



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**NOÁ ARAÚJO PRADO**

**FICÇÃO CIENTÍFICA COMO PROCEDIMENTO DE RESPOSTA À CISNORMA:**  
**TERRANOS, ALIENÍGENAS E SERES CTÔNICOS**

**FORTALEZA**

**2025**

NOÁ ARAÚJO PRADO

FICÇÃO CIENTÍFICA COMO PROCEDIMENTO DE RESPOSTA À CISNORMA:  
TERRANOS, ALIENÍGENAS E SERES CTÔNICOS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação em Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode.

FORTALEZA

2025

NOÁ ARAÚJO PRADO

FICÇÃO CIENTÍFICA COMO PROCEDIMENTO DE RESPOSTA À CISNORMA:  
TERRANOS, ALIENÍGENAS E SERES CTÔNICOS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação em Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovado em: 27/11/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Alessandra Soares Brandão  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof. Dr. Luis Celestino de França Junior  
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

---

Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Dedico esta tese para cada travesti e cada pessoa trans que se levanta (e as que caem também). Para cada singularidade que foi exterminada em nome de um projeto colonial de mundo. Aos nossos muitos mundos. Somos habitadas por legiões.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e aos meus familiares.

Ao meu orientador Fábio Parode pelo trabalho de acompanhamento dessa pesquisa e, principalmente, por ter se mostrado um aliado dos direitos de pessoas trans em diversas situações ao longo do meu processo de doutoramento, incluindo a luta por políticas afirmativas dentro do programa.

Aos professores doutores Cristian Borges, Beatriz Furtado, Alessandra Brandão, Luis Celestino e Ramayana Lira, por terem topado participar da minha banca da qualificação e defesa, colaborando com seus imensos saberes.

Agradeço a Helosa, Luan, Juliana, Bruno e Rogério por terem encampado uma luta decisória dentro do programa para que pessoas negras, indígenas e trans fossem priorizadas no processo de seleção de bolsas, o que possibilitou a continuidade da minha pesquisa depois de dois anos muito difíceis dentro do programa, em um momento onde eu estava cogitando a evasão.

Ao Nicola Tenca por ter me apresentado o livro Trans New Wave Cinema.

Ao Izzi Vitório e a toda a equipe de Iguaraguá por tornarem possível esse passo histórico que foi realizar o primeiro longa-metragem dirigido por pessoas trans do estado do Ceará.

A Lina Acácio por me disparar as forças do pensamento abissal.

Ao Renato Camps por ser companhia durante boa parte desse trajeto.

“— Você vai morar com a minha família por algum tempo, vivendo, o máximo possível, como uma de nós. Vamos ensinar seu trabalho a você.

— Mas que trabalho?

— Você vai despertar um pequeno grupo de seres humanos e vai ajudá-los a aprender a lidar conosco. Todas essas pessoas falam inglês.

Vai ensinar a eles as habilidades de sobrevivência que ensinamos a você. Seu povo será todo proveniente do que você chamaria de sociedades civilizadas. Mas eles terão que aprender a viver em florestas, construir seus próprios abrigos e cultivar sua própria comida, sem máquinas ou ajuda externa.

— Vocês vão nos proibir de ter máquinas? — perguntou ela, insegura.

— Claro que não. Mas também não as daremos a vocês. Daremos ferramentas manuais, equipamentos simples e comida, até que vocês comecem a produzir as coisas de que precisam e a cultivar as próprias plantações. Já armamos vocês contra os micro-organismos mais letais.

Além disso, vocês terão que se virar sozinhos, evitando plantas e animais venenosos e produzindo o que precisarem.

— Como vocês podem nos ensinar a sobreviver em nosso próprio mundo? Como vocês podem saber o suficiente sobre ele, ou sobre nós?

— Como não saberíamos? Ajudamos seu mundo a se recuperar. Estudamos seus corpos, seu pensamento, sua literatura, seus registros históricos, suas muitas culturas... sabemos mais sobre o que vocês são capazes do que vocês mesmos.”

Diálogo entre Lilith e Jdahya. Despertar, de Octavia E. Butler.

## RESUMO

Esta tese investiga a ficção científica como procedimento de resposta à cisnorma, ao colonialismo e às racionalidades ontoepistêmicas dominantes, a partir da criação de seres alienígenas e ctônicos que operam como agentes de pensamento e escrita. Entre eles, os terranos — entidades subterrâneas e simbióticas — são ativados como operadores especulativos capazes de intervir nos modos de existência e nos regimes de representação. A partir deles, a pesquisa propõe uma escrita encarnada, fabulatória e contaminada, que não ilustra conceitos, mas pensa com personagens, através de corpos não normativos e linguagens que desestabilizam os limites entre teoria e ficção. A metodologia aqui empregada é deliberadamente alienígena: um protocolo de escrita que mistura ensaio, ficção, manifesto e roteiro, recusando a linearidade acadêmica tradicional. Trata-se de uma prática de pensamento encarnada em vozes, imagens e narrativas desviantes, onde a escrita se torna ela mesma um corpo em transmutação. Os alienígenas, neste contexto, não aparecem como figuras exteriores ao humano, mas como tecnologias poéticas que reconfiguram a própria ideia de realidade, tempo, linguagem e identidade. A tese dialoga com autoras como Donna Haraway, Denise Ferreira da Silva, Castiel Vitorino Brasileiro e Jota Mombaça, ativando seus pensamentos não como citação, mas como contágio. Mais do que representar ou explicar o mundo, esta pesquisa experimenta modos de escrevê-lo desde dentro de suas brechas, fendas e multiplicidades — afirmando o delírio como método, o corpo como linguagem e a ficção como ferramenta de criação de mundos habitáveis.

**Palavras-chave:** ficção científica; ficção especulativa; cinema; alienígenas; terranos.

## ABSTRACT

This doctoral thesis investigates science fiction as a procedure of response to cisnormativity, colonialism, and dominant ontoepistemic rationalities, through the creation of alien and chthonic beings that operate as agents of thought and writing. Among them, the *terranos*—subterranean and symbiotic entities—are activated as speculative operators capable of intervening in modes of existence and regimes of representation. From their presence, the research proposes an embodied, fabulatory, and contaminated form of writing that does not illustrate concepts but thinks with characters, through non-normative bodies and languages that destabilize the boundaries between theory and fiction. The methodology employed is deliberately alien: a writing protocol that blends essay, fiction, manifesto, and screenplay, refusing the traditional academic linearity. It is a practice of thought embodied in voices, images, and deviant narratives, in which writing itself becomes a body in transmutation. In this context, aliens do not appear as figures exterior to the human, but as poetic technologies that reconfigure the very notions of reality, time, language, and identity. The thesis engages with authors such as Donna Haraway, Denise Ferreira da Silva, Castiel Vitorino Brasileiro, and Jota Mombaça, activating their thought not as citation, but as contagion. More than representing or explaining the world, this research experiments with ways of writing it from within its cracks, openings, and multiplicities—affirming delirium as method, the body as language, and fiction as a tool for the creation of inhabitable worlds.

**Keywords:** science fiction; speculative fiction; cinema; aliens; terranos.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estudo para uma cabeça .....	18
Figura 2 – Esqueleto da cobra de sal .....	36
Figura 3 – Medusa corta a cabeça de Perseu .....	42
Figura 4 – Frame do filme Iguaraguá.....	44

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO EM TRÊS PARTES</b> .....	10
<b>1</b>	<b>ANTES DE TUDO O REAL</b> .....	22
<b>1.1</b>	<b>O cinema e a busca incessante pela verdade</b> .....	24
<b>1.2</b>	<b>Cinematografias trans</b> .....	30
<b>2</b>	<b>SERES CTÔNICOS</b> .....	36
<b>2.1</b>	<b>A cobra de sal</b> .....	38
<b>2.2</b>	<b>Os terranos</b> .....	48
<b>2.3</b>	<b>A guerra planetária e os terranos</b> .....	56
<b>2.4</b>	<b>The birth of Urana Remix</b> .....	64
<b>2.5</b>	<b>Logos é ruído</b> .....	70
<b>2.6</b>	<b>A sirene</b> .....	76
<b>2.7</b>	<b>O barulho</b> .....	81
<b>2.8</b>	<b>Contaminações no tempo</b> .....	89
<b>3</b>	<b>ALIENÍGENAS</b> .....	99
<b>3.1</b>	<b>Atuar com o que não é humano</b> .....	116
<b>3.2</b>	<b>Confabulando com o fim do mundo tal como conhecemos</b> .....	118
<b>3.3</b>	<b>Afetos alienígenas – atuação, performatividade e especulação</b> .....	121
<b>3.4</b>	<b>Lalabis</b> .....	124
<b>3.5</b>	<b>Travomantra – feitiço travesti de repetição e resistência</b> .....	125
<b>3.6</b>	<b>Nebulosa</b> .....	126
<b>3.7</b>	<b>Fabricação de mundos</b> .....	127
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	132

## INTRODUÇÃO EM TRÊS PARTES

### PROTOCOLO ALIENÍGENA DE ESCRITA

Esta tese é uma tese de ficção científica. Um manual de sobrevivência alienígena. Um experimento em escrita encarnada e coabitada que opera como sabotagem ontoepistêmica, como infiltração especulativa em terrenos acadêmicos. O que aqui se escreve não é apenas texto, são traços de um corpo em transmutação compondo gesto narrativos de contaminação interplanetária. A escrita é o próprio território vivo, poroso e transmutante<sup>1</sup>, onde conceitos se tornam personagens e personagens performam conceitos. Inspirada na sigla SF de Donna Haraway, que reúne os termos *science fiction*, *speculative fabulation*, *string figures*, *speculative feminism*<sup>2</sup>, esta pesquisa assume a ficção científica como um modo de pensar-com o estranho, o alienígena, o ainda-não. Não se trata de usar a ficção como ilustração da teoria, mas de fundi-las, fazendo da narrativa um campo de forças conceituais. Narrar, aqui, é um gesto simpoiético.

Neste protocolo, a escrita é abordagem alienígena. Ela pausa, escava e infiltra-se. Sabota formatos, mistura gêneros, torce expectativas. Invocando o cinema de gênero, especialmente o terror e a ficção científica, como arma estética e política. Este projeto desloca a tese do campo da exposição para o da fabulação. Aqui o saber não é argumento, é acontecimento encarnado em personagens como os terranos, seres alienígenas e ctônicos engajadas em uma geopolítica do interplanetária do subterrâneo, que operam a restauração ecológica de ecossistemas devastados em diversos planetas<sup>3</sup>. A tese não é somente sobre eles, ela é escrita com eles. A escrita, no contexto desse texto, torna-se coabitação e performance. Um gesto ecossexual<sup>4</sup>, no

---

<sup>1</sup> Me apoio aqui no gesto de escrita de Castiel Vitorino Brasileiro quando escreve: “Meu pensamento é uma dobra contraditória que afirma: travestilidade é transmutação. No início e no fim, me interessa a transmutação e não a transição” (BRASILEIRO, 2020, p. 40).

<sup>2</sup> HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 Edições, 2023, p. 24.

“SF é a sigla para *science fiction* [ficção científica], *speculative feminism* [feminismo especulativo], *science fantasy* [fantasia científica], *speculative fabulation* [fabulação especulativa], *science fact* [fato científico] e, além disso, *string figures* [figuras de barbante].” Para uma explicação ampliada sobre *string figures*, ver a seção “Brincar de figuras de barbante com espécies companheiras” no mesmo livro.

<sup>3</sup> Os terranos são uns dos seres fantásticos criados por mim e que irão operar como personagens-conceito dessa tese. Para saber mais sobre eles, ler o holobionte 2.2 dessa mesma tese.

<sup>4</sup> Ecossexual, aqui, designa uma prática de escrita que se deixa tocar e contaminar por mundos subterrâneos, mais-que-humanos e incapturáveis. Reapropriando o termo proposto por Annie Sprinkle e Beth Stephens, que pensam a terra como amante e não como mãe, uso ecossexualidade como uma política do contato, um modo de escrever com o corpo aberto ao desejo de mundos que escapam ao regime colonial da verdade.

sentido de um contágio íntimo e poroso com aquilo que resiste à captura pela lógica colonial do conhecimento.

A estrutura desta tese também é simpoiética. O texto se organiza em holobiontes: organismos narrativos compostos por múltiplas camadas de existência, pensamento, gesto, imagem e linguagem. O pensamento em torno dos holobiontes são utilizados aqui a partir das formulações de Donna Haraway em torno do pensamento de Lynn Margulis<sup>5</sup>. Lynn desloca a ideia de organismo como entidade isolada e mostra que a vida complexa não nasce do indivíduo, e sim da convivência íntima entre espécies diferentes, a partir da fusão de bactérias ancestrais que se tornaram parte constitutiva de todas as células vivas. A endossimbiose para Lynn não se configura apenas como um detalhe da evolução, ela se constrói como sua própria trama. Mitocôndrias e cloroplastos carregam em si a memória dessa fusão, lembrando que cada ser é, desde o início, uma composição.

As formulações em torno do holobionte afirmam que não há fronteira nítida entre o hospedeiro e o microrganismo, entre o dentro e o fora ou entre o eu e o outro. Pensar com o holobionte é entender que todo corpo é um ecossistema ambulante, um tecido de presenças múltiplas que dependem de bactérias, fungos e vírus que fornecem sustentação aos processos vitais. Não existe organismo sozinho, o que existe são associações, conjunções e coabitações. Nas palavras de Haraway:

Assim como Lynn Margulis, utilizo o termo *holobionte* para nomear agenciamentos simbióticos, em qualquer escala de espaço ou de tempo. Esses holobiontes se parecem mais com nós formados por processos relacionais intra-ativos em sistemas dinâmicos complexos do que com entidades de uma biologia constituída por unidades delimitadas preexistentes (como os genes, as células, os organismos etc.), em interações que só podem ser concebidas como competitivas ou cooperativas. Assim como ela, o uso que faço de *holobionte* não designa “hospedeiro e simbioses” porque todos os participantes já são simbioses entre si, em diversos tipos de relação e com diferentes graus de abertura aos vínculos e agenciamentos com outros holobiontes. Simbiose não é sinônimo de “mutuamente benéfico. A gama de nomes necessários para designar os padrões heterogêneos enredados e os processos de impasses e vantagens situadas e dinâmicas entre simbioses/holobiontes apenas começa a emergir quando os biólogos abandonam os ditames do individualismo possessivo e dos jogos de soma zero como modelo para sua explicação. (HARAWAY, 2023, p. 121)

---

<sup>5</sup> Lynn Margulis começa a desenvolver essa ideia no texto “On the origin of mitosing cells“ de 1967. Na época do artigo ela ainda assinava como Lynn Sagan. Donna Haraway escreve sobre Lynn Margulis em alguns de seus textos, mas especialmente no utilizado durante essa tese (Ficar com o problema: fazer parentes no chthluceno) ela utiliza as reflexões científicas de Lynn como referência para desenvolver seu pensamentos sobre holobiontes e simpoiese. SAGAN, L. Nas palavras da própria autora: “This paper presents a theory of the origin of this discontinuity between eukaryotic (mitosing or "higher") and prokaryotic cells. Specifically, the mitochondria, the (9 + 2) basal bodies of the flagella, and the photosynthetic plastids can all be considered to have derived from free-living cells, and the eukaryotic cell is the result of the evolution of ancient symbioses”. (SAGAN, 1967, p. 226).

Nesse sentido, esta tese convoca o holobionte não apenas como conceito biológico, mas principalmente como modo de escrita. Cada parte do texto se torna um organismo composto, um ecossistema narrativo que respira e se transforma, no qual teoria, fabulação e personagens coexistem sem se reduzir umas às outras. Escrever aqui é praticar o holobionte. Aceitar a contaminação. Deixar-se habitar. Fazer da tese um corpo múltiplo que só existe em companhia.

Pensar em escrever com o dispositivo do holobionte significa abandonar a imagem do indivíduo autônomo e fechado em si mesmo. Cada organismo é um coletivo multiespécie em constante negociação. Não há fronteira rígida entre o eu e o outro, apenas zonas de interdependência. O holobionte desloca a ideia clássica de indivíduo biológico para a noção de comunidade simbiótica, onde a vida se sustenta pela relação e não pela separação.

Cada holobionte aqui é uma zona de contaminação entre o vivido e o fabulado, entre o teórico e o poético, entre o corpo que escreve e os corpos que se escrevem. Não há capítulos, há composições. No lugar da linha reta, aqui habitam as espirais, os refluxos, os acúmulos e os desvios. Como escreve Donna Haraway, “ (...) os holobiontes se mantêm unidos de maneiras contingentes e dinâmicas em amarrações politemporais e poliespaciais, engajando outros holobiontes em padronizações complexas” (HARAWAY, 2023, p. 120) e é exatamente assim que esta tese se constitui: por acoplamentos provisórios, por intensidades compartilhadas e por narrativas que se compõem por contágio. A simpoiese não é apenas conceito mobilizado, é uma forma textual vivida. Esta não é uma tese que se explica. É uma tese que se habita.

Diante disso, a escrita que se propõe aqui não busca restaurar o real como referência segura, busca desestabilizá-lo. É uma operação alienígena de infiltração na linguagem e uma contaminação metodológica que desarma a lógica linear da razão colonial. Escrevo por rachaduras e por vibrações subterrâneas, abrindo frestas onde o pensamento possa vazar e proliferar em outras formas. Propondo uma maneira de fazer da escrita da escrita acadêmica uma construção poética.

O cinema, nesse percurso, não é interpretado como linguagem neutra e sim como um dispositivo historicamente utilizado para a domesticação do sensível. A partir dessa tomada de consciência, a linguagem cinematográfica surge aqui como campo fértil para insurgência. Entendo o fazer ficção científica como um procedimento de deslocamento do eixo da enunciação. Essa tese não objetiva contar histórias sobre o mundo. Ela se interessa em um processo de contação de histórias com o mundo. O mundo e as várias mundificações. Como quem escreve com a terra de dentro.

## ESCRITA SCI-FI

A ficção científica, nesta escrita, não é compreendida como um gênero distante da vida. Esse estudo acerca desse gênero opera aqui como uma técnica alienígena de resistência ontoepistêmica. Uma espécie de contra-cartografia do pensamento. Uma prática de ficção que ativa mundos. Que busca não representar os mundos possíveis e sim ativá-los. Os conceitos não são ferramentas de análise, são personagens, são corpos em fricção, são ideias em mutação, são agentes de uma desmontagem alienígena do regime de verdade dominante. Como propõe Donna Haraway em *Ficar com o Problema*, trata-se de compor narrativas SF, nas quais o conhecimento emerge como uma trama colaborativa entre seres, mundos e linguagens.

Este texto, portanto, se escreve como ficção, se constrói como tese e se move como manual de sobrevivência alienígena. Ele é um protocolo de escrita que se alimenta do subterrâneo, do estranho e do monstruoso para interferir na superfície da produção de saber. Não há aqui um fora da linguagem, mas um uso tático dela. Aqui se deseja escavar a materialidade da linguagem, assumindo sua porosidade e deixando que ela seja contaminada pelos fungos, pelos tremores e pelos afetos de um outro planeta possível ou, quem sabe, já em curso. Um procedimento de escrita da história a contrapelo, como escreve Walter Benjamin<sup>6</sup> (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Aqui interessa a investigação de procedimentos estéticos imaginativos exercitados na criação de figuras de ficção que respondam a uma especulação ativa sobre um mundo cada vez mais hostil à população trans, ameaçada mundialmente, desde sempre e desde já, pelos projetos coloniais de binarização dos corpos a partir das genitálias que os definem.

Investigarei, ao longo desta escrita, o meu processo de criação dos seres ctônicos que habitam a minha poética. No entanto, esta tese não se limita a uma reflexão sobre o processo criativo, ela se coloca também também como exercício de formulação de pensamento, tomando essas figuras imaginadas como catalisadoras de uma teoria encarnada na própria ficção científica que as abriga.

---

<sup>6</sup> Desloco aqui o conceito de Benjamin para evocar uma escrita histórica dos procedimentos anteriores ao nosso nascimento. Com isso, proponho que o gesto de escovar a história a contrapelo não se restrinja ao horizonte do materialismo histórico, mas se expanda para pensar uma história que também pulsa fora da linearidade e do humano como medida. Escovar a história, nesse sentido, é um modo de fazer emergir temporalidades subterrâneas, narrativas que se desdobram em outros ritmos e outras matérias. Trata-se de uma escrita que não busca apenas resgatar o que foi apagado, mas que se deixa contaminar por aquilo que continua vivo no decomposto, por histórias que fermentam em silêncio, por rastros que ainda vibram. Uma escrita ecológica da história, onde o passado não é arquivo morto, mas campo em constante reativação.

Busco metodologias de invenção para uma escrita histórica da transgeneridade e da travestilidade no cinema brasileiro que agencie a descolonização permanente do pensamento, não como um ponto de chegada, mas como um movimento contínuo de ruptura com os regimes de verdade que sustentam a colonialidade. Pergunto-me: o que seria essa descolonização e como torná-la possível no gesto da escrita? Talvez ela se realize justamente na recusa à homogeneização epistemológica e na insistência em modos outros de narrar. Modos que acolham a instabilidade, a fabulação e o dissenso como forças constituintes.

Ao afirmar a busca por metodologias de invenção para uma escrita histórica da transgeneridade e da travestilidade no cinema brasileiro, proponho não apenas a reconstrução de uma narrativa ausente ou distorcida, mas a criação de mundos em que essas existências possam ser pensadas fora dos marcos coloniais de representação. Nesse sentido, a escrita histórica de que se trata aqui é também uma escrita de mundo, uma fabulação que age como contra-arquivo e que recusa o pacto da transparência<sup>7</sup>.

É nesse gesto que os terranos surgem como figuras-metodologia: seres ctônicos que habitam o debaixo da terra e escavam outras formas de vida. São personagens-conceito que encarnam o que a transgeneridade tem de mais radical: sua potência de transfiguração, sua resistência em permanecer inteligível dentro das categorias cisnormativas de gênero e sua capacidade de reescrever a história com o corpo. Os terranos são, portanto, corpos-mundo em ficção, que carregam e atualizam as estratégias de sobrevivência e invenção das pessoas trans não como representação, mas como contaminação criativa entre teoria e imaginação.

É nesse ponto que a travestilidade/transgeneridade deixa de ser apenas experiência identitária e se torna arquitetura epistemológica. O pensamento de Castiel Vitorino Brasileiro reverbera nessa formulação: “Ou passarei pelo labirinto feito uma travesti, ou farei do labirinto a minha travestilidade. Ou farei de minha travestilidade outro labirinto.” (BRASILEIRO, 2020,

---

<sup>7</sup> Utilizo esse termo nessa tese alinhada e aliada ao debate em torno da opacidade proposto por Edouard Glissant, em seu livro *Poética da Relação*: “Que a opacidade funde um Direito, aliás, seria esse o sinal de que ela adentrou a dimensão do político. Essa é uma perspectiva terrível, menos perigosa, talvez, do que as errâncias para onde conduziram tantas certezas e tantas verdades, supostamente lúcidas. Essas garantias políticas seriam felizmente contidas em seus transbordamentos pelo sentimento, não da inutilidade de tudo, mas dos limites da verdade absoluta. Como desenhar esses limites sem verter-se no ceticismo ou cair na paralisia? Como conciliar a radicalidade inerente a toda política com o questionamento necessário para toda relação? Somente concebendo que é impossível reduzir quem quer que seja a uma verdade que ele não tenha gerado de si mesmo. Ou seja, na opacidade de seu tempo e de seu lugar. A pólis de Platão é para Platão, a visão de Hegel, para Hegel, a vila do griô, para o griô. Não é proibido vê-las em confluência, sem confundi-las em magna ou reduzi-las uma à outra. É também que essa mesma opacidade anima qualquer comunidade: aquilo que nos reuniria para todo o sempre, singularizando-nos para a eternidade. O consentimento geral às opacidades particulares é o mais simples equivalente da não barbárie. Reclamamos para todos o direito à opacidade.” (GLISSANT, p.224, 2024)

p. 40). Caminhando com Castiel, formulo aqui através desses escritos a travestilidade/transgeneridade não como a passagem por um percurso já traçado e sim como criação do próprio trajeto. Não busco o centro dessa escrita, não busco a linearidade nessa pesquisa, não busco o começo o meio e o fim e muito menos a conclusão. Busco provocar com essa escrita a produção de um labirinto.

Os terranos são ativadores de muitos desses labirintos. Labirintos subterrâneos. Labirintos que desmoronam terras e abrem buracos e fendas na superfície. Por serem habitantes do subterrâneo, eles conseguem atravessá-los. Eles escavam os corredores subterrâneos abrindo túneis. Abrindo passagens. E, na maioria das vezes, na ausência de luz. A existência dos terranos é um exercício de travessia e reconfiguração contínua. Cada gesto é um modo de resistir à arquitetura do controle. Ao reescrever a história com o corpo, os terranos também refazem o mapa do labirinto, instaurando geografias vibráteis que não obedecem à cartografia colonial. Essas geografias inventam rotas de fuga ctônicas.

Nessa operação, o corpo travesti/trans e o corpo terrano coincidem: ambos fabricam orientação onde antes havia apenas extravio. Ambos se movem na lógica da decomposição e da transfiguração. Ambos produzem uma escrita da história a contrapelo, onde cada dobra da terra é também uma dobra de gênero, uma dobra de tempo e uma dobra de mundo.

É a partir dessa dobra que a ficção científica se anuncia como método de escavação. Essa escrita ficcional que aqui aciono não intenciona desviar do real. Esses escritos desejam fazer o real entrar em decomposição. Busco um gesto que permita acessar o que o tempo linear não suporta. Busco um gesto que permita acessar o que o arquivo recusa. Busco um gesto que permita acessar o que o mundo moderno tentou enterrar.

Nesses escritos, a ficção científica opera como metodologia de insurgência ontoepistêmica. Não queremos ilustrar um cenário futurista ou distópico. Queremos criar um campo de pensamento em que outras histórias, memórias e imaginários possam emergir. Queremos criar um vocabulário que escape aos ditames da cisnorma e proponha uma descolonização permanente do pensamento, pois cada figura inventada neste universo é uma brecha aberta na narrativa oficial do tempo, uma dobra no *continuum* da história linear e uma irrupção do impossível como método.

Ao longo deste percurso, também me interessa cultivar uma atenção flutuante, sensível às metodologias que o próprio processo de escrita inventa e revela. Trata-se de um movimento que se opõe à construção linear do pensamento, acolhendo as curvas, os desvios e as bifurcações

como partes integrantes do método. A cartografia, nesse sentido, não apenas acompanha esse gesto: ela o exige.

Um texto para carregar:

Os traços de dilaceramento e angústia, as estrias e nervuras — essas marcas que atravessam uma segunda, terceira, infinitas peles — são inscrições de uma história que não se escreve apenas com palavras, mas com carne. São tatuagens feitas tanto pela agulha que penetra quanto pelo suor que escorre das vísceras, transformando-se em tinta quente e salgada. Essa tinta não escreve apenas: ela incendeia. Queima o mundo dos mortos-vivos e os convoca, talvez, a despertar. (LINS, 1999, p.13)

Esta pesquisa parte dos corpos expulsos do mundo tal como foi organizado. Corpos que atravessam os escombros de uma ordem normativa que os nega, que os expelle como erro ou excesso. Aqui, as palavras não pretendem descrever, elas latejam, ardem e sangram. Busco “(...) uma escrita como o último grito de um homem que agoniza.” (LINS, 1999, p. 16), não para fixar o grito, mas para deixá-lo reverberar como falha e como rachadura. Escrevo em estado de combustão. Não escrevo para explicar. Escrevo para atravessar os destroços e para permitir que a própria elaboração do pensamento seja contaminada por aquilo que não se deixa traduzir. Por aquilo que insiste. Por aquilo que escapa. Por aquilo que corrompe a forma e afeta o gesto.

A singularidade como resposta<sup>8</sup>. Só ela, com suas camadas intraduzíveis, múltiplas, imagináveis e ainda assim inconcebíveis, pode confrontar os estatutos rígidos que sustentam o tempo como verdade. Uma singularidade que escapa à tradução e uma tradução que assume de antemão o fracasso, pois logos é ruído e toda tentativa de fixar sentido é sempre já contaminada pela dispersão. A cisnorma opera como a aniquilação do gesto de resposta. Opera com o silenciamento de uma escuta que poderia resistir ao colapso iminente do mundo.

Entendo a cisnorma como um regime epistemológico que estabelece a cisgeneridade como forma legítima e universal de existência. Mais do que uma norma social, ela opera como dispositivo de controle do que pode ser reconhecido como corpo, linguagem e subjetividade, definindo quem pode ou não responder ao mundo. Trata-se de uma força silenciosa e colonizadora que impede a criação de sentidos que escapem à lógica binária e que atua sufocando a possibilidade mesma da escuta ativa e da formulação de respostas singulares. A

---

<sup>8</sup> Denise Ferreira da Silva: “(...) tudo que existe é uma expressão singular de cada um. (FERREIRA DA SILVA, P.46. 2019)

cisnorma não apenas exclui, ela aniquila a potência de mundo que nasce na diferença e também também sufoca outras formas possíveis de existência, percepção e criação de sentido no mundo.

Essa tese se insurge contra tal apagamento, reivindicando o direito à resposta como gesto político de imaginação radical. Como criação de linguagem e reorganização dos afetos a partir de outras bases que não as do reconhecimento normativo. É nesse ponto que a ficção científica entra como ferramenta. Utilizo a ficção científica como um modo de gerar mundos outros que desestabilizem a ordem dominante da realidade. A criação de mundos, como procedimento e como horizonte, oferece um campo fértil para a formulação de respostas que não cabem nos moldes hegemônicos de inteligibilidade. Ao mobilizar figuras de ficção, como os terranos e estratégias narrativas inspiradas no cinema de gênero, essa pesquisa se compromete com uma fabulação crítica que experimenta formas de vida ainda não autorizadas e modos de existência que resistem às cartografias ciscoloniais do ser. Criar mundos, aqui, é uma forma de responder ao mundo e ao mesmo tempo de transformá-lo.

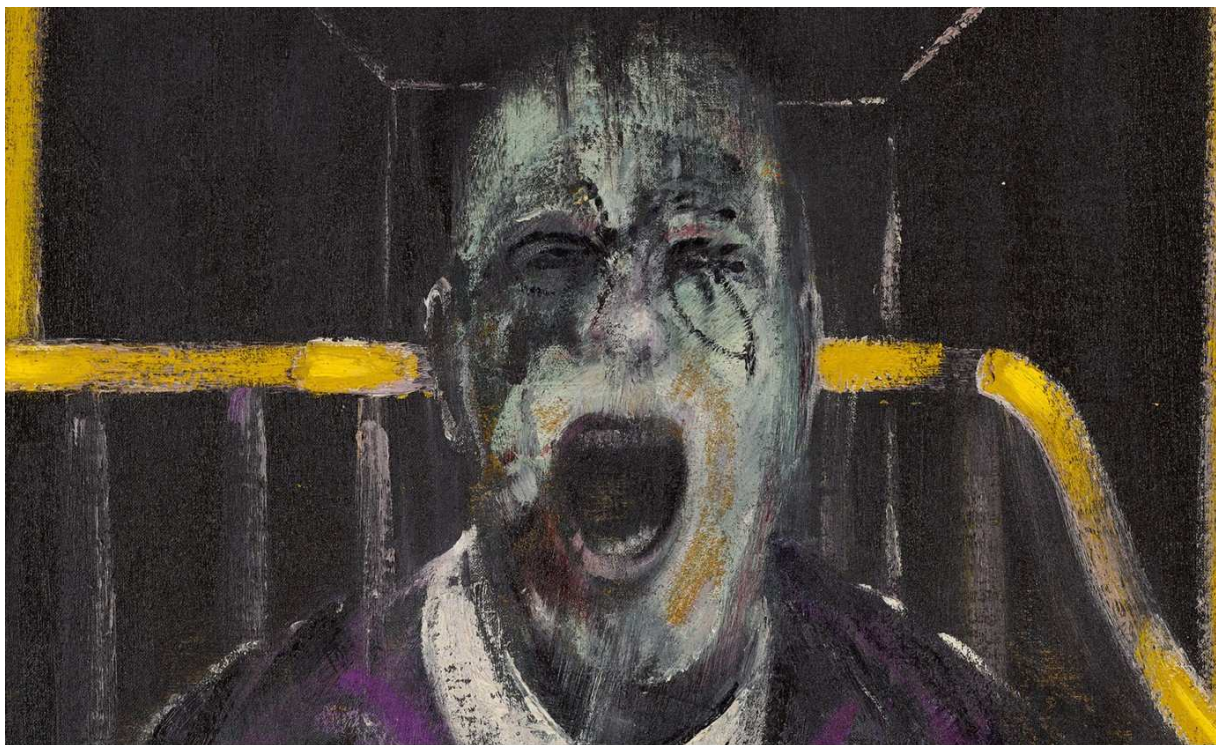
A escrita que experimento não busca estabilizar uma ordem. Ela busca tensionar as linhas ordem. Ela busca desconstruir os caminhos preestabelecidos. Ela busca desobedecer à sequência esperada. Como colagem, ela se faz descentralizada e porosa, permitindo rupturas sem danos e cortes sem sangria. É uma escrita que não se fecha sobre si. É uma escrita que abre crateras. Essa escrita também convoca uma leitura desmembrada propondo ao leitor direções elásticas e o adentrar em múltiplas dimensões.

Interessa-me com esta pesquisa alcançar essas zonas de estiramento, onde a leitura não se dá em uma só superfície. A leitura se dá no encontro com as composições e as decomposições textuais. Experimento um modelo de construção histórica que não se conclui. Um modelo de construção histórica que se entranha, retoma, rompe e continua, deslocando pensamento e linguagem. Nessa travessia, as referências caminham junto à autora: às vezes dizem por ela, às vezes sustentam seu pensamento. Busco uma relação com as referências onde eu possa caminhar também sozinha. Me interessa por uma construção do pensamento acadêmico onde seja possível formular a autoria através de uma relação não-hierarquizante com as referências. Uma relação de referência que caminha lado a lado com a autoria, me desligando da ideia de autorização que é tão comum nas relações de construção do pensamento acadêmico. Me interessa aqui as referências como companheiras de percurso e não como dogmas. Porque entendo que articular com elas é refazer caminhos. Porque articular com ela dessa maneira me permite manter a escrita como processo de experimentação para além das linhas já traçadas.

Carrego na escrita a história como descontinuidade, convocando experimentações textuais, mobilizando a imaginação política em torno da transgeneridade e travestilidade no cinema brasileiro. O texto como experiência, entendido aqui como “[...] ter uma experiência e fazer uma experiência. Sobretudo, fazer uma experiência com o pensamento alheio, e não no próprio pensamento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 251).

Uma escrita que se arqueia como arqueologia de povoamentos anteriores ao seu nascimento (LINS, 1999, p. 28), abrindo a linguagem como matéria viva em reelaboração. Como as formas de Francis Bacon que não buscam formar-se por inteiro, que mais abrem caminho para o disforme, a decomposição da forma. O disforme cria um outro tempo de entendimento. O que é incompleto nos convoca à invenção de outras peles. Segundas, terceiras camadas sobre o rosto do texto. É nessa tessitura que se funda esta metodologia: para uma leitor-inventore em contato com um texto-experiência. E por um interesse (e uma crença) na importância da experimentação textual dentro do pensamento acadêmico. Não como rebeldia performática ou capricho de estilo, mas como necessidade de abrir fenda nas formas fixadas, para que epistemologias outras possam emergir. Porque pensar de outro jeito exige escrever de outro jeito. E porque há corpos e mundos que não cabem nas estruturas que nos foram oferecidas.

Fotografia 1 – Estudo para uma cabeça



Fonte: Francis Bacon

## ESCRITA SUBTERRÂNEA

Ao longo do tempo, fui sendo acompanhada por seres ctônicos<sup>9</sup>. Eles se manifestaram de formas diversas: como a Cobra de Sal, entidade fundadora e protetora da cidade de Manitu, no roteiro do filme *Iguaraguá* (em processo de pós); como os terranos, habitantes subterrâneos da Toca da Onça que sabotam ações de gentrificação em *Cratera* (roteiro em desenvolvimento); e como Urana, corpo vibrátil, sensível e indetectável que emerge no texto “O nascimento de Urana”, de Jota Mombaça<sup>10</sup>. Urana é mais do que personagem, é um modo de existência que se atualiza no colapso, um corpo alterado por processos bioquímicos e marcadamente trans, que habita zonas de fuga sob o regime do CISTEMA. Sua presença reconfigura as possibilidades da carne, da percepção e da resistência.

Seres ctônicos. Mesmo antes de reconhecê-los como tal, eu já escrevia com eles.

Os seres ctônicos não são alegorias. Eles são agentes de pensamento. São corpos que carregam mundos, que contaminam o tempo, que abrem fendas no tecido do real. São forças que recusam a superfície, a claridade e a linearidade da razão colonial. Ao invés disso, operam em outras materialidades: no sal, na lama, no escuro, na ruína, no colapso, no som. No que vibra sem ser visível.

Ao reconhecê-los como tais, percebo que esta tese (assim como meus filmes, meus textos, meus gestos) é uma continuidade desse vínculo. Trata-se de pensar com essas entidades e deixar que elas desloquem a própria forma do pensamento. O que aqui se escreve não emerge da observação distanciada, mas da coabitação com formas de vida que recusam a cisnorma, a colonialidade e o humanismo branco ocidental como horizonte de sentido.

Por isso, este trabalho se propõe como uma investigação feita a partir dos subterrâneos, guiada por quem já vive fora da luz. São os seres ctônicos que conduzem este percurso. Com eles, fabulo. Com eles, escrevo.

Ao longo da minha trajetória acadêmica, me debrucei intensamente sobre o conceito de Antropoceno, especialmente a partir dos estudos em torno do livro *Há mundo por vir: ensaio*

---

<sup>9</sup> Ao adotar o termo em minha escrita, penso o ctônico como aquilo que se mantém fora da ordem solar e colonial da visibilidade. Seres ctônicos são aqueles que não se deixam traduzir pelas categorias hegemônicas de humanidade, gênero ou realidade. Eles se enraízam no escuro como criação de outros modos de existência. Ao invés da recusa do mundo, eles habitam em um mundo de forma subterrânea.

<sup>10</sup> “O nascimento de Urana” é um dos textos que compõem o livro *Não vão nos matar agora*, de Jota Mombaça (n-1 edições, 2021). Nele, a autora fabula a existência de Urana, uma entidade transmutada em meio ao colapso, cujo corpo sensível, vibrátil e insurgente torna-se campo de experimentação bioquímica e dispositivo de resistência ao fundamentalismo cisgênero denominado CISTEMA.

*sobre os medos e os fins*. Na graduação, tentei escrever sobre o que seria um teatro para o Antropoceno. Já na dissertação, procurei formular o que chamei de escritos de uma guerra planetária, um pensamento ainda enraizado no Antropoceno, mas já em fricção com seus limites conceituais. Aos poucos, tornou-se evidente que o Antropoceno não dava conta da complexidade das forças em jogo.

Neste texto de tese, me aproximo das formulações de Donna Haraway, especialmente da proposição do Chthuluceno:

Nós somos húmus, não *Homo*, nem *antropos*. Somos composto, não pós-humanos. Como sufixo, a palavra *kainos* (-ceno) assinala épocas novas, recentes e frescas a partir do presente espesso. Renovar as potências biodiversas a Terra constitui o trabalho e a brincadeira da simpoiese do Chthuluceno. Diferentemente do Antropoceno e do Capitaloceno, o Chthuluceno é composto de estórias e práticas multiespécies, contínuas de devir-com em tempos precários e arriscados, nos quais o mundo não acabou e o céu não caiu – ainda. Estamos em jogo uns com os outros (HARAWAY, 2023, p.113).

O que proponho nesta tese é uma virada especulativa. Convoco os personagens e os mundos que habitam meu universo há algum tempo nas histórias ficcionais das minhas criações cinematográficas, nos filmes que me acompanham como referência e nas ficções científicas que desde sempre povoaram meu imaginário. Não os convoco para abandonar o colapso. Os convoco para escrever com o colapso. Torcendo a linguagem e a fabulação até que novos modos de viver com o planeta se tornem possíveis.

Experimentar essa escrita subterrânea é assumir que escrever não é um ato neutro, tampouco transparente. É um gesto de descida, de imersão em zonas onde a luz não alcança e onde a linguagem precisa se ajustar ao escuro. Tateando, sentindo e vibrando. Se a escrita acadêmica costuma se erguer sobre a clareza e a ordenação, a escrita subterrânea se move em direção contrária. A escrita subterrânea aceita a opacidade. A escrita subterrânea aceita a umidade. A escrita subterrânea aceita a densidade do que não pode ser totalmente iluminado.

Nesse movimento, o corpo que escreve não se separa do que escreve. Escrever subterraneamente é escrever com os pulmões cheios de terra e com os olhos ajustados ao breu. Nessa escrita é importante se deixar afetar pelos ritmos lentos e persistentes do subterrâneo.

Assim, esta tese se organiza como descida e coabitação. Cada holobionte que compõe o texto é uma caverna, um espaço onde o pensamento se enraíza e se mistura, onde personagens e conceitos não se distinguem, mas se contaminam mutuamente. A escrita subterrânea é, nesse sentido, método e corpo, teoria e ficção, gesto e habitat.

E talvez seja por isso que a escrita se confunde com sonho. Numa noite, sonhei que no fundo do mar, lá onde a pressão já não permite mais distinguir o corpo da água, o oceano deixava de ser mar. Em determinado ponto, ele se abria em precipício, um abismo que atravessava as camadas da crosta e conduzia direto ao centro da terra. Era como se o mar guardasse em si um portal subterrâneo, passagem entre profundidade líquida e profundidade mineral. Nesse sonho compreendi que não existe linha que separe o mar da terra, mas apenas continuidades em descidas. Uma constante queda. É nesse lugar indiscernível, na sensação de queda, que desejo escrever.

## 1 ANTES DE TUDO O REAL

Escrevo esse holobionte para abordar a linguagem cinematográfica tal como ela foi construída, em termos que privilegiam uma compreensão unilateral de realidade, assim como transformam<sup>11</sup> em estranho o que não pertence a tal estatuto de verdade decretada. Não há humanidade fora do projeto colonial<sup>12</sup>. Somos todes<sup>13</sup> alienígenas aos olhos deles.

O real, tal como foi estabelecido no pensamento ocidental moderno, não é um solo firme, mas uma superfície fabricada para parecer indiscutível. Trata-se de um regime epistêmico que se impôs como evidência, mas que é na verdade resultado de camadas históricas de colonização e violência. Nomear algo como real é afirmar um ponto de vista que se apresenta como universal, apagando o múltiplo e a diferença. O real, nessa chave, funciona como dispositivo de captura, decide o que pode ser visto, o que pode ser sentido, o que pode ser narrado e o que será lançado ao campo da impossibilidade. Não existe humanidade fora do projeto colonial porque o próprio conceito de humanidade foi moldado dentro dele. O que sobra desse enquadramento não é ausência de realidade, mas excesso. Excesso de vida, excesso de mundos, excesso de experiências que não cabem na moldura do que foi decretado como verdadeiro.

O real não é uma condição neutra, mas uma tecnologia de exclusão. Ele organiza o sensível para manter invisíveis as zonas de instabilidade. Para manter invisíveis os corpos que não obedecem à ordem binária. Para manter invisíveis as presenças que desestabilizam a lógica da identidade estável. Ao mesmo tempo em que se apresenta como natural, o real é produzido, reiterado e policiado. É sustentado por práticas discursivas, por instituições de saber, por aparatos midiáticos e estatais que delimitam o campo do que pode ser reconhecido como mundo. Questionar o real não é duvidar da existência material das coisas. Questionar o real é desmascarar o modo como essa existência é enquadrada, recortada e distribuída. Questionar o

---

<sup>11</sup> Eles: sujeitos (individuais e coletivos) que ousaram nomear, categorizar, separar e colonizar saberes, culturas e corpos, bem como todo o sistema-mundo engendrado para esse fim: aniquilar qualquer agência alienígena.

<sup>12</sup> Denise Ferreira da Silva mostra como os três pilares ontoepistemológicos fundados por aqueles que se autodenominaram modernos (separabilidade, determinabilidade e sequencialidade) constituem o território de pensamento no qual se estabilizam as categorias de Sujeito, Ser e Humanidade. A separabilidade, nesse contexto, é o fundamento do Mundo Ordenado, que sustenta e organiza a própria possibilidade da figura do humano. (*A dívida impagável*, 2019, p. 43).

<sup>13</sup> Nota sobre linguagem inclusiva: Ao longo desta tese adotarei, em certos trechos, pronomes neutros (*elu, ile, deles/delas/ delus*, etc.) como decisão política e ética, visando tensionar a normatividade binária do português e acolher existências que não se reconhecem nas formas masculinas/femininas hegemônicas. Essa escolha se alinha às lutas por uma reforma linguística que amplie a capacidade de nossa língua de nomear corpos, subjetividades e vivências não binárias.

real é revelar que a suposta estabilidade do real depende de uma violência contínua, uma violência que silencia tudo o que não se conforma à sua gramática.

É preciso dizer que o real não apenas exclui, ele também aniquila. Não se trata apenas de manter algumas vidas fora do campo da representação, trata-se de impedir que elas se inscrevam como possibilidade de mundo. A cisnorma não apenas regula os corpos reconhecidos como válidos, ela sufoca as condições mesmas da resposta. Ao reduzir a existência ao binarismo da genitália, ela organiza o real de forma a eliminar qualquer resíduo de diferença que ameace sua estrutura. A colonialidade opera do mesmo modo, não apenas nega modos de vida outros, ela os reconfigura como não-existentes. Assim, o real se revela como campo de guerra, no qual cada corpo precisa negociar seu direito de aparecer.

Contra essa lógica, me interessa pensar o real não como substância única e sim como terreno instável. Terreno fértil em falhas e ruídos. Não me interessa pensar o real como um bloco coeso. Me interessa pensar o real como uma materialidade feita sobretudo de sobrevivências e de fantasmas que insistem em assombrar sua superfície. O que escapa à captura não desaparece. O que escapa à captura permanece vibrando subterraneamente, aguardando a ocasião para se manifestar. Por isso, a crítica ao real não é só desmonte, ela é também um gesto de abertura que busca escavar rachaduras e ouvir os murmúrios abafados. Criticar o real é criar condições de escuta para aquilo que foi interdito como impossível.

A fabulação, nesse horizonte, deixa de ser mero recurso literário e se afirma como prática crítica. É a fabulação que permite infiltrar-nos no tecido do real e torcê-lo até que suas fendas se revelem. Ao fabular, não estamos escapando da realidade, estamos abrindo sua composição, permitindo que forças sufocadas encontrem passagem. Fabular então é insistir que o real não é dado, ele é inventado, portanto, pode ser reinventado. É possível realizar uma reforma no real, uma reestruturação que dê conta das múltiplas mundificações. Não se trata de substituir uma verdade por outra. A busca incessante aqui intenciona a multiplicação das camadas, a proliferação de mundos dentro do mundo, a afirmação de que a realidade não é uma constelação de mundos em coabitação.

O real que se pretende neutro, transparente e universal é apenas mais uma ficção estabilizada para sustentar o poder. Contra essa ficção, interessa-me escrever em aliança com histórias multiespécies. Me interessa a escrita de fabulações que não representam o mundo, mas o produzem. O real, nesse sentido, não é uma superfície a ser decifrada, é um campo de

germinação, onde cada gesto narrativo cria condições de existência para mundos que ainda não se deixaram nomear.

O real não é neutro, é um projeto colonial que fabricou o sujeito universal hegemônico, relegando todas as outras formas de vida ao não-ser. O real é dívida impagável porque é imposto desde antes do nascimento. O real é uma ferida aberta que organiza a economia da existência. Fabular contra o real é criar mundos que não cabem na medida do universal.

Assim, a crítica ao real propõe um gesto de insurgência. Se o real foi fabricado como horizonte único da vida, fabular é multiplicar horizontes.

### **1.1 O CINEMA E A BUSCA INCESSANTE PELA VERDADE**

A cishnorma foi construída pelos regimes de verdade, sendo eles mesmos fabricados, dirigidos e montados. A busca incessante pela verdade é a busca incessante pela implantação de ficções inventadas e impostas pelo projeto de implementação de mundo liderado pelos terráqueos. Terráqueos é o termo que utilizo nesse texto para denominar os que estão alinhados (e que são aliados) ao projeto moderno eurocêntrico civilizatório que aniquilou todas as singularidades que não cabiam nesse projeto.

A verdade, em si, é um projeto ficcional. Uma engenharia de convencimento. Um efeito de coerência aplicado sobre os corpos e mantido à força pela repetição. Trazendo para cá o debate em torno do que seria uma feminilidade verdadeira, cito como companhia Viviane Vergueiro ao debater o conceito de cisgeneridade em sua tese: "Essas vivências e corpos contemporâneos, assim, atravessados pelas heranças dos séculos de colonizações europeias, são socioculturalmente significados a partir da ideia de que os padrões cisgêneros de corpos e vivências de gênero são os naturais e desejáveis" (VERGUEIRO, 2023, p.86). A verdade como desejo. O desejo como norma. A norma como operação estética.

O cinema realista-naturalista é uma das máquinas mais eficientes de produção dessa verdade visível. Um tipo de olhar que se pretende neutro, mas que atua como imposição estética de mundo. Um modo de filmar que estabelece os critérios do que é crível, do que é aceitável, do que é legítimo e do que é sensato. Temos nesse cinema a câmera como árbitra da verossimilhança. Temos nesse cinema a suposta "neutralidade" do plano-sequência, da luz natural, da fala espontânea, como forma de legitimar um real fabricado e excluir tudo que escapa a ele.

Não busco com essa tese deslegitimar as formas realistas de fazer cinema. Eu busco com essa tese legitimar as formas não-realistas de fazer cinema. Eu busco com essa tese desobrigar o processo fílmico de uma vinculação direta com a produção da verossimilhança e do convencimento. Eu busco com essa tese a desvinculação da obrigatoriedade com o que se convencionou como natural. Eu busco com essa tese me vincular aos processos de fabricação de mundos e de invenção de outros reais possíveis.

Traço aqui então um paralelo com esse cinema que tenta construir as regras de como filmar a verdade e de como capturar o mundo sem admitir que estava também escrevendo sobre ele. E como o cinema que venho pensando a partir de um embate com a noção de verdade e verossimilhança se revela para mim como uma busca pelo estranhamento e pela fratura do real. Reivindico o artifício e do fabricado nas formas fílmicas que me interessam enquanto uma pessoa trans que não é assimilada (nem quer ser) pelos regimes de verdade impostos pela construção ocidentalizada de mundo. Como uma pessoa que fabricou o próprio corpo e a própria identidade. Como uma pessoa que foi confrontada desde o nascimento a seguir as regras do real imposto com o argumento do natural como obrigatoriedade.

O artifício não é uma falha. É uma estratégia. É também o que me resta quando não sou convocada ao real senão como distorção. O corpo trans é ainda visto como um corpo não naturalizado, como uma voz que destoa dos tons vocais aceitáveis pelos ouvidos cisgêneros, como um corpo produtor de uma gestualidade inconforme. Para o mundo natural, a imagem do corpo trans já chega como excesso e como artifício. E é no cinema que escolhe operar com o artifício exposto e que não disfarça o truque que encontro interesse em dialogar para a produção do meu pensamento através das imagens que esse cinema produz. Imagens que não negociam com o pacto da verdade. Filmes que desestabilizam o solo onde o real se firma.

A cisnorma e o cinema naturalista compartilham uma mesma obsessão, a de fazer parecer que nada foi construído. Operam como dispositivos de naturalização que mascaram sua própria fabricação, exigindo do corpo (seja ele filmado ou vivente) uma performance de transparência. Como se não houvesse mediação, como se não houvesse corte, como se não houvesse direção, como se não houvesse escolha. Como se o que aparece fosse o que é.

No cinema, isso se revela na insistência com que certos estilos são chamados de “sinceros” ou “realistas”, quando na verdade o que carregam é apenas a estética hegemônica do invisível. O naturalismo fílmico, assim como a cisgeneridade, só parece neutro porque está tão presente que se torna referência. Ambos operam como gramáticas de legibilidade. Fazem do

que se repete um padrão e do que escapa um erro. A iluminação “neutra”, o rosto “natural”, a fala “espontânea” e o corpo “coerente” funcionam como marcadores de um real possível apenas dentro de um regime estético-político específico, aquele que transforma artifício em norma e chama isso de verdade.

Nesse sentido, a cisnorma é um sistema de montagem. É uma seleção de planos, é uma exclusão de gestos. É uma continuidade imposta àquilo que é, em sua essência, descontínuo. E o cinema que busca parecer não montado, o que oculta a emenda, que disfarça o corte, age como seu reflexo. Ambos organizam o mundo a partir da ilusão de que há uma narrativa linear, coerente e previsível. Ambos exigem que o corpo se explique sem parecer que está explicando. Ambos odeiam o tropeço.

A legibilidade é a moeda de troca. Para existir nos moldes da cisnorma, é preciso ser legível como “mulher” ou “homem”. É preciso que os corpos existam sem ambiguidade, sem falha e sem ruído. O mesmo se aplica ao corpo dentro da imagem naturalista, ele precisa ser reconhecível, funcional e compreensível de imediato. O que não se encaixa nesse sistema é tratado como falha técnica ou desvio narrativo. É por isso que corpos trans e travestis, quando entram na imagem sem a mediação da verossimilhança, frequentemente provocam incômodo, não porque sejam “estranhos”, mas porque expõem que o próprio pacto da imagem é frágil.

A coerência não é uma qualidade do corpo, é uma exigência da linguagem. E o cinema naturalista é uma linguagem construída sobre a recusa do desvio. Ele demanda que tudo se resolva dentro do plano, que o corpo caiba, que o gesto se explique e que o tempo se dobre ao esperado. É um cinema que elimina o que é excesso e o que é ambiguidade. É um cinema que corta o que não serve para sustentar o efeito de naturalidade. Nesse cinema, a montagem age como um filtro moral.

Mas e se o corpo não quiser se resolver no plano? E se a fala não seguir o eixo? E se a imagem se recusar a entregar o que se espera dela?

O que me interessa é o cinema que recusa o pacto da transparência. Um cinema onde o corpo não é apenas presença. O cinema onde a travessia não precisa ser explicada. Onde a legenda não traduz. Onde a coerência é obstáculo a ser desmontado.

O que me instiga nessa pesquisa, amparada pelos estudos de gênero, raça e outras epistemologias que questionam a norma e o projeto de mundo imposto pela colonialidade dos saberes (ou melhor, pelo epistemicídio), é entender a norma enquanto um projeto genocida.

Interessa-me investigar de que forma o cinema contemporâneo pode acolher o cinema feito por pessoas trans não apenas como um corpo temático ou uma pauta urgente, mas como potência de linguagem. Um cinema que não precise se justificar pela representatividade, nem traduzir a diferença em termos palatáveis à norma.

Me instiga perceber como a própria ideia de linguagem cinematográfica é desestabilizada, expandida e reformulada pelas poéticas que corpos trans vêm inventando não para “contar suas histórias”, mas para construir formas outras de relação com a imagem, com o tempo, com a voz e com o corpo em cena. Isso implica enfrentar também o circuito cinematográfico normativo, que não apenas regula a produção, mas filtra e condiciona a circulação. Um circuito que opera pela expectativa da tradução e da transparência, jogando para fora tudo que não se deixa assimilar. Tudo que não cabe no frame do possível. Esse gesto de tradução é uma forma de apagamento. Uma violência encenada como mediação.

Reconheço e luto diariamente pela noção de representatividade, atuando na militância por políticas afirmativas há muitos anos. Entendo a representatividade como uma luta da classe trabalhista pela ocupação dos lugares de poder, por empregabilidade e por direitos básicos que nos são historicamente negados. O que escrevo aqui não é uma crítica à representatividade em si e sim ao modo como ela tem sido frequentemente tomada como fim em si mesma. A luta por estar presente não pode dispensar a luta por reestruturar o espaço onde se está. É preciso criar mecanismos que desestabilizem as estruturas que nos exigem tradução constante. Porque a presença quando processada em transparência se torna uma forma sutil de apagamento.

Enquanto pesquisadora, durante o processo dessa escrita, me deparei o tempo inteiro com a falta. A ausência de bibliografia, de registros, de narrativas, de filmes, de análises e de nomes. Me coloquei, num primeiro momento, diante da tarefa de suprir essa falta, de preencher a lacuna da pesquisa acadêmica em torno das questões da figuração trans no cinema, em torno da construção dos estereótipos, em torno da luta pelas políticas afirmativas, em torno da denúncia das imagens deformadas e tudo isso se impôs no trajeto como uma espécie de obrigação cívica, como se coubesse a mim dar conta do que foi apagado.

Com o tempo, entendi que meu interesse pela invenção de mundos (por imagens que não se explicam, por narrativas que não se prestam à pedagogia da inclusão) também era um gesto político. Que o desejo por fabular não era fuga, era enfrentamento. E entendi que a responsabilidade pela ausência não é minha. É da estrutura que repele nossos saberes, nossos

corpos e nossas formas de ver para longe dos centros de legitimidade acadêmica. O que falta não é produção. O que falta é espaço. O que falta é escuta.

Entendi melhor o trajeto que essa tese percorre ou, talvez, que ela insiste em continuar percorrendo. Percebi que não se trata de um ponto de partida, se trata de mais um ponto de inflexão dentro de uma pesquisa que não começa aqui. Uma pesquisa em continuidade, que se inicia ainda na minha primeira formação e que nunca se separou da prática artística, da fricção com os corpos e da recusa em aceitar o mundo como foi dado. Um percurso atravessado, desde o início, por enfrentamentos com os regimes de verdade. Enfrentamentos que não se davam ainda como nomeações conscientes, se davam como desconfortos que me empurravam para o desvio, para a fabulação e para a performance como forma de pensamento.

Esses desconfortos, que à primeira vista poderiam parecer só meus, não eram apenas efeitos isolados. Eram sintomas de um mundo construído para nos expulsar. Com o tempo, fui encontrando outras epistemologias, outras vozes e outros nomes, que me ensinaram a nomear esses deslocamentos. Aprendi que aquilo que eu sentia não era desajuste individual, era índice coletivo de um projeto que nega nossas existências antes mesmo que elas se formulem. Desconfortos que são anteriores ao meu nascimento, que já estavam inscritos antes que eu chegasse e que me colocam em posição de desdobramento de uma linhagem de luta.

Minha luta é também a delas. E essa tese não é só uma produção de conhecimento, é uma continuidade de mundo. Uma dança que começou antes do dia em que cheguei e que me toma como corpo em movimento. Uma coreografia existencial que danço com as pessoas trans que vieram antes de mim e com aquelas que coabitam esse mundo comigo. Essa dança não acontece apenas na história ou na metáfora. Ela acontece no agora, no chão que piso, nos corpos que encontro e nas imagens que construo. Coabito este mundo com outras pessoas trans que, como eu, estão tentando formular linguagem enquanto vivem. Somos muitas e não estamos sozinhas. Há uma multidão que pensa, que atua, que cria, que performa e que filma. E é com essa multidão que meu pensamento se faz corpo.

O cinema, nesse contexto, não é só território de estudo. É campo de coabitação. É onde nossas presenças se materializam em gesto. Onde nossos corpos deixam de ser assunto para se tornarem forma.

Coabitar o cinema é deslocar o eixo da câmera. É desfazer o pacto da representação enquanto espelho da norma. É produzir imagem que não precisa ser pedagogicamente traduzida. É se permitir existir na cena sem legenda, sem justificativa e sem coerência narrativa. O cinema,

para mim, é também essa possibilidade de coreografia, de estar em cena com outras, de construir presença sem autorização prévia e de inventar outras gramáticas do visível.

E talvez seja esse o gesto maior dessa pesquisa, insistir em dançar nas imagens, com elas e por elas. Fazer do cinema um lugar onde possamos coabitar sem precisar caber.

Se o real se mostra como construção violenta, o cinema realista brasileiro funciona como um de seus laboratórios privilegiados. Ao longo de décadas, o realismo se consolidou como linguagem política, investida da tarefa de mostrar o país “como ele é”. Esse gesto nunca foi inocente. Ao reivindicar a transparência, o realismo reforçou a crença de que a câmera poderia acessar diretamente a realidade, como se esta fosse superfície neutra e compartilhada por todos. O que se chamou de “realidade nacional” foi sempre uma ficção regulada e recortada a partir de um ponto de vista específico, frequentemente branco, cis, masculino e que se apresentou (e continua se apresentando) como universal.

O cinema realista brasileiro foi capaz de denunciar violências sociais, porém o fez dentro de uma gramática que já estava atravessada pelo regime colonial do real. Ao insistir na transparência, esse cinema reforçou a lógica da representação, corpos e mundos dissidentes apareceram como problemas a serem narrados e como desvios a serem explicados. Raramente como fabulação própria e como potência de invenção. O realismo, mesmo quando crítico, manteve a estrutura da captura, buscou incluir os “outros” dentro da narrativa do mesmo, domesticando sua radicalidade em nome da legibilidade.

É justamente contra essa lógica que a ficção científica e a fabulação crítica se afirmam como metodologias insurgentes. Se o realismo se propõe a retratar, a fabulação se propõe a contaminar. Se o realismo busca restaurar a transparência, a fabulação insiste na opacidade ctônica. Se o realismo oferece o país como imagem estável, a ficção científica o desestabiliza, mostrando que a realidade brasileira sempre foi composta por múltiplos mundos subterrâneos, cósmicos e insubmissos. A crítica ao real não pode se separar da crítica ao realismo cinematográfico, pois ambos fazem parte de um mesmo projeto de estabilização da vida. E é contra essa estabilização que a escrita desta tese se ergue. Essa tese não busca negar o real, ela busca a invenção de mundos que o excedem e mundos que latejam sob a superfície e que pedem passagem.

O realismo no cinema brasileiro não apenas registrou, ele produziu um país. Ao insistir em oferecer a realidade como imagem compartilhada, ele fixou uma versão do Brasil que se tornou cânone como se fosse espelho fiel da nação. Essa imagem foi construída à custa de

silêncios, silêncios sobre corpos dissidentes, silêncios sobre experiências trans, silêncios sobre mundos subterrâneos e silêncios sobre cosmologias que não cabiam no enquadramento. O realismo se tornou uma estética da exclusão. O que não podia ser absorvido em sua gramática transparente era lançado ao território do invisível, do irrelevante e do não-cinema.

A promessa de mostrar “o povo” frequentemente terminou em captura. Os corpos exibidos foram exibidos, porém não como agentes de fabulação, eles foram exibidos apenas como provas da miséria, do atraso ou da violência social. A câmera realista não se deixou contaminar pelos mundos que filmava, ela preferiu traduzir, explicar e enquadrar. Essa escolha não é apenas formal, ela é política. O realismo ajudou a sustentar a ideia de um país único, uno, homogêneo, mesmo quando expunha suas desigualdades. O gesto de dar visibilidade funcionava também como gesto de domesticação, que mantinha as margens como margens e nunca as deixava assumir o centro da criação. E isso, importante dizer, se desdobra até hoje.

É contra esse regime que a fabulação se ergue como prática de insubmissão. A ficção científica não se preocupa em restaurar o real, ela quer sabotá-lo, mostrando que sob a superfície da transparência sempre houveram fraturas, mundos paralelos e temporalidades desviantes. Ao inventar terranos, ao convocar a Cobra de Sal, ao escrever com Urana, o que emerge é uma fabulação recusa o pacto da transparência e insiste na opacidade como potência. Em vez de mostrar o Brasil como dado, ela propõe mundos brasileiros que nunca caberiam na gramática do realismo.

Escrever com essas figuras é afirmar que não há apenas um cinema brasileiro, existem muitos. Cinemas subterrâneos. Cinemas fabulares. Cinemas insurgentes. Cinemas que se atualizam na travestilidade e na transgeneridade como forças de invenção. A crítica ao realismo não é rejeição da história do cinema. Ela é gesto de ruptura com sua pretensão de monopólio da verdade.

## **1.2 CINEMATOGRAFIAS TRANS**

Ao longo do percurso da tese, desenvolvi a ideia do que venho nomeando como cinematografia trans. A escolha por esse termo não é aleatória, nem meramente semântica. Minha resistência em adotar a expressão “cinema trans” parte de um receio muito específico, temo que se repita com ele o que já se viu acontecer com o chamado “cinema queer”. Ou seja, que o cinema produzido por corpos historicamente expulsos dos regimes normativos seja, mais uma vez, capturado por olhares hegemônicos e transformado em categoria estética. Uma superfície estilizada, esvaziada de sua origem e separada de quem realiza. Prefiro pensar em

cinematografia trans como um gesto vinculado não apenas ao tema, mas às formas de produção, às materialidades dos corpos que filmam, aos desejos que organizam as imagens e aos mundos que se tornam possíveis a partir dessa presença.

O termo cinematografia não é tomado aqui em sua acepção técnica, restrita ao campo da direção de fotografia ou da composição visual do quadro. A cinematografia, neste trabalho, é pensada como a própria força do cinema em sua capacidade de instaurar mundos, de reconfigurar sensibilidades e de abrir passagens entre tempos e corpos. Aqui falando então de quem faz o cinema, trazendo a importância de categorizar como trans o cinema com autoria trans.

A cinematografia trans emerge nesse contexto como campo de intensificação. Ela não se reduz à visibilidade de corpos trans diante da câmera, nem à adoção de um estilo marcado por certas formas de enquadrar ou iluminar. A cinematografia trans é um modo de cinema em que a própria condição trans, enquanto experiência de transmutação, de instabilidade e de fabulação, reorganiza a maneira como a imagem pode existir. Não é uma estética que se acrescenta ao cinema, é uma força que o atravessa e o desloca. A questão principal aqui é a autoria trans. São imagens que não apenas mostram, elas fazem existir o que não encontra lugar nos regimes normativos do olhar.

Ao habitar essa cinematografia, o cinema deixa de ser concebido como meio de representação da realidade para se tornar um campo de transmutação. Corpos trans não aparecem como variação em uma paisagem já dada, surgem como força que desorganiza a paisagem, que reconfigura os parâmetros do que é visível, do que é narrável e do que é possível. Porque estão elus mesmas criando as paisagens e os universos. Entendendo a paisagem aqui como uma estrutura cisnormativa que precisa se reconfigurar para que corpos trans possam caber dentro dela. Caber de forma digna e não pedindo licença. Caber tendo sua singularidade respeitada sem didatismos.

É nesse sentido que a noção de presença, na Cinematografia Trans, não se restringe à figuração em frente à câmera. A cinematografia trans vem para afirmar que pessoas trans estão e precisam estar cada vez mais na gerência dos processos. Liderança de pessoas trans nas decisões criativas, políticas e operacionais dos filmes. Coordenação de equipe, direção de arte, produção executiva, montagem, som, roteiro, câmera etc. A Cinematografia Trans só existe quando somos muitas e quando estamos em todas as partes. Não como exceção celebrada.

Como regra construída. Como ocupação deliberada e organizada de um território que nos foi negado. O deslocamento da linguagem só é possível porque há deslocamento das estruturas.

O conceito de *Trans New Wave Cinema*, formulado por Akkadia Ford<sup>14</sup>, é uma contribuição crucial para a consolidação de um campo crítico em torno do cinema trans contemporâneo. Em sua definição, Ford não reduz a noção de cinema trans à presença de personagens ou temas trans, tampouco à recepção ou à identificação do público. Pelo contrário, seu critério é preciso: trata-se de uma nova onda de filmes escritos, dirigidos, produzidos e exibidos por pessoas transidentificadas, que colocam a agência trans no centro dos processos criativos e técnicos. A autoria é condição de possibilidade. O gesto é insurgente. A gerência da linguagem é parte da própria estrutura política dessas obras.

Em minha pesquisa, encontro nessa formulação não apenas uma referência teórica, mas um terreno fértil para aprofundar questões que se abrem a partir dela. O que venho chamando de Cinematografia Trans parte dessa centralidade da autoria, mas insiste também nos modos como essa autoria se organiza: nas formas de produção coletiva, nas decisões estéticas dissidentes, na recusa de formatos e linguagens consolidadas. Não se trata apenas de afirmar que pessoas trans estão criando imagens sobre si, mas de pensar que, ao fazerem isso, estão também transfigurando o próprio campo do cinema, deslocando suas gramáticas, sabotando suas verdades, fabricando mundos em outras coordenadas.

Ao nomear uma nova onda, Ford oferece mais do que uma categorização: ela propõe um campo de visibilidade e reconhecimento para um conjunto de filmes que partem da vida, da prática e da visão de mundo de cineastas trans. Seu conceito de *agência trans* como núcleo estruturante do gênero é especialmente potente:

Ao desenvolver essa categoria de filmes, constrói-se um arquivo cultural que torna visível uma imensa energia criativa gerada por cineastas independentes dentro do cânone audiovisual. Seguindo a definição consagrada de gênero nos estudos de cinema e televisão, a *Trans New Wave* é claramente identificável como um gênero: há características reconhecíveis e “semelhanças” entre os filmes, bem como “diferenças em relação a outros filmes”. A primeira e mais importante dessas características é o fato de que vidas transgênero estão no centro, e a agência trans é ativamente promovida. ((FORD, 2021, p. 5, tradução minha))<sup>15</sup>

<sup>14</sup> FORD, Akkadia. *Trans New Wave Cinema*. Cham, Suíça: Palgrave Macmillan, 2021.

<sup>15</sup> Do original: “By developing this category of films, a cultural archive of immense creative energy generated by independent filmmakers is given a visible space within the screen canon. Following established definition of genre within film and television studies, the Trans New Wave is clearly identifiable as a genre; there are recognisable characteristics and ‘similarities’ in the films and ‘dissimilarities from other films.’ The first and most important characteristic is that transgender lives are foregrounded and trans agency is actively promoted.”

O que proponho com a ideia de Cinematografia Trans não é uma correção a essa formulação, mas uma inflexão. Um gesto de reverberação crítica. Ao me afastar de possíveis expectativas de reconhecimento institucional ou assimilação mercadológica, busco reforçar o caráter indisciplinado dessas práticas. Não basta que a questão trans esteja em cena, é preciso que ela esteja também por trás da câmera, nas decisões técnicas, nas estruturas de equipe, nos modos de relação com a linguagem e com o tempo. Mais do que representar a diferença, trata-se de desorganizar a norma.

Ainda que Akkadia Ford proponha a autoria transcentrada como critério central da *Trans New Wave*, privilegiando filmes “por, para e sobre” pessoas trans, sua própria curadoria analítica revela tensões entre teoria e prática. Ao incluir *Tangerine* (Sean Baker, 2015) como exemplar da onda, mesmo sendo um filme dirigido por um homem cis, Ford relativiza o que antes parecia um princípio inegociável. Essa inclusão, embora justificável pelo protagonismo de atrizes trans e pela potência da narrativa, revela uma brecha metodológica: afinal, o que define a pertença a essa nova onda? A presença de corpos trans em cena? A autoria trans nos bastidores? Ou a capacidade do filme de agenciar questões trans com autenticidade e complexidade? Não se trata aqui de deslegitimar a proposta de Ford, mas de reconhecer que seu conceito opera entre o desejo de delimitação crítica e a necessidade de acompanhar os deslocamentos concretos da produção audiovisual. É nessa ambiguidade que sua formulação ganha força e onde minha pesquisa propõe um deslocamento mais radical. Proponho entender a cinematografia trans não apenas como uma questão de presença, mas como uma insurgência na estrutura da criação, onde a autoria, a linguagem e o processo sejam atravessados pela materialidade das experiências trans.

Ainda assim, o trabalho de Akkadia Ford permanece como um marco. Sua proposta ajuda a consolidar um campo e a afirmar, com força, que existe um cinema trans feito a partir da experiência trans e que essa experiência não é apenas objeto de narrativa, mas produtora de estética, de política e de teoria. É a partir desse solo comum que minha pesquisa se movimenta, buscando intensificar as rachaduras, os desvios e as possibilidades de mundo que a linguagem cinematográfica carrega quando é apropriada por mãos que nunca foram convocadas a fabricá-la.

Ao propor uma nova onda, Akkadia Ford busca mapear um conjunto de filmes a partir de critérios de recorrência: características formais, temáticas e processuais que permitem reconhecer similitudes e delinear um recorte dentro da produção trans contemporânea. Seu interesse está na consolidação de um campo, na criação de uma categoria que possa afirmar a

existência de um cinema trans enquanto gesto coletivo, identificável como gênero. Em minha pesquisa, no entanto, o que me move é o gesto inverso: mais do que traçar contornos comuns, proponho a radical afirmação da diferença. Não me interessa identificar o que nossas obras compartilham, me interessa acolher aquilo que as desorganiza como grupo, aquilo que irrompe em multiplicidade, aquilo que não cabe em modelos curatoriais, taxonômicos ou estilísticos. A Cinematografia Trans, como venho elaborando, não é um campo coeso, o que está em jogo não é a identificação de um estilo e sim a proliferação de mundos possíveis.

O que proponho aqui não se coloca em oposição à formulação de Akkadia Ford, se coloca em diálogo. Não se trata de uma crítica por desacordo, se trata de uma inflexão que desloca a abrangência do conceito para outro registro. Enquanto a Trans New Wave busca afirmar a consolidação de um campo reconhecível, marcado por características formais, temáticas e processuais que aproximam diferentes obras, a Cinematografia Trans, tal como a elaboro nesta tese, opera em outro nível, menos preocupada com a identificação de um gênero e mais interessada na irrupção de forças que desestabilizam a linguagem. Se a proposta de Ford aposta na criação de um arquivo, a minha aposta se dá no terreno da fratura.

Ao invés de pensar em uma onda ou em um conjunto de filmes que possam ser reconhecidos por similitudes, interessa-me a força dos gestos singulares, a potência de diferença que cada obra irrompe. A Cinematografia Trans, nesse sentido, não é um mapa, é uma fissura, não é uma delimitação de campo, é um processo contínuo de contaminação da linguagem cinematográfica por experiências que não cabem em taxonomias. É nesse estreitamento que reside sua força: investir na singularidade como método.

Assim, ao mesmo tempo em que reconheço a importância da formulação de Ford para a consolidação de um espaço crítico e histórico para o cinema trans, afirmo a necessidade de tensionar o risco de captura que acompanha toda categorização. A Cinematografia Trans, como venho desenhando, não é uma categoria estável, é um campo de instabilidade. É menos um gênero identificável e mais um movimento subterrâneo, que se recusa a fixar-se em formas previsíveis. Se a Trans New Wave cria um horizonte de visibilidade coletiva, a Cinematografia Trans opera como dobra especulativa, insistindo naquilo que não pode ser pacificado pela lógica da representação.

Ainda que a Cinematografia Trans, como venho elaborando, não se restrinja à recusa do naturalismo, é nesse ponto que encontro um dos núcleos de meu interesse. O naturalismo, como herança do realismo, parte do pressuposto de que a tarefa do cinema é reproduzir a realidade,

instaurar um pacto de verossimilhança no qual os corpos, os gestos e os afetos se mantenham legíveis segundo a ordem do mundo já dado. Esse pacto, porém, sempre operou contra nós. Para corpos trans, a exigência do naturalismo é também a exigência de inteligibilidade: aparecer apenas se for possível caber na gramática do real. O cinema naturalista, nesse sentido, não é apenas um estilo, mas uma tecnologia de captura que enquadra, explica e estabiliza.

A Cinematografia Trans, ao contrário, insiste na possibilidade de um cinema que não precisa obedecer à transparência do real. Ela se interessa por imagens que tremem, que desfazem a nitidez, que desorganizam a coerência narrativa, que se permitem falhar. Não se trata de um princípio universal. Não defino aqui que todo cinema trans deva ser antinaturalista, trata-se de um interesse singular meu que escolho intensificar nesses escritos. Dentro desse campo vasto e múltiplo que é a cinematografia trans, escolho para escrever e pesquisar (nessa tese) filmes que seguem as seguintes linhas: a recusa do naturalismo como horizonte, a invenção de mundos que não se sustentam na verossimilhança, a fabulação especulativa como modo de criação de dramaturgia e corpos em cena que inventam modos de presença que rompem com os modos hegemônicos de estar presente na frente das câmeras. Não necessariamente todos esses pontos precisam estar em um filme para interessar a esse recorte da pesquisa. Um deles estando presente, já concatena uma série de outros procedimentos interessantes.

Ao privilegiar esse campo, não estou delimitando o que seria a Cinematografia Trans em sua totalidade. Estou apenas afirmando a escolha metodológica desses escritos: explorar as brechas que se abrem quando o naturalismo perde sua autoridade. A Cinematografia Trans, assim, pode abarcar múltiplas práticas, múltiplos modos de existir no cinema, mas o que me move aqui é investigar os gestos que desestabilizam a ordem do visível, que suspendem a necessidade de parecer reais e que se autorizam a fabular. É nesse espaço que situo minha pesquisa.

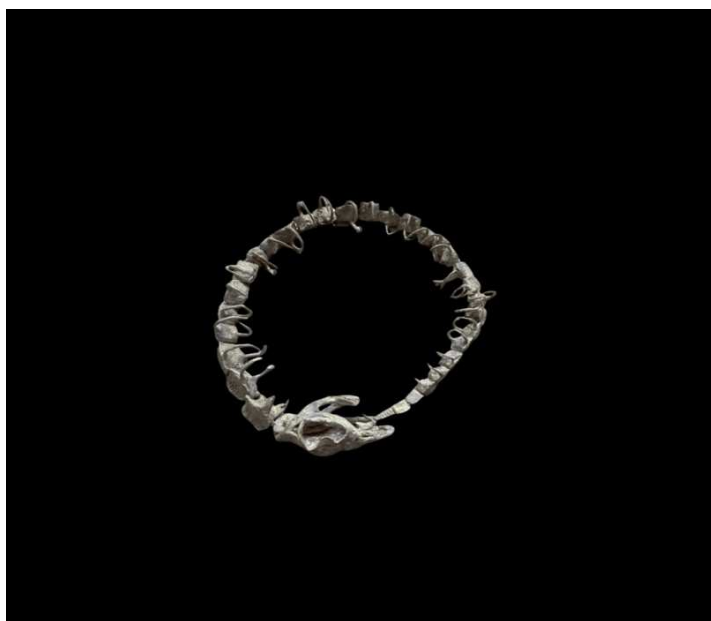
## 2 SERES CTÔNICOS

O meu encontro com os seres ctônicos veio um pouco depois da minha obsessão pelos alienígenas. Depois comecei a me perguntar por que os alienígenas não poderiam ser também ctônicos. Há uma separação que hoje me parece cada vez menos lógica, essa distinção entre fora e dentro, entre o que está acima e o que está embaixo da terra. Mesmo a ideia de seres não terráqueos como seres aéreos, e não intra-terranos, começa a me parecer limitada. Talvez o que chamamos de alienígena não esteja distante, mas soterrado.

A diferença entre o subterrâneo e o cósmico me interessa justamente porque ela se desfaz. Existe uma dimensão comum entre o abismo e o espaço que me faz pensar que toda forma de vida é também uma forma de escavação. Os seres ctônicos me ensinaram a olhar para baixo, a buscar nas camadas da terra o mesmo mistério que antes eu procurava nas estrelas. Talvez os buracos do solo sejam portais tão abertos quanto os do céu.

O escuro aqui é uma metáfora para falar sobre o desconhecido. Comecei a entender que essa ideia de entrada para baixo também escoava no mergulho e na escavação. Um adentrar no que se localiza abaixo dos planos onde tocam os meus pés. Esse ato de imaginação política do que há embaixo do solo foi me levando a uma atividade de criação de seres fantásticos que habitam o subterrâneo.

Figura 2 – Esqueleto da cobra de Sal



Fonte: Longa-metragem Iguaraguá<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Obra de artista trans Lua Margot. Criada para ser usada em uma das cenas do filme Iguaraguá.

## 2.1 A COBRA DE SAL

Em *Iguaraguá*, filme que dirigi em parceria com Izzi Vitória, a Cobra de Sal é uma entidade ctônica e fundadora da cidade de Manitu. É uma força ancestral responsável por manter o equilíbrio ambiental, espiritual e físico do território. Ela vive sob a cidade, em um subterrâneo pulsante que sustenta a vida em suas múltiplas camadas. Enquanto a comunidade vivia em comunhão com a cobra e com o território, rituais aconteciam, seres se transmutavam e uma rede mágica de convivência e respeito mantinha o mundo em movimento.

Nesse universo inventado, Sirênia era Adelaide, uma trabalhadora da salina que, ao tentar fugir, passa por um processo de transmutação conduzido pela Cobra de Sal. Desde então, atua como uma de suas aliadas na proteção do território. Atravessada por sal, memória e feitiço, Adelaide se transmuta em Sirênia e continua, em outra forma, ligada à força mágica que sustenta Manitu, sem deixar de ser o que era, sem tornar-se outra por completo.

Com a chegada dos exploradores, o equilíbrio se abala. A degradação ambiental começa a enfraquecer a Cobra e a comunidade passa a elaborar, junto dela e de Sirênia, estratégias de resistência e sabotagem à exploração.

Convoco então, para dialogar com essa cobra de sal inventada e protetora de ecossistemas, o pensamento de Haraway:

Precisamos que outra figura, que mil nomes de outras coisas, irrompam do Antropoceno para dar formas a outra história suficientemente grande. Tendo mordida pela arcnídea Pimóia Chthulu em uma floresta de sequoias da Califórnia, quero propor a Medusa serpentiforme e as muitas mundificações inacabadas de suas antepassadas, associadas e descendentes. Quiçá Medusa, a única górgona mortal, possa nos conduzir aos holobiomas de Terrápolis, aumentando nossas possibilidades de espatifar os navios dos Heróis do século XXI contra os recifes de corais vivos, ao invés de permitir que suguem até a última gota de carne fóssil da rocha morta. (HARAWAY, 2023, p. 106)

Como Haraway propõe com Medusa, também a Cobra de Sal encarna a fabulação de uma força serpentiforme que atua pela sabotagem, pela travessia e pela regeneração. Uma força ctônica, bioquímica e mágica que não se submete à lógica do progresso nem da transparência. Ambas irrompem do fundo da terra ou do fundo do mito, em resposta às violências do extrativismo e operam nas brechas entre o visível e o sensível. A Cobra de Sal, como Medusa, não explica, ela envenena, protege, devora e restitui. Ela encarna uma fabulação de forças serpentiformes que operam pela recusa e pela reinvenção. Se a Medusa de Haraway nos convida a espatifar os navios dos heróis do século XXI contra recifes vivos, a Cobra de Sal sabota, silenciosamente, as fundações da exploração em Manitu, dissolvendo as certezas de um mundo

governado pela lógica do progresso. Ambas deslizam por entre narrativas dominantes, proliferam tentáculos, venenos, memórias e gestos e recusam a centralidade da figura heroica.

A Cobra de Sal, como Medusa, não se oferece à transparência. Seu gesto é opaco, ritualístico e ancestral. E como propõe Haraway com o Chthuluceno, o gesto da Cobra é também simpoiético. Ela não age sozinha, age em aliança com Sirênia, com o sal, com a água e com os gestos cotidianos de um povoado que insiste em lembrar. Ambas exigem que outra estória seja contada, uma estória suficientemente grande, como diz Haraway, enraizada nos subterrâneos, nas marés e nas rachaduras de um mundo em colapso. Haraway propõe, com Medusa, uma resposta fabulada à catástrofe. Uma serpente. Figura serpentiforme e mortal, portadora de uma força ancestral que devora a lógica heroica do Antropoceno e do Capitaloceno. Como Medusa, a Cobra de Sal atua pela torção. Dissolve, sabota, envenena e restitui.

São figuras que operam pela opacidade e pela coabitação com forças não-humanas, recusando a transparência e a centralidade do sujeito moderno. Ambas convocam alianças simpoiéticas com o mundo mais-que-humano: Sirênia, o sal, a lama, a tábua das marés e o corpo em transmutação.

A Cobra de Sal, como Medusa, não existe para ser compreendida, existe para desequilibrar a ordem das coisas, para instaurar com o colapso uma possibilidade de mundo.

Na narrativa de *Iguaraguá*, o que ameaça o ecossistema litorâneo de Manitu é a fundação da Salina Brasil, instalada sob os parâmetros da extração comercial e desmedida. Essa salina não retira apenas sal, ela extrai, reduz e coloniza os elementos que compõem a relação simpoiética entre território, comunidade e entidades ctônicas. A comunidade de Manitu sempre existiu a partir de outra lógica, uma convivência deslocada da matriz antropocêntrica de existência, recusando a centralidade do humano como medida de todas as coisas. E, dentro dessa recusa, também emerge a denúncia de que certos grupos humanos foram historicamente relegados ao estatuto da não-humanidade.

A implantação da salina não provoca apenas um desequilíbrio físico, provoca um desequilíbrio ontoepistemológico, um colapso nas formas de saber, de existir, de se relacionar com o tempo, com o corpo, com o território e com o invisível. Diante disso, a Cobra de Sal e Sirênia operam como figuras mágicas que são agentes de outra forma de conhecimento que se manifesta através de rituais, sonhos, sinais, sal e segredo.

No filme, a Cobra de Sal nunca é mostrada. Sua presença se manifesta na materialidade dos tremores de terra, nos vestígios concretos espalhados pelo espaço, na afetação dos corpos e na instalação de uma poética ecossexual que aborda a erótica da relação desses entes com o mar. Trata-se de uma erótica do mar, onde o tremor não aparece como ameaça, nem como anúncio de catástrofe, como é comum nas ficções apocalípticas do cinema de gênero. Em *Iguaraguá*, o tremor aparece como produção de conexão com a libido e com a circulação de um desejo orgástico que contamina o território.

Essa é uma relação desejante capaz de produzir estados de consciência não localizados no registro de tempo ocidental, aquele tempo do progresso linear que mina e deslegitima existências que não cabem na sua lógica. Os tremores de terra, na comunidade de Manitu e entre aqueles que portam o segredo da Cobra produzem orgasmos múltiplos. São tremores de comunhão, vibração e gozo coletivo. São abalos que não destrói, fecundam. Uma linguagem sensual e sagrada entre corpos, marés e forças invisíveis.

Se na tradição ocidental, a figura da serpente foi tantas vezes capturada pelo imaginário do mal, da tentação e da destruição, é possível torcer esse arquétipo e reinscrevê-lo como força de mundo, como fabulação de sobrevivência e como erotismo da terra. A Cobra de Sal, em *Iguaraguá*, aproxima-se de outras linhagens serpentinhas que convocam a imaginação de mundos: das górgonas harawayanas às nagas das cosmologias asiáticas.

Como escreve Donna Haraway, as górgonas são “entidades ctônicas aladas que não possuem uma genealogia apropriada” (HARAWAY, 2023, p. 109). Elas não pertencem ao Olimpo, não ascendem ao céu, nem se submetem à narrativa do progresso. Suas ações são tentaculares, vingativas e laterais. Elas se entrelaçam com as Erínias, as Fúrias, potências do submundo que vingam crimes contra a ordem natural. Haraway propõe uma escuta que se desvie da escuta patriarcal, aquela que fez da Górgona apenas algo “temível”, para acessar seu poder como figura de geração, destruição e obstinada finitude terrana em curso (HARAWAY, 2023, p. 108 - 109).

Na minha escrita, junto às górgonas de Haraway, convoco também as nagas: serpentes divinas e aquáticas de tradições hindu e budista, entidades de transição, guardiãs de saberes subterrâneos, mediadoras entre o mundo material e o mundo do invisível. As nagas carregam fertilidade, proteção, veneno e sabedoria. Se Haraway propõe que precisamos de “mil nomes de outras coisas” para dar conta de um novo tempo, é entre górgonas, nagas e cobras de sal que fabulo minhas alianças. Serpentes sem genealogia, mas não sem memória.

Na mitologia grega, Perseu decepa a cabeça da Medusa e a oferece como troféu à deusa Minerva, um gesto que marca não apenas a eliminação da figura feminina monstruosa, mas a consagração do herói como aquele que vence pela astúcia e pela violência convertida em glória. Em *Iguaraguá*, essa narrativa é torcida: não é a Medusa quem morre, é o herói que colapsa. A cabeça que rola é a de Leonardo, herdeiro de uma linhagem que tentou domesticar o tempo, o corpo e o território.

Essa inversão não opera apenas no plano simbólico, ela reformula os regimes de existência. O gesto de cortar a cabeça do herói não é de vingança, é de restituição. Um corte no mito e na forma de narrar. Porque *Iguaraguá* também propõe outra estrutura narrativa, que se desvia da jornada do herói e da centralidade de um sujeito que supera obstáculos para atingir a realização pessoal. Aqui, o caminho não é linear e nem individual. É um rastro coletivo, ritmado por tremores, apagamentos e memórias que voltam com o sal.

A maldição lançada por Sirênia, Cobra de Sal e pela comunidade de Manitu é tecnologia de defesa. Dorival, figura do poder ciscentrado e da violência extrativista (não por ser homem, mas por sustentar uma masculinidade hegemônica e colonizadora) passa a viver sob o efeito de uma sede impossível: desejar a água do mar, mas jamais se saciar. Para se libertar, deveria lançar o próprio filho, Leonardo, ao mar. Mas tenta burlar o pacto, desviando o destino, e joga Aira. Ela é salva (ou reconfigurada) por Sirênia. Sua memória é retirada. Só muito tempo depois, entre ciência e feitiçaria, Aira acessa suas memórias sobre a verdade do território.

Com a memória, vem o gesto. Leonardo precisa morrer. E é a Medusa (não uma mulher monstruosa, mas uma entidade coletiva feita de sal, cobra, mar e lembrança) quem realiza o corte. A cabeça do herói é decepada.

Em cena, Aira leva Leonardo arrastado para o mar após o herdeiro de Dorival encontrar o esconderijo que seu pai foi deixado após tentar enganar Sirênia: uma cisterna. Essa cisterna está coberta por areia e quando Leonardo começa a sentir os mesmos sintomas do pai, ele retorna para Manitu com a esperança de que haja solução para os desdobramentos da maldição do seu pai em seu corpo. Ao voltar para Manitu ele descobre que só há uma forma de acabar com a maldição: destruindo a linhagem de Dorival. Aira é quem recebe a missão dada por Sirênia e pela Cobra de Sal: depositar o corpo de Leonardo no mar para que sua cabeça seja decepada. Ao depositar Leonardo no mar, seu corpo é sugado e a cabeça devolvida para terra. Em cena, Aira retira a cabeça de Leonardo do mar, dando fim à linhagem de Dorival.

Fotografia 3 – Medusa com a cabeça de Perseu



Fonte: Site da BBC News Brasil<sup>17</sup>

Se a Cobra de Sal se instala na narrativa de Iguaraguá como força ctônica, sua potência não se restringe ao plano da fabulação mitológica. Ela opera como tecnologia narrativa. Uma força que organiza a própria maneira de contar. Sua presença subterrânea instaura um regime de escrita onde rituais, tremores e silêncios se tornam elementos formais, deslocando o olhar e o ritmo e envenenando as expectativas da narrativa clássica.

A Cobra de Sal atua como método. Método que não separa materialidade de mito, corpo de território e política de fabulação. Sua força se manifesta na recusa à transparência e na aposta na opacidade como modo de conhecimento. Ao invés de iluminar, ela turva. Ao invés de resolver, ela insiste. E nesse gesto, ensina que a criação de imagens não se reduz a mostrar algo que já existe, mas a instaurar uma zona de vibração em que o visível e o invisível se tocam. É nesse espaço que a cinematografia se contamina com o feitiço. Dada plano pode ser abalo, cada corte pode ser maldição e a montagem pode ser ritual.

Essa lógica subterrânea e serpentiforme, não se contenta em permanecer no campo da narrativa inventada. Ela opera como crítica aos regimes dominantes de saber, que sustentam o real como evidência, o cinema como transparência e a linguagem como instrumento de clareza. Contra esse regime, a Cobra de Sal oferece outro, o da torção, do envenenamento e da recusa. Não se trata de um contra-discurso que substitui a verdade oficial por outra. Se trata de um

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54669548.amp>. Acesso em 15 jun. 2025.

gesto de deslocamento permanente em que o conhecimento é produzido no entre, no subterrâneo e no ruído.

No cinema, a Cobra de Sal altera a gramática da imagem, pois ela se recusa a aparecer. Sua presença se manifesta no som subterrâneo, no ritmo irregular das marés, no tremor que atravessa o quadro sem jamais se mostrar. Ela é aquilo que contamina o dispositivo fílmico, que impede a câmera de permanecer neutra e que faz a imagem tremer junto com o território. A escolha de não exibir sua forma propõe que a invisibilidade é um modo de potência. O que importa não é mostrar a serpente, importa instaurar uma narrativa em que o visível já não é garantia de verdade.

Essa opacidade da Cobra de Sal também reorganiza o tempo da narrativa. O filme não avança por linearidade. O filme avança por retornos, por interrupções, pela ativação de memórias que voltam com o sal e o mar. O tempo deixa de ser progressão para se tornar maré. O tempo avança e recua, dissolve e retorna, sempre contaminado por aquilo que insiste em não ser esquecido. A narrativa não é conduzida pelo herói e sim pelo subterrâneo. Não é a superação individual que organiza os acontecimentos. É uma dramaturgia conduzida pelos gestos coletivos, pelos pactos e pelos tremores que desestabilizam o que parecia fixo.

A Cobra de Sal como princípio narrativo dissolve a separação entre política e mito, entre denúncia e fabulação. Em Iguaraguá, a crítica ao extrativismo não aparece como discurso externo, ela também desorga a própria forma fílmica. A salina destrói o ecossistema e também tenta impor à narrativa sua lógica linear e produtivista. A fabulação da Cobra é a resistência a essa imposição. Ela sabota o andamento, faz o enredo desviar, interrompe a continuidade e devolve à narrativa sua condição de corpo vivo. O cinema, sob sua influência, deixa de ser relato para se tornar campo de batalha, onde imagens lutam contra o próprio regime que as quer capturar.

Assim, Iguaraguá não se estrutura como uma história sobre a Cobra de Sal, é história construída com ela, tendo ela como a sustentação tentacular da dramaturgia. Sua presença é a condição formal. O cinema se dobra à sua lógica subterrânea e a narrativa só acontece porque é contaminada por sua força. Cada gesto do filme carrega o veneno da Cobra.

Fotografia 4: Frame do filme Iguaraguá



Fonte: Filme Iguaraguá, de Noá Bonoba e Izzi Vitório.<sup>18</sup>

Se a Cobra de Sal age subterraneamente como princípio narrativo, sua força não se restringe ao enredo. Ela infiltra-se também na materialidade do cinema, no modo como a imagem se organiza, no gesto com que a câmera se move e na respiração que orienta a montagem. Sua presença nunca é ilustrativa, ela contamina o filme e dissolve a fronteira entre o que se mostra e o que permanece invisível. O cinema, sob sua lógica, já não pode ser relato, precisa ser tremor.

É nessa tessitura que Iguaraguá encontra seu próprio modo de fabulação. A imagem não se estrutura em torno de heróis, nem se apoia na clareza narrativa. Ela vibra junto às forças tônicas, assume o ritmo irregular das marés, as quebras da terra e os intervalos em que o tempo parece recusar a linearidade. Cada quadro é menos representação do real e mais abertura de um campo sensível, onde mito, corpo e território se confundem.

Assim, a Cobra de Sal se torna também método de imagem. Se não aparece diretamente, é porque seu gesto é mais profundo. Ela intenciona fazer com que o próprio cinema seja contaminado por sua lógica subterrânea. Iguaraguá se move como ela. Cada plano é atravessado por sua presença invisível, cada som vibra como eco de sua respiração.

É nesse contexto que a metamorfose de Adelaide em Sirênia acontece, como inscrição direta do feitiço na imagem. A câmera gira em 360 graus, orbitando o corpo que se transfigura, como se fosse sugada pela mesma força que arrasta a personagem. Às vezes, o movimento suspende-se no rosto, onde a luz do pôr do sol se mistura a um azul abissal que o atravessa. O

---

<sup>18</sup> O filme está em processo de montagem.

quadro não oferece estabilidade. É vertiginoso. O rosto se transforma em superfície de passagem. É nesse instante que a imagem se afirma como rito, a metamorfose não é apenas da personagem, é também da própria linguagem do cinema.

O corpo de Adelaide, prestes a tornar-se Sirênia, não é capturado pela lógica do efeito ou da revelação. O que se produz ali é vertigem. A câmera, em movimento circular, gira em 360 graus, como se orbitasse um corpo já em transição, incapaz de fixar-se em uma forma. Esse giro não é neutro, ele convoca o espectador a partilhar da instabilidade, a perder o eixo junto à personagem. O mundo gira, o horizonte se desloca, e o corpo no centro já não é o mesmo.

A luz é parte inseparável desse rito. O pôr do sol cria uma atmosfera crepuscular, em que os limites entre dia e noite, entre visível e invisível, já começam a dissolver-se. Sobre o rosto de Adelaide irrompe uma outra cor, um azul abissal, a da própria transmutação. Esse azul inscreve na imagem uma presença subterrânea, aquática e serpentiforme. É como se a Cobra de Sal atravessasse a fotografia como vibração que colore o rosto.

O rosto, nesse instante, não é mais superfície de identidade. Ele se distorce, se abre e se oferece à câmera como passagem. O olhar devolve, ataca e arde. O corpo transforma a imagem. A câmera que orbita é arrastada e sugada para dentro do feitiço. O cinema se torna transmutação.

Nesse movimento, a cena atinge um ponto de contágio em que personagem, corpo, território e filme se confundem. Não há mais distinção entre técnica e mito, entre gesto humano e força ctônica. O giro da câmera é também o giro da serpente em torno de sua presa, o azul é também a luz das profundezas e o rosto é também a terra em tremor. Tudo vibra junto, tudo se contamina. O espectador é possuído.

O movimento circular da câmera é dança. A cada volta, a câmera e o corpo estabelecem uma coreografia instável, onde não se sabe quem conduz e quem é conduzido. O corpo de Adelaide, já em transição para Sirênia, não se oferece como parceira de um giro que absorve também o dispositivo. O cinema se move com ela. Essa coreografia arranca a câmera de seu lugar de testemunha e a coloca como cúmplice do feitiço. O enquadramento se deixa contaminar e se rende à vertigem.

Nessa dança, o corpo já não representa. Ele não encena um estado interior, não dramatiza uma psicologia. Ele habita a imagem. Torna-se parte de sua textura, inseparável da cor, da luz e do giro. O giro contínuo cria uma pulsação que envolve o espectador. Não há

estabilidade, não há centro. O corpo de Sirênia se funde ao horizonte cambiante do pôr do sol, ao azul que invade a pele e à respiração da câmera que orbita como se estivesse em transe. É dança, é rito, é improvisado e é também incorporação. O cinema vivencia o rito juntamente com quem performa e com quem filma. O espectador é arrastado pelo mesmo giro, é obrigado a habitar também essa instabilidade, essa oscilação entre visível e invisível, entre corpo e feitiço e entre imagem e vibração.

A dança da câmera em torno de Sirênia é um gesto que atravessa a lógica de Iguaraguá como um todo. O movimento circular, repetido até a vertigem, cria uma espécie de respiração compartilhada entre corpo e dispositivo, como se cada volta fosse também uma batida de coração subterrâneo. A imagem se organiza em fluxo, em deslocamento constante, em uma coreografia que é feita tanto de giro quanto de pausa, tanto de claridade quanto de azul abissal. O cinema se enlaça a esse corpo em transmutação e se deixa conduzir por ele, como se estivesse aprendendo a ver junto à sua transformação.

Esse gesto funda uma estética em que o plano não é apenas registro, é matéria em rotação. O quadro se abre em movimento contínuo e a cada volta é como se novos fragmentos surgissem, como se a cena se reinventasse em pequenas diferenças, pequenas variações de luz, de respiração e de presença. O giro prolonga a transmutação, mantendo-a em estado de duração. O filme encontra nesse movimento um modo de compor com a própria transmutação, como se o cinema fosse convocado a partilhar da instabilidade de quem habita a cena.

A estética de Iguaraguá se costura a partir dessa lógica circular. O que aparece na tela não se separa do que circula ao redor, o centro e a periferia do quadro estão igualmente carregados de energia. O pôr do sol, o azul que atravessa o rosto, o giro contínuo: tudo participa da mesma dança, compondo uma imagem que é também espaço ritual. A cena não se encerra em si, cada volta da câmera é também dobra na narrativa, cada suspensão no rosto de Sirênia é também prolongamento de uma força que se estende além do visível.

O círculo é também modo de fabulação. Cada gesto do filme parece convocar outros, como se a própria narrativa fosse feita de ecos. O que passa não desaparece, se acumula, se espessa e volta em outro ritmo. O círculo é também memória. Ele faz da narrativa um território vivo sempre em contato com aquilo que já se moveu e ainda pulsa. O círculo como modo de habitar o tempo.

O giro de 360 graus é também o gesto do ouroboros. Um movimento que se alimenta de si, que retorna sempre ao seu próprio corpo para continuar. A imagem é serpentiforme porque nunca se estabiliza, ela gira, retorna, se dobra e gera novos mundos.

Trago o ouroboros aqui como símbolo de de digestão infinita, de incorporação e regurgitação. A Cobra de Sal mastiga o mundo, devolve-o em outra forma e insiste em permanecer no ciclo da transformação. Esse tempo serpentiforme é também o tempo do cinema em Iguaraguá. O ciclo não se fecha em renovação constante e em diferença que se acumula.

No cinema, esse gesto serpentiforme aparece como desorganização da forma clássica. A câmera que gira em torno de Sirênia é corpo-serpente. A narrativa se torna serpentiforme porque recusa a seta do herói e recusa o destino final. Ela gira, se enrola, se dissolve, reaparece em outro ponto.

A teoria serpentiforme se dobra na própria luz. Nesse azul abissal inscrito no olhar da câmera. Quando a câmera gira em 360 graus ao redor de Sirênia, o giro é gesto serpentiforme. A câmera passa a ser corpo vibrátil. Cada giro é uma mordida. O enquadramento já não se limita a observar, ele participa da metamorfose deixando-se enredar pelo ouroboros que gira sobre si.

O serpentear da câmera é também gesto político de linguagem. Ele rompe a hierarquia entre quem filma e quem é filmado. O filme não olha Sirênia de fora, gira com ela, vibra com ela, se deixando conduzir pela sua transfiguração. A imagem é coabitação, é território comum entre corpo, luz e máquina. O cinema, nesse gesto, se deixa possuir.

O pensamento em torno das imagens de Iguaraguá é feita em ritmo descontínuo, em que a continuidade não é dada pela progressão, é dada pela reverberação. As imagens não se sucedem em função de uma causalidade externa, se se chamam mutuamente, como ondas que retornam ao mesmo ponto da praia em tempos diferentes. Essa insistência cria um tempo circular, em que o passado nunca se afasta por completo, em que o futuro já vibra no presente, em que a memória mineral atravessa o corpo e reaparece em novas camadas. O abissal, nesse sentido, é forma de temporalidade que se move em profundidade.

Esse tempo abissal faz com que o filme se comporte como espaço ritual. O que se vê é a repetição de gestos que adquirem densidade a cada retorno. O tremor da terra, a aparição do sal, a respiração do mar e o olhar de Sirênia, tudo retorna, mas nunca da mesma forma. O abissal opera na diferença mínima, na variação que insiste, na repetição que propõe o tempo do feitiço

e da invocação, em que cada reaparição é uma atualização da força subterrânea que sustenta o território.

As imagens assumem posições serpentiformes. Elas se movem em curvas, criando passagens inesperadas que compartilham a mesma vibração subterrânea. Não há hierarquia entre os planos. Há giro, há acumulação, há espiral.

O cinema, nesse gesto, deixa de ser registro de uma história e se torna corpo abissal. Corpo que respira em ciclos e que se alimenta do próprio movimento para gerar novas formas. A criação de imagens é serpente que devora o tempo linear e devolve o tempo mineral, o tempo marítimo, o tempo do sal e o tempo do tremor. É método de pensar o filme como Ouroboros, como corpo que se mastiga para permanecer vivo.

## 2.2 OS TERRANOS

Cratera é um longa-metragem em desenvolvimento que nasce do encontro entre ficção científica e o subterrâneo real das grutas da Furna dos Ossos, em Tejuçuoca. A partir desse território, o filme fabula a existência de ovos alienígenas depositados em uma rede de restauração planetária, sob a guarda de Zion, inspetora intergaláctica. Esses ovos não são metáforas nem sementes de novas vidas, mas artefatos alienígenas de recomposição, tecnologias ancestrais que atuam lentamente, instaurando desorientação como método de transformação. A narrativa se distribui em múltiplas presenças que, ao atravessar a experiência da Toca da Onça, são convocadas a se perder, a se deslocar e a se transformar.

A missão começa em um território chamado Toca da Onça. A terra ali é organismo vivo e força que responde às marcas da exploração. Nesse espaço estão os ovos, cuja presença irradia falhas na ordem humana e cria zonas de instabilidade. Zion é sua guardiã, presença vigilante que assegura sua integridade e acompanha o modo como sua influência se espalha pelo território e pelos corpos.

Miguel, o guia turístico, é a figura que sustenta a confiança do grupo. Sua função é assegurar que ninguém se perca, que o desconhecido permaneça controlado, que a travessia subterrânea esteja sempre protegida pela lógica do roteiro. Quando perde a memória durante o passeio, sua figura se desfaz e com ela o pacto que sustentava a sensação de segurança. Sem a memória de Miguel, o grupo entra em estado de vulnerabilidade, sendo atravessado pela incerteza e pelo medo, mas também pela abertura ao que não pode ser previsto.

Lua se distingue por seu modo de estar no espaço. Ecossexual, ela caminha lentamente, toca o chão com reverência, observa com cuidado, como se seu corpo vibrasse em sintonia com aquele subterrâneo antes mesmo de conhecê-lo. Sua relação com a Toca da Onça não é de consumo, é de escuta e afeto, e por isso ela se torna a figura que melhor ressoa com a presença dos ovos. É um corpo que habita a mesma frequência das forças invisíveis em ação.

Mirtes, fotógrafa e videomaker, experimenta o espaço sempre mediado por sua câmera. Sua relação com a presença está condicionada pela lente, pela possibilidade de enquadrar, registrar e fixar. Quando a câmera quebra, ela é forçada a atravessar a experiência sem esse filtro, entrando em contato direto com o território. A falha técnica abre uma possibilidade de transformação, deslocando sua percepção do olhar distante para uma escuta do corpo.

Boo decide enfrentar o passeio como desafio. Seu medo do que chama de selvagem acompanha cada passo e sua confiança depende inteiramente da figura do guia. Quando Miguel perde a memória, Boo entra em desespero diante da possibilidade de se perder. No entanto, é também nesse colapso que ela se transforma, encontrando no contato forçado com o espaço uma experiência de confronto e de invenção de si.

Zion permanece como guardiã silenciosa dos ovos, mas não apenas como protetora. Ela conduz discretamente a experiência de desorientação, garantindo que ela não seja interrompida ou desviada, como quem acompanha um processo ritual. Sua presença assegura que a transformação siga seu curso.

Cratera é um filme de multiprotagonistas. Cada personagem é atravessado de maneira singular pela lógica dos ovos, que instauram falhas na ordem da previsibilidade e da segurança turística. O filme narra a história de uma sabotagem lenta e subterrânea. O turismo, sustentado pela promessa de não se perder, se desfaz. A memória falha, a câmera quebra, o medo se espalha, mas também se abre a possibilidade de outro vínculo com o espaço. A desorientação não é aqui ameaça de morte, ela se torna uma condição para a transformação dos personagens. O que o filme fabula é esse campo de forças em que terra, corpos e artefatos se entrelaçam para desestabilizar a confiança colonial na ideia de que o mundo pode ser conhecido, controlado e domesticado.

Pensar Cratera é pensar o cinema como território de desorientação. A narrativa se organiza como travessia que se abre a cada instante, uma travessia que não garante destino e que rompe com a ideia de segurança. A experiência dos personagens, assim como a do espectador, é atravessada pela instabilidade de referências que se perdem e se recombina. Não

há mapa, não há roteiro que se mantenha, apenas o convite para seguir o que se apresenta no momento, como quem aprende a caminhar sem bússola.

A desorientação atua no ritmo da memória que falha, no silêncio que se prolonga, nas imagens que não se fixam. O que parecia seguro se dissolve e a narrativa se curva em desvios que não anunciam retorno. A cada personagem é oferecida a chance de experimentar a perda de um ponto de ancoragem, e nessa perda o que surge é uma abertura. Desorientar é multiplicar as direções possíveis, é espalhar intensidades que não cabem em uma linha de condução.

Cratera não busca oferecer orientação nem traduzir o desconhecido. O que ele fabrica é uma experiência em que a percepção se desloca continuamente, como se os corpos e as imagens estivessem em permanente estado de deriva. Essa deriva funda uma outra forma de organização, uma organização que se dá por contágio, por afinidade momentânea e por atenção às forças que atravessam os personagens. O cinema se torna espaço onde o tempo se ramifica, abrindo passagens que não se estabilizam em direção única.

O que se fabula, nesse gesto, é a sensação de que o mundo está sempre por refazer. A desorientação como metodologia atravessa o filme como condição estética e como força vital, sustentando um cinema que não guia, mas convoca os espectadores a uma vivência da experiência.

Miguel encarna a desorientação pela falha da memória. Sua figura é construída para sustentar a confiança do grupo, o guia que assegura a continuidade do caminho, aquele que conhece os desvios e pode conduzir em segurança. Quando a memória lhe escapa, não resta vazio, mas outra forma de presença. Ele já não é aquele que sabe, mas aquele que se perde junto. A desorientação que atravessa Miguel se espalha no grupo, revelando que o saber do caminho sempre foi uma ficção sustentada pela promessa de previsibilidade. Sua perda de memória é uma fissura metodológica, é o instante em que se rompe a ilusão de que alguém pode, de fato, garantir segurança em um território que nunca esteve sob controle.

Mirtes experimenta a desorientação pela quebra da mediação. Sua câmera não é apenas instrumento de registro, é extensão de seu corpo, filtro pelo qual ela se relaciona com o mundo. Quando a câmera quebra, o que se rompe é o pacto que mantinha o espaço em enquadramento. A desorientação de Mirtes é a de ser lançada em presença sem distância, sem moldura e sem recurso de fixação. Sua travessia é a de aprender a olhar sem o dispositivo que assegura o enquadramento e deixar-se atravessar pelo espaço em sua instabilidade própria.

Boo é tomada pela desorientação do medo. Sua entrada no passeio turístico é marcada pela desconfiança diante do que chama de selvagem, mas também pela certeza de que a presença de um guia garantiria sua proteção. Quando essa garantia se dissolve, o medo explode. Sua desorientação é corporal. Ela treme, grita e se desespera. E é nesse excesso que se produz transformação, pois o medo produz deslocamento na personagem. Através da agência do medo, Boo encontra em si mesma a capacidade de se mover mesmo quando não há direção. Seu colapso se converte em aprendizado.

Lua é atravessada pela desorientação como afinidade. Desde o início, seu corpo ressoa com o subterrâneo, seus gestos caminham fora do roteiro e sua atenção não é conduzida pela lógica turística. Sua experiência é de um desvio mais sutil. Ela habita um espaço em que nada lhe é familiar, mas onde tudo lhe responde. A desorientação de Lua não é a perda de referências, o que acontece com ela é uma expansão do sensível a frequências que não se alinham ao tempo humano. Ela se move devagar, como quem escuta antes de falar e nesse movimento convoca outra forma de presença.

Zion, como guardião dos ovos, encarna a desorientação como ritual. Sua função é assegurar que o processo siga em sua opacidade. Ela sustenta a condição de que nada se estabilize. Sua presença é a da vigilância silenciosa, aquela que vela para que a experiência da desorientação não seja interrompida pela tentação da clareza. Se há método em Cratera, ele se inscreve em Zion como prática de resguardar o desconhecido.

Cratera se organiza, assim, como um campo de forças onde cada personagem se torna operador de um regime específico da desorientação. A memória falha, a câmera quebra, o medo explode, a escuta se amplia e a vigília se mantém. O que une essas trajetórias é a sensação compartilhada de que perder-se é condição necessária para atravessar o território. A desorientação em Cratera é aquilo que permite que o cinema fabule outro mundo.

Em Cratera, a desorientação é o próprio núcleo da experiência. Perder-se é o que permite que os personagens entrem em contato com outra lógica de mundo, uma lógica que não pode ser apreendida pela confiança no guia, na câmera, na memória ou no roteiro turístico. A desorientação atua como gesto pedagógico, uma pedagogia subterrânea que força o corpo a abandonar suas referências, obrigando-o a aprender de novo como se mover, como perceber e como existir.

O processo de se perder abre fissuras no modo de vida colonizado pela segurança. A promessa de sempre encontrar o caminho de volta, de nunca se perder, é também a promessa

de que o mundo é domesticável, de que a terra pode ser reduzida a trilhas sinalizadas e espaços controlados. Quando essa promessa colapsa, emerge a possibilidade de outra relação, não mais com um território a ser conquistado ou consumido, mas com um território que ensina, que desestabiliza e que reestrutura. A desorientação é o que desloca o humano de sua centralidade e o reinsere no metabolismo da terra como um entre tantos corpos em transformação.

Esse reposicionamento não se dá sem medo, sem desconforto e sem resistência. É nesse desconforto que se funda a possibilidade de mudança. O medo de Boo, a quebra da câmera de Mirtes, a falha de memória de Miguel, a escuta de Lua, cada gesto de desorientação é também um gesto de abertura. Se trata de aprender a habitar um estado de instabilidade como condição vital. Nesse sentido, a desorientação surge como proposição política: só é possível imaginar outro modo de viver quando se deixa de confiar nos mecanismos que sustentam a ordem atual.

O filme fabula, assim, um reposicionamento existencial. Não há duas terras, não há planeta reserva onde se possa recompor o que foi destruído. A única chance de continuidade está na reelaboração radical de nossos modos de vida, na capacidade de nos deixarmos desorientar para aprender de novo a habitar o mundo. Em Cratera, a experiência subterrânea cria a fabulação de um método, a desorientação como força que nos obriga a desaprender e a reconstituir o sentido de viver em comum.

A desorientação que atravessa Cratera se torna uma experiência coletiva que transforma o grupo em algo que não existia antes. O passeio turístico começa como uma atividade organizada, estruturada pela expectativa de segurança e termina como um processo de dissolução das garantias que sustentavam esse pacto. O que se desfaz é a própria ideia de que o mundo pode ser conhecido de antemão. No lugar do mapa e da certeza, o que resta é a experiência compartilhada de se perder, e nessa partilha se abre a possibilidade de outro vínculo entre os corpos e o território.

Cada personagem carrega sua própria entrada nesse campo de desorientação. Miguel, ao perder a memória, não abandona apenas a função de guia, mas desorganiza a lógica que sustentava o grupo. Mirtes, ao perder a câmera, atravessa a queda de um instrumento que media sua relação com a realidade. Boo, ao ser tomada pelo medo, experimenta em si a vulnerabilidade que sempre tentou evitar. Lua, ao caminhar em escuta, desvia do roteiro para seguir um ritmo que não pertence à ordem turística. Zion, ao vigiar silenciosamente os ovos, sustenta a integridade do processo sem nunca oferecer explicação. O que une todos não é um destino comum, é a condição de estarem juntos em um espaço que não se deixa traduzir.

A colonização sempre se exerceu pelo mapeamento, pelo traçado de fronteiras, pela fixação de rotas, pela produção de seguranças. O turismo, em sua forma contemporânea, é continuação dessa mesma racionalidade: transformar o desconhecido em trajeto previsível e recobrir a instabilidade com a ilusão de roteiro. Desorientar é, portanto, desestabilizar esse dispositivo, devolver ao espaço sua potência indomada e reabrir o que havia sido domesticado.

A política da desorientação se faz pela produção de falhas. O guia esquece o caminho, a câmera deixa de funcionar, a paisagem já não se organiza em linha reta. Cada gesto abre uma rachadura na engrenagem da segurança, interrompendo a confiança nos dispositivos de orientação que organizam o olhar e o corpo. Cresce então a necessidade de escuta, de improviso e de invenção coletiva. Se cria então uma comunidade provisória, instável e feita de corpos que se perdem juntos.

A desorientação, assim, é condição de vida em um planeta exausto. É o que nos obriga a abandonar a confiança nos sistemas que nos trouxeram até aqui e a experimentar modos de existência que não garantem futuro, mas que mantêm aberta a possibilidade do presente. A desorientação em Cratera pode ser lida como uma pedagogia subterrânea, uma aprendizagem pela vivência concreta da perda de referências. Ninguém ensina os personagens o que fazer quando o guia esquece o caminho ou quando a câmera quebra. Não há lições prontas, há um estado de suspensão em que o corpo precisa inventar respostas. Essa pedagogia não tem currículo nem direção, ela acontece na prática de errar, de tropeçar, de não saber, de se mover mesmo sem destino claro. É uma pedagogia que dissolve a separação entre saber e viver: aprender, aqui, é sobreviver de outra forma.

Essa pedagogia da desorientação prepara para o presente instável. O que se ensina no subterrâneo é prática de se perder em comum.

Nesse sentido, a pedagogia da desorientação não busca substituir velhos sistemas de orientação por outros mais justos ou eficazes. Ela insiste em que não há mapas definitivos e não há garantias universais. O que há é o exercício contínuo de reaprender a cada passo, de aceitar que o caminho se faz e se desfaz ao mesmo tempo em que se caminha. Essa pedagogia é uma prática de humildade diante do espaço, do tempo e das forças que não se deixam capturar. E é também uma prática de invenção, pois cada corpo desorientado encontra modos inéditos de se situar, de se conectar e de sobreviver.

A desorientação em Cratera é também um gesto de descolonização. No sentido de como criar uma experiência concreta de suspensão das estruturas que sustentam a confiança colonial

no mundo. Descolonizar, aqui, não significa apenas denunciar a exploração ou afirmar outra narrativa de pertencimento. Significa aceitar que o mundo não pode ser reduzido ao que é legível pelas estruturas coloniais de saber. A desorientação devolve ao território a sua opacidade, sua densidade não decifrável e sua condição de não estar à disposição do olhar externo. Quando Miguel esquece o caminho, não é apenas um indivíduo que perde a memória, é a própria lógica do guia, do condutor, do detentor do saber, que colapsa. Quando Mirtes perde a câmera, não é só um aparelho que se quebra, mas a mediação técnica que sempre garantiu a transparência do real que se dissolve. Cada gesto de desorientação, no filme, abre espaço para um contato que não é mediado pela promessa de controle.

Cratera fabula a descolonização como prática. A prática de não se orientar pelas seguranças herdadas e de aceitar a vulnerabilidade diante de forças que não se deixam decifrar. Essa prática é desconcertante, desestabilizadora e inquieta. É também nesse desconforto que se abre a possibilidade de habitar o mundo sem repetir os gestos de domesticação que nos trouxeram até aqui. A desorientação é, assim, a chance de recomeçar.

A desorientação em Cratera é condição de futuro. Não há como imaginar outro modo de viver no planeta sem atravessar o colapso das referências que sustentaram o mundo até aqui. O que o filme fabula é justamente essa travessia: personagens que entram em um território acreditando que ele está mapeado e seguro e que saem atravessados pela impossibilidade de garantir qualquer certeza. Esse processo inaugura um estado de abertura em que o futuro deixa de ser prolongamento linear do presente e se torna espaço de invenção.

Pensar o futuro pela desorientação é reconhecer que não há retorno possível a uma ordem estável. O que se apresenta não é a promessa de um amanhã organizado, é a chance de recompor a vida em meio ao que se desfaz. Cada falha no roteiro turístico é também ensaio de outro tempo. O futuro se anuncia não na grandiosidade de projetos totalizantes, mas nos pequenos deslocamentos que obrigam a reaprender a estar no mundo: a escuta de Lua, a vulnerabilidade de Boo, a memória ausente de Miguel, o olhar desarmado de Mirtes, a vigília silenciosa de Zion. São nesses gestos mínimos, desorientados, que a fabulação do porvir encontra sua matéria.

O futuro que Cratera insinua não é utópico nem distópico, ele é radicalmente instável. Ele se constrói a partir da experiência de se perder e de não tentar recuperar o mapa anterior. Essa recusa em restaurar a orientação é também a recusa de uma ideia de futuro como destino

previamente traçado. O que emerge é um futuro aberto, múltiplo, fragmentário, feito de passagens e desvios. Um futuro que se arrisca.

A desorientação, assim, é a força que mantém o tempo aberto. Ela impede o fechamento da história, a domesticação da imaginação e a consolidação de uma única narrativa de continuidade. O que Cratera ensina é que só ao nos perdermos somos capazes de fabular mundos que ainda não existem, mundos que não podem nascer da mesma lógica que devastou a terra. O futuro, nesse gesto, é menos uma promessa do que uma prática: prática de desorientar-se para poder existir de outro modo.

Em Cratera, a comunidade nasce do colapso e não do acordo. Quando o roteiro turístico falha, o grupo não se reúne em torno de uma liderança, ele se vê lançado num regime em que a única forma de seguir adiante é habitar juntos a incerteza. Essa convivência não elimina o medo nem suaviza os conflitos, pelo contrário, os intensifica. O grito de Boo, o silêncio de Mirtes após a quebra da câmera, o esquecimento de Miguel, a atenção dispersa de Lua, todos esses gestos parecem inicialmente inconciliáveis. No entanto, é justamente o atrito entre modos distintos de se perder que compõe um espaço comum.

A desorientação, nesse sentido, produz uma comunidade fraturada que aprende a existir no desajuste. Na fricção. O grupo não se une porque compartilha certezas, mas porque nenhum deles tem garantias. Essa convivência instável é a própria condição da comunidade que se fabula: um comum feito de diferenças que se sustentam mutuamente no risco.

O futuro que Cratera ensaia não é o de comunidades homogêneas, nem o de coletivos organizados por afinidade. É o de coletividades atravessadas pela desorientação, nas quais cada corpo encontra sua forma de caminhar sem que haja um destino único a ser alcançado. O que se aprende é que viver junto depende de aceitar que a desorientação é o solo instável sobre o qual se constroem vínculos.

A desorientação permanece como estado vibrante, prolongando-se para além da experiência imediata e como resíduo que reorganiza os gestos mais simples de um corpo. O filme se inscreve nesse terreno, acompanhando personagens que já não podem caminhar como antes, que carregam no olhar o vazio do não-saber e no corpo a tensão de passos sem chão. Não se trata de regressar ao eixo. Se trata de aprender a andar em círculos e de aceitar a vertigem como parte da travessia. É nesse espaço movediço que o sentido se produz como presença alongada. A desorientação, longe de ser falha ou desvio, é aqui respiração de um mundo que insiste em continuar, mesmo quando nenhuma direção parece segura.

A desorientação é o próprio chão em que se caminha. Os corpos, ao se moverem nesse terreno, deixam que a instabilidade se inscreva em sua carne, como se fosse outra forma de gravidade. O território é respiração que se altera a cada passo e superfície movente que não cede à domesticação. A cada gesto, algo se perde e algo se inventa e é nesse ciclo interminável que se forjam novas possibilidades de existência, por um contínuo errar-se no espaço e um prolongar-se da experiência até que a própria noção de orientação se dissolva.

### **2.3 A GUERRA PLANETÁRIA E OS TERRANOS**

O mundo que ameaça materializar-se no futuro é já um reflexo do presente em estado de colapso. As projeções mais sombrias tornam-se cada vez mais imagináveis pelo acúmulo de sinais que compõem um quadro real e crescente de devastação. A continuidade do projeto colonial genocida, em suas múltiplas atualizações, manifesta-se na intensificação do superaquecimento global, nas queimadas criminosas que reduzem florestas a cinzas, nos furacões cada vez mais frequentes, no desmatamento voraz, na desertificação que se alastra, no derretimento das calotas polares, na migração forçada de refugiados climáticos, na elevação do nível do mar, nos vazamentos de metano no Ártico, no desaparecimento iminente de ilhas e cidades costeiras, na extinção em massa de espécies e muitos tantos outros processos derivados da guerra planetária em curso. Os processos de destruição são irreversíveis e em larga escala. É preciso nomear os responsáveis.

Megaestruturas arquitetônicas erguidas para barrar o vento em cidades litorâneas. Agropecuária. Especulação imobiliária. Indústria da moda. Indústria pesqueira. Consumo desenfreado. Indústria automobilística. Extração de combustíveis fósseis. Vazamentos de petróleo nos oceanos. Negacionismo climático. Crescimento econômico como mantra. Confortos ontológicos garantidos à custa de colapsos alheios. Desastres provocados e sustentados por decisões políticas e empresariais: Mariana, Brumadinho, Hiroshima, Nagasaki, Chernobyl, Belo Monte, Projeto Manhattan, o colapso da mina da Braskem em Maceió. Assassinatos de ambientalistas, de indígenas que lutam pela demarcação de suas terras, de pessoas cujas existências dissidentes ainda são consideradas descartáveis. A lista é imensa, convido o leitor a completá-la. Mas sigamos.

Diante desse cenário de destruição em curso, os colapsos não são apenas ambientais ou estruturais, eles atravessam também os corpos, os modos de vida, as formas de relação e de linguagem. Os efeitos dessas catástrofes não se distribuem de forma equânime. Certos corpos, certos territórios e certas existências, são atravessados com maior brutalidade, muitas vezes por

já estarem historicamente em zonas de vulnerabilidade forçada, criadas e sustentadas pelas violências coloniais, racistas, cisheteronormativas e capitalistas.

Esses colapsos não acontecem de forma isolada, eles se sobrepõem, se alimentam e se comunicam entre si. A destruição de um rio, por exemplo, pode desencadear o deslocamento de comunidades inteiras, a perda de saberes e a impossibilidade de continuar praticando modos de existência ancestrais. O avanço da especulação urbana pode empurrar para as margens formas de vida que não se alinham à lógica da normatividade, inclusive aquelas que tensionam o regime de gênero, como as travestilidades e transgeneridades, atravessadas por processos históricos de expulsão simbólica e material.

Mas a experiência desses colapsos não é vivida apenas como devastação, ela também pode engendrar novas práticas de cuidado, de invenção e de resistência. Corpos e territórios que historicamente se fizeram nas brechas, nas dobras do tempo normativo, desenvolvem tecnologias de sobrevivência que operam contra a lógica da eficiência e da produtividade. A própria escrita, aqui, tenta acompanhar esse gesto como escuta dos estilhaços e como tentativa de formular linguagem nos interstícios do que desaba.

Falar de colapso, portanto, é também falar de memória e de escavação, de camadas sobrepostas de mundos possíveis que foram desativados, soterrados e silenciados, mas que continuam vibrando, oferecendo seus sinais, seus rastros e seus restos como fósseis que ainda aquecem a imaginação. É na escuta desses restos que talvez seja possível formular outras perguntas, outras estratégias e outras existências.

Localizando-se nesse panorama, em meio às múltiplas camadas de ruína que se sobrepõem no presente, interessa-me reagir à paralisia que o quadro geral parece impor através de uma feitura do pensamento em arte que se alinha a um outro tempo: o tempo da demora, da atenção e da escuta. Um tempo que se aproxima da noção de “slow science” de Isabelle Stengers, assim como dos pensamentos de Bruno Latour sobre o fazer científico enquanto prática situada, comprometida e relacional. Nas palavras de Isabelle Stengers:

A ciência lenta foi, por centenas de anos, praticamente a única ciência concebível; defendemos que, hoje, ela merece ser revivida e protegida. A sociedade deveria dar aos cientistas o tempo de que eles precisam, mas, mais importante que isso, os cientistas devem fazer as coisas no seu tempo.

Precisamos de tempo para pensar. Precisamos de tempo para digerir. Precisamos de tempo para nos desentendermos uns dos outros, especialmente quando estivermos cultivando o diálogo perdido entre as humanidades e as ciências naturais. Não podemos seguir dizendo a vocês o que nossa ciência significa, o que ela traz de bom, simplesmente porque ainda não sabemos. A ciência precisa de tempo. (STENGERS, 2018, p. 139)

Trata-se aqui de pensar a produção em Artes como força que se insurge contra a ficção moderna da natureza subjugada, controlável e funcional aos interesses do homem branco europeu, este operador da maquinaria colonial, em sua obsessão por eternidade, supremacia e soberania.

Contra esse delírio de grandeza que se desdobra nas múltiplas camadas do colapso climático e social, sigo a formulação de Rita Natálio, ao nomear a catástrofe em curso como “(...) o oceano da co-alienação entre mudança climática e capitalismo corporativo” (NATÁLIO, 2016, p. 03). A arte, nesse contexto, torna-se campo de operação sensível para elaborar insurgências contra o projeto neodesenvolvimentista e neoliberal, um projeto que disfarça de progresso aquilo que é, no fundo, destruição sistemática.

A partir dos conceitos de Bruno Latour, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, proponho entender a escrita desta tese como parte da ficção científica que articula o conceito de guerra planetária. Uma guerra que não é mais entre nações, mas entre mundos, entre formas de habitar e imaginar a Terra. Uma guerra dos terráqueos contra os terranos. Trata-se de reconhecer que estamos, de fato, em guerra: uma guerra contra os modos de existência que não se alinham à lógica da extração, da aceleração e do lucro. E, diante disso, é preciso fazer o gesto fundamental de toda tomada de posição ética: perguntar de que lado estamos.

Esse gesto de recusa ao agenciamento cosmopolítico instaurado pelos Modernos, como propõem Viveiros de Castro e Danowski (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 117), se desdobra aqui na busca por uma linguagem capaz de redirecionar o olhar. E é justamente esse movimento que emerge em *The Birth of Urana Remix*, filme de Jota Mombaça baseado em seu texto homônimo, onde não se trata mais de mirar o céu ou o espaço sideral, mas de adentrar a Terra, de escavar, de virar-se para o dentro. Não mais *plus ultra*, mas *plus intra*. “A direção não é para frente [...] e sim para dentro, de volta para casa” (LATOUR, 2014, p. 12).

Essa inversão direcional funda também o gesto terrano: o ser que não mais caminha sobre a Terra como seu possuidor, mas que escuta e compõe com ela. O ser em metamorfose,

que recusa a linearidade da história colonial e realiza uma torção no tempo e no espaço. A transição do terráqueo para o terrano é, assim, uma alteração radical na rota: a saída não está adiante, mas na dobra, na curva, no retorno. Não se trata de olhar apenas para dentro de si, mas de mergulhar no interior da própria Terra, em suas cavernas, suas camadas, suas entranhas vivas. O terrano habita, coexiste, compõe. Em vez de conquistar, convoca. Em vez de acelerar, escava<sup>19</sup>.

O gesto terrano não é heroico nem redentor. Habitar o subterrâneo não significa abandonar a vida da superfície, significa instaurar outra relação com ela mediada por aquilo que se move por baixo. O terrano é corpo contaminado pelo dentro, é linguagem que carrega o pó, o barro e o ruído mineral. Sua existência não se separa das cavernas, dos ossos e do tempo abissal. É nesse entrelaçamento que a fabulação se inscreve como política.

A guerra planetária se apresenta como erosão. Ela acontece nas bordas do rio contaminado, no corpo atravessado por hormônios, no gesto de plantar contra o deserto e no ato de escrever contra o silêncio. Cada fissura é uma frente de batalha e cada corpo é um campo de forças. A violência dos colapsos se manifesta em escala global e a resistência se tece em pequenos circuitos subterrâneos, em vibrações quase imperceptíveis, em alianças que não cabem na lógica da visibilidade. O terrano desestabiliza os alicerces do inimigo, cria lentidão onde se exige aceleração e torce a linguagem onde se exige transparência.

Pensar o plus intra é mais do que um deslocamento de direção. É a formulação de um outro tempo, um tempo espesso, sem promessas de avanço ou progresso. É o tempo do húmus, do que fermenta, do que se decompõe para gerar outra vida. O terrano é também essa lentidão ativa e essa paciência mineral que trabalha contra a obsessão da eternidade moderna. A escuta do dentro não é um retorno romântico à natureza, mas a abertura a uma multiplicidade de mundos que sempre estiveram em jogo, mas foram silenciados pela violência da monocultura colonial.

A arte, nesse terreno, deixa de ser gesto de representação para se tornar gesto de contaminação. Ela não fala sobre o colapso, mas fala desde o colapso, arrastando consigo as rachaduras, os sons subterrâneos, os fragmentos de mundos que ainda insistem. O que está em jogo não é a construção de uma estética coerente e sim a ativação de uma poética terrana:

---

<sup>19</sup> Para entender mais sobre o processo de transição de terráqueo para terrano ler: PRADO, Noá Araújo. Escritos de uma guerra planetária. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2019.

escrever, filmar, fabular como quem participa da escavação, como quem se deixa afetar pelas forças que o subsolo engendra.

A arte, quando atravessada pelo gesto terrano, se afirma como engendramento de multiplicidades, como campo de proliferação em que as formas não precisam se fixar em unidade. Cada criação terrana nasce da fricção entre camadas, da convivência entre forças díspares, da justaposição de tempos e matérias que não se dissolvem em coerência. Contra a política do uno, a arte terrana fabrica devires, zonas de convivência entre imagens e corpos, texturas e sons, memórias e fantasmas. Ela busca deixar as diferenças coexistirem em tensão sem a promessa de resolução.

As estéticas terranas emergem como um modo de habitar o colapso. Uma imagem pode ser ruído mineral, uma cena pode ser vibração orgânica e um som pode ser memória que insiste. Não há compromisso com a linearidade nem com a inteligibilidade, há compromisso com a sobrevivência como invenção. A arte terrana abre feridas e insiste em fazer coexistir aquilo que a política do uno tenta apartar.

Nesse terreno, poética e política se confundem. Se trata de criar mundos em que a diferença não precise ser justificada. A arte terrana opera como dispositivo de multiplicação, fabricando condições para que outras perguntas sejam possíveis. E, ao fazê-lo, reinscreve o próprio campo da arte como espaço de insurgência contra a lógica que sempre quis reduzi-la a estilo, mercado ou espetáculo.

A potência da arte terrana se ancora na singularidade, no gesto de não se deixar dissolver em abstrações globais que prometem abarcar o todo. Cada processo de criação é inseparável do chão que o sustenta, das histórias que ressoam naquele território, das forças materiais e imateriais que o atravessam. O ato de falar do mundo só se torna possível quando se fala a partir de um lugar, com a densidade do que ali pulsa e insiste. O que funda a possibilidade da arte é o contato íntimo com aquilo que só pode ser dito a partir de uma perspectiva situada. O particular é a fresta pela qual o global se desdobra em multiplicidade.

A cada obra, o que emerge é a tentativa de intensificar um fragmento até que ele revele sua espessura planetária. A criação terrana age como experiência encarnada de mundo. Uma ruína local, um rito específico, uma lembrança de infância, um gesto corporal aparentemente banal, cada detalhe pode se tornar condensador de forças que atravessam séculos e territórios. O global é o resultado da vibração desses pontos singulares que, ao se multiplicarem, expõem a complexidade da Terra em sua condição viva e instável.

A escolha pela localidade é também uma recusa ao gesto colonial de homogeneização e à imposição de uma narrativa única que pretende falar em nome de todos. A arte terrana insiste em fabular a partir de lugares específicos, reconhecendo que só o que nasce da experiência encarnada pode confrontar a maquinaria global de destruição. A memória irrompe como singularidade e que, ao fazê-lo, abre brechas no imaginário totalizante.

A resposta ao colapso não nasce de um grande gesto unificador, nasce da persistência dos lugares em sua força singular. Cada território carrega uma espessura própria, uma memória que se sedimenta nas camadas do tempo e que insiste em atravessar a violência das destruições. É a partir desses pontos localizados que a Terra continua a inventar-se como rede instável de mundos que se multiplicam. O gesto artístico, quando enraizado no chão que o sustenta, reverbera para além de si, expandindo-se em ondas que se conectam com outros gestos, outras resistências e outros modos de existir.

O pensamento da localidade é também o pensamento da duração. Agindo contra a instauração das soluções rápidas, habitando a demora, ouvindo a pulsação lenta das formas de vida que aprendem a resistir na escala do tempo geológico e cósmico. Cada criação localizada torna-se uma fresta que desarranja o pacto global de homogeneização, mostrando que a Terra é feita de múltiplas temporalidades coexistentes. Nesse sentido, a arte terrana age como sismógrafo de singularidades, registrando os tremores de mundos que não cabem na ficção do universal, mas que, em sua particularidade, ressoam em escala planetária.

É no detalhe, no fragmento e no gesto miúdo que se produz o que pode reverberar mais fundo. É um corpo que dança em silêncio contra a lógica da produtividade, é uma aldeia que reinventa seu rito de colheita, é uma imagem que se recusa a capturar para deixar-se vibrar com o invisível, dentre tantos outros acontecimentos possíveis. Cada acontecimento local contém o potencial de desestabilizar uma narrativa global de destruição porque a confronta com a força de sua própria existência. A política do singular é a política da Terra: uma constelação de pontos que, juntos, traçam mapas de sobrevivência e fabulação.

As obras de arte terranas se projetam como gestos situados que emergem de uma escuta radical do território. São criações que carregam a memória do lugar de onde nascem e não podem ser transplantadas sem perder sua força. Cada obra se ancora no que há de mais íntimo em sua localidade, mas ao fazê-lo abre uma vibração que reverbera muito além do seu ponto de origem. O singular é a condição mesma da expansão, é porque fala de dentro que pode ressoar para fora.

Essas poéticas artísticas terranas respondem ao colapso não com a pretensão de revertê-lo ou de encontrar soluções totais, elas agem com a força de instaurar outras possibilidades de existência em meio à ruína. É uma instalação que incorpora o ruído de uma floresta ameaçada, é um filme que fabula a partir de uma aldeia em processo de expropriação, é uma performance que inscreve no corpo a marca do território perdido ou em disputa, cada uma dessas obras faz da arte um gesto de insistência e de reinvenção. Elas se colocam como ato visceral de imaginação, de fabulação e de composição com aquilo que ainda resiste.

São poéticas que se alimentam do que resta. Que se alimentam das marcas deixadas pelo extrativismo, pela violência e pela expulsão. Mas em vez de se fixarem apenas no registro da perda, essas obras trabalham também com a potência dos restos, fazendo dos escombros um campo fértil de criação, transformando o que parecia morto em vibração e em gesto de futuro. São práticas que, mesmo enraizadas no pequeno e no parcial, revelam a espessura planetária que pulsa em cada singularidade

Essas poéticas terranas, quando observadas em conjunto, não se organizam em uma unidade coerente ou em um campo estético homogêneo. O que se forma é uma constelação de singularidades e pontos dispersos que brilham com intensidades próprias e que, ao se relacionarem, produzem desenhos sempre móveis. Cada obra carrega a marca irrepetível do lugar de onde nasceu. Essas obras se expandem como vibração que encontra ressonância em outras práticas, em outros corpos e em outros territórios. Uma rede instável de gestos que se reconhecem e se contaminam sem a necessidade de convergir em uma mesma linguagem.

Nessa constelação, a potência no entrelaço e no encontro inesperado entre experiências que compartilham a condição de emergir do colapso. Uma dança que nasce na lama pode dialogar com um filme criado à beira-mar. Uma instalação feita de resíduos urbanos pode reverberar na memória de uma comunidade indígena que luta contra o extrativismo. Uma performance solitária pode ecoar nas assembleias coletivas que defendem o direito à terra. São conexões que não se explicam pela semelhança. Cada obra funciona como estrela que, ao brilhar de modo singular, torna possível o surgimento de um céu comum.

A constelação terrana é uma política de resistência que se organiza pela insistência em permanecer múltipla. Frente ao colapso global, essas obras demonstram que não há salvação única nem modelo totalizante a ser seguido. O que existe é uma rede de mundos, cada um em sua escala, em sua densidade, em sua imaginação, compondo um horizonte de sobrevivência e invenção que só pode ser tecido na pluralidade. O que se projeta a partir dessas singularidades

é menos uma solução e mais uma insistência: a de que o mundo continua a ser criado, mesmo em ruínas e que essa criação não se deixa capturar pelo desejo de unidade, mas floresce na forma de constelações móveis, intermitentes e rebeldes.

A cinematografia trans, como campo, abarca todos os filmes realizados por pessoas trans. Esse é o seu ponto de partida, sua condição fundamental: a autoria trans. No entanto, dentro desse campo vasto, coexistem diferentes orientações, interesses e poéticas que não convergem em uma única direção. Há filmes que buscam o reconhecimento institucional ou a legitimação pela verossimilhança, há outros que se articulam com estratégias narrativas mais próximas do naturalismo e há ainda aqueles que se enveredam por práticas de experimentação formal, fabulação radical ou insurgência estética. Não há hierarquia entre esses modos, há uma multiplicidade em movimento.

O que me interessa nesse horizonte é a vertente em que a cinematografia trans se encontra com as poéticas terranas. Filmes que não apenas trazem corpos trans para a cena, mas que reconfiguram o próprio cinema a partir da experiência da transmutação. Obras que não tomam o realismo como medida. Obras que fabulam mundos outros, reorganizam a relação entre corpo e câmera e situam sua força na singularidade. É desse ponto específico, sem pretender abarcar todo o campo, que desenvolvo a ideia de uma fabulação terrana no cinema.

Nesse sentido, a cinematografia trans é sempre maior do que qualquer definição parcial, é justamente dessa vastidão que emerge a potência de pensar suas constelações internas. O que proponho aqui é uma atenção a um desses focos, a um desses pontos que se acendem dentro dessa constelação mais ampla do cinema trans. Uma constelação que insiste na importância do local, da particularidade e da experiência encarnada como força estética e política.

A cinematografia trans pode ser pensada como um campo em expansão desigual, em que cada obra é como um corpo lançado em órbita, seguindo sua própria trajetória, mas influenciada pela gravidade de outras. Não há centro de comando nem linha de chegada, apenas um movimento contínuo de atração e desvio. Uma prática filmada em um quintal pode ecoar em outra realizada em um festival internacional, um gesto improvisado diante da câmera pode atravessar fronteiras e se inscrever em imaginários distantes. A força não está em alinhar essas obras a uma narrativa única, mas em reconhecer que a sua coexistência, mesmo dispersa, já produz outro desenho de mundo.

Essa dispersão é, em si, uma resposta ao colapso. Ao invés de um discurso unificado que procura falar em nome de todos, o que surge são múltiplos centros de criação, múltiplos

modos de ver e de habitar a Terra. Cada filme inventa uma pequena dobra no tempo, uma interrupção e uma chance de respirar. A constelação se desenha não por semelhança ou unidade, mas pelo fato de que todas essas obras insistem em existir contra a pressão de apagamento. O cinema trans, nesse registro, não é apenas um espelho identitário, se constrói como uma força de multiplicação que torna visível a densidade de mundos que se recusam a desaparecer.

Se cada filme é um corpo em órbita, a cinematografia trans se configura como um sistema instável de gravidades parciais. Nenhum astro domina o céu, nenhum ponto se afirma como centro absoluto. São trajetórias que se entrelaçam, se desviam, se aproximam e se afastam, produzindo campos de força sempre provisórios. Nesse movimento, a constelação se apresenta como dinâmica contínua de composição. O que se enxerga a cada instante é apenas uma configuração momentânea e que já começa a se desfazer quando se percebe.

Essa instabilidade é condição vital. É nela que a cinematografia trans encontra sua potência. Não queremos nos estabilizar em cânone e queremos oferecer a ilusão de continuidade linear. Queremos nos mover pela deriva. Cada filme acrescenta uma perturbação na órbita das imagens. O conjunto não pode ser lido como uma narrativa única. É uma constelação em constante mutação, onde a aparição de cada estrela redefine a posição das demais.

A constelação é a própria impossibilidade de fixar. É o movimento do olhar que conecta pontos e inventa figuras, sabendo que elas desaparecerão quando novas presenças se inscreverem no céu. Esse horizonte em transformação é o que dá à cinematografia trans sua força política e estética. Ela não se fecha como identidade coesa. Ela permanece aberta como multiplicidade em rotação.

## 2.4 THE BIRTH OF URANA REMIX<sup>20</sup>

*The Birth of Urana Remix* é uma peça audiovisual que tensiona os limites entre linguagem, imagem e som. Adaptado do texto “O nascimento de Urana” de Jota Mombaça, o filme, realizado com montagem de Darwin Marinho e Eduardo Barrosa e composição sônica de Anti Ribeiro, se constrói a partir de uma lógica de justaposição e simultaneidade. Ao invés de uma narrativa linear ou causal, a obra propõe uma experiência sensível em que os elementos visuais, textuais e sonoros se entrelaçam em um campo de fricção e coabitação. O que se

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/563638864>. Acesso em 15 jun. 2025.

estabelece, nesse entrelugar, é uma estética de não-submissão onde nenhum código se sobrepõe ao outro e onde a multiplicidade expressiva opera como gesto político.

A textualidade que sustenta a ficção especulativa de Urana se propõe como fabulação situada. O que se apresenta é uma imaginação insurgente, que não nega as violências em curso, mas as enfrenta compondo estratégias coletivas de enfrentamento e reexistência. Como escreve Mombaça:

[...] Este texto é também um convite para a ocupação do espaço generativo do futuro com ficções potencializadoras de outras formas de existência, corporalidade, coletividade e luta, que interajam de forma densa e concreta com o real, produzindo-o em direções tendencialmente desviantes dos projetos normalizadores de mundo (MOMBAÇA, 2021, p.117).

Urana, enquanto figura mitopoética, emerge como presença que desorganiza as categorias herdadas, inclusive a própria linearidade do tempo, a estabilidade do corpo, os limites entre o terreno e o cósmico, o som e a palavra, o cinema e o ritual. Urana não é um ser messiânico ou uma promessa de redenção. É força disruptiva. É mundo em criação. Uma figura que habita as fissuras do presente e projeta, com sua existência, a necessidade de outras condições de legibilidade para os corpos e as vidas que insistem em existir fora da norma.

A fabulação de Urana atua, assim, como uma operação de pensamento que se faz por meio da arte. Arte enquanto lugar de formulação de realidades desviantes e desobedientes. Em *The Birth of Urana Remix*, a ciência da ficção se dá como gesto transgressor que propõe a produção de mundos em fricção direta com os colapsos do agora. O futuro não é um lugar a ser alcançado, é um campo a ser ocupado com táticas de desvio, com poéticas de travessia e com cosmologias insurgentes.

A transposição da narrativa especulativa para o plano audiovisual não se dá como simples tradução ou adaptação, é transformação ontológica. No filme *The Birth of Urana Remix*, as palavras ganham carne sonora, textura visual e densidade atmosférica. A relação entre forma e conteúdo é indissociável, ou melhor, se dissolve enquanto distinção possível. O corpo narrador, feito de carne, terra, água e minério, nos acolhe para dentro de si. A câmera não aponta para fora, ela nos afunda. Entramos com Urana nesse corpo que percebe por vibração. O som, antes de ser escuta, é afetação. Vibrações da terra, pulsos do ambiente e choques sísmicos do tempo presente.

A sirene, figura acústica central, encarna o terror do fundamentalismo cisgênero que opera como força de vigilância, correção e extermínio. Sua presença não é apenas simbólica. Ela reverbera. A sirene em *O nascimento de Urana* não convoca uma resposta racional, ela

desencadeia uma série de reações táteis, epidérmicas e internas. Não se trata de escutá-la com os ouvidos, mas de ser atravessada por ela com a pele, com os poros e com os ossos. A vibração sonora invade o corpo como sintoma da ameaça e como gatilho para a ação.

Nesse sentido, a obra convoca um regime sensorial que ultrapassa a hegemonia da escuta organizada. A sirene não se deixa domesticar pela racionalidade auditiva. Sua sonoridade descentraliza o ouvido enquanto órgão privilegiado da percepção e abre espaço para modos de sentir que se organizam a partir de outros centros: pele, vísceras, solo e memória. Há, portanto, um deslocamento epistêmico em curso. A percepção é reconduzida ao campo da corporeidade ampliada, vibrátil, que não dissocia ação de afetação.

O corpo de Urana, por onde transitamos durante a narrativa, é um campo de sensações que capta as reverberações do mundo. O alerta constante, o estado de vigília sensível e a escuta subterrânea, compõem uma ontologia da travessia, em que o corpo não é apenas vulnerável ao colapso, é também campo de força, dispositivo de leitura do mundo e antena do impossível.

Na ficção de Jota, a existência desse corpo capturado pela marca hormonal e alterado consideravelmente por processos bioquímicos fez com que as patrulhas implementassem um novo sistema de reconhecimento da localização dos corpos trans. No texto, a captura também é tátil e vibrátil, logo as estratégias de escape e enfrentamento necessitam de um hackeamento avançado que, completamente consciente dos procedimentos de captura, reinventa-se em estado constante de reposicionamento, expandindo suas capacidades corpóreas e fabricando um corpo terrano em combate constante como processo de fuga da paralisia. Essa perspectiva se torna mais nítida quando a narradora relata seu primeiro processo de transição. Em tom de relato do passado, a narradora nos conta:

Minha primeira transição se tornou consciente para mim por volta de 2017. Naquela altura, muitas de nós tínhamos a impressão de que as coisas mudariam para melhor, embora estivéssemos também atentas à persistência dos sistemas de controle e do assassinato político que nos eram endereçados. Era um tempo ambivalente. Ocupávamos espaços contraditórios, numa tensão permanente entre as posições de sujeito e de objeto, entre o acesso e a exclusão, entre a afirmação da vida e a imposição da morte. Para muitas de nós, a única forma de nascer nesse tempo era ainda travando um pacto com a morte. (MOMBAÇA, 2021, p.121)

Encontramos então na narrativa da autora uma instituição denominada CISTEMA que aprova leis como destransição compulsória, destransição forçada, implantação de microchips reguladores de comportamento e toda uma série de aparatos de controle de pessoas trans. Porém, na mesma narrativa encontramos a resistência: pessoas trans em fuga que aprenderam a habitar a zona da inexistência imposta pelo regime instituído pelo fundamentalismo cisgênero.

E é na habitação dessa zona de inexistência que a experimentação corporal vibrátil sonora se dá, no ato de resistir e ser indetectável. A relação de percepção da sirene que não consegue mais controlar os corpos em experimentação de novas formas de transição bioquímica. E são nessas experimentações bioquímicas que o poder sonoro do corpo é aguçado, na modificação das estruturas perceptivas, ativando processos de transmutação.

Há aqui, então, a formulação de uma teoria sonora a partir da ficção proposta por Jota Mombaça que age no aguçar dessas outras corporeidades espectatoriais no contato com o filme *The Birth of Urana Remix* e na criação desses seres em transição bioquímica que alcançam capacidades extra-humanas de relação com a vibratibilidade. Entendendo aqui a vibratibilidade como produtora de ondas sonoras, expandindo a percepção do som para além do ouvido, localizando no corpo diversos canais de captação do som através do que faz vibrar. Essa teoria vibrátil-sonora opera como forma de desobediência à normatividade perceptiva moderna, que hierarquiza os sentidos e privilegia o olhar e a escuta auricular em detrimento de outras formas sensoriais de conhecimento. Ao evocar a vibratibilidade como forma de afetação multissensorial, o filme sugere um modo de existência e de resistência que não se limita à linguagem articulada ou à inteligibilidade racional, trata-se de uma política de percepção que ativa zonas de fuga e reinvenção ontológica através da própria composição sonora do corpo. Nesse sentido, a transmutação bioquímica das personagens ressoa como uma fabulação especulativa de tecnologias de resistência que só podem emergir de um corpo em aliança com a Terra e em guerra contra os sistemas de controle cis-heteronormativos.

A vibratibilidade em *The Birth of Urana Remix* se projeta como uma condição estética e política que reorganiza tanto a experiência da obra quanto a própria ideia de espectadorialidade. Não se trata de assistir ao filme deixando-se afetar por ele em diferentes registros sensoriais. O corpo, no espaço da projeção, deixa de ser apenas suporte da visão e da audição e passa a operar como campo ressonante, feito de pele, ossos e fluidos que captam e transmitem ondas. Nesse gesto, a sala de cinema<sup>21</sup> torna-se um lugar de contágio, em que cada corpo é atravessado individualmente, mas também em conjunto, gerando uma espécie de organismo coletivo vibrátil que experimenta simultaneamente a ficção e o presente. O cinema, assim, deixa de ser concebido como meio de representação para se transformar em campo de afetação partilhada.

---

<sup>21</sup> Expandindo aqui a ideia de sala de cinema para qualquer lugar onde o espectador entre em contato com a obra. Seja por notebook, tv ou até mesmo a telinha de um smartphone.

Essa dimensão vibrátil do filme aponta para uma política da sensação que não se restringe à organização moderna dos sentidos historicamente hierarquizada e disciplinada. Ao privilegiar visão e audição como vias hegemônicas de acesso ao real, a modernidade construiu um regime perceptivo que sustenta as formas coloniais de conhecimento. Em *Urana*, o deslocamento é radical, a vibração não reconhece a separação entre ver, ouvir e sentir. Ela atravessa e embaralha esses registros, convocando formas de percepção que são táteis, sísmicas, epidérmicas, internas e subterrâneas. O som já não pertence apenas ao ouvido e a imagem já não se limita ao olho. Ambas se tornam forças materiais que agem sobre e com o corpo, como se este fosse também terra, campo e superfície sensível de reverberação.

A sirene, nesse contexto, adquire a potência de um dispositivo de reorganização perceptiva. Ela é o sinal da catástrofe, mas também o gatilho da fuga, o anúncio de uma perseguição e ao mesmo tempo a chave para hackear os sistemas de captura. Sua sonoridade além de alertar também reconfigura. O corpo que é atravessado por ela se torna outro, expande suas capacidades e encontra brechas nas formas de vigilância. É como se a própria violência da sirene fosse apropriada como tecnologia de resistência, ressignificada na prática das personagens que aprendem a sentir não apenas para reagir, mas também para escapar e inventar. Essa apropriação é central para compreender como a ficção de Jota Mombaça opera. Não há pureza, não há exterioridade ao colapso, há modos desviantes de se mover por dentro dele, criando zonas de vida no interior da catástrofe.

O corpo de *Urana*, atravessado por processos bioquímicos de transição, torna-se o exemplo máximo dessa política vibrátil. Trata-se de um corpo que não cabe nos protocolos de legibilidade cisonormativos, e que justamente por isso inventa formas de existir que escapam às técnicas de captura. A bioquímica da transição, longe de ser vista apenas como manipulação ou controle, é fabulada como processo de ampliação sensorial, como forma de deslocar os limites do corpo para que ele possa habitar a zona de indetectabilidade. Nesse sentido, o corpo em transição não é apenas corpo em transformação, ele surge também corpo tecnológico, corpo inventivo, corpo fabular que se sintoniza com vibrações subterrâneas e encontra na própria alteração uma chave para a sobrevivência.

Essa fabulação bioquímica e vibrátil nos leva a pensar a própria ideia de corpo como extensão da Terra. Não mais o corpo humano ancorado na matriz antropocêntrica de pensamento que pôs os muitos mundos a serem extinguidos. Agora corpo terrano, composto por camadas minerais, aquáticas, vegetais e sonoras. *The Birth of Urana Remix* nos insere nessa ecologia expandida, onde cada gesto de transição é também gesto de composição com o planeta,

com suas forças subterrâneas e suas ondas invisíveis. O cinema deixa de ser ferramenta de registro para se tornar aliado na fabulação de outros modos de existência, modos que não visam a restauração de uma normalidade perdida, almejam a invenção de mundos possíveis no coração da catástrofe.

É nesse terreno que a obra se conecta às poéticas terranas ao elaborar mundos através da vibração, da justaposição e da indisciplina entre códigos. *Urana Remix* age como gesto artístico que não se limita a denunciar a violência ou a imaginar alternativas lineares. Ele habita a catástrofe, compõe com ela e torce suas forças para produzir uma prática de vida em fuga. Essa prática não se pretende universal ou totalizante, se pretende profundamente situada, insurgente e singular. Cada vibração, cada som que reverbera, cada corpo que sente, constrói uma pequena dobra no tempo e no espaço onde outra condição de existência se torna visível, sensível e possível.

A vibratibilidade de *The Birth of Urana Remix* reverbera diretamente no que tenho chamado de cinematografia trans terrana. Não apenas porque ali emerge um corpo trans em transição bioquímica e fabulada como tecnologia de resistência, mas porque o filme age no campo mesmo da desorientação perceptiva que funda a experiência terrana. Quando o som já não pertence apenas ao ouvido e a imagem já não é privilégio do olhar, abre-se um espaço de instabilidade sensorial que não busca corrigir o mundo, busca se deixar afetar por ele. Essa abertura é terrana porque funda-se no gesto de coexistência, na escuta de forças subterrâneas e na composição com aquilo que vibra fora do regime da clareza.

A cinematografia trans terrana não é então apenas o conjunto de obras feitas por pessoas trans, é um recorte dentro desse campo que opera nesse registro da vibração, da fabulação e da desorientação. Não se trata de estilo ou gênero, é uma prática situada em territórios e corpos que fazem da imagem e do som campos de invenção ontológica. Cada obra pode encontrar sua própria maneira de compor com essa lógica, seja na escuridão de uma caverna, no azul abissal de um pôr do sol ou na sirene que atravessa os ossos. O que as conecta é a disposição para agir como Terranos: habitar o subterrâneo, fabricar outras formas de legibilidade e expandir os sentidos até o ponto em que se tornem incompreensíveis para a normatividade.

Nessa chave, a experiência estética não é um suplemento da vida, é um campo onde a vida se inventa em novas configurações. O cinema enquanto arte do tempo e do corpo, torna-se dispositivo vibrátil de fabulação, capaz de colocar em ressonância singularidades que, embora situadas em territórios específicos, reverberam em escala planetária. A cinematografia

trans terrana é, assim, menos uma definição do que um campo em expansão, uma constelação de práticas que deslocam os limites do visível e do audível e propõem modos de existência que se fazem na dobra entre criação artística e insurgência política.

É nesse movimento que a fabulação de *Urana* continua a vibrar como presença que se infiltra no cinema e o contamina de dentro. As imagens não se encerram em um sentido único, elas permanecem reverberando como ecos subterrâneos e restos de frequências que não cessam de ressoar nos corpos que as encontram. A cinematografia trans terrana não busca síntese, busca prolongamento, busca um modo de manter abertas as camadas de sensibilidade que a obra convoca. Cada frame é também uma abertura para que outras existências se insinuem e encontrem passagem. O cinema, nesse gesto, já não fala apenas de mundos possíveis, mas age como mundo em si, mundo em processo de se tornar e mundo que insiste em vibrar mesmo quando tudo ao redor tenta impor silêncio.

## 2.5 LOGOS É RUÍDO

Dialogando com os conceitos apresentados por Michel Chion em *A Audiovisão* (2011), não há em *Urana* o valor acrescentado<sup>22</sup>; aqui, o som não está a serviço da imagem. Não há, tampouco, a herança vococêntrica<sup>23</sup> e verbocêntrica<sup>24</sup> do cinema. Isso ocorre pela decisão radical de romper com a inteligibilidade como promessa e destino da experiência fílmica. Essa cisão nos aproxima muito mais das formulações em torno da opacidade, escritas por Édouard Glissant (2008).

A questão da inteligibilidade na comunicação, ou melhor, a ideia de que seria possível traduzir a subjetividade em palavras universais através dos idiomas, alfabetos e verbalizações, é responsável pela hegemonia da fala no escopo do fazer cinematográfico hegemônico. Composto aqui com Glissant, a transparência tornou-se a maneira pela qual o entendimento

---

<sup>22</sup> Nas palavras de Chion: “Por *valor acrescentado*, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê.” (CHION, 2011, p. 12)

<sup>23</sup> Nas palavras de Chion: “Afirmar que, no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento.” (CHION, 2011, p. 12)

<sup>24</sup> Nas palavras de Chion: “Porque, está claro, não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal. E aquilo que se procura obter quando a captamos não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade clara das palavras pronunciadas. O vococentrismo de que falamos é então, quase sempre, um verbocentrismo.” (CHION, 2011, p.12)

cisgênero branco ocidental institui-se como modo de tradução da alteridade. Mesmo a teoria da diferença, alerta Glissant, pode revelar uma redução ao transparente ((GLISSANT, 2008, p. 54).). Essa redução seria a forma pela qual os processos de compreensão e aceitação do outro ocorrem sem que haja, de fato, uma reestruturação do sujeito cisgênero branco. Seria, portanto, necessário reivindicar o direito à opacidade: “O opaco não é o obscuro (...). Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de participação e confluências” (GLISSANT, 2008, p. 54).

O ruído é o ponto de saturação da linguagem. Ele não se opõe à comunicação, mas a expande até o limite em que o sentido se desfaz. No cinema, essa expansão opera como uma força política, quando o som deixa de ilustrar a imagem, quando a fala não conduz a narrativa e quando o ouvido perde a hierarquia que o coloca como tradutor do mundo visível. O ruído desobedece à clareza e dissolve a promessa de entendimento mútuo que sustenta o pacto entre quem fala e quem ouve. Ele irrompe como resto, sobra, vibração e como tudo aquilo que a inteligibilidade tenta expulsar.

Pensar o ruído é pensar o que escapa ao controle da forma. É perceber que há uma política na própria ideia de clareza. Uma estrutura de poder sustentada pela necessidade de explicação. A inteligibilidade é uma das faces mais sofisticadas do colonialismo, um modo de organizar o mundo através da transparência e de torná-lo legível dentro de parâmetros normativos de percepção. Ao reduzir a diferença àquilo que pode ser traduzido, o projeto moderno instituiu a compreensão como violência. Compreender é, muitas vezes, dominar. Tornar audível é impor medida.

O ruído, em sua natureza indomável, desmantela esse regime de audição. Ele introduz zonas de turbulência, impede a fixação do sentido, coloca o corpo em estado de alerta, de vibração e de escuta desorientada. No ruído, o sujeito que ouve perde sua estabilidade e o espaço de segurança que a inteligibilidade prometia. A escuta se torna também um campo de risco. Essa perturbação é vital para desorganizar as formas hegemônicas de relação entre som, imagem e corpo.

Há, portanto, uma potência política em sustentar o ruído como forma de presença. O ruído não é falho. Ele é o modo como o mundo fala quando já não cabe nas gramáticas conhecidas. Nesse sentido, o ruído é também um corpo é um modo de estar. É o que vibra quando a palavra não dá conta, o que insiste quando o logos falha e o que reverbera quando a linguagem colapsa.

O cinema hegemônico consolidou uma gramática sonora a serviço da imagem, subjugando o som à função de esclarecimento. A trilha sonora, a fala sincronizada, o ruído ambiente, todos calibrados para assegurar a coerência visual e reforçar a narrativa. O som, nesse regime, é domesticado, transformado em instrumento de legibilidade. Ele opera como cimento da imagem, preenchendo lacunas, guiando afetos e garantindo a unidade perceptiva do espectador. A escuta torna-se previsível, treinada a identificar o som certo no momento certo, a reconhecer o que está em quadro e a ignorar o que não se deixa enquadrar.

Essa estrutura sonora é uma pedagogia da obediência. O espectador aprende a escutar dentro de fronteiras impostas, a aceitar a fala como centro da inteligibilidade, a reconhecer o silêncio apenas como pausa e não como matéria vibrante. O som é ensinado a ser meio, nunca fim. É o veículo da palavra, o suporte da ação e a ferramenta da explicação. Essa pedagogia reforça um regime de visibilidade e audibilidade que distribui o que pode ser percebido e o que deve permanecer inaudito.

Mas há obras que traem esse acordo. Ao recusar a função de servir à imagem, o som escapa da docilidade e recupera sua força indisciplinada. Ele não mais ilustra o visível, ele o desorganiza. Quando o som se emancipa da imagem, a experiência cinematográfica se torna instável. As hierarquias entre ver e ouvir se desfazem e a escuta se converte em experiência corpórea, não mais em ato interpretativo. É nesse campo de insurgência sensorial que surgem cinematografias desobedientes, interessadas em fazer do ruído não o erro, mas o território onde o pensamento pode vibrar.

Ao contrário da clareza que apazigua, o ruído desestabiliza. Ele fere a expectativa de sentido e expõe a precariedade da escuta moderna. Há uma vertigem nesse gesto de recusar a tradução e permitir que o som opere em sua potência própria, sem buscar equivalência com o que se vê. Essa vertigem é política porque desarticula a promessa de transparência e reinscreve a experiência sensível como campo de disputa. O ruído convoca. Não reconcilia, tensiona. É o eco do que não foi permitido dizer e, ao mesmo tempo, o prenúncio do que ainda não encontrou nome.

O ruído, quando assumido como escolha estética e política, age como fissura na arquitetura perceptiva do cinema. Ele recusa a função de mediação ou de transparência e se instala como acontecimento e como presença irreduzível. O ruído é a recusa da clareza como valor, é a afirmação de que a experiência sensível não precisa ser traduzida em legibilidade para existir. Essa escolha não é um desvio técnico nem um efeito colateral da precariedade material.

É, antes, um gesto de insurgência contra o regime de escuta e visão que a modernidade instituiu como norma de apreensão do mundo.

A introdução deliberada do ruído desorganiza o espectador treinado na lógica da compreensão imediata. Ele desloca o corpo para um campo de percepção expandida, onde ver e ouvir já não são atos de decifrar. Há um abalo na cognição domesticada, uma pequena desorientação que se transforma em potência. O ruído faz pensar sem conduzir o pensamento, ativa zonas de incerteza onde a interpretação perde sua autoridade e o corpo se torna o lugar primeiro do conhecimento.

Assumir o ruído como procedimento é um modo de reivindicar a materialidade do som e de libertá-lo da função de significar. Nesse sentido, o ruído é política porque interfere na forma como o mundo se deixa perceber. Ele interrompe o fluxo contínuo de sentido que o cinema hegemônico produz, introduzindo instabilidade na experiência, abrindo espaço para a diferença sensorial e epistemológica. O ruído desestabiliza a promessa de conforto e previsibilidade da imagem, permitindo que o espectador seja afetado por aquilo que não se organiza em discurso, por aquilo que vibra sem se traduzir.

O deslocamento que ele provoca não é apenas estético. Ele opera no campo do pensamento, abrindo a escuta para aquilo que o logos moderno tentou silenciar. Quando o ruído ocupa o centro da experiência, a arte deixa de propor a compreensão e passa a produzir contágio. O ruído é, portanto, a linguagem dos corpos que se recusam à inteligibilidade e a vibração dos mundos que insistem em permanecer indomesticáveis.

O ruído é também uma morada para os corpos que não cabem no regime da inteligibilidade. Ele acolhe o que foi expulso da harmonia e o que a ordem sonora rejeitou como dissonância. Nesse sentido, o ruído é a paisagem natural das existências trans e terranas. Esses corpos também foram forçados a habitar o intervalo, o entre, o resto e o som que sobra quando o mundo se cala. No ruído, encontram-se com sua própria pulsação, com a matéria viva que escapa ao controle da linguagem e da forma.

A escolha pelo ruído é uma política de encarnação. É o som do corpo que já não busca se adequar, mas fazer-se audível por outras vias, em outras frequências. O ruído terrano é som que vem de baixo, das entranhas da terra, som abafado e insistente de uma vida subterrânea que não pretende se fazer entender, mas continuar vibrando. Essa vibração não é ruído no sentido pejorativo de desordem, mas no sentido físico de movimento, de insistência vital e de produção de mundo.

Ao pensar o ruído como campo de existência, é possível compreender também o modo como ele se articula à própria fabulação trans. A experiência da transmutação, de um corpo que se refaz, que reconfigura suas fronteiras e que desobedece às narrativas que o definem é uma experiência ruidosa. O corpo que muda de forma faz barulho. Ele range, fricciona, desafina e produz interferência. Sua existência é ruído porque não se estabiliza. E é nesse ruído que reside sua potência, no atrito que impede a fixação, na vibração que não cessa, na frequência que atravessa e perturba as superfícies do real.

A arte terrana, quando faz do ruído seu princípio ativo, restitui o som aos mundos subterrâneos que a modernidade tentou silenciar. Ela compõe com o que vibra embaixo, no fundo, onde a vida se move sem precisar de tradução. Nessa dimensão, o ruído é também um modo de escuta. Escutar o ruído é escutar o planeta, as camadas de matéria e de história que reverberam sob a crosta do sentido. É escutar a Terra como corpo. E, ao escutá-la, reconhecer-se nela.

O ruído, quando pensado a partir do corpo e do território, revela-se como uma forma de territorialização estética e política. Ele cria lugar onde antes havia silêncio imposto e faz do som um gesto de ocupação. O ruído não se espalha de maneira ordenada, ele se infiltra, contamina e reverbera. Sua força está em escapar do contorno, em dissolver fronteiras entre corpo e ambiente, entre quem emite e quem escuta. No ruído, tudo vibra junto e essa vibração cria espaço. O ruído funda território porque é presença em expansão, porque desloca a percepção de dentro para fora e de fora para dentro, instaurando uma reciprocidade sensorial.

Corpos terranos, ao vibrarem com a terra, fazem do ruído um modo de habitar o mundo. O ruído é a língua de quem aprendeu a existir no entre, de quem precisou inventar modos próprios de se comunicar sem pedir permissão para ser compreendido. Ele carrega as marcas da luta, da resistência, mas também do prazer e do desejo de continuar vivo em meio ao colapso.

A territorialidade ruidosa não busca estabilidade. Ela busca coexistência. Ela não se organiza em sistemas, se organiza em pulsações. Cada ruído é um traço de presença, um gesto de sobrevivência e uma forma de inscrição. No cinema, essa inscrição se dá quando o som não é mais usado para confirmar a imagem. É o som como força de terra, como organismo vivo que se expande para além da moldura e atinge o corpo de quem assiste. O ruído é também, nesse contexto, uma experiência coletiva, um contágio entre corpos e frequências e um modo de pensar e sentir o comum sem dissolver as singularidades.

A tentativa de eliminar o ruído em nome da clareza é um dos gestos mais antigos e persistentes do pensamento colonial. A limpeza sonora, visual ou conceitual é sempre uma operação de controle. É o desejo de um mundo sem atrito, sem sobra e sem desvio. Um mundo inteiramente traduzido e domesticado. No cinema, essa lógica se manifesta na obsessão pela nitidez, pela pureza da voz e pela harmonia entre imagem e som. Cada ruído retirado é uma diferença silenciada. Cada camada apagada é uma forma de morte. O som limpo e a imagem limpa são formas sutis de higienização do sensível.

Essa busca pela inteligibilidade total transforma o processo de comunicação em mecanismo de ordenamento. O que não se traduz, o que não cabe e o que vibra fora do registro, é excluído. A inteligibilidade, nesse sentido, é uma política de redução e um corte nas multiplicidades do mundo. Ela parte da suposição de que a compreensão é um bem universal e de que todos os corpos e linguagens deveriam se submeter ao mesmo regime de legibilidade. O ruído é aquilo que resiste a essa operação, aquilo que insiste em permanecer não reduzido e não convertido em transparência.

A redução do ruído é também a redução do corpo. É a negação da respiração, do tropeço, da hesitação e da textura viva da experiência. A inteligibilidade como forma de poder busca apagar os sinais de vida que escapam ao discurso: o tremor da voz, o som ambiente, o silêncio denso, o som do mundo em fricção etc. Ao filtrar esses elementos, cria-se uma percepção higienizada, incapaz de lidar com a densidade do real. O cinema hegemônico aprendeu a chamar de erro o que é, na verdade, pulsação.

Preservar o ruído é um ato de resistência contra essa limpeza epistemológica. É afirmar que o pensamento também pode ser turvo, que a comunicação pode conter falhas e ainda assim produzir contato. É reconhecer que a compreensão não precisa de transparência para existir. O ruído lembra que o sentido não é um destino, o sentido é um processo em constante mutação, feito de aproximações, interferências e sobreposições. O ruído não obedece à lógica da tradução. Com o ruído outras formas de sentir e saber se tornam possíveis.

Romper com a redução aparece como um procedimento radical de contato com a obra cinematográfica em questão, assim como uma ativação de cinematografias trans e desobedientes. Em termos históricos, o cinema hegemônico estabeleceu-se em transparência, privilegiando o verbocentrismo e o vococentrismo como modelos comunicacionais homogeneizadores das singularidades, criando padrões, fórmulas e repetições no modo de

produzir sonoridades. O que me interessa no cinema de Jota Mombaça é justamente a cisão com esse modelo.

O que há de mais importante a ressaltar, nesta discussão, é a constante tensão entre inteligibilidade e ininteligibilidade. Pois ao tratar de existências desde sempre classificadas como anômalas, não-humanas, selvagens, demoníacas e, por isso, passíveis de aniquilamento, estamos tratando da necessidade cisgênera de compreensão seguida de assimilação, acolhimento, inclusão e pertencimento.

Esse debate não está distante do filme em questão, nem do texto escrito por Jota. Ao criar uma ficção especulativa em torno de existências perseguidas e punidas, *Urana* não se afasta do real presentificado em nossas carnes. Pelo contrário, talvez atue enquanto profecia, exacerba um possível muito possível de acontecer através do exercício especulativo que denuncia o caráter mortífero do olhar cisgênero sobre nossas subjetividades.

Tudo isso tem a ver com a ânsia da transparência, da inteligibilidade e da normalização da experiência expressiva. Há, nessa estrutura cisgênera branca, o predomínio de uma aproximação assassina em torno daquilo que classificam como incompreensível, turvo e ruidoso. Daquilo que é opaco, lamacento, e, por isso mesmo, vibrante. Onde se fundam outras possibilidades pulsantes de vida, revertendo a marca da morte. O que não é possível explicar em *Urana* é atingido por um som: a sirene.

## 2.6 A SIRENE

Sons diversos que anunciam a perturbação da ordem. Seja com uma ambulância cortando o engarrafamento das grandes metrópoles, evocando a urgência de uma vida que escapa; seja na perseguição de sujeitos criminalizados por uma estrutura racista onde a punição virou palavra de ordem de visões fascistas que proclamam em alto e bom som: “bandido bom é bandido morto”; seja pela memória dos campos de concentração, onde a sirene tocava duas vezes, uma para os prisioneiros acordarem e outra para que os guardas alemães fizessem a contagem; seja no uso que a defesa civil faz para alertar desastres, invasões e ataques; ou ainda no toque tão aguardado pelos alunos entre as aulas, ou como sinal de toques de recolher; a sirene carrega em si a cisão de uma pretensa normalidade. É um corte no projeto de controle das nossas existências. É sonoridade-corte que irrompe como um aviso para que tiremos de nossas línguas a navalha.

A propagação do som do alarme no espaço ativa uma multiplicidade de gamas sensoriais que poderiam ser nomeadas facilmente segundo contextos simplistas. Mas me interessa aqui adentrar o inominável. Ou o que talvez não esteja tão facilmente nomeável assim. As sensorialidades também não são redutíveis e a nomeação é uma pista ao longo de um trajeto circular e espiralado. Localizando-se entre a sensação de perda temporária dos referenciais já conhecidos e o limítrofe do ato total de perder-se para nunca mais encontrar-se. O controle e a perda do controle não são oposições tão binárias assim. A sirene anunciaria então a perda do controle? O controle de quem sobre quem ou sobre o quê?

A sirene é o som que carrega em si o colapso. O colapso da norma, da linha reta e da promessa de segurança que a modernidade arquitetou para si. É o som da fissura, o ponto em que o mundo se dobra sobre sua própria maquinaria de vigilância e revela o pavor que sustenta o projeto civilizatório. Cada vez que ela soa, ela denuncia a falência do controle, ainda que este tente se reafirmar. É a voz do sistema sobrecarregado, o ruído da estrutura que tenta, em desespero, reaver o domínio sobre os corpos que escapam. Sua vibração atravessa o ar como uma cicatriz sonora, um aviso e também uma confissão. Ela anuncia que algo fugiu ou que algo não pôde ser contido.

O som da sirene também é corpo. Vibra sobre a carne, reorganiza a respiração, acelera o coração e muda o ritmo do sangue. O que ela comunica é impacto. Ela impõe presença. Sua linguagem é vibratória. A sirene convoca o corpo a reagir. Essa reação nem sempre é fuga, às vezes é memória. O corpo lembra das outras sirenes que o caçaram, das que soaram quando alguém próximo foi levado ou das que acompanharam o medo. A sirene é também herança sonora de uma violência contínua, é o eco do controle que deseja domesticar o som do mundo e de quem o habita.

Mas quando o som colapsa, quando o ruído se sobrepõe à forma, há uma reconfiguração dos campos de poder. A sirene, ao mesmo tempo em que anuncia a captura, também anuncia a falha da captura. Ela é o som de um sistema que, ao alertar-se, revela suas rachaduras. É nesse ponto que a escuta se torna ato político. Escutar a sirene como colapso da cisonorma é perceber que o controle sonoro e a vigilância dos corpos são faces de um mesmo dispositivo. Que a tentativa de regular o volume, o tom, o timbre da vida trans é uma política acústica do aniquilamento. E, no entanto, há algo que ressoa fora do alcance das frequências do controle.

A sirene grita para que tudo volte à ordem, mas o que ela produz é desordem. Seu som é uma ferida aberta no ar, um chamado para que a Terra mesma ressoe em desobediência.

Atravessada por ela, a escuta não busca decifrar, mas suportar a vibração, permanecer viva dentro do som que fere. A sirene é o limiar entre o ruído e o silêncio, entre a dominação e a resistência. No campo do sensível, ela não apenas anuncia o desastre, ela é o próprio sinal de que já estamos dentro dele. E talvez escutá-la signifique aceitar que o fim do controle não é o fim do mundo, pode ser o começo de outro modo de escutar a vida.

A sirene é um dos dispositivos mais antigos e persistentes da civilização moderna. O som de um corpo que fala em nome do poder. Sua função é anunciar o acontecimento, o perigo, o desastre, o ataque, o controle e a ordem. É o som do início e o som do fim. Uma vibração que organiza as massas, que distribui o medo, que regula o tempo, que marca o compasso do cotidiano e do pânico. A sirene é filha da industrialização, irmã das fábricas e das guerras. Ela nasceu para coordenar, para sincronizar, para garantir que o corpo humano se mova no ritmo da máquina. Tocava ao início e ao término da jornada de trabalho, demarcando o tempo produtivo. O corpo, que antes respondia ao sol e às marés, passa a responder ao som metálico da sirene, um chamado que o arranca do sono, que o convoca à obediência.

Durante as guerras, a sirene se transforma em voz do Estado. O som que corta o ar e anuncia o bombardeio, o toque que ordena a fuga e impõe a disciplina. Ela também molda o comportamento coletivo, orienta a evacuação, sincroniza o medo e cria a sensação de pertencimento a uma mesma ameaça. Nos campos de concentração, a sirene ressoava como instrumento de dominação total. Duas vezes ao dia. Uma para acordar os corpos e outra para contar os sobreviventes. O som disciplinava. Ele instaurava a certeza de que o corpo não lhe pertencia. O ruído, que poderia ser liberdade, era transformado em comando.

Com a modernização das cidades, a sirene se expandiu para todos os cantos: ambulâncias, bombeiros, polícia, defesa civil, escolas etc. Cada uma delas anunciando um tipo de urgência. Mas todas compartilhando uma mesma lógica, a de interromper o fluxo natural do mundo e restabelecer o domínio. A sirene é o som do poder que se impõe sobre o espaço. Quando toca, as pessoas param, olham e obedecem. Atravessa fronteiras, dissolve conversas e monopoliza a escuta. É um som que exige submissão. Sua presença não é democrática, é hierárquica. Ela fala mais alto que todos os outros sons e se torna o eixo acústico da cidade.

Nas escolas, a sirene regula o tempo infantil. Marca o início e o fim da aula, educando o corpo desde cedo a responder ao comando sonoro. Nas fábricas, é o alarme que sincroniza a produção. Nos quartéis, o chamado à formação. Nas prisões, o sinal do confinamento. Nos condomínios, a sirene se torna fetiche, símbolo de segurança e promessa de que o perigo está

do lado de fora. Nos desastres naturais, ela anuncia a catástrofe iminente, mas também o fracasso das estruturas que deveriam proteger. Em todos esses contextos, a sirene carrega a mesma pulsação: um som civilizacional que emerge para administrar o medo e a vida.

Há também o uso midiático da sirene, nas vinhetas televisivas de emergência, nos programas policiais, nas simulações de perigo que alimentam o imaginário coletivo de vigilância. A sirene é o som da espetacularização do medo. Ela legitima a intervenção, justifica a violência e anuncia o inimigo. É o ruído oficial de uma civilização que se organiza pela paranoia, pelo alerta constante e pela impossibilidade do descanso.

A sirene é o som da cidade que não dorme, do Estado que não cala e do progresso que não permite pausa. É o sintoma acústico do colapso moderno. Quanto mais toca, mais revela que nada está sob controle. É o som da civilização tentando conter sua própria ruína. Ao longo dos séculos, seu uso expandiu-se, mas sua essência permaneceu: ordenar o corpo coletivo pela via do susto. Por isso, escutar a sirene é escutar a maquinaria do mundo em colapso. É o som da urgência que não cessa, do sistema que grita para não morrer.

Na primeira vez que a sirene aparece no texto de Jota, a sensação da narradora é assim descrita: “A sirene da onda de terror me acordou antes das quatro da manhã e um desespero cru percorreu minha carne.” (MOMBAÇA, 2021, p.119). Em *Urana*, a vibração da sirene infiltra-se na carne, ativando um medo que dormia em estado latente e uma lembrança celular de ameaça. O som torna-se presença e instala-se dentro do corpo como uma substância de vigilância, pulsando junto ao sangue. O desespero não vem depois, ele é o próprio movimento do som atravessando a matéria viva. O ar se espessa, o espaço se deforma e tudo o que vibra se torna campo de escuta.

Em *O nascimento de Urana*, a sirene opera como tecnologia acústica de rastreamento, mas também como inscrição do poder sobre o sensível. Ela vibra dentro do regime cisgênero de controle, expandindo-se como um código que transforma o medo em frequência. Trata-se de um som que fabrica realidade e que institui o perigo como estado permanente. A sirene molda o ar em torno dos corpos que o SISTEMA pretende capturar, criando um ambiente saturado de vigilância. O som torna-se o próprio meio do controle.

A experiência sonora descrita pela narradora é de contaminação vibrátil. O som infesta. Ele reverbera na carne e na memória, marcando o corpo como superfície sensorial de poder. Cada sirene reativa a lembrança do cerco e reinstala a sensação de estar sendo localizada. O

poder não precisa mais de olhos, ele ouve através do som. E também é escutado através do som. O território é transformado em caixa de ressonância de um medo que já foi naturalizado.

O gesto literário de Jota Mombaça não descreve apenas um alarme, mas também compõe uma ontologia sonora do controle. A sirene é o som do mundo em delírio de captura, uma frequência que opera sobre a carne, instaurando um estado de alerta contínuo. O corpo, atravessado, escuta com a pele, com os ossos e com o interior dos órgãos. O som, ao mesmo tempo em que instala o pânico, abre uma fenda de percepção, nele há também o registro da própria máquina de opressão. O corpo vibra com o som e essa vibração, ainda que nascida do medo, também anuncia uma força residual, o traço do que sobrevive mesmo dentro do ruído do controle.

Caminho aqui na compreensão da vibração como experiência não capturada e como materialidade que atravessa corpos e territórios. O som enquanto vibração e a vibração enquanto som são um mesmo campo, uma continuidade física e política que não pede tradução para ser real. As imagens de destruição industrial e militar remetem às tecnologias de concentração de energia que conhecemos pela física. A invenção da bomba atômica e as sucessivas atualizações da tecnologia bélica são manifestações extremas de uma lógica civilizacional que transforma energia em aniquilamento e que cria, por via sonora e sísmica, um modo de governar pelo medo. Essas máquinas de morte produzem não só ruído, mas atmosferas de terror que atravessam pele, osso e memória.

As explosões que devastam Gaza ecoam assim em nós para além de uma notícia distante, elas ecoam em nós como sintoma de uma ecologia do apocalipse que opera em milésimos de segundo. As vibrações das armas atravessam oceanos de distância e chegam como efeito em corpos e paisagens que resistem. Ouvir esses sons é reconhecer o modo como o poder global instrumentaliza a técnica para manter hegemonias, para ordenar quem pode existir e quem deve ser apagado. Esse reconhecimento é análise material e ultrapassa a noção de empatia. As pulsações da guerra são também pulsações da política que nos governa.

Em face dessa máquina, a política da vibração que proponho é prática e ética. Não é saudação ao armamento, é afirmação de táticas terranas de defesa, redes de cuidado e tecnologias de resistência que preservem vidas e criem autonomia frente às arquiteturas de extermínio. Vibração política é recuperar sensações que nos movem para a ação coletiva, mobilizar saberes locais, fortalecer abrigos comunitários, desenvolver protocolos de socorro e

de assistência, criar práticas sonoras e estéticas que desestabilizem os aparelhos de controle. É transformar afeto em prática e prática em proteção.

Essa politização da vibração tem também dimensão poética e popular. As músicas, os gestos, os cantos que nos fazem levantar nas manhãs de dor são choques de desfibrilação que reconstroem corpos e vontades. Como cantam Jup do Bairro e Deize Tigrona ao nos convocar para levantar da cama pelo amor de Deize<sup>25</sup>, precisamos dessas pulsações que reativam, que reconstituem a coragem e o laço. Que toquem as sirenes do sistema e que estejamos aqui ainda assim reorganizando nossos modos de existir. Levantamos de nossas camas, de nossos leitos, de nossas ruas, de nossos bairros e de nossos planetas. Juntas produzimos uma vibração que se alimenta da memória, da solidariedade e da criação de mundos possíveis, uma vibração maior do que o alarme que pretende nos calar.

## 2.7 O BARULHO

O barulho, quando pensado em sua dimensão mais radical, pode ser compreendido como uma experiência estética, política e ontológica que tensiona as estruturas da escuta e os regimes de percepção que organizam o mundo moderno. Ele não é apenas som, nem tampouco ruído entendido como erro técnico ou interferência indesejada. O barulho é aquilo que excede. É a vibração que ultrapassa os limites da contenção, que irrompe nas fissuras daquilo que se pretende controlado. O barulho age como desorganizador de sentidos, instaurando uma experiência que não se submete à inteligibilidade, ao entendimento imediato ou à tradução normativa.

No português brasileiro, o termo “barulho” costuma carregar o peso do incômodo. O incômodo, nesse contexto, é um sintoma político. Ele revela o choque entre o corpo e o ambiente, entre o som e a estrutura que o tenta conter. Quando algo é considerado barulhento, o que está em jogo não é apenas o volume sonoro, mas a marca social, racial, de gênero e de classe de quem emite o som. O barulho se torna, assim, um operador de diferenciação, uma forma de controle e uma tecnologia de poder. E é justamente nesse lugar de controle que ele pode se tornar insurgência. Ao ocupar o espaço da perturbação, o barulho desestabiliza as hierarquias sonoras, revelando o caráter político da escuta.

O barulho nos atravessa por dentro. Ele vibra no peito, modifica a respiração e reorganiza o ritmo dos batimentos. Ele não pede licença. Ele não negocia. Ele é presença plena

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0bwMv6KF4tM>. Acesso em 15 jun. 2025.

e som que exige corpo. Nas cidades, o barulho é frequentemente regulado por leis, decibéis e horários, como se a harmonia social dependesse da manutenção do silêncio. Essa regulação não é neutra. Ela define quem pode ser ouvido e quem deve se calar. O barulho é um marcador de desigualdade e um gesto de resistência. Cada som que escapa à domesticação sonora é uma fresta no controle civilizatório e uma brecha por onde o imprevisível pode respirar.

A escuta do barulho não é passiva. Ela convoca o corpo inteiro. Exige outra sensorialidade, menos baseada na interpretação e mais voltada à afetação. O barulho produz deslocamento cognitivo. Ele desorganiza o pensamento que se pretende linear, a percepção que busca coerência e o corpo que se quer funcional. Ao romper o fluxo contínuo da normalidade, o barulho inaugura uma experiência do tempo que não é cronológica, mas vibrátil. O instante do barulho é um tempo suspenso, onde a vida se intensifica e o pensamento se move em direções inesperadas.

O barulho, enquanto fenômeno social e político, revela também o modo como a modernidade se construiu a partir da imposição de silêncios. A política da ordem é, em grande medida, uma política de contenção sonora. A voz que não deve ecoar, o grito que deve ser sufocado e a gargalhada que deve ser reprimida. Essa pedagogia do silêncio é aprendida desde cedo. Ensina-se a falar baixo, a pedir a palavra, a modular a entonação e a respeitar o tom do outro. Mas há corpos que não são autorizados nem a sussurrar. E é por isso que o barulho se torna uma linguagem de sobrevivência.

Fazer barulho é um modo de afirmar presença. É existir em frequências que não se encaixam no espectro do permitido. O barulho não busca harmonia. Ele se afirma na dissonância, no atrito e no excesso. É linguagem das bordas, das margens e das fendas. O barulho é uma forma de comunicação que não depende do entendimento. Ele fala com o corpo, com o chão e com o ar. Ele é ritmo, é vibração e é insistência. O barulho resiste à tentativa de captura, pois sua força está justamente em não poder ser totalmente controlado.

Nos espaços urbanos, o barulho sempre foi utilizado como critério de exclusão. O controle do som é também o controle do corpo. O silêncio imposto sobre determinadas populações é parte de um projeto de higienização do sensível. A gestão sonora é uma forma de organizar o território e de expulsar aqueles que não cabem nas frequências da normalidade. O som de um culto afro, o batuque da rua, o funk da favela, a som de uma manifestação, o grito das ruas ou o grito dos loucos e dos desassistidos, todos esses barulhos carregam a marca do indesejável. São corpos sonoros que escapam ao controle da escuta hegemônica.

Mas o barulho também é celebração. É quando o som deixa de ser apenas som e se torna vínculo. Quando o ruído se converte em forma de comunhão. Quando o que vibra num corpo ressoa em outros corpos. Há uma força política e espiritual no barulho que cria redes e mundos. O barulho funda o coletivo. Ele não precisa de tradução porque o corpo compreende o que a linguagem não alcança. O barulho, enquanto gesto estético e político, é uma forma de existir que não se contenta com o espaço que lhe é concedido. Ele cria espaço.

A política do barulho não pede desculpas. Ela não suaviza o impacto de sua presença. Ela não busca aceitação. O barulho é a recusa em se ajustar. É a recusa em se calar. É o som da vida que insiste em vibrar mesmo sob o peso das normas. Sua potência está em produzir desordem onde tudo foi projetado para o controle. No barulho há caos, mas também há invenção. Há confusão, mas também há clareza. Há risco, mas também há liberdade.

O barulho é uma das linguagens mais radicais da existência. Ele desestabiliza as fronteiras entre o individual e o coletivo, entre o humano e o mais-que-humano e entre o corpo e o ambiente. Ele faz o mundo vibrar em frequências compartilhadas. E nessa vibração compartilhada, novas formas de pensamento se tornam possíveis. O barulho não é um erro do mundo, é seu sintoma e sua possibilidade. É o som do que ainda resiste. É o eco do que ainda não foi silenciado. É a prova de que seguimos vivos, vibrando, produzindo presença.

O barulho é uma política de permanência. Ele não desaparece. Ele não se resolve. Ele persiste no ar mesmo depois do som cessar. Ele é o resíduo do mundo vivo. É o vestígio do que aconteceu e continua reverberando. É o rastro de uma existência que se recusou a ser reduzida ao silêncio. Fazer barulho, portanto, é mais do que perturbar, é produzir vida. É insistir em estar. É manter o corpo vibrando mesmo quando tudo ao redor exige quietude. É o modo mais imediato e mais profundo de continuar.

O barulho, em sua dimensão mais profunda, pode ser compreendido como um campo de fricção entre corpo, mundo e linguagem. Ele é uma força que se manifesta na recusa de se submeter à inteligibilidade e à clareza, categorias que historicamente serviram ao controle das sensibilidades. O barulho é uma espécie de transbordamento do real, um acontecimento vibrátil que ultrapassa a mediação racional e convoca o corpo à experiência direta do som.

Essa dimensão política do barulho emerge de sua própria materialidade. O barulho desorganiza, mas é nesse gesto que ele funda outras formas de organização possíveis. Ele propõe um outro ritmo, uma outra escuta e um outro modo de presença. Em sociedades

estruturadas pela pedagogia do silêncio, que ensina a conter, modular e filtrar a voz, o barulho é uma tecnologia de reexistência. Fazer barulho é, de algum modo, afirmar que ainda há mundo.

No contexto da obra *The Birth of Urana Remix*, o barulho não se reduz ao excesso sonoro. Ele se torna matéria viva da narrativa, corpo em movimento e força que desestabiliza a relação entre som e imagem. No filme, a sobreposição de sons, ruídos e respirações faz com que a escuta se torne uma experiência física. Há uma densidade vibrátil que atravessa o espectador, convocando uma percepção que não depende apenas do ouvido, depende de todo o corpo. O barulho se torna um modo de inscrição da vida no espaço audiovisual e um campo onde a desordem é também composição.

Em *Urana*, o barulho é a tradução sensorial do colapso. A ficção especulativa proposta por Jota Mombaça se constrói na borda entre o audível e o inaudível e entre o legível e o ilegível. As camadas sonoras que se acumulam no filme não buscam clareza, buscam intensidade. Cada som opera como um gesto de recusa à tradução total. O barulho é o que resta quando a linguagem articulada já não dá conta. Ele se aproxima da vibração como forma de conhecimento e de resistência. É a língua dos corpos que não podem mais ser decifrados. Corpos que continuam emitindo sinais, ecos e pulsações.

O barulho é uma política da incompreensão. Ele suspende o regime da transparência e propõe uma ética da presença que não precisa ser explicada para ser sentida. A inteligibilidade, é substituída por uma percepção vibrátil. Em *Urana*, o som não ilustra. Ele encarna. Ele é o acontecimento daquilo que o corpo já não pode dizer. Ele é o acontecimento.

Essa operação sonora produz deslocamentos profundos. O espectador é descentrado e retirado da posição de observador para tornar-se corpo afetado. O barulho atua como campo de desorientação sensorial, desmantelando o privilégio da visão e devolvendo à escuta sua potência política. Ao atravessar o corpo, o barulho desfaz a distância entre quem ouve e o que é ouvido. Ele dissolve a fronteira entre sujeito e mundo, criando uma zona de contato onde tudo vibra junto.

Há também, no barulho de *Urana*, uma dimensão espiritual e terrana. As vibrações sonoras parecem emergir das profundezas da terra, como se o próprio solo emitisse um grito subterrâneo. Esse som debaixo da terra carrega consigo a memória do que foi soterrado, corpos, vozes e histórias. Mundos inteiros. O barulho é, então, um gesto de escavação. Ele convoca o que está embaixo.

O cinema de Urana se constrói a partir dessa escuta do subterrâneo. É uma escuta que busca a reverberação. Uma escuta que não se propõe a limpar o som, mas a deixá-lo sujo, impuro e lamacento. Essa impureza sonora é o que torna possível a emergência de outras cosmologias sensoriais. O barulho, ao ser assumido como linguagem estética, torna-se ferramenta epistemológica. Ele revela modos de existência que não se enquadram na gramática da razão ocidental, modos de estar no mundo que se fazem pela vibração e não pela representação.

Nesse sentido, o barulho é criação. Ele é a capacidade de fabricar mundos através do som. Cada vibração que escapa ao controle carrega consigo a potência de reconfigurar a experiência. O barulho, enquanto forma de conhecimento, propõe uma ecologia da escuta em que tudo está em relação. É o ruído do vento, o som da terra, o ressoar do corpo, a reverberação da máquina, o canto dos vivos e dos mortos. Tudo vibra em comum.

Em Urana, o barulho é o próprio colapso tornado sensível. Ele atravessa o fim. E é justamente nesse atravessamento que se abre a possibilidade do novo. O barulho é o som do que ainda não tem nome, o som do que está por vir. Ele é a frequência do inominável.

Pensar o barulho, portanto, é pensar uma política das vibrações. É reconhecer no som aquilo que sobrevive à captura e ao controle. É compreender que a vida se manifesta também como ruído, que o mundo pulsa em desordem e que é dessa desordem que emergem as formas mais potentes de criação. O barulho é a prova de que, mesmo diante da catástrofe, ainda há ressonância.

Assumir o barulho como metodologia estética é propor um modo de criação que não busca apaziguamento. Trata-se de compreender o som em sua potência desorganizadora e reorganizadora, como força capaz de instaurar campos de instabilidade sensorial e que não se preocupa em organizar a experiência. A pedagogia do barulho é vibrátil e sua transmissão não se dá por mediação discursiva, se dá por afetos que se expandem pelo corpo e pelo espaço.

Ao articular o barulho como princípio de criação, desloca-se o foco do produto para o acontecimento. O que importa não é a coerência formal ou a legibilidade da obra, importa o tipo de perturbação que ela produz. O barulho torna-se então uma ferramenta de transformação perceptiva, um modo de provocar em quem escuta uma desestabilização dos sentidos e uma espécie de desprogramação da escuta domesticada. Nesse sentido, a metodologia barulhenta opera como contra-disciplina e como deseducação sensorial. Ela desafia o regime de

inteligibilidade que governa o campo estético, onde a clareza, a harmonia e o equilíbrio foram estabelecidos como ideais de beleza e compreensão.

A arte barulhenta atua na zona liminar entre o inteligível e o informe. Seu campo de ação é a confusão. Ela produz o desconforto como método. É nesse desconforto que se abrem brechas para outras percepções possíveis. O corpo do espectador não permanece intacto diante do barulho, pois o barulho é invasivo. Ele vibra nos ossos, atravessa a pele e mexe nos ritmos internos. Ele impede a neutralidade. Obriga o corpo a se reposicionar. Obriga o pensamento a perder o chão. Essa perda momentânea de orientação é fundamental, pois o barulho nos arranca do automatismo da escuta e nos devolve à condição de presença.

Há, portanto, uma ética implícita no gesto barulhento: a recusa em oferecer à audiência um campo confortável de recepção. O barulho não busca consenso. Ele convoca conflito. Ele convoca o dissenso. Ele nos convida a permanecer no incômodo, a suportar o excesso e a aprender a ouvir o que não se deixa traduzir. É nesse ponto que o barulho se torna também política. Sua potência não está em representar o dissenso, mas em produzi-lo. Ele opera como um dispositivo de desorganização perceptiva que atinge diretamente a forma como o poder se manifesta na escuta. O controle sensorial é uma das engrenagens do controle social, e o barulho atua justamente aí, desarrumando as hierarquias da audição, suspendendo a lógica da compreensão e rompendo a transparência do discurso.

No cinema, na performance e na instalação sonora, o barulho pode se tornar um campo de experiência radical, no qual a audiência é atravessada por vibrações que excedem a narrativa. A metodologia barulhenta funda um espaço em que o espectador deixa de ser observador e se torna corpo participante. Não há distância segura e não há mediação racional que se mantenha intacta. O som invade, e ao invadir, reconfigura o corpo. O barulho é a pedagogia da vibração, ensina pela perturbação, educa pela vertigem e forma pela experiência do descontrole.

Essa metodologia não parte do pressuposto de que todos devem compreender o que ocorre, mas de que o incompreensível é também conhecimento. O que se propõe é uma epistemologia da confusão. A arte barulhenta, nesse sentido, convoca. Ela convoca corpos a se afetarem uns pelos outros. Convoca presenças a se rearranjarem diante do excesso. Convoca o mundo a responder com reverberação.

Não quero com isso fazer um grande elogio ao barulho e ao cinema de impacto que, muitas vezes, atua dentro do campo da irresponsabilidade produzindo imagens violentas com a desculpa de que o choque é a melhor metodologia para fugar o espectador. Me posiciono aqui

nessa tese e em minhas posturas políticas, sempre que posso, contra esse cinema descompromissado politicamente que produz o choque gratuito sem nenhuma preocupação ética e política com as imagens que gera. Contra esse cinema me posiciono e não é me referenciando nele que escrevo esse texto. É pensando uma outra lógica de barulho que escrevo aqui. O barulho, inclusive, expressado pelos corpos que constantemente esse tipo de cinema violenta e violentou. O barulho expressado pelos corpos dissidentes e não-conformes. É o barulho produzido por essas existências que me interessa aqui. O barulho dos corpos que são tidos como agressivos, violentos, histéricos quando barulham me interessa.

O barulho, quando pensado como prática metodológica, é uma ferramenta de reorganização da percepção. Ele não é caos gratuito, ele é uma forma de insurgência contra a organização única da sensorialidade. O som barulhento, quando inserido em contextos artísticos, desmantela as fronteiras entre quem cria e quem escuta, entre o dentro e o fora da obra e entre o humano e o ambiente. A vibração se espalha e cria zonas de indistinção. O barulho não separa sujeito e objeto, ele os funde em uma mesma matéria sonora.

Em *The Birth of Urana Remix*, essa metodologia se manifesta na construção de uma sonoridade que dissolve a narrativa. O som não acompanha a imagem, ele a confronta. Há uma fricção entre camadas que cria uma experiência de deslocamento perceptivo. O barulho nesse contexto, é tecnologia sensorial. Ele ativa um modo de presença em que o espectador se vê implicado nas mesmas forças que movem a ficção. O barulho, assim, se torna linguagem e método.

A estética barulhenta se consolida, portanto, como prática política. Sua ação é direta sobre a percepção. Ao perturbar os sentidos, ela perturba também o pensamento. Ao criar fissuras no campo da escuta, ela abre brechas no campo da consciência. Essa operação é fundamental para desmantelar as estruturas de dominação que se mantêm por meio da harmonia, da clareza e da disciplina sensorial. O barulho desestabiliza as formas de escuta que reproduzem a norma e, ao fazer isso, restitui à arte seu poder de criação de mundos.

O barulho não depende do ouvido. Há uma tendência a compreender o som apenas como fenômeno auditivo, reduzindo-o ao alcance de um órgão específico, como se ouvir fosse privilégio da orelha. Mas o barulho, em sua condição mais expandida, é anterior à escuta organizada. Ele vibra o corpo inteiro, desloca o ar, faz tremer o chão, altera o ritmo dos batimentos e muda a respiração. A escuta do barulho se dá também nos poros, nos ossos, nas vísceras e no solo. É uma escuta que se espalha. Uma escuta terrana.

Essa vibração sonora não se restringe aos corpos humanos. Ela é compartilhada por tudo que compõe o mundo: árvores, construções, pedras, águas, ferros, nuvens, animais e tecnologias. Todos vibram, todos respondem de algum modo. O barulho, nesse sentido, é uma força interespecie. Ele não comunica apenas entre humanos, mas entre existências diversas, criando uma rede de afetos e respostas que se dá pela vibração. Quando uma explosão ocorre, ela é sentida antes de ser ouvida. Quando uma multidão grita, o som reverbera em paredes, calçadas e estruturas metálicas. Há sempre uma reverberação que excede a escuta e que encontra caminhos subterrâneos para se propagar.

O barulho ensina que ouvir não é apenas captar sons. Ouvir é sentir vibrações. Essa escuta vibrátil é política porque desloca o privilégio do ouvido como órgão central de percepção e propõe uma sensorialidade descentralizada e distribuída. O corpo se torna uma antena. Não há hierarquia dos sentidos. O saber vibra no mesmo campo da pele. E é nesse campo que o barulho opera sua pedagogia. Ele convoca à percepção expandida.

Há corpos que escutam por outros meios. Corpos que sentem o som como deslocamento do ar, como variação de temperatura, como mudança na pressão e como alteração na densidade do ambiente. Há corpos que nunca escutaram pelo ouvido, mas que escutam o mundo de outras formas e em outras línguas vibratórias. Corpos surdos, corpos que traduzem vibração em gesto, movimento, imagem e presença. Corpos que compreendem o som como energia e não como palavra. Neles, a audição é uma questão de toque. O som toca e o corpo responde. O barulho, nesses corpos, encontra sua expressão mais radical: o som como experiência tátil do mundo.

Essa multiplicidade perceptiva é o que o barulho revela e potencializa. O barulho não discrimina quem ouve pelo ouvido, quem sente pelo chão ou quem se orienta pelas reverberações da matéria. Ele democratiza a percepção. Ele rompe o monopólio da audição humana e a supremacia do entendimento racional do som.

Ao atravessar corpos, o barulho desestabiliza fronteiras entre o dentro e o fora, entre o eu e o ambiente. Ele faz o corpo lembrar que também é matéria vibrátil, que participa da composição do mundo não apenas como sujeito que percebe. Participa do mundo como superfície que vibra junto. Esse gesto é profundamente terrano, coloca o humano em relação de igualdade com os outros corpos que compartilham o espaço e as reverberações. O barulho é a experiência da interdependência vibracional.

Nas obras que se constroem a partir dessa compreensão, o som não é suporte da imagem, é acontecimento sensorial. Em *The Birth of Urana Remix*, por exemplo, a vibração sonora cria

camadas perceptivas que não passam pela via da inteligibilidade. A escuta que o filme exige é de afetação. A experiência sonora produz zonas de desorientação onde o espectador é convocado a sentir em vez de decifrar. O barulho, aqui, é método de criação de presenças. Cada frequência, cada ruído e cada vibração é uma forma de convocar corpos para coexistirem na fricção.

Essa vibração também produz memória. Ela deixa marcas. O corpo que vibra não volta a ser o mesmo. Há um aprendizado que se dá pela vibração e uma memória sonora que se inscreve sem necessidade de palavra. A metodologia barulhenta, nesse sentido, é uma metodologia da inscrição, o som inscreve no corpo o que o discurso não alcança. É uma escrita vibrátil do mundo.

Pensar o barulho para além da escuta é, portanto, pensar uma ética da vibração. Um modo de perceber e de existir que se constrói na relação, no contágio e na ressonância. O barulho nos lembra que estamos todos vibrando, mesmo quando não escutamos. E que talvez seja aí, nesse campo onde o som não se organiza em linguagem, que residam as possibilidades mais radicais de encontro e invenção.

## **2.8 CONTAMINAÇÕES NO TEMPO**

O tempo é uma substância instável. Escorre, infiltra-se e acumula-se em camadas. É uma superfície que finge ser linha, mas que na verdade pulsa em ritmos subterrâneos e em pulsações que se contradizem e se atraem. O tempo não é uma sucessão, ele é um terreno poroso onde o que foi e o que ainda não é coexistem em estado de fermentação. Cada instante se dobra sobre outro, criando relevos e erosões.

Os seres que escavam, como a Cobra de Sal, não caminham sobre o tempo. Eles o dissolvem. A Cobra vive em fenda geológica e age no que escapa à cronologia. Sua morada é o intervalo entre um batimento e outro, entre a morte e o retorno. Quando a terra se fere, o tempo se abre. A Cobra desliza por essas rachaduras. Cada vez que a sua pele roça o solo, o tempo muda de densidade. Ele se torna magma. Ele se transforma em matéria viva.

Nas zonas onde os terranos atuam, o tempo é infiltração. Eles não se alinham ao tempo do Estado nem ao tempo da produtividade. Eles vibram em outra cadência, a do subterrâneo. Vivem em um ritmo de pausas, de repetições e de gestos que desajustam a maquinaria da pressa. O tempo que os terranos constroem é um tempo que adensa, que atrasa o relógio e que desacelera a catástrofe. É sabotagem da continuidade. O que chamam de atraso é, para eles, a

condição de criar novas temporalidades. O tempo terrano é feito de fendas, de ecos e de durações sobrepostas.

Urana emerge como vibração fora de qualquer métrica. Seu corpo é sintonia e interferência. A temporalidade que ela encarna é frequência. Um tempo que pulsa em descompasso com os regimes que pretendem normalizar a vida. Urana não participa do tempo cronológico, ela o atravessa com intensidade bioquímica, produzindo reações que dissolvem fronteiras entre nascimento e fim. Urana é o próprio ruído da mutação, uma matéria temporal em convulsão permanente.

Escrever com esses seres é escrever com o tempo em estado de instabilidade. É deixar que o texto também se torne fenda, que o pensamento escorra por ritmos desalinhados e que as ideias fermentem em vez de concluírem. A escrita se faz no intervalo, no descompasso e na demora. Ela se sustenta naquilo que insiste em retornar, que recusa a extinção, que reaparece em outro tempo e com outra forma. O tempo da tese é também o tempo dos terranos, tempo que se curva, que retorna e que germina na desestruturação do que se construiu como mundo civilizacional.

O tempo apodrece. Não se move para frente, ele se desfaz. É matéria em processo de decomposição. Um organismo em desagregação que exala o cheiro do que já foi e do que ainda insiste em ser. O tempo não passa, ele fermenta. É húmus, não linha. Tudo o que vive o faz sobre camadas de morte em trabalho. Cada instante é um corpo em decomposição que alimenta outros corpos e outros instantes. A decomposição é o modo de duração das coisas. Nada cessa, tudo se transforma em sedimento, em resto e em solo.

O tempo dos seres ctônicos é o tempo da decomposição. Eles habitam o que se desfaz. Vivem entre os fluxos do que ainda pulsa e do que já perdeu a forma. A Cobra de Sal desliza entre substâncias em transformação, participa da digestão lenta da terra e do apodrecimento das estruturas que tentam se sustentar eternas. Sua respiração é o ritmo dessa decomposição. O tempo da Cobra de Sal é o tempo do húmus, das matérias em fusão, daquilo que não quer ser preservado de forma intacta, aquilo que tem sua forma alterada enquanto continua agindo em outros modos de ser.

A decomposição é a forma mais intensa do tempo. É quando o tempo se torna palpável, quando ele tem cheiro, textura e peso. A decomposição é o corpo do tempo exalando sua permanência em estado de transformação. Os terranos reconhecem isso. Por isso não cultivam a pressa. Não vivem o tempo como meta. Vivem o tempo como organismo vivo que se

desorganiza e se reorganiza em infinitos ciclos de putrefação. O que se desmancha é o que sustenta. O colapso é fértil. A ruína é o ventre do que ainda não nasceu.

Urana vibra nesse mesmo compasso. Seu corpo em transmutação é também corpo em decomposição. As alterações bioquímicas que atravessam sua carne produzem tempo em estado de mutação constante. O que se perde nela é o que gera força. O tempo em Urana se move por desgaste, por atrito e por dissolução. É um tempo que apodrece para poder seguir existindo, que fermenta para poder vibrar.

Pensar o tempo como decomposição é pensar o mundo como processo de desintegração contínua. As formas do mundo se tocam e se desfazem umas nas outras, formando novas substâncias e novos modos de vida. O tempo se faz na podridão. No calor subterrâneo que transforma o cadáver em solo fértil. Na lenta transformação das coisas em outra coisa.

Pensar o tempo da decomposição é aceitar que não há morte no sentido do fim. Há continuidade em outro estado. A decomposição é o tempo em trabalho e o corpo da transformação em sua forma mais concreta. Um corpo que se mistura com a terra e que deixa de ser para seguir sendo em outro regime de matéria. A morte aqui não aponta para o alto, não ascende e não se espiritualiza. Ela escava. É movimento descendente, é gesto de retorno. A carne que se dissolve volta a ser húmus e mineral. O tempo da decomposição é o tempo em que os corpos reaprendem a existir sem a promessa da permanência.

Nesse tempo de decomposição, o humano se desorganiza. Sua soberania evapora junto com a carne. A ideia de indivíduo se desfaz. O corpo vira passagem. As células se espalham, o ar penetra e o chão absorve. Tudo é mistura. O tempo é o nome desse processo de contágio material e vibrátil que não cessa. O que morre retorna como matéria sonora, como ruído e como presença subterrânea. A decomposição é também um modo de escuta e um modo de existir em vibração.

Urana é a imagem encarnada desse tempo. Sua transmutação é processo de decomposição ativo. Seu corpo se reconfigura como matéria viva em constante transformação. A cada alteração bioquímica, algo nela morre e nasce ao mesmo tempo. Sua carne, em contato com a Terra, vibra na mesma frequência do que se desfaz. É corpo-tempo em decomposição, corpo que ferve e que se funde com as forças subterrâneas. Urana é o tempo da Terra agindo em forma de corpo.

Pensar o tempo assim é renunciar à ideia de linha, de progresso e de direção única. O tempo da decomposição é circular e espiralado. É o tempo das fermentações, das transformações invisíveis e do que acontece abaixo da superfície. Ele não é mensurável. É o tempo do calor interno e do que cozinha no escuro. É o tempo que trabalha quando tudo parece parado.

A decomposição ensina a demorar. Ensina que não há pressa para o que é inevitável. Ensina que o fim é apenas outra forma de continuidade. Que morrer é uma maneira de continuar participando da matéria do mundo. Que o corpo nunca se perde, apenas muda de composição. O tempo da decomposição é o tempo de todas as misturas. É o tempo em que o corpo, ao se desfazer, se torna território.

E nesse sentido, o tempo da decomposição é também um tempo político. Um tempo que desobedece à lógica da produtividade, da aceleração e do consumo. Um tempo que se recusa a ser útil, que prefere apodrecer a render. Que prefere dissolver-se a manter-se íntegro. Que faz do próprio apodrecimento uma forma de resistência à pureza, à eternidade e ao controle.

O tempo da decomposição é o tempo do mundo voltando a si mesmo. Um mundo que não teme o cheiro do que morre porque sabe que é o mesmo cheiro do que nasce.

O cinema, nesse tempo da decomposição, deixa de ser um espelho do real para tornar-se matéria em fermentação. A imagem pode ser aqui pensada como organismo. Organismo que se altera, reage, corrói e se contamina. A película, o arquivo digital, o som gravado, tudo apodrece junto com o mundo. Não há fixidez, não há arquivo neutro. Há decomposição em curso. A imagem, como o corpo, também se dissolve e se mistura àquilo que filma. Cada ruído, cada falha e cada vibração é sinal do trabalho invisível do tempo. O cinema, então, é uma forma de escavar o tempo, de acompanhar sua decomposição e de tornar visível o que se desfaz.

A imagem quando criada através do pensamento da decomposição pulsa nesse registro. Seu corpo transita entre estados de matéria, entre corpo e ambiente. A câmera participa do apodrecimento do tempo. Ela também apodrece. E é nesse gesto de decomposição compartilhada que o cinema se torna vivo, quando deixa de pretender durar e passa a se permitir transformar.

A decomposição é o que impede o cinema de morrer como linguagem fossilizada. Ela devolve à imagem o seu caráter orgânico e instável. A cada revisão, o filme se transforma, reage a quem o olha e muda de temperatura. Não há reprodução idêntica, há decomposição em

andamento. A imagem, como o corpo, é também sujeita às forças do ambiente, à luz, à umidade e ao toque. O cinema terrano é o cinema que aceita apodrecer com o planeta, que entende o ato de filmar como gesto ecológico porque devolve à Terra o que dela tomou.

No tempo da decomposição, filmar é participar de um processo de metamorfose. A câmera é ferramenta de dissolução e não de captura. O filme é uma matéria que se oferece à transformação, um corpo que envelhece, que se fragmenta e que se deixa consumir pelo tempo. O cinema deixa de ser monumento e se torna composto. Um composto de resíduos, de fragmentos e de restos que continuam agindo mesmo depois que o filme termina.

E talvez o gesto mais radical seja esse, aceitar que o cinema, como o corpo, como a Terra, está em decomposição. Que a imagem, quando filmada, já começa a morrer. E que é nessa morte lenta, vibrante e fértil que reside a potência de criar mundos. Porque tudo o que apodrece, renasce. Tudo o que se dissolve, retorna em outra forma. Tudo o que se mistura, produz novos modos de ver, de sentir e de existir.

O tempo da decomposição é o tempo da transformação contínua. Nada se perde, tudo se modifica. Preservar, nesse sentido, é cuidar daquilo que se decompõe, é acompanhar a metamorfose da matéria, é permitir que o passado siga se transformando junto ao presente. Não se trata de eternizar. Preservar é escavar, é manter o calor dos vestígios, é impedir que se esfrie o que ainda pulsa.

O cinema, nesse horizonte, deixa de ser o espaço da fixação da imagem e passa a ser o campo onde o tempo se dobra sobre si mesmo. O arquivo deixa de ser o cofre do passado e se torna um organismo em decomposição ativa. Arquivar é compostar. Preservar é manter a decomposição viva. Um arquivo dissidente não busca a pureza nem o fechamento, ele se mantém em expansão, incorporando novos elementos, sobrevivendo ao apagamento por mutação. A decomposição é o que o impede de morrer.

É por isso que a preservação é política. Porque o que se apaga não retorna. E o que se mantém vivo só permanece assim porque continua se transformando. Preservar nossas imagens, nossos filmes, nossas vozes e nossos corpos em movimento é impedir que a história nos mate pela segunda vez. É garantir que nossas presenças continuem reverberando, mesmo que mudem de forma, mesmo que se tornem outra coisa.

O tempo da decomposição não destrói a memória, ele a reanima. É o tempo em que as matérias se tocam e trocam de lugar, em que os corpos se refazem em novas combinações, em

que o passado fermenta dentro do agora. É nesse tempo que o cinema pode habitar o subterrâneo da história, como força que se recusa a desaparecer.

Preservar como compostagem é recusar a lógica museológica da assepsia, que isola, cataloga e esteriliza o que toca. É aproximar-se da matéria com o reconhecimento de que tudo o que vive se transforma e que a transformação não é sinal de perda, mas de continuidade. A compostagem é a política da manutenção do vivo através da mistura, da fermentação e da troca entre corpos. Preservar, nesse sentido, é permitir que os arquivos respirem, que mofem, que se contaminem e que convivam com as matérias do agora. É deixar que o tempo trabalhe sobre as coisas, sem a pretensão de deter sua ação.

Na compostagem, nada se mantém intacto, tudo continua presente. Cada elemento se desfaz para compor outro e essa composição é também uma forma de memória. O que retorna à terra retorna como potência, como alimento para o que ainda virá. Assim, o arquivo vivo é também adubo. O gesto de arquivar é o de devolver ao mundo as matérias que o constituem, para colocá-las novamente em circulação.

Cuidar de arquivos dissidentes é um ato de compostagem, exige toque, tempo e atenção. Exige reconhecer que as imagens, os sons, os textos e os corpos guardados ali não são estáticos. Eles sofrem o efeito da umidade, da temperatura, do esquecimento, da leitura, da projeção e do encontro com outros arquivos. E é precisamente nesse processo que ganham novas camadas de sentido.

Preservar como compostagem é também um modo de se opor à política colonial de limpeza e de pureza. É aceitar a sujeira, o resto, o resíduo e o ruído. É dar abrigo ao que foi considerado indigno de permanecer. É saber que o cuidado com o que nos antecede não se faz com luvas esterilizadas, mas com as mãos sujas de terra. O gesto de preservar é o gesto de continuar a tocar e de continuar a escutar o que ainda fermenta.

O cinema, nessa chave, é também um composto, mistura de tempos, de corpos e de mundos. Preservá-lo é garantir que ele siga reagindo. Que as imagens continuem se decompondo e recompondo, que as películas se dobrem, que as histórias se misturem e que os arquivos sigam adubando o presente.

Pensar a compostagem como ética do tempo é compreender que o tempo se mistura. Cada instante carrega fragmentos do que já foi e partículas do que ainda será. A compostagem temporal dissolve a hierarquia entre antes e depois, passado e futuro, instaurando um presente

expandido onde tudo está em transformação. O que se decompõe não desaparece, muda de estado, muda de cheiro e muda de forma. A decomposição é uma inteligência do mundo. É o modo pelo qual a terra pensa.

Nesse sentido, preservar é acompanhar o pensamento da terra. É cuidar das camadas que se sobrepõem, sem exigir linearidade e sem buscar retorno à origem. É reconhecer que o tempo é húmus, matéria densa, viva e em fermentação contínua. Nessa ética, o arquivo deixa de ser depósito e passa a ser corpo. Um corpo que respira, apodrece e floresce. Cada obra preservada é uma célula que participa da ecologia da memória, metabolizando as presenças que a tocam e devolvendo ao mundo formas novas de sensibilidade.

Preservar como compostagem é, então, criar condições para que o tempo não seja estancado. É abrir espaço para que o passado siga agindo, transformando o presente em terreno fértil para futuros imprevisíveis. É um cuidado que não se confunde com a conservação técnica, é um cuidado que faz o tempo permanecer na manutenção das relações, na obra se conserva quando é lembrada, exibida, refeita, transformada, contada novamente e tocada por outros corpos.

Essa ética terrana da preservação não separa o tempo humano do tempo da matéria. Ao contrário, ela entende que a história se escreve também com fungos, bactérias, poeira e decomposição. O que chamamos de deterioração é apenas outro modo de existir. Deixar decompor é permitir que o tempo trabalhe, que o passado respire e que a memória se desfaça em nutrientes.

O tempo da compostagem é o tempo do cuidado. Um tempo sem pressa, sem cronograma e sem garantia de permanência. Um tempo que entende a finitude como gesto de partilha. Que reconhece, na decomposição, a forma mais profunda de relação.

O tempo da compostagem nas cinematografias trans é o tempo do cuidado que entende a preservação como gesto de escuta, como atenção às transformações lentas e inevitáveis da matéria. É o tempo de acompanhar a vida das imagens, permitindo que elas se misturem, fermentem e se tornem outra coisa. Preservar, aqui, não é fixar um estado puro, mas acolher a instabilidade e o processo de decomposição como parte da própria continuidade. A decomposição não significa o fim, mas o momento em que algo se mistura, perde forma e, ao perder, encontra novas possibilidades de relação.

Nesse sentido, o restauro pode ser pensado como gesto de compostagem. Restaurar não é devolver uma imagem ao seu estado original, é permitir que ela continue se transformando sem ser apagada. É lidar com o tempo como matéria viva, que toca e altera o que preserva. Em vez de higienizar ou corrigir, o restauro-compostagem reconhece as marcas do tempo como parte da experiência estética e política da imagem. Cada ruído, cada falha, cada desgaste é também um vestígio de sobrevivência.

Nas cinematografias trans, esse gesto se torna ainda mais radical. Porque o que está em jogo não é apenas a preservação das obras, mas a própria possibilidade de existir e de deixar rastros. Quando as imagens trans se tornam arquivo, elas desafiam o regime histórico que tentou apagá-las. Preservar essas imagens é insistir que o desaparecimento não seja o destino. Mas essa insistência não precisa ser uma tentativa de fixar uma identidade estável. É, antes, a defesa de uma permanência mutante e de uma vida em estado contínuo de transmutação.

Preservar como compostagem é, portanto, uma forma de criar futuro. É um modo de garantir que as imagens continuem respirando, mesmo quando as condições de existência se tornam adversas. As cinematografias trans, ao se pensarem como arquivos vivos, tornam-se terrenos férteis para o renascimento constante das formas, dos corpos e dos mundos que insistem em existir apesar de tudo.

A preservação das obras de pessoas trans é uma urgência política. Cada filme, cada registro e cada vestígio de criação é prova de uma existência que lutou para não ser apagada. Preservar é garantir que a história não seja escrita apenas por quem sempre teve os meios de registrá-la. É impedir que o futuro volte a ser um território exclusivo do arquivo cisgênero e branco. A preservação das obras trans é o que impede que a violência da exclusão se renove na ausência.

Preservar não é luxo, é sobrevivência. É impedir que a destruição dos nossos rastros continue a ser o método da normatividade. Cada acervo que desaparece, cada obra que se perde e cada arquivo que se apaga é uma nova execução simbólica. Cuidar do que foi feito por pessoas trans é lutar contra o projeto de inexistência que sempre tentou nos silenciar. É afirmar que estivemos, estamos e estaremos aqui, produzindo mundo, produzindo imagem e produzindo pensamento.

A preservação das obras trans precisa ser feita como gesto coletivo e insurgente. Não é tarefa de museus que selecionam o que é digno de memória, mas de comunidades que sabem o que precisa permanecer. É preciso criar arquivos que não dependam de instituições, mas de

afetos. Arquivos que respirem, que se transformem e que resistam à limpeza simbólica do tempo. A preservação é o que garante que o cinema trans não seja apenas um momento, mas um campo em expansão contínua e capaz de gerar contaminações futuras.

Preservar as imagens trans é, também, proteger as formas de sensibilidade que elas inventam. É não permitir que se perca o gesto estético que recusou a transparência, que desorganizou o tempo e que barulhou o mundo. É garantir que a desobediência formal dessas obras siga produzindo efeitos sobre quem vier depois. Porque a destruição de uma obra trans não é só a perda de um filme, é a perda de uma linguagem, de uma cosmologia e de uma força de imaginação.

A compostagem aqui não é metáfora suave. É método de preservação. É entender que cuidar das obras trans não é congelá-las, mas mantê-las vivas na matéria do presente, mesmo quando a decomposição é inevitável. Preservar, portanto, é devolver à terra o que ela mesma nos deu, o direito de permanecer transformando.

Preservar obras trans é afirmar a urgência de uma memória que ainda está sendo escrita e que corre o risco constante de ser apagada. É compreender que cada filme, performance, texto ou gesto carrega em si uma centelha de existência que o mundo tentou e tenta continuamente extinguir. Preservar é insistir na permanência do que foi produzido contra todas as forças de apagamento. É manter vivo o eco das vozes que criaram caminhos para que outras possam criar, existir e fabular o impossível.

Preservar, contudo, não é congelar. Não é fixar as obras em um estado puro e imutável, como se o tempo não as atravessasse. É deixar que elas decomponham o mundo que as cerca, que se deixem afetar pelas transformações do tempo, pelas mutações de linguagem e pelos deslocamentos das leituras. A lógica da compostagem propõe exatamente isso, preservar como cuidado, não como clausura. A preservação como ato político implica reconhecer que a matéria das obras é viva, pulsante e que precisa continuar se transformando para não ser reduzida a monumento.

As cinematografias trans, nesse sentido, exigem novas formas de preservação. Exigem modos de cuidado que entendam a vulnerabilidade como força, o movimento como permanência e o risco como parte da continuidade. São obras que não cabem em acervos neutros. São obras que pedem arquivos porosos, abertos à contaminação e à multiplicidade. Preservar essas obras é criar ecossistemas de memória que não apenas guardam, mas também reanimam, reativam e reencarnam.

Preservar é compostar. É permitir que o tempo aja sem destruir. Que o arquivo se torne húmus, fértil e repleto de futuros possíveis. A preservação das obras trans é uma política de continuidade do que insiste em viver, mesmo diante do colapso. É um compromisso ético com o que se move, muda, e renasce. É, enfim, um gesto de cuidado radical com o que o mundo tenta descartar, mas que segue germinando, subterraneamente, em direção à vida.

### 3 ALIENÍGENAS

A leitura de *Despertar*, de Octavia Butler, tem atravessado diretamente minha escrita. O início da narrativa, com Lilith despertando em um mundo onde a realidade anterior deixou de existir, ressoa com os desmoronamentos que tenho trabalhado. O colapso do humano tal como conhecemos e a ruína de uma ideia de realidade construída a partir de ontologias coloniais estão presentes na obra e me impulsiona a eleger esse livro como referência principal da discussão acerca dos alienígenas que quero apresentar nessa tese.

Lilith acorda num espaço que não compreende, sob o cuidado/controlado de seres que não são humanos, mas que a reconstróem, a curam e, ao mesmo tempo, a reorganizam. A personagem é convocada a viver em um mundo outro, um mundo que exige fusão, mistura e alteração biológica.

Essa alteração é feita por entidades alienígenas chamadas Oankali. Diferente dos alienígenas da tradição cinematográfica estadunidense, onde o “outro” vindo de fora representa uma ameaça a ser vencida, os Oankali não se organizam a partir da lógica da guerra, da invasão ou da conquista. Eles não querem dominar, eles desejam se fundir. Não desejam destruir, mas transformar. E nessa proposta há uma ambiguidade radical. Os Oankali ao mesmo tempo que curam os corpos humanos, retiram deles o poder de reprodução autônoma. Eles cuidam e transmutam, ao mesmo tempo em que atravessam a fronteira do consentimento. Butler não nos oferece vilões. Nos oferece o desconforto da negociação com aquilo que não se encaixa nem como salvação nem como destruição.

Essa fabulação se aproxima, com espantos e reverberações, das entidades ctônicas que vêm se manifestando na minha escrita: a Cobra de Sal em *Iguaraguá*, os Terranos em *Cratera* e Urana de Jota Mombaça. Nenhum deles nasce de uma engenharia futurista. Todos emergem da terra, das camadas subterrâneas, das águas salgadas e da podridão fértil. Não vêm de naves espaciais, mas de grutas, salinas, covas e encantamentos. Eles não salvam e não exterminam. Amaldiçoam, protegem, convocam e desviam.

Assim como Butler (2018), recuso o modelo clássico da jornada do herói: aquele que sobrevive ao colapso para restaurar uma ordem perdida. Minhas narrativas não restauram nada. Pelo contrário, elas escavam, desviam, afundam e contaminam o que antes era tido como centro. Ao propor a presença de entidades ambíguas que atuam sobre os corpos, territórios e narrativas, tanto *Despertar* quanto os textos que escrevo apontam para uma recusa da lógica binária que rege o imaginário da ficção científica hegemônica. O alienígena não é o inimigo. É o que

desnorтеia o centro, o que reordena a percepção e o que exige da personagem (e de nós) uma outra forma de existência.

A escolha de Octavia Butler em construir os Oankali como seres ambíguos e não como vilões, funciona como uma subversão direta ao imaginário consolidado da ficção científica estadunidense, especialmente no cinema. Ao longo do século XX, o gênero foi marcado por uma obsessão com a figura do “alienígena invasor”, quase sempre hostil, violento e com intenções de dominação total. Essa figura não é inocente, ela reflete diretamente a paranoia do imperialismo norte-americano, sua política de medo e o desejo de preservar a soberania branca, cristã e capitalista a qualquer custo. O alienígena, nesse cinema, é muitas vezes uma metáfora para o estrangeiro, para o comunista, para o imigrante e para o corpo racializado e/ou desviante que ameaça o modo de vida hegemônico.

Filmes como *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *War of the Worlds* (1953) ou mesmo *Independence Day* (1996), reproduzem esse imaginário onde o “outro” só pode existir como ameaça a ser neutralizada. O desconhecido precisa ser eliminado para que o mundo “volte ao normal”, um normal que é racializado, cisheteronormativo, patriarcal e centrado nos EUA. Essa lógica de extermínio do outro alimenta um modelo narrativo que não só estrutura o gênero, mas também reforça uma visão de mundo profundamente xenofóbica. A salvação está em proteger a nação, a identidade, o corpo e a pureza da espécie humana, como se o humano fosse uma categoria homogênea, ideal e inalterável.

Butler, ao contrário, desestrutura tudo isso. Em *Despertar*, não há retorno à normalidade. A humanidade, tal como existia, foi extinta. O que resta é a negociação com a diferença. Uma diferença que não é assimilável sem transformação mútua. Os Oankali propõem um futuro em que a identidade humana não poderá continuar existindo nos moldes anteriores. A fusão com o alienígena não é uma ameaça, é uma inevitabilidade.

Essa é uma crítica feroz ao humanismo colonial, a ideia de que a humanidade deve ser preservada como uma essência pura, isolada do mundo e superior às demais formas de vida. E é também uma crítica à própria ficção científica enquanto gênero fundado em fantasias coloniais de exploração: o planeta inóspito como novo território a ser “civilizado” e o contato com outras espécies como alegoria da dominação imperial.

Minha escrita encontra nesse gesto de Butler uma aliada, porque no livro a autora também desloca o centro epistêmico da humanidade como referência moral. Os seres ctônicos que habitam minhas narrativas não desejam proteger o humano. Eles desejam proteger a terra,

os encantos e os ciclos de transmutação que o humano cisnormativo e extrativista tentou extinguir. A Cobra de Sal, os Terranos e os outros seres que emergem na minha ficção não chegam para dialogar com a humanidade em seus termos. Eles chegam para dissolver a forma como a realidade foi narrada até agora.

Assim como os Oankali, os seres que fabulo exigem uma outra relação com o corpo, com o desejo, com o tempo e com a morte e com a continuidade da vida. Não oferecem redenção. Oferecem um convite à transformação irreversível.

Apesar da crítica à tradição da ficção científica hegemônica, não se trata aqui de um repúdio total ao gênero, mas de uma reapropriação crítica e afetiva de suas formas. Cresci fascinada por filmes como *Invasion of the Body Snatchers*, onde o medo do outro é construído com precisão estética, com atmosferas densas e ritmos narrativos que me marcaram profundamente. Mas é justamente por esse envolvimento íntimo que a crítica se torna possível. O que se tensiona aqui não é o prazer do cinema, mas as ideologias que ele por vezes reproduz, sobretudo a xenofobia estrutural que faz do alienígena uma metáfora da ameaça estrangeira, racializada, comunista ou desviante. Reapropriar o gênero, então, não significa abandonar suas imagens e sim reencantá-las com outras cosmopercepções, tensionar seus signos e fazer vazar novos sentidos. Ao invés da paranoia da invasão, proponho o assombro da transmutação. Ao invés da neutralização do outro, proponho sua presença ativa, ambígua e incontornável. É no contato com esses filmes que aprendi a fabular e é contra eles, mas também com eles, que fabulo agora os Terranos, a Cobra de Sal e outros seres ctônicos que me atravessam.

O filme *A Chegada* (2016), dirigido por Denis Villeneuve, apresenta uma abordagem que escapa da tradição bélica e paranoica da ficção científica ocidental, oferecendo uma fabulação em que o contato com o alienígena não se dá por meio da força, da tecnologia ou da dominação, mas através da linguagem como dispositivo de transmutação da realidade. A chegada dos heptápodes (seres alienígenas que se comunicam por meio de signos circulares, quase orgânicos, que flutuam e se diluem como manchas de tinta) convoca a linguista humana a aprender uma forma de dizer que não apenas descreve o mundo, mas altera sua percepção temporal e existencial. A aprendizagem dessa linguagem a faz viver o tempo de forma não linear, como uma espiral em que memória, futuro e presente se tornam uma só matéria. É nesse ponto que o filme se aproxima daquilo que tenho chamado de escrita ctônica, uma escrita que não opera dentro da linha reta da causalidade, mas que emerge como gesto subterrâneo, encantado, regido por lógicas não-ocidentais de tempo, corpo e comunicação.

Os heptápodes não ameaçam a humanidade, é a humanidade que se ameaça ao projetar sobre o outro o medo de ser invadida, contaminada e alterada. Essa inversão da lógica clássica do “alienígena inimigo” se alinha à minha crítica à ficção científica como gênero historicamente estruturado sobre fantasias coloniais e xenofóbicas. Em *A Chegada*, o que está em jogo não é a defesa da Terra, mas a capacidade de desaprender para se comunicar com aquilo que escapa ao humano e de se abrir à incompreensão como possibilidade de contato. Isso também é o que move minha escrita. Os Terranos, a Cobra de Sal, Sirênia, nenhum desses seres fala a linguagem da superfície. Eles encantam, amaldiçoam, desviam e desorganizam o entendimento. Estão menos interessados em ser compreendidos do que em convocar uma forma outra de escuta, onde o tempo não é linha, o corpo não é um e o saber não é um espelho da verdade, mas um rastro de sal, barro, voz e sombra.

Em *Sob a Pele* (2013), dirigido por Jonathan Glazer, o alienígena não é apresentado como ameaça, mas como enigma. Uma figura feminina que percorre as ruas de uma cidade cinzenta, capturando homens com um olhar vazio e um corpo sedutor. Mas não há desejo, nem empatia, nem malícia, apenas uma missão sem interioridade visível. Uma coleta. O filme evita qualquer explicação e qualquer origem clara. O que vemos é o mundo sendo atravessado por esse corpo estranho e a estranheza se espalhando. À medida que a personagem alienígena começa a experimentar o toque humano, o afeto e a compaixão, algo se altera. Ela tenta habitar a fragilidade, tenta sentir e tenta ser. Mas o gesto de travessia é punido. O mundo humano não aceita a aproximação da alteridade. Ao tentar viver como humana, ela é descoberta, perseguida e queimada. Não como metáfora, mas como realidade brutal de uma lógica que extermina o que não compreende.

O final do filme não oferece redenção, nem fusão, nem resposta simbólica. Oferece a aniquilação de um corpo que ousou sair do seu lugar. E é justamente por isso que esse filme reverbera com tanta força na minha pesquisa porque ele mostra o que acontece quando o outro tenta ser compreendido dentro das regras do mundo que o rejeita. A alienígena de *Sob a Pele* não é heroína, nem vilã. É um corpo em deslocamento, e por isso, perigoso. Sua destruição é o reflexo da violência que o humano exerce sobre aquilo que desvia. Diferente de outras fabulações alienígenas que buscam o contato ou a fusão, *Sob a Pele* revela o limite da travessia. E talvez, por isso mesmo, convoque uma escrita de retorno ao subterrâneo, não para ser acolhido pela superfície, mas para responder à sua hostilidade com encantamento, feitiço e maldição. Os seres ctônicos que habito não buscam aceitação, buscam sobrevivência, desequilíbrio e o

retorno do que foi enterrado. E fazem isso não por redenção, mas por necessidade vital de permanecer, mesmo que em silêncio, mesmo que escondidos e mesmo que ardendo.

Em meio às fabulações alienígenas que escapam da lógica da guerra e da integração, há também aquelas que operam por vias de colapso, acúmulo e contaminação. É o que acontece em *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman, onde uma nave microscópica pousa em Nova York em busca da substância liberada no cérebro humano durante o orgasmo. Margaret, personagem central, move-se por um cenário saturado de artifícios, luzes fluorescentes e relações em ruína. Seu corpo não é um dado, é uma construção instável, forjada na fricção entre performance, prazer e desaparecimento. O filme revela um mundo onde o corpo se fabrica entre excessos e apagamentos, onde a experiência do prazer está colada à da morte, e onde ser visível é, também, estar em risco.

Já em *O Homem que Caiu na Terra* (1976), dirigido por Nicolas Roeg, o colapso se dá pela contaminação lenta. O alienígena vivido por David Bowie chega ao planeta Terra com o intuito de salvar seu mundo, mas sucumbe aos hábitos humanos, ao álcool, ao consumo e à repetição. Seu corpo, que não busca imitar ou pertencer, é gradualmente esvaziado. O mundo ao redor o suga, o converte em objeto de interesse e depois o abandona. O filme mostra como certos corpos, mesmo sem provocar ameaça, são incompatíveis com a lógica da normalidade e, por isso, são tragados por ela.

Essas obras não oferecem caminho de redenção nem promessa de transformação positiva. Mas apontam com clareza para a condição de corpos que não pertencem, corpos construídos fora das margens da humanidade autorizada, que não desejam se explicar e que são punidos por existir. Me interessa esse campo, não da assimilação, mas da permanência precária, da presença não autorizada e da presença que insiste. Os seres que invoco na minha escrita (as entidades ctônicas que atravessam os textos, os filmes, as brechas) também não buscam acolhimento. Eles atuam. Aparecem. Encantam e desaparecem. São invenções que, como Margaret ou Bowie, não negociam sua forma. Apenas acontecem.

*Inabitável* (2020), curta-metragem brasileiro dirigido por Matheus Farias e Enock Carvalho, desloca a ficção científica para um território onde o real já é insuportável. A narrativa acompanha Marilene, uma mulher negra em busca da filha, Roberta, uma mulher trans desaparecida em Recife. Ao invés de recorrer ao aparato policial ou aos dispositivos tradicionais de resolução, o filme se abre para outra lógica, a possibilidade de que Roberta tenha atravessado para outro mundo. Um mundo onde corpos como o dela possam viver longe da violência

cotidiana. A sugestão é de que seres alienígenas estariam retirando pessoas trans da Terra, não como abdução, mas como gesto de cuidado radical. A presença das luzes no céu, o descompasso da realidade e o clima onírico apontam para a fabulação como resposta à transfobia estrutural. O filme não constrói uma utopia, ele mostra um mundo tão hostil que a única chance de continuar não está em sobreviver dentro dele, mas em abrir outro plano de existência.

*Inabitável* conversa com minha pesquisa ao afirmar que nem toda vida cabe dentro do mundo como ele é. Há presenças que exigem outros modos de tempo, de espaço e de linguagem para continuar. Diferente das narrativas alienígenas centradas em cientistas, astronautas e governos, *Inabitável* coloca no centro a mãe, o luto, a ausência e a esperança. Não há contato formal com o alienígena, há apenas a percepção de que a filha foi levada para onde possa, enfim, viver. Essa inversão é radical, o alienígena aqui não é ameaça nem enigma, é refúgio. O filme oferece um vislumbre de fuga que é, ao mesmo tempo, fabulação e denúncia. Roberta não foi apagada, ela atravessou. E essa travessia não marca seu desaparecimento, mas sua permanência em outra camada do mundo.

Mesmo dentro da indústria de ficção científica *mainstream*, há fabulações que tangenciam a presença de seres ctônicos em suas dimensões mais complexas. Em *Duna*, tanto nos livros de Frank Herbert quanto nas recentes adaptações cinematográficas, os vermes de areia, criaturas gigantes que habitam o subsolo do planeta Arrakis, não são apenas ameaças ou obstáculos. São entidades sagradas, responsáveis pela existência da especiaria melange, substância que expande a consciência e permite a navegação interestelar. O verme não é figura de vilania. Ele é o próprio deserto, a força que sustenta e devora, que guarda e transforma. A ecologia de Arrakis depende da presença subterrânea desses seres, e os Fremen, povo nômade e colonizado do planeta, desenvolvem com eles uma relação de reverência e aliança. O ser ctônico aqui não é inimigo, mas origem, perigo e poder. Atravessar o deserto é, inevitavelmente, entrar em contato com ele.

O que *Duna* sugere é que a vida não está apenas na superfície ou nas formas visíveis. Está também naquilo que se move sob a terra, nos ciclos invisíveis, nas forças que não podem ser domesticadas. Essa imagem ressoa com a presença dos seres ctônicos na minha própria escrita, mas com uma diferença crucial, os vermes de areia ainda operam dentro de uma lógica messiânica e masculina. Paul Atreides se torna o messias ao montar o verme e ao dominar sua força. Meus seres não se deixam montar. Eles não revelam sua força para serem instrumentalizados. Os Terranos, a Cobra de Sal e os encantamentos que emergem nos textos que escrevo, não conferem poder a quem os compreende, eles exigem um outro tipo de escuta,

de entrega e de pacto. Em vez de elevar o humano, eles o desorganizam. Não são caminhos para o império, mas forças que sabotam seu avanço por dentro da terra.

Assim, a potência de Duna é parcialmente capturada pela estrutura narrativa, ao fazer do verme o trampolim simbólico para a ascensão messiânica de Paul Atreides, o filme reinscreve o gesto clássico da ficção científica ocidental, a consagração do herói por meio da aliança com o incontrolável. O que era força subterrânea, obscura e autônoma, se torna instrumento da trama. A travessia do deserto, que poderia ser desorganização, vira rito de passagem. A montaria do verme transforma o que era irrastrável em espetáculo. E, ainda assim, o verme resiste. Porque, mesmo domesticado pela narrativa, sua imagem escapa. Ele permanece como figura de pulsação tônica, que continua a ameaçar os alicerces da superfície, mesmo quando usada como emblema. A areia nunca é totalmente vencida.

Na minha escrita, os seres tônicos não participam da consagração de heróis. Não estão a serviço de redensões ou tomadas de poder. São forças que não se dobram à lógica narrativa da vitória, nem à estrutura messiânica do escolhido. Não montam pactos, mas espalham rachaduras. Seus gestos não legitimam, desviam. E é nesse desvio que reside sua potência, não em servir como símbolo, mas em permanecer como força que perturba, enfeitiça e afunda tudo aquilo que tenta se sustentar no controle.

A figura do alienígena no cinema hollywoodiano passou por uma inflexão importante com a obra de Steven Spielberg. A partir do final dos anos 1970, especialmente com *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977) e *E.T. – O Extraterrestre* (1982), a alteridade extraterrestre deixou de ser representada apenas como ameaça violenta para se tornar também objeto de fascínio, de empatia até de afeto. Em *E.T.*, o alienígena é frágil, delicado, quase infantil e o perigo vem dos humanos, especialmente das instituições que querem capturá-lo. Spielberg inverte o vetor clássico da ficção científica paranoica, não é o alien o problema, mas a forma como o humano reage àquilo que não compreende.

No entanto, essa virada, ainda que relevante dentro da lógica da indústria, não rompe com a estrutura antropocêntrica e sentimentalizante que domina a narrativa. O alienígena sensível de Spielberg continua sendo aquele que transforma o humano, é a sua presença que cura, que reaproxima famílias, que devolve a fé e que acende a imaginação infantil. Ele não tem agência plena, nem território próprio. Existe para ser acolhido, salvo, escondido ou admirado. Sua alteridade é assimilável porque é inofensiva. É uma diferença que não fere. Um outro domesticável.

Na minha escrita, não busco essa forma de alteridade. Os seres que convoco não surgem para ensinar lições morais, nem para serem protegidos pelo humano. Não são frágeis, nem messiânicos e nem afetivos. São forças com agência própria, que não se dobram à lógica da empatia ou da doçura. Não desejam integração, desejam existência. Não se importam em ser compreendidos. O alienígena que me interessa não precisa ser reconhecido como semelhante para ter direito à presença. Ele pode permanecer opaco, hostil, encantado, excessivo e múltiplo, como a própria terra quando decide se mover.

Se Spielberg ofereceu à ficção científica o gesto de humanizar o alien, o que escrevo tenta alienizar o humano, corromper suas certezas, arranhar sua centralidade e expor seus limites de escuta e linguagem. O problema não é o contato. É o que se exige do outro para que o contato aconteça. O que escrevo não oferece traduções. Oferece travessias.

Ao final de *I.A. – Inteligência Artificial* (2001), depois de atravessar séculos de solidão e de espera congelada no fundo do mar, o robô-criança David é reencontrado por seres que, à primeira vista, parecem alienígenas. Com corpos altos, finos, luminosos, quase líquidos, esses seres não se apresentam como invasores nem salvadores, mas como formas de vida que surgiram após o desaparecimento da humanidade. Eles observam, escutam e reconstroem fragmentos da história e oferecem a David um último dia de convivência com a memória de sua mãe humana. O gesto é sensível, mas também desconcertante, não há redenção, nem retorno e nem futuro. Apenas o esvaziamento lento de um desejo que nunca pôde se realizar.

Esses seres, muitas vezes lidos como alienígenas, são também fabulações do pós-humano. Eles não têm pressa, não têm guerra e não têm afeto como conhecemos. Seu gesto não é empático, é arqueológico. Eles escavam uma vida já extinta, manipulam tempo, memória e matéria para oferecer ao robô uma experiência impossível. E depois desaparecem. O que esse final sugere não é comunhão entre espécies, é a constatação da distância intransponível entre formas de existência. A humanidade acabou. O robô deseja o que não pode mais existir. E os novos seres, ao invés de destruí-lo, lhe oferecem um feitiço, um sonho.

Essa presença alienígena se aproxima dos seres que fabulo na minha escrita, entidades que não vêm salvar, nem destruir, nem ensinar, mas provocar uma torção no tempo e na realidade. Os seres ctônicos, como os do final de *I.A.*, não pedem compreensão. Eles operam por gestos rituais, silenciosos, quase litúrgicos. O que fazem não é cura, é suspensão. Como se soubessem que o mundo já acabou, e que o que resta são pequenas torções no tecido do tempo. Como se dissessem: “não haverá reconciliação, mas haverá ruína suave”

Em *Cocoon* (1985), dirigido por Ron Howard, o contato com o alienígena é mediado por corpos envelhecidos, atravessados pelo tempo, pela dor e pelo cansaço da vida. Um grupo de idosos, ao entrar em contato com a energia de casulos extraterrestres escondidos em uma piscina, recupera a vitalidade. Mas a proposta do filme não é uma cura mágica, nem um retorno à juventude, é o vislumbre de uma outra forma de existência, oferecida por seres que não vêm punir nem dominar, mas convidar. Os alienígenas de *Cocoon* não interferem na Terra pela força. Eles vêm buscar os seus, e, nesse processo, oferecem aos humanos um contato com uma energia que não pertence a este mundo. É uma ficção científica de afeto, mas não do afeto inocente ou infantilizado de *E.T.* e sim do afeto entre corpos que já viveram, que já perderam, e que estão dispostos a partir.

O convite feito pelos alienígenas ao final do filme é o de uma travessia, deixar a Terra, deixar o tempo humano e embarcar para um outro plano, onde o envelhecimento não existe. Não é uma abdução, é uma entrega. Mas, ao mesmo tempo, há um deslocamento que não pode ser ignorado, a promessa de um mundo melhor é feita fora da Terra e apenas a alguns. O alienígena ainda funciona como figura de redenção, aquele que convida para uma continuidade que não está mais aqui. O que está em jogo, portanto, é menos uma reorganização do real e mais uma compensação narrativa, a possibilidade de escapar do fim, mas sem transformar o mundo que o produziu.

Me interessa esse gesto, mas ele não me basta. Os seres que escrevo não prometem eternidade, nem alívio. Eles não retiram do mundo, eles o viram do avesso. Em *Cocoon*, a piscina se torna portal. Na minha escrita, o portal não é para outro planeta, mas para outra escuta do que ainda pulsa aqui, no subterrâneo, nas dobras do tempo e nas brechas onde a morte e a vida já não são opostos. Não há fuga. Há contaminação, há reinvenção. Há presença.

A franquia *Alien* (desde o filme original de 1979 dirigido por Ridley Scott) é um dos exemplos mais emblemáticos da persistência do alienígena como figura do horror e da ameaça absoluta. O Xenomorfo, criatura que se reproduz ao parasitar corpos humanos, sintetiza medos profundos ligados à invasão, ao controle biológico e à reprodução como dominação. É uma presença silenciosa, implacável, construída para eliminar, colonizar e consumir. Não há negociação, nem desvio. O alien de *Alien* não fabula outro mundo, ele aniquila o nosso.

O que está em jogo na franquia é uma guerra contínua entre o humano e o outro absoluto. Ainda que o Xenomorfo seja complexo em sua estética e funcionamento, sua função narrativa permanece rígida, representar o corpo impossível de assimilar e que precisa ser eliminado.

Mesmo nos filmes mais recentes (*Prometheus*, *Covenant*), onde se tenta historicizar e explicar sua origem, o gesto continua o mesmo, conter, racionalizar e impedir a proliferação do que escapa. O outro é mantido como ameaça e o horror reside justamente em sua existência autônoma.

Essa lógica se distancia da minha escrita, onde a alteridade não é lida como problema a ser resolvido. Os seres ctônicos que fabulo não nascem do medo e nem da violação. Nascem da recusa em aceitar a realidade como ela foi organizada. Eles não existem para destruir o humano, mas também não existem para servi-lo. São forças de rearranjo, de torção e de permanência. Se *Alien* encena a guerra contra o corpo que excede, minha escrita propõe a escuta do excesso como linguagem possível. Não se trata de exterminar o outro, mas de habitar com ele o que ainda não tem nome.

Ainda que a franquia *Alien* reforce a figura do outro como ameaça, a criatura central, o Xenomorfo, carrega em si uma força que escapa ao controle da narrativa. Isso se deve, em grande parte, à obra visual de H. R. Giger, artista suíço responsável pelo design do alien e de seus espaços. Importa dizer que Giger não criou essa estética para o filme, ela já existia antes, em sua poética plástica, em seus desenhos, esculturas e atmosferas. O que o filme fez foi se alimentar de um universo visual que já estava em curso, e que segue se expandindo para além dele. Giger não desenha monstros, ele fabula formas que perturbam a ideia de forma. Corpos e superfícies onde biologia, maquinário, carne e mineral se entrelaçam sem princípio ou finalidade.

Sua arte não busca representação, mas contaminação visual, desconforto sensorial e erotismo sem código. É por isso que a criatura de *Alien* sobrevive à lógica do enredo, ela não pertence ao filme, ela o atravessa. A criatura resiste ao gesto de explicação. E é aí que sua força me interessa porque ela não se resume à ameaça, nem ao medo e nem ao inimigo. Ela insiste como presença estética. Como linguagem própria. Como encantamento escuro.

A obra de Giger, nessa chave, se aproxima de algo que também mobilizo na minha escrita, o gesto de criar mundos que não servem à narrativa, mas que vibram por si. Mundos que não explicam, não educam e não guiam. Que apenas estão pulsando, insistindo e esperando ser olhados de outra forma.

Quando Ridley Scott convidou H. R. Giger para criar a criatura de *Alien*, o artista suíço já era uma figura consolidada no campo das artes visuais, conhecido por seu estilo sombrio e alucinatório que ele próprio nomeou de biomecânico. Suas imagens, em livros como

*Necronomicon* e em capas de álbuns como *Brain Salad Surgery*, da banda Emerson, Lake & Palmer, já circulavam com força no final dos anos 1960 e 70. Não foi o cinema que inventou o Xenomorfo. Foi Giger. E, mais especificamente, foi a pintura *Necronom IV* (1976) que convenceu Scott a trazê-lo para o projeto. A imagem mostra um corpo longilíneo, de feições quase humanas, mas atravessado por tubos, caudas, extensões ósseas e um crânio descomunal. Um corpo onde a sexualidade, a tecnologia e a morte estão embutidas na própria anatomia. Um órgão genital, curvado sobre a cabeça da criatura, se transforma em protuberância translúcida, revelando em seu interior um ser esquelético, quase santificado, como um santo num relicário.

Essa criatura, nascida da pintura, não foi pensada para ser lida, mas para ser sentida como desconforto, como sedução escura e como presença impossível de enquadrar. Quando Giger chega a *Alien*, ele não adapta seu trabalho ao filme, ele leva o filme para dentro da sua atmosfera. Tudo que o rodeia é moldado à mão por ele nos estúdios de Shepperton. A nave, os casulos e o espaço interno da criatura não são cenários, são mundos criados a partir de uma linguagem visual já em curso, onde o corpo é máquina, é templo, é útero e é ameaça.

Essa poética biomecânica não se alinha à minha escrita, mas dialoga em seu gesto de criação de uma outra carne, de uma visualidade que não serve, mas que vibra. Giger não organiza sentidos, ele os implode. Seus corpos não são binários, nem explicáveis e nem disponíveis. São sistemas autônomos, muitas vezes incomunicáveis, onde o desejo e o terror se confundem. E essa criação que antecede o filme sobrevive a ele. Porque o que Giger fez foi invocar um mundo, não um personagem. E nesse gesto há algo que ecoa, a recusa de explicar, a recusa de normatizar e a recusa de suavizar a presença.

Se em *Alien* a criatura emerge como projeção do horror mais profundo, aquilo que não fala, não deseja nada além da reprodução impiedosa e que por isso precisa ser eliminado, em *Despertar* (2018), o alienígena aparece como presença que fala antes, toca antes e escuta antes. A alteridade aqui não é sinônimo de ameaça, mas de reorganização. Os Oankali não invadem, eles acolhem, manipulam e transmutam. Ainda que o contato com eles também seja marcado por medo e desconfiança, a estrutura é outra, não há guerra, há relação. E essa relação não se dá no campo simbólico ou diplomático, mas no campo do corpo, da genética e da percepção. É nesse campo que o livro começa. Lilith acorda em um espaço branco, vigiado, sem referências, diante de um ser que não consegue nomear. Ela pergunta *quem é você*, mas o outro responde: *“O que eu sou, você quis dizer?”*, abrindo o que será o centro da narrativa, o contato como gesto que exige outra linguagem, outro tempo e outro modo de ser.

No encontro entre Lilith e o Oankali, o que era apenas uma presença estranha ganha forma e, ao ganhar forma, rejeita toda a expectativa de reconhecimento. Não há rosto. Não há cabelo. Não há nariz. O corpo que ela vê tem algo de humanoide, mas não se organiza pelas mesmas hierarquias visuais do corpo humano. As estruturas que pareciam cabelo se movem. Os sentidos estão espalhados. Os tentáculos reagem ao ambiente, às emoções e à voz. E tudo isso repele Lilith, não pela ameaça, mas pela impossibilidade de categorização. Ela busca, ainda, a familiaridade: *"Você é do sexo masculino ou feminino?"* pergunta, tentando fixar uma referência. A resposta, porém, desarma: *"É errado supor que devo ser de um sexo ao qual você está familiarizada."* A criatura aceita, por acaso, ser lida como do sexo masculino. Mas a concessão é frágil e provisória. Butler deixa claro, o gênero aqui não é identidade, é adaptação contextual. E mais uma vez, Lilith se engana. Ela tenta nomear, classificar e proteger-se com o idioma do humano, mas o que está diante dela exige outro tipo de leitura e outro tipo de aproximação.

A comparação com Medusa e depois com minhocas, lesmas-marinhas e nudibrânquios, revela um outro tipo de terror, o terror do sensorial que excede, do corpo que sente demais e do órgão que responde. Lilith não recua por medo de morte, ela recua por nojo, confusão, falência da linguagem visual. Ela recua porque o outro não é possível de ser enquadrado e porque, ao mesmo tempo, ela quer continuar olhando. O Oankali a convoca: *"Quando puder, aproxime-se e olhe para mim."* Ele sabe que o contato só pode acontecer se ela for além da repulsa inicial. Mas não força. Espera. E Butler não oferece atalhos. Ela escreve o processo do estranhamento como ele é: lento, denso, incômodo e sensorial.

Neste momento, o encontro com o outro deixa de ser apenas físico e se torna condição de existência. Lilith descobre que está a bordo de uma nave, ou algo próximo disso, orbitando a Terra, junto com todos os seres humanos que sobreviveram à destruição do planeta. A guerra não é narrada em detalhes, mas sua consequência é total, a Terra tornou-se inabitável e o que resta da humanidade está suspenso em órbita, preservado não por tecnologia própria, mas por intervenção de uma espécie que a salvou da morte completa. A nave, no entanto, não é bem uma nave. O Oankali diz: *"Não é possível traduzir exatamente o que é."* Essa recusa de uma definição clara reforça o que já vinha sendo sugerido, não se trata de um resgate, mas de um deslocamento ontológico. A linguagem falha, o mundo conhecido acabou e a própria ideia de "lar", "corpo", "identidade" começa a ser desfeita. O que Lilith pensava ser um pesadelo privado revela-se uma nova ordem de realidade, a destruição da Terra não foi uma ameaça

futura, já aconteceu. E o que ela vê agora não é a promessa de um recomeço, mas a permanência num entrelugar, suspenso entre a morte e algo que ainda não tem forma.

No que se segue no encontro, o que estava sendo preparado nas entrelinhas se torna explícito, o contato com os Oankali não é gratuito e nem neutro. Quando Lilith pergunta qual o preço da ajuda, Jdahya responde com algo que escapa à lógica da troca direta, eles querem algo que os humanos podem dar, mas que ainda não são capazes de compreender. Há uma ambiguidade radical nessa resposta e é justamente nela que Butler desloca o eixo da narrativa, não se trata de dominação, mas tampouco de benevolência. O que os Oankali desejam não pode ser traduzido por palavras, porque ultrapassa o entendimento humano do que significa doar, ceder e negociar. O valor está no corpo humano, em sua biologia e em sua capacidade de se recombinar. Jdahya revela, de maneira contida, que os Oankali não costumam intervir em suicídios coletivos. A extinção humana foi vista, num primeiro momento, como escolha. E a ideia de que talvez não devessem ter interferido é apresentada sem heroísmo e sem romantização. O que está em jogo é uma política do contato baseada na leitura sensorial, não no princípio de ajuda ou moralidade.

Jdahya diz: "*É alienígena para mim.*" E essa é talvez a frase mais importante do trecho. A destruição da Terra, a escalada da violência e a guerra total, tudo isso é incompreensível até mesmo para os Oankali, que estão habituados a assimilar diferenças. A extinção coletiva é aquilo que nem mesmo o outro consegue decifrar. Lilith reconhece esse terror, é de sua espécie, mas também é estranho a ela. A frase final — "*foi mais do que insanidade*" — abre um campo de vazio, um buraco que o livro não tenta preencher. E é justamente aí que a relação entre Lilith e os Oankali vai se desenvolver, não como aliança, mas como negociação dentro do irreversível. Não há volta. A Terra não existe mais. E o que está diante dela não é futuro, é uma forma de sobrevivência que exige reorganização profunda do que é ser humana.

Quando Jdahya explica que seu familiar é ooloi e que esse gênero não corresponde nem ao masculino nem ao feminino, Lilith se vê diante de uma organização biológica e relacional que escapa inteiramente à estrutura de família, gênero e reprodução que conhecia. O ooloi não é um terceiro gênero no sentido de uma alternativa, é um centro de mediação corporal, responsável por conhecer, ajustar e interferir nos corpos com os quais interage. Sua função não é gerar nem fecundar, mas entender, transformar e manipular a matéria viva. É a figura do ooloi que torna possível o contato entre os corpos humanos e os corpos Oankali, não como fusão imediata, mas como processo profundo de estudo, afinação e aprendizado sensorial. O ooloi estuda o corpo humano como quem aprende uma nova linguagem, mas não uma linguagem

para ser traduzida e sim incorporada. É por isso que Jdahya diz: “por ser ooloi, entende o seu corpo”. Não se trata de observar, trata-se de sentir por dentro e reorganizar a partir de dentro.

A revelação do ooloi desmonta a noção de que a família Oankali possa ser compreendida pelos moldes humanos. Lilith não está diante de um casal, nem de uma tríade, mas de uma outra composição, uma constelação reprodutiva onde o ooloi atua como interface viva entre espécies. Esse ser que não é homem nem mulher é, no entanto, quem detém o maior poder, o poder de reorganizar os corpos, de hibridizar e de gerar o novo a partir do impossível. A presença do ooloi marca o início de uma nova ética do corpo, uma ética que não parte do desejo, mas da interferência como forma de relação. E, nesse sentido, a biologia se torna também linguagem, negociação e política.

Ao apresentar os ooloi, Octavia Butler não propõe uma alternativa à binariedade de gênero humana, ela desorganiza completamente a ideia de que o gênero precisa ser fixado, identificado ou oposto. O ooloi não é uma terceira via entre o masculino e o feminino, mas uma outra forma de presença, uma interface viva entre corpos, uma composição sensorial que atua por mediação, toque, escuta e reorganização. Sua existência desloca a ideia de que o gênero é algo que se tem ou que se é. O ooloi opera o corpo como campo de relação, e é nesse gesto que se aproxima das experiências de transgeneridade, não como representação, mas como vibração em torno da ideia de que o corpo pode ser reorganizado a partir do encontro. Que o gênero pode ser uma tecnologia viva de afetação e não uma identidade fixa.

Assim como corpos trans fabricam outras formas de vida e presença, o ooloi reorganiza as condições da reprodução, do afeto e da convivência. Não por imposição, mas por sensibilidade, por capacidade de escuta tátil, de leitura interna e de transmutação ativa. O ooloi não tem um gênero, ele atravessa corpos e, ao fazê-lo, compõe uma outra forma de relação. E é nesse ponto que Butler (2018) não escreve uma metáfora, mas uma proposta, pensar o corpo como interface, o toque como linguagem e o gênero como operação. Não para resolver o que é o outro, mas para sustentar o que pode ser gerado quando dois corpos se aproximam sem o compromisso da identidade.

A cena em que Lilith tenta comer na presença do Oankali é um retrato sutil, mas profundamente perturbador, daquilo que escapa à razão no contato com o outro. Ela está faminta, vulnerável, e sabe que depende dele para sobreviver, mas não consegue se aproximar sem tremer. A simples visão da mão em forma de margarida já exige uma reorganização perceptiva. A mente de Lilith busca consolo no fato de haver ossos, em vez de tentáculos, de

haver simetria, um corpo bípede. Ela tenta enxergar humanidade no que vê, tenta encontrar um ponto de semelhança para se acalmar. Mas não consegue. O corpo do outro não é monstruoso, mas também não é familiar. E é justamente essa mistura entre o quase humano e o absolutamente estranho que a paralisa. O contato não é violento, o pânico é. E esse pânico não é justificado por um gesto do outro, mas pela forma como ele afeta a estrutura sensorial da personagem.

Lilith reconhece em si algo que nunca havia experimentado, uma espécie de xenofobia. Mas o que está em jogo não é apenas uma aversão irracional ao que é diferente. É o colapso de um conjunto de referenciais que permitiam a ela confiar no que via, no que sentia e no que sabia ser real. A diferença do outro não está apenas no corpo, está no gesto, no tempo e na insistência silenciosa com que ele a convoca a se recompor. E é essa insistência que a desestabiliza. Ela não foi atacada. Não foi forçada. Mas se sente invadida. E a invasão não é do corpo, é da percepção. Ao nomear isso como xenofobia, Lilith tenta, talvez, organizar sua angústia em uma categoria conhecida. Mas o que Butler (2018) parece sugerir é algo mais radical, que o encontro com o outro, quando não cabe nos termos do humano, pode gerar medo mesmo sem ameaça. E que reconhecer esse medo também é o início de uma outra forma de escuta. Não para apagá-lo, mas para habitá-lo sem fuga.

A recusa de Lilith em aceitar o corpo do Oankali, mesmo diante da ausência de ameaça direta, evoca uma memória sensível e brutal, a da desumanização histórica de corpos que escapam às normas do que foi socialmente legitimado como humano. Ao sentir pânico diante do que é diferente, mesmo quando esse diferente oferece cuidado, Lilith experiencia algo que, embora novo para ela, já foi imposto a incontáveis corpos ao longo da história. Corpos racializados, corpos trans, corpos indígenas, corpos com deficiência, corpos que não seguem os padrões normativos de visibilidade e inteligibilidade, todos já foram lidos como ameaças por existirem fora dos limites do que foi considerado aceitável. A xenofobia que ela reconhece em si não é uma falha individual, mas uma herança histórica da lógica que transforma a diferença em pavor, o pavor em recuo e o recuo em violência.

O gesto de Lilith de procurar semelhança para acalmar o medo é também sintoma dessa lógica, o corpo só se torna suportável quando carrega traços reconhecíveis, familiares, próximos. Isso foi, historicamente, o fundamento de violências coloniais, científicas e sociais. A anatomia foi usada para justificar hierarquias entre quem poderia ou não ocupar o lugar de pessoa. O reconhecimento foi condicionado à repetição de um modelo de corpo idealizado, normativo e restrito. Tudo que se afastava disso era animalizado, marginalizado e silenciado.

Butler, ao escrever Lilith nesse limiar entre fome e repulsa, entre desejo de viver e horror ao outro que oferece essa vida, nos coloca diante de uma questão incômoda: é possível habitar o contato sem traduzir o outro?

A resposta que a ficção de Butler propõe não é simples, nem conciliadora. Lilith não supera seu medo, não se adapta rapidamente e não encontra consolo. O que ela encontra é a necessidade de continuar. Precisa continuar comendo. Continuar olhando. Continuar viva. E nesse gesto mínimo de permanência começa a surgir uma escuta mais complexa, uma escuta que não exige semelhança como condição. Talvez aí esteja um dos gestos mais potentes da narrativa: aceitar a existência do outro sem reduzi-lo àquilo que já se conhece.

O processo de aproximação entre Lilith e Jdahya não é linear e nem redentor. Ele se constitui de avanços mínimos e recuos intensos, de gestos que hesitam, de palavras que não bastam. Lilith tenta olhar, depois tenta tocar, depois tenta aceitar, mas cada tentativa revela o quanto sua percepção está amarrada a códigos que não bastam para acolher o que se apresenta diante dela. O corpo de Jdahya não é ameaçador no sentido direto da palavra, mas desorganiza aquilo que Lilith esperava do outro, uma aparência inteligível, uma linguagem familiar e um modo de estar que confirmasse algo do que ela já conhecia. Quando esse corpo escapa de todas essas molduras, ela se vê obrigada a sustentar o contato em um campo que não oferece espelhos. O outro não é ameaça, mas também não é assimilável.

A força desse contato está justamente na recusa da facilidade. O toque entre eles não acontece como metáfora de compreensão, mas como gesto tenso, atravessado por medo e esforço. Ao pedir para tocar Jdahya, Lilith atravessa sua própria barreira sensorial, não como quem supera a diferença, mas como quem decide habitar a sua existência. O corpo do outro, que parecia lesma-marinha, que fazia tremer, que causava náusea, torna-se algo que ela começa a querer compreender com as mãos. Mas mesmo o toque não resolve. A aparência de Jdahya ainda a faz recuar. E é nesse recuo que algo se abre, Jdahya compartilha o fato de que humanos também provocaram repulsa nos Oankali. A diferença não pertence só ao outro, ela também é devolvida. E nesse momento, o contato não se dá por empatia, mas por reconhecimento mútuo do desajuste.

O que Butler (2018) constrói, a partir dessas aproximações interrompidas, é uma crítica às formas com que o contato entre diferentes historicamente se deu, ou pela assimilação forçada, ou pela aniquilação. Lilith quer aprender a aceitar o outro, mas quer que ele se mantenha “do jeito que ela pode suportar”. Quer tocar, mas dentro de uma configuração que não a perturbe.

E Jdahya se adapta, artificializa o corpo, abafa os sentidos e contém seus órgãos sensoriais. Mas o que ele oferece não é concessão, é afinação. Ele se reorganiza não para ser aceito, mas para tornar possível o tempo do encontro. E é Lilith quem, aos poucos, percebe que a aceitação não virá da familiaridade, mas da disposição em permanecer mesmo quando não há alívio.

Nesse ponto da narrativa, o contato ainda não é confiança. Mas é insistência. A linguagem falha, o corpo recua, o pensamento tenta encontrar nomes, mas o que move a relação entre Lilith e os Oankali é o que resta quando tudo isso não basta. É o silêncio onde o outro não exige ser entendido, mas também não se retira. É a tentativa de construir relação onde não há garantias. E talvez seja essa tentativa que funda uma nova ética da convivência, não o gesto de fazer do outro um semelhante, mas o gesto de não fugir, mesmo diante daquilo que permanece profundamente outro.

O encontro entre Lilith e os Oankali não é apenas espacial, mas temporal. O tempo ali se curva, se dilata e se contrai, como se o próprio ritmo da narrativa fosse atravessado pela respiração desses corpos em contato. Não há simultaneidade possível. Cada gesto carrega tempos sobrepostos, heranças de mundos extintos e ecos de outras vidas. O tempo humano, que busca sequência, falha. Nesse fracasso, surge um outro tipo de temporalidade, o tempo da afinação, do entre. Esse tempo não se mede, se escuta. Ele exige demora, vulnerabilidade e disposição de não saber quanto dura o toque nem o que ele transforma. É esse tempo que interessa às fabulações terranas, o tempo da escuta não resolutiva e o tempo da transformação que não promete retorno.

A presença do ooloi faz o corpo deixar de ser objeto de observação e se tornar o próprio meio da comunicação. O toque substitui o discurso e o corpo se converte em tradutor daquilo que não cabe na linguagem. Não é um corpo instrumental, é um corpo que lê e que é lido, que compõe sentido através de trocas químicas, elétricas e vibráteis. Essa leitura não busca decifrar, busca coexistir. O corpo passa a ser o território onde a tradução acontece sem mediação simbólica. Nesse sentido, a ficção de Butler propõe algo que ressoa com as cinematografias trans e ctônicas, uma reconfiguração da percepção em que o corpo é o dispositivo do pensamento. É o corpo que pensa, que negocia e que traduz sem palavras.

Habitar o contato com o outro sem traduzi-lo implica sustentar o incômodo. Esse incômodo não é erro, mas condição. Ele revela o quanto a busca pela harmonia total é também uma forma de silenciamento. Butler constrói uma ética do incômodo, a de permanecer mesmo quando a relação não oferece paz. Lilith não encontra conforto, mas encontra presença. Essa

presença incômoda é o que sustenta o vínculo. O contato não se dá pela empatia ou pela comunhão, mas pela insistência em coexistir na tensão. É nesse ponto que a ficção especulativa de Butler se aproxima de um pensamento terrano, o de que a relação com o outro não é fusão nem equivalência, mas coabitação inquieta, vibrátil e sempre inacabada.

Ler *Despertar* é também ser colocado em estado de fabulação. Butler não oferece explicações, oferece atmosferas. Não organiza mundos, mas os faz emergir de dentro da própria desorganização. Sua escrita é fabulação no sentido mais político do termo, fabrica realidades possíveis não para escapar da realidade, mas para desestabilizá-la. O fabular, nesse contexto, não é imaginar longe, é imaginar dentro. Imaginar com a Terra, com o colapso, com as ruínas, com as forças que sobrevivem ao fim. Essa fabulação é terrana porque se dá em camadas. Corpo, linguagem, território e tempo se confundem em um mesmo gesto de reinvenção.

Ao fim desse contato, não há fusão entre Lilith e os Oankali, mas também não há retorno. Há permanência, uma permanência deslocada, vibrante e contaminada. Lilith não volta a ser quem era, nem se torna completamente outra. Ela permanece. E essa permanência é o gesto mais radical da narrativa, porque recusa a lógica da superação e da cura. Permanecer é existir nas rachaduras e aceitar o inacabamento como forma de continuidade. É nesse gesto que a escrita de Butler toca o que venho chamando de pensamento ctônico, o de um mundo que não termina, mas se transforma incessantemente, metabolizando o fim, reinventando suas condições de respiração. Permanecer, aqui, é fabular dentro da decomposição.

### 3.1 ATUAR COM O QUE NÃO É HUMANO

Essa pesquisa não começa aqui. Ela vem de longe. Antes mesmo de nomear as entidades ctônicas, antes de falar em fabulação especulativa, antes de escrever com alienígenas, eu já trabalhava com atores em busca de corpos desviantes: corpos que não imitam, mas incorporam o estranho. Minha investigação sobre a atuação fora do regime do naturalismo atravessa mais de quinze anos. Começou no teatro, com um esquete que dirigi a partir do texto *Constatação aterradora*, de Fernando Lira, que imaginava um mundo em que todas as pessoas estavam se transformando em robôs. Isso foi em 2010. A cena era breve, mas já continha a pergunta que nunca mais me deixou: *o que acontece quando um corpo em cena não representa um humano, mas canaliza outra coisa?* Desde então, nos espetáculos que dirigi, nos filmes em que atuei ou preparei elencos, venho experimentando modos de atuação que se afastam da psicologia representacional e se aproximam de outras formas de presença: monstros, híbridos, espectros,

máquinas e forças. Não como metáforas, mas como matéria. O ator, aqui, não representa, ele coabita.

O segundo trabalho que reconheço como parte desse percurso foi no cinema, quando preparei o elenco do curta-metragem *Multidões*, dirigido por Camila Vieira. O processo aconteceu por volta de 2011, embora o filme tenha estreado apenas em 2013. Nesse trabalho, o que eu já vinha investigando no teatro (a construção de presenças desviantes, para além do naturalismo) encontrou ressonância com o cinema. Foi ali que percebi uma conversa possível entre minha prática e o trabalho de diretores como Rainer Werner Fassbinder e Robert Bresson. O modo como esses cineastas pensam a presença do ator, distante da psicologia, da expressividade, da empatia imediata, ofereceu vocabulários para algo que já pulsava nos meus experimentos anteriores. Em *Multidões*, esse diálogo se atualizou, os corpos em cena já vibravam em outra frequência, não como imitação da vida, mas como matéria afetada, performada e ritmada em descompasso com o real esperado.

Durante minha formação no curso de Licenciatura em Teatro no IFCE, segui aprofundando essa pesquisa, agora atravessando tanto a direção quanto o meu próprio trabalho de atriz. Em experimentos cênicos de finalização de disciplinas, continuei explorando abordagens que se distanciam da construção psicológica clássica do personagem. Trabalhos como *Vetores*, *Dedo* e *Fuck* foram exercícios onde a criação coreográfica era o centro propulsor, mais importante do que a estrutura narrativa, do que a lógica de uma fábula. A encenação nascia do corpo em movimento, de gestualidades estranhas e intensificadas, de uma aproximação física com dramaturgias que também rompiam com a causalidade, a linearidade e a psicologia de personagem. Ali, a cena deixava de ser representação e se tornava vibração coreográfica, contaminação entre gesto e matéria. A atuação, nesses exercícios, era atravessada por uma busca que já se enunciava: *como criar presenças que não obedecem ao humano reconhecível?*

É importante dizer que, nesse período, os debates sobre representatividade, identidade e performatividade de gênero ainda estavam fora do meu horizonte conceitual. Meu próprio entendimento sobre o que hoje reconheço como travestilidade e transmutação de gênero ainda engatinhava. A busca por presenças estranhas, por gestualidades que fugissem do naturalismo, era movida por algo que eu ainda não sabia nomear: uma recusa silenciosa ao real imposto. Só mais tarde, entre 2014 e 2015, é que comecei a acessar os debates que explodiriam essa sensação e com eles, passei a entender que aquela dificuldade de ser assimilada pelo código representacional dominante era, na verdade, uma forma precoce de insurgência. A encenação do estranho era também uma tentativa de criar mundos habitáveis. Comecei a nomear esse

“real” que me escapava: branco, cisgênero, eurocentrado e colonial. A partir daí, a atuação deixou de ser apenas forma e passou a ser também forma de vida. Um modo de sobreviver fora da assimilação.

A consolidação desse percurso aconteceu durante meu TCC 1 na Licenciatura em Teatro, quando fui escolhida como aluna-encenadora da minha turma, em um momento de reformulação pedagógica do curso, antes centrado na direção dos professores. A montagem escolhida foi *Tentativas contra a vida dela*, de Martin Crimp. Esse processo foi um campo fértil para aprofundar muitas das experimentações que já vinham se acumulando no meu trabalho: a marionetização dos atores, inspirada no Teatro da Morte de Tadeusz Kantor; a robotização como fundação de um imaginário não-humano; o corpo fragmentado em diálogo com o teatro de Samuel Beckett; o contágio com as visões de Artaud, especialmente no que diz respeito à crueldade como linguagem e à recusa da representação psicológica. Naquele momento, também me acompanhavam referências cinematográficas que atravessavam o meu modo de ver a cena: Fassbinder, Bresson, Werner Schroeter e Zulawski. Todos eles ativaram em mim a busca por uma atuação que não se esgota na expressão, mas se abre à opacidade, à vibração e à composição com forças. Foi também nesse processo que pude aprofundar minha relação com a dramaturgia contemporânea, não como forma fechada, mas como campo expandido: um lugar onde a cena é escrita junto com o corpo, junto com o espaço, junto com o ritmo e junto com aquilo que não se entende de imediato.

### **3.2 CONFABULANDO COM O FIM DO MUNDO TAL COMO CONHECEMOS**

Foi no TCC 2, intitulado *Um teatro para o Antropoceno*, que algo irrompeu. Pela primeira vez, comecei a escrever academicamente, mas não como quem defende um argumento e sim como quem reconhece um escoamento. Um vazamento de vozes, imagens, corpos e colapsos. A escrita se deu em estado de crise planetária, deixando transbordar um campo de afetação que já não podia mais ser contido por formas disciplinares. Não escrevi “sobre” o fim do mundo. Escrevi *com* ele.

Naquele momento, entre 2014 e 2015, fui atravessada por uma sensação que depois reconheceria como um desencaixe radical. Comecei a entender que minha busca por formas de atuação estranhas, opacas, ruídas e meu incômodo com a naturalização de corpos, gestos e falas não era apenas uma investigação estética. Era o início de uma recusa ontoepistêmica. Uma insurgência ainda sem saber contra o real imposto: branco, cisgênero, eurocentrado e colonial.

Foi com a leitura do livro *Há mundo por vir?*, de Eduardo Viveiros de Castro e Deborah Danowski, que essa recusa ganhou vocabulário. O Antropoceno me apareceu não apenas como época geológica, mas como colapso da lógica de mundo que me excluía. Gaia, os terranos, os povos menores, os mundos por vir, as mitocsmologias do fim, tudo isso me ofereceu chaves para pensar um teatro que não se propunha mais a representar a realidade, mas a assombrá-la, transmutá-la e corroê-la desde dentro.

Ali nasceu um teatro para a catástrofe, não como espetáculo, mas como condição. Um teatro que se sabe contaminado. Um teatro que opera com os resíduos e com a falência da lógica da representação. Um teatro para Hiroshima, para Mariana, para Chernobyl, para a seca, para a ruína e para o que se ergue sobre as cinzas dos sistemas. Um teatro que não foge da guerra dos terranos, como escrevi na época, mas que escolhe lado. E escolhe com o corpo.

Passei a pensar o ator como um corpo em colapso. Um corpo que encarna não uma psicologia, mas um fim. Um corpo-vestígio. Um corpo-rastreador de outras formas de existência. Um ator afetado pela intrusão de Gaia, pela decomposição do tempo e do espaço, pelo estilhaçamento do real. Influenciada por Kantor, Beckett, Artaud, Bresson, Zulawski, comecei a propor presenças que não explicam, mas vibram em um campo de devastação. A atuação como ficção científica. Como zona radioativa.

Criei o conceito de *teatro para o Antropoceno* não como manifesto, mas como necessidade. Não para propor uma nova estética, mas para aceitar que não era mais possível continuar fazendo teatro como antes. O presente se tornara instável. O tempo, mutante. O espaço e frágil. O humano, questionável. A escrita, contágio. Falar em povo por vir era também falar em performer por vir, em dramaturgia por vir, em cena por vir. Tudo precisaria ser reinventado.

Passei a ver a cena como presente etnográfico, esse tempo intercalar entre origem e fim, como definem Viveiros de Castro e Danowski. Um tempo não moderno, não progressivo, mas espesso de ruínas e de futuros abortados. Nesse entremeio, fabular com monstros, espectros, ruínas, máquinas e abismos se tornou urgente. O teatro virou para mim um espaço de convocação para o não-humano, um lugar de contato com afetos alienígenas, com sensibilidades desorganizadas e com formas de comunicação que desafiam o entendimento humano.

Naquele texto, escrevi que o teatro deveria ter a força de uma bomba atômica. Hoje, essa afirmação ainda reverbera, mas talvez por outras vias. Talvez a força não seja mais a da

explosão, mas a da infiltração. Não o impacto, mas a erosão. O teatro como vazamento. Como corpo contaminado que contamina. Como terreno movediço onde o fim já começou e os mundos por vir se agitam sob a superfície.

O TCC 2 não foi o fim de uma formação. Foi o início da infecção. Foi quando comecei a me contaminar pelos mundos que hoje habitam essa tese, mundos subterrâneos, minoritários e ctônicos. Desde então, nunca mais parei de escrever com o fim.

O teatro para o Antropoceno abriu a fenda, mas o que escorria por ela era mais profundo do que eu podia nomear na época. O colapso não se encerrava no fim do mundo humano, ele apenas revelava a superfície rachada de algo que já fervia por baixo. O subterrâneo começou a se mostrar como um lugar de pensamento. A terra deixava de ser cenário e passava a ser corpo. Passava a ser memória viva, organismo em decomposição e húmus em ebulição. E o corpo do ator, que antes se entendia como instrumento, tornou-se também essa matéria em putrefação e renascimento, um corpo-terra, corpo que abriga, corpo que se mistura.

Foi nesse deslocamento que comecei a me aproximar dos seres ctônicos. Não como metáforas, mas como companhias. Eles não surgem depois do colapso, eles são o próprio processo de decomposição do mundo que desaba. São as forças que resistem à extinção produzindo fermentação, calor e matéria em transformação. Com eles, o teatro deixou de ser apenas um espaço de presença humana para se tornar um território de escavação. Cada gesto, cada voz e cada respiração carregava camadas de solo, fósseis e resíduos. O corpo do ator já não representava, ele se sedimentava.

Entendi que a cena não é feita apenas de luz, mas de sombra e umidade. Que a atuação é uma prática de escavação, e que o performer é uma espécie de arqueóloga do invisível, alguém que cava o presente até encontrar o que pulsa por baixo dele. Esse trabalho de escavação é também um trabalho de luto e de reinvenção. Luto pelas formas de vida que desapareceram, mas também pelas que não puderam nascer. Reinvenção dos modos de sentir, de habitar o tempo e de escutar as vibrações que atravessam o corpo quando o chão se move.

O teatro, nesse momento, deixou de ser linguagem e passou a ser ecossistema. Não apenas representação da catástrofe, mas ecologia de sobrevivência em meio à decomposição. Uma cena em estado de compostagem, onde tudo o que apodrece ainda pode gerar algo vivo. Um teatro feito de restos, de ruínas, de poeira e de fungos, onde o ator, como a terra, é organismo em decomposição e reinvenção. É nesse solo fértil da ruína que comecei a perceber

que a catástrofe não é o fim, mas a condição do surgimento. E que talvez escrever, atuar e filmar a partir daí seja a única forma de continuar respirando dentro do colapso.

### 3.3 AFETOS ALIENÍGENAS

Ao mesmo tempo em que escrevia *Um Teatro para o Antropoceno*, continuei produzindo obras em teatro e cinema que operavam como zonas de estranhamento, onde minha investigação sobre o corpo, a atuação e o fim do mundo ganhavam materialidade. A escrita não estava separada da prática, ela era produzida junto aos ensaios, às imagens, às vozes, às cenas e às presenças em ruína. Cada trabalho artístico se tornava também um experimento ontoepistêmico, onde o corpo do ator ou da atriz não representava um personagem, mas canalizava forças, afetos e contágios que desestabilizavam a ideia mesma de humano.

Chamava isso, à época, de estranhamento cognitivo. Um deslocamento na percepção do que é possível. Uma fissura no real. Um corpo que não confirma, mas perturba. Buscava esse estranhamento no hibridismo entre linguagens artísticas e na recusa da psicologia como centro da atuação e na criação de gestualidades deslocadas. Corpos que pareciam estar sob outra regência. Outras atmosferas. Outras lógicas de presença.

Em *Elefantes Famintos* (2015), comecei a investigar a atuação como ocupação alienígena do corpo. A atriz Nádia Camuça era abduzida em cena. Não como metáfora, mas como procedimento. Um corpo contaminado por algo que não se explica. A cena como sintoma de outra espécie de presença. A atuação como estado pós-humano. O gesto como ruído. A palavra como interferência.

Em *Notas de uma terra devastada* (2016), a investigação se desloca para a relação entre corpo e terra. A cena se torna território de luto e de guerra ecológica. A destruição em larga escala é trazida para o corpo: um corpo que dança a extinção, que carrega em suas vísceras a memória dos desastres. Não é um corpo que representa o colapso, é um corpo colapsado. Um corpo que testemunha, que se contorce, que expurga a colonização cravada na carne. *Notas* era um ritual de descolonização somática, onde o teatro servia para fazer passar a dor do mundo por dentro do corpo.

*O Mundo sem Nós*<sup>26</sup> (2016) radicaliza ainda mais essa fabulação. O filme parte da presença de duas atrizes e um corpo de gênero indefinido, isolados num apartamento, enquanto o mundo desmorona. Improvisações, vozes interrompidas, frases gritadas com deslocamento

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/user24578983>.

emocional (“EU VOU ARRANCAR OS SEUS OLHOS!”), construíam o clima de uma comunicação interrompida. A linguagem humana se desfazia. O alienígena surgia como experimento de linguagem, como proposta de fuga. A performance se tornava ruído. Vozes em dissonância, corpo como antena, gesto como disfunção. O alienígena, aqui, era exercício de imaginação contra o consenso do real. Uma musculatura inventiva para compor novos modos de existência.

A figura do zumbi também aparecia como chave. Corpo morto-vivo, corpo limiar, corpo que carrega o fim do mundo dentro de si. Um corpo que retorna para assombrar a lógica capitalista, como nos filmes de Romero, mas também como metáfora para a necropolítica: quem são os matáveis? Quem permanece morto entre os vivos? A zumbificação como forma de docilização dos corpos. A insurreição dos zumbis como a vingança do indesejável.

Em *Terra Ausente*<sup>27</sup> (2017), tudo se intensifica. A possessão se torna método. A colaboração vira política de criação. Os performers encenam um mundo pós-apocalíptico: mulheres possuídas pela terra, uma gosma branca trocada por fluidos bucais, uma figura híbrida que dança numa rádio abandonada, um corpo que cava a terra com o cotovelo. O filme não segue narrativa linear: ele fabula por imagens, por ruídos, por estados alterados de consciência. Loreta Dialla, personagem híbrida de humano e alienígena, retorna nesse filme como uma agente cósmica. Sua fala já não é mais fala, é código. É interferência. É transmissão. O texto dissolve-se em sonoridades incompreensíveis. O corpo é tomado por comandos externos. A atriz age como quem escuta vozes que não vêm da Terra. A cena, então, não é lugar de representação. É campo de possessão.

Todos esses trabalhos são, na prática, formas de construir uma poética terrana. Não no sentido de representar a Terra, mas de criar corpos que já não estão mais sob o domínio da ideia de “humano” como centro do mundo. Trabalhos que recusam a codificação da linguagem realista, a normatividade da atuação, a lógica do corpo reconhecível e domesticado. O que interessa é o que vibra fora do controle. O que escapa da significação. O que se comunica por outra via: líquida, sonora, espectral, mutante.

A atuação, nesses projetos, não é mais forma. É transmutação. Uma política do corpo em estado de colapso e fabulação. Um modo de estar com o mundo e com seus fantasmas. Uma forma de ativar agências alienígenas e ecossexuais, zumbis e ctônicas, no espaço da arte.

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://youtu.be/3LVxOOFknRY?feature=shared>.

A preparação de elenco, nesses contextos, também se tornou uma tecnologia de contágio. Não se tratava de dirigir, mas de criar protocolos de convivência com o não-humano. Cada ensaio era um campo de escuta e invenção, onde intérpretes se deixavam atravessar por vozes que não eram suas. A direção acontecia por contágio e não por instrução. O cinema e o teatro, então, deixavam de ser meios e se tornavam espécies de experimentação de futuros.

Enquanto minha pesquisa com corpos não-humanos se intensificava, um outro processo, tão íntimo quanto político, também ganhava forma. Meu entendimento identitário enquanto travesti não surgiu como descoberta repentina. Ele foi se moldando junto com a minha prática. Foi o corpo que me levou até ele. Um corpo que, ao atuar, já recusava o realismo. Um corpo que, ao dirigir, já se aliava a gestos desajustados. Um corpo que, ao escrever, já se contaminava com alienígenas, espectros, mortos-vivos. Meu entendimento como travesti emergiu no ritmo dessas práticas. A estranheza era o caminho.

Percebi, aos poucos, que a busca por corpos indeterminados, por vozes deslocadas, por gestualidades errantes, era também uma busca por mim mesma. Por uma travestilidade que já se anunciava nos modos de habitar a linguagem, a presença, o desejo. Comecei a dar nomes ao que antes era só incômodo: *cisnorma*, *realismo de gênero*, *performatividade compulsória*, *educação do corpo*. E entendi que a minha prática artística era também uma forma de ativismo sensível: uma maneira de abrir mundos onde minha existência fosse possível sem precisar se justificar.

Nesse mesmo período, entrei na Escola de Audiovisual da Vila das Artes. Foi ali que o teatro e o cinema, que até então operavam como campos paralelos, começaram a se fundir como linguagem e como ética. A atuação se tornou montagem. A imagem se tornou corpo. A fabulação alienígena ganhou câmera, som, corte, ruído. E eu, travesti em processo de invenção, entendi que não havia separação possível entre estética e política.

A luta afirmativa por corpos trans se entrelaçou com a minha poética terrana. Fabular futuros, para mim, passou a ser inseparável de construir espaços reais onde corpos como o meu não fossem apenas representados, mas também ouvidos, encenados, respeitados, reverenciados, amados, seguidos. A fabulação não era fuga: era estratégia. Era armamento simbólico. Era ritual de sobrevivência. E era também um gesto de vingança, uma vingança imaginativa contra o que tentou me normalizar.

Essa travessia não aconteceu apenas no plano íntimo ou simbólico. Com o tempo, entendi que minha prática artística precisava também se transformar em ação direta. Passei a

atuar como militante no campo da cultura, lutando por políticas públicas afirmativas para pessoas trans e travestis. Entendi que não bastava representar corpos dissidentes, era preciso abrir caminhos estruturais para que esses corpos pudessem existir dentro dos processos de criação, financiamento, formação, exibição e poder decisório nas artes.

Foi nesse contexto que dirigi o curta-metragem *Lalabis*<sup>28</sup>, realizado com uma equipe majoritariamente trans. O filme não foi apenas um experimento estético: foi um gesto político. Um exercício de reconfiguração das relações dentro de um set. Uma tentativa de imaginar o cinema como espaço possível para o cuidado, a escuta, a troca, a não-hierarquia. Uma militância sensível que se manifestava na escolha de quem opera a câmera, de quem está no som, de quem propõe o plano.

*Lalabis* é um dos momentos onde minha prática poética e minha militância cultural se alinham de forma mais visível. O filme não representa a travestilidade, ele a encarna em sua estrutura de produção, em sua forma de trabalho, em sua potência de existência coletiva. A arte, aqui, não é mais somente uma linguagem. É uma frente de batalha. É um modo de exigir mundos por vir.

### 3.4 LALABIS

*Lalabis* nasceu de um sonho recorrente: eu acordava em um mundo onde todas as pessoas estavam paralisadas. Um mundo suspenso, fixado no instante, como se o tempo tivesse se recusado a continuar. Como se o fim do mundo não fosse explosivo, mas silencioso, paralisante, contínuo. A partir dessa imagem escrevi o roteiro do filme, e com ele fabulei a história de Kali, uma personagem que desperta nesse universo onde não há mais movimento e onde o dia nunca termina.

Kali vive sozinha nesse mundo onde nada mais avança. O tempo, imóvel. As pessoas, ausentes. A noite, impossível. Sua travestilidade não é dita nem tematizada. Não se explica. Mas está presente em cada gesto, em cada dobra de silêncio, em cada forma de se mover no mundo suspenso. Ela não performa uma identidade, ela existe na travessia, como quem já nasceu fora da ordem do tempo dominante.

Com o tempo, Kali é visitada por Numi, que lhe revela a existência de um outro plano: o reino das Lalabis, lugar para onde algumas pessoas conseguiram fazer a transição. Kali escuta. Kali escolhe. E o filme acompanha sua passagem para esse outro espaço-tempo, não como

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://youtu.be/DAUM5UWeBXQ?feature=shared>.

metáfora da morte ou da libertação, mas como gesto de invenção sensível. A personagem atravessa o colapso e encontra, do outro lado, um mundo que pulsa em outras regras, em outros afetos e em outros modos de duração.

*Lalabis* intensifica questões que atravessam toda a minha prática: o corpo como zona de contágio, o fim do mundo como matéria de composição, a atuação como estado vibrátil entre linguagens. O filme não busca explicar nada. Assim como nos trabalhos anteriores, o que importa é o que vibra fora da significação, o que escapa da linguagem legível. A travestilidade ao invés de aparecer como reivindicação, emerge como modo de mundo, como regime de presença que já é, em si, uma ficção especulativa.

A realização do filme também foi uma afirmação política. Dirigi *Lalabis* com uma equipe majoritariamente trans como linhagem viva de criação. A luta por políticas afirmativas se fez prática cotidiana: nos modos de relação no set, nas decisões coletivas, na recusa das hierarquias clássicas. *Lalabis* foi uma tentativa de fabular o fim do mundo a partir de uma escuta travesti onde a técnica, a linguagem e o cuidado se misturam como matéria do cinema.

O mundo que nunca anoitece não é distopia nem promessa. É território de transição. E Kali, como Numi, como tantas outras, não é uma heroína. É uma antena. Um corpo que escuta o chamado de outros mundos e aceita atravessar. Em *Lalabis*, a travestilidade não precisa ser dita para estar, ela atravessa a imagem como ritmo, como fenda, como rastro de outro tempo.

Inventar mundos não é fuga. É luta. *Lalabis* é um desses mundos, habitado por quem soube permanecer vibrando mesmo depois do colapso.

### 3.5 TRAVOMANTRA

No meio de tantas ficções, fabulações e colapsos, criei também um mantra. Um vídeo. Um feitiço. Um levante. *Travomantra*<sup>29</sup> é uma videodança, mas também é mais do que isso: é uma invocação sonora e gestual feita por uma travesti para outras travestis. Uma forma de marcar o corpo no tempo. De firmar presença no ruído. De repetir até que a existência insista.

A repetição do gesto, aqui, é sobrevivência. O gesto volta, volta, volta, como quem afirma: *estamos vivas. Estamos cansadas. Vamos continuar.* A sonoridade não embala, não distrai, não explica, ela invoca, convoca, reverbera. O mantra não é calmante: é motor. É

---

<sup>29</sup> Disponível em: <https://youtu.be/BEqHGORBemU?feature=shared>.

respiração política. É tentativa de proteção simbólica diante de um mundo que segue tentando nos apagar.

Criei *Travomantra* num momento em que a mortalidade travesti se fazia ainda mais próxima. Um tempo de velórios, de números, de inumeráveis<sup>30</sup>. E ao mesmo tempo, um tempo onde os encontros entre nós seguiam sendo o único território seguro. Não havia Estado. Não havia estrutura. Só havia corpo. Corpo em dança. Corpo em voz. Corpo em repetição.

O vídeo não quer explicar. Não quer ser arte educativa. Não quer se justificar. Ele ocupa o espaço como quem acende uma vela em plena guerra. Gesto e som como armas precárias, potentes, frágeis, suficientes. A câmera é testemunha de um ritual de fortalecimento. O mantra é a tentativa de sintonizar com algo que nos proteja: alguma entidade que não se canse de repetir conosco o que a vida ainda pode ser.

*Travomantra* não é resposta. É sobrevivência em forma de pergunta. É sopro. É código. É chamado. Um gesto feito para que outras nos escutem, mesmo que não entendam. Um feitiço que se repete até que a vida insista. Até que a travestilidade sobreviva. Até que o corpo não caia.

### 3.6 NEBULOSA

*Nebulosa*<sup>31</sup> é um curta-metragem co-dirigido por mim e por Bárbara Cabeça durante um período de confinamento, e surgiu como um gesto de elaboração estética e política diante da experiência do isolamento. O filme narra a trajetória de uma mulher, interpretada por mim, que convive com um fantasma enquanto descobre uma rota alternativa de existência: a simbólica e enigmática “Xx23-amb.rec 12 mil 207+symb”. Essa presença fantasmática não é compreendida como alegoria, mas como dispositivo de fabulação especulativa e como sintoma de uma existência marcada por ausências, silêncios e transformações não legíveis pelas categorias dominantes de identidade.

O espaço de *Nebulosa* é o da suspensão: a casa se transforma em um entre-lugar, onde o tempo cronológico perde sua consistência e a narrativa linear cede lugar à evocação, à atmosfera e à sensação de deslocamento. A estrutura visual do filme, marcada por sobreposições, luzes baixas, imagens granuladas e um ritmo contemplativo, opera como materialização de um mundo em transição, em que o corpo da personagem se torna também um

<sup>30</sup> O vídeo foi criado durante o período pandêmico da COVID 19.

<sup>31</sup> Disponível em: [https://youtu.be/vAh-o9Jm\\_EY?feature=shared](https://youtu.be/vAh-o9Jm_EY?feature=shared).

corpo-processo. Um corpo que resiste, que aguarda, que formula outras maneiras de habitar o tempo.

Embora a travestilidade da personagem não seja explicitada em termos discursivos, *Nebulosa* se insere no conjunto da minha pesquisa como uma obra profundamente atravessada pela performatividade travesti, pelo gesto de fabular com o espectro, com o não dito, com o inominável. A personagem encarna, em sua presença e na forma como ocupa o espaço e o plano, uma recusa das codificações normativas de gênero e humanidade. A travestilidade aqui aparece como tensão silenciosa, como elemento que reorganiza o modo como o corpo se inscreve na imagem e como a narrativa se desdobra.

*Nebulosa* dá continuidade à minha investigação sobre o corpo como lugar de especulação política e estética, aprofundando uma linguagem em que a voz não está no centro, mas sim a vibração, a imagem em suspensão, o gesto que insiste mesmo quando tudo parece paralisado. O fantasma, nesse contexto, não é apenas figura narrativa, mas também presença ética: aquilo que persiste, que ronda, que obriga a reorganizar os sentidos.

O filme foi exibido em mostras e festivais como Sesc Cultura Convida, Embaúba Play, Mostra de Cinema Nordeste, Recifest, Tela Trans, 2º Festival Mulheres+ no Audiovisual, CineCaos, Cultura Dedicada e For Rainbow. Em todos esses contextos, *Nebulosa* operou como instância de escuta e contemplação sensível, propondo que o cinema travesti não precisa ser ruidoso ou explicativo para ser político. Sua força está justamente na sua capacidade de sustentar o silêncio, a névoa, a espera, a aparição e de com isso, reconfigurar o modo como se dá a presença no audiovisual contemporâneo.

### **3.7 FABRICAÇÃO DE MUNDOS**

Falar sobre minha filmografia agora é como abrir um arquivo contaminado, cada fragmento carrega dados de existências que não cabem nas lógicas da linearidade, da narrativa totalizante e da obra como unidade. As obras estão lá, mas o que me interessa aqui não é nomear, descrever ou categorizar. Já fizemos isso. Agora é o momento de pensar o que pulsa entre elas. O que se aglomera nos interstícios. O que insiste como sintoma.

Minha filmografia não é uma coleção de títulos, mas uma sucessão de estados corporais. Cada processo atravessou minha carne, meu tempo e meus afetos. Mais do que contar o que cada obra é, me interessa investigar o que elas fazem juntas, o que constelam, o que arrastam e

o que desorganizam. Penso nelas como um organismo mutante, feito de pedaços não hierarquizados, de vozes sem centro e de gestos que se repetem e se distorcem.

Na repetição de certas figuras, vejo a construção de uma linguagem: o fantasma, o confinamento, o corpo em transe, a entidade que se manifesta, o mundo em suspensão, o tempo que se estica, a voz que se corrompe, o plano que se recusa a fixar. Tudo isso retorna, mas nunca igual. São recorrências especulativas, como se os filmes fossem tentativas fragmentadas de dizer algo que ainda não sei dizer. Algo que se espalha pela imagem, pelo som e pela forma como o corpo insiste na tela. Algo que está entre o feitiço, a invocação e a urgência.

Trabalhar com audiovisual, para mim, nunca foi sobre dominar uma linguagem. Foi sobre me perder nela. Foi sobre aceitar a vertigem. Atravessar a prática como quem atravessa uma floresta escura, onde cada filme é uma clareira temporária, um abrigo improvisado. Aprendi a confiar no que escapa. A não domesticar o que emerge. A filmar com o corpo em estado de escuta, mesmo quando tudo parece ruído.

Minha presença na direção, na atuação, na preparação de elenco, nas montagens, é uma presença de contaminação. Não separo uma função da outra. Não separo a prática da vida. O que proponho é um cinema poroso, que se deixa atravessar por estados de dúvida, de desorientação, de encantamento. Um cinema feito por corpos em transição. Corpos que não atuam para representar, mas para sobreviver.

Atravessando todas essas obras está a minha travestilidade. Não como tema, não como identidade estética, mas como força operatória. A travestilidade como tecnologia de fabulação. Como desacordo com o mundo. Como desobediência temporal. Meus filmes não falam sobre travestis. Eles são feitos em travestilidade. Eles são atravessados por uma presença que reorganiza tudo, o tempo da montagem, o lugar da voz e a insistência da imagem.

Pensar minha filmografia, então, é pensar uma política do gesto. Uma política do ruído. Uma política da aparição incompleta. O que os filmes querem não é explicar. É reverberar. É assombrar. É abrir fendas no que se compreende como real. E talvez seja por isso que sigo fazendo: porque cada filme é um fragmento de mundo que ainda não existe, mas que insiste em nascer.

O que me interessa hoje investigar no campo da atuação é o estranhamento enquanto força advinda de uma ruptura com os modelos pré-formatados de mundo. O realismo fantástico, o melodrama, o cinema de gênero (terror, ficção científica) e mesmo certos gestos dentro do

realismo onde se abrem fissuras (todos esses cinemas já feitos onde o mundo escapa do que se espera) me fornecem referências onde o estranhamento se manifesta como campo sensível de invenção.

Não se trata, necessariamente, de romper com a ideia de personagem. Trata-se de expandir a própria noção de construção da presença. De deslocar a personagem do seu lugar psicológico, narrativo e funcional, para inseri-la num campo onde ela possa se tornar figura, vetor, vibração, disfunção, espectro. Há um desejo de operar com corpos que não confirmam, que não facilitam a empatia, que não obedecem à curva dramática. Corpos que inventam e se deixam inventar por atmosferas.

A personagem, assim, pode ser substituída ou atravessada por outras instâncias, figuras mitopoéticas, entidades instáveis, personas que operam entre o íntimo e o coletivo, entre o fabulado e o invocado. A atuação, nesse campo, não se ancora na verossimilhança, mas em uma espécie de convocação energética. O ator ou atriz se torna um corpo poroso, que escuta o que o mundo não está dizendo. Que age em frequências deslocadas.

Esses procedimentos desdobram aquilo que já venho chamando de estranhamento cognitivo: uma espécie de desprogramação sensível diante da realidade dada. Um gesto estético que não visa explicar o mundo, mas desestabilizá-lo através do corpo. Essa atuação em chave disfuncional é também uma atuação política: ela rompe com o “corpo ideal de cena” (disciplinado, legível, identificável) e propõe uma pedagogia do ruído, da opacidade e da aparição parcial.

Falar sobre minha filmografia agora é como abrir um arquivo contaminado, cada fragmento carrega dados de existências que não cabem nas lógicas da linearidade, da narrativa totalizante, da obra como unidade. As obras estão lá, mas o que me interessa aqui não é nomear, descrever ou categorizar. Já fizemos isso. Agora é o momento de pensar o que pulsa entre elas. O que se aglomera nos interstícios. O que insiste como sintoma.

Abrir uma reflexão sobre a minha filmografia é também pensar o cinema como corpo vivo em constante transmutação. Cada obra é um organismo que sobrevive à sua própria morte, que se reinventa em outras imagens, em outras telas, em outros corpos que assistem, lembram, projetam, remixam. As películas, os arquivos digitais, as gravações de ensaio, os resíduos sonoros e visuais das filmagens são matéria viva. Eles fermentam. Eles respiram. Eles continuam agindo no mundo. E talvez seja nesse sentido que a noção de filmografia se dissolve em mim: não como catálogo, mas como ecossistema. Um campo de forças que produz

pensamento. Um território onde o cinema é também gesto biológico, ética relacional e ato de comunhão com o que resiste a ser capturado.

Os filmes, quando se olham de longe, parecem dialogar como se compartilhassem um mesmo pulso subterrâneo. O que vibra entre eles é um tipo de respiração coletiva. As imagens parecem se lembrar umas das outras. As cenas ecoam, se repetem, se transformam em variações. O cinema, assim, não é um acúmulo, mas uma pulsação. Um modo de durar no tempo que não é o da permanência, mas o da reverberação. A montagem dos filmes se prolonga no modo como eles continuam a agir, muito tempo depois de terminados.

Esse modo de fazer cinema não busca pureza, coerência ou unidade. Ele se afirma como corpo contaminado, como arquivo poroso, como obra aberta em decomposição. Cada filme é também uma ruína viva, um gesto que se esfarela para fertilizar o que vem depois. A decomposição, aqui, é continuidade. O cinema, como corpo travesti, não morre: transmuta. Ele se reinventa nas margens, nos erros, nas sobras, nas falhas técnicas, nas pausas. A travestilidade é também a estética da metamorfose constante, e o cinema feito a partir dela não busca eternidade, mas presença intensificada. Ele quer existir enquanto vibra. Quer arder enquanto dura.

Por isso, mais do que um percurso linear, o que deixo são rastros. Um conjunto de imagens que se tocam, se contaminam, se desfazem e se refazem em outra ordem. A filmografia se torna então o lugar onde o pensamento se encarna e a imagem pensa de volta. O cinema se faz corpo. E o corpo, imagem. Um ciclo contínuo de fabulação e ruína, de nascimento e desaparecimento, de presença e rastro. Nesse movimento, a travestilidade se mostra como linguagem do mundo, como modo de transformação permanente, como política da vida que insiste em se refazer.

Quando Viveiros de Castro retoma Lévi-Strauss<sup>32</sup>, ele aponta que a arte é uma reserva ecológica no interior do pensamento domesticado, um território onde o pensamento ainda pode existir fora da função, da utilidade e da contenção racional. No interior do sistema que tudo codifica, algo permanece indomado, vibrando. A arte, nesse sentido, é o abrigo do que escapa, do que não se deixa converter em rendimento, do que insiste em permanecer em estado selvagem. Não como retorno ao primitivo, mas como possibilidade de futuro.

---

<sup>32</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 488.

Se essa formulação é trazida para o campo das cinematografias trans e terranas, a arte deixa de ser apenas um refúgio e se torna um ecossistema ativo de resistência, onde forças não domesticadas seguem proliferando. A reserva não é um espaço intocado, mas um terreno de contaminação e fertilidade mútua entre matéria, corpo e pensamento. Nessa zona, o pensamento não se organiza por categorias, mas por sensações, vibrações, contágios e ritmos. O gesto, o erro, a interrupção e a fabulação tornam-se modos de existir.

A arte, então, não se coloca fora do pensamento domesticado, mas o habita por dentro, abrindo rachaduras, corroendo suas estruturas, dissolvendo fronteiras entre corpo e conceito, entre escrita e imagem, entre som e ideia. O cinema, nesse contexto, deixa de ser uma ferramenta de reprodução e passa a ser uma paisagem viva, onde o pensamento selvagem se manifesta em luz, som, vibração e corpo. A obra de arte é também um ser vivo, que pensa e respira com o tempo e com as forças que a cercam.

As cinematografias trans podem ser compreendidas como reservas ecológicas da imaginação travesti. Zonas de sobrevivência e invenção onde modos de existir e de fabular seguem pulsando apesar das políticas de extermínio e apagamento. São ecossistemas de fabulação, onde o gesto criador é uma estratégia de continuidade. Preservar essas obras não é um gesto de nostalgia, mas de manutenção da biodiversidade simbólica. Cada filme, cada imagem, cada corpo que vibra na tela é uma espécie viva em risco de desaparecimento, mas também uma força de recombinação.

Pensar o cinema dessa maneira é pensá-lo como um organismo que respira junto com a Terra. Uma forma de preservar o que insiste em existir fora do controle. Um modo de cuidar do que o pensamento normativo tenta eliminar. Essa arte que sobrevive nas margens e nos subterrâneos é a reserva de tudo o que o mundo ainda pode vir a ser.

## REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 14, p. 40 - 47, 2020.
- CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Texto & Grafia, 2011.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Rio de Janeiro: ISA e Cultura e Barbárie, 2016.
- FORD, Akkadia. **Trans New Wave Cinema**. Cham, Suíça: Palgrave Macmillan, 2021.
- GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 1, p. 53-55, 2008.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna, 2016. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom – Vulnerabilidade**, Campinas, ano 3, n. 5, 2016.
- HARAWAY, Donna. **Ficar com o Problema: fazer parentes no Chthuluceno**. Trad. Ana L. Braga. São Paulo: n-1 Edições, 2023.
- LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 57, n.01, v.57, p.11-31, 2014.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud – O artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 1999.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NATÁLIO, Rita. **Acabar com o mundo, torcer o mundo**. Oficina de Imaginação Política, 2016.
- PRADO, Noá Araújo. **Escritos de uma guerra planetária**. 2019. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2019.
- SAGAN, L. On the origin of mitosing cells. **Journal of Theoretical Biology**, Massachusetts, v. 14, n.3, p. 225-274, 1967.
- STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes. Resistir a barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STENGERS, Isabelle. **Uma outra ciência é possível! Manifesto por uma desaceleração das ciências**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

VERGUEIRO, Viviane. **Por Inflexões Decoloniais de Corpos e Identidades de Gênero Inconformes:** Uma Análise Autoetnográfica da Cisgeneridade como Normatividade. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista com Viveiros de Castro. **Primeiros Estudos**, São Paulo, n. 2, p. 251-267, 2012

VIVEIROS DE CASTRO. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.