto, assumimos, em alguma medida, a esperança de que era possível produzir uma articulação proveitosa, mas também reparadora, entre as reflexões sobre política da imagem (Jacques Rancière) e prática de reparação (Eve Sedgwick). Assumimos uma gama variada de riscos, uma vez que essa articulação teórica só pode fazer sentido no próprio exercício do pensamento e da escrita.

Neste caso, *Os últimos românticos do mundo* nos auxiliou a abrir mão da racionalidade paranoica. O filme encoraja ao risco e ao fracasso, pois é uma obra que reconhece que a política da imagem não é uma arma de combate. Ela é, muito simplesmente, um gesto de reparação que nos chega mobilizando alguns afetos, concedendo prazeres visuais, produzindo uma rasgadura provisória no que tradicionalmente se concebeu como imagem política, convidando a uma pensatividade e sugerindo que o amor pelas imagens se sustenta tanto pela desidentificação e identificação como também por "proporcionar nutrimento e conforto" (SEDGWICK, 2020, p. 395).

No entanto, e além disso, o filme possibilita a ampliação conceitual do que podemos chamar de imagem política e de suas formas de intervenção no campo do sensível. Nesse caso, a articulação entre política da imagem e prática reparadora serve tanto para sanar algumas dúvidas ou desconfiças paranoicas a respeito das reflexões de Rancière, como também nos ajuda aprofundar alguns pontos do que Sedgwick reflète como gesto de reparação. E o ponto de encontro entre essas operações conceituais nos parece estar, muito especialmente, tanto na valorização da estética como operação capaz de fraturar determinadas partilhas do sensível como também pela abertura ao imprevisível, ao dissenso, ao imponderável e a indeterminabilidade da própria política.

Referências

- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? São Paulo: Civilização Brasileira, 2017.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização

brasileira, 2003.

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2008.

KATZ, Jonathan. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 42-65, 2015. Disponível em: https://revista-ecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2762/2339. Acesso em: 2 ago. 2021.

LOPES, Denilson. Estéticas do Artificio, Estéticas do Real. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 147-162.

MARCONI, Dieison. **Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo**. 2020. 142 fls. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206808/001113764.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MARKS, Laura. Loving a disappearing image. **Cinemas: revue d'etudes cinematographiques / Cinemas: Journal of Film Studies**, [S. l.], v. 8, n. 1-2, p. 93-111, 1997.

NGAI, Sianne. The Cuteness of the Avant-Garde. **Critical Inquiry**, Chicago, n. 31, 2005.

NGAI, Sianne. Our aesthetic categories: an interview with Siane Ngai. **Cabinet Magazine**, Canadá, n. 43, 2011.

RAMALHO, Fabio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 17, p. 499-521, 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1547/1285>. Acesso em: 12 fev. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto. (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2018.

SEDGWICK, Eve. **Touching feeling: affect, pedagogy, performativity**. Durham and London: Duke University Press, 2003.

SEDGWICK, Eve. Epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007.

SEDGWICK, Eve. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Gabriela Machado Ramos de Almeida

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em São Paulo, SP, Brasil.

Dieison Marconi

Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em São Paulo, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Gabriela Machado Ramos de Almeida; Dieison Marconi
Escola Superior de Propaganda e Marketing
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo
Rua Doutor Álvaro Alvim, 123
Vila Mariana, 04018-010
São Paulo, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.