
Uma estética da fome e do fracasso *queer* hoje¹

Alessandra Soares BRANDÃO²
Universidade Federal de Santa Catarina, SC
Ramayana Lira de SOUSA³
Universidade do Sul de Santa Catarina, SC

RESUMO

A partir da perspectiva do fracasso *queer* proposta por J. Halberstam (2011), que enseja a mobilização de desejos e de resistência *queer* diante das promessas de sucesso neoliberal, propomos discutir canções e videocliques realizados com e por Getúlio Abelha. Em “Laricado” (2021), por exemplo, o artista performa sua “larica” —o estado de fome comumente associado ao uso de drogas— em um mercado público de Fortaleza. A fome de que fala a canção expressa o desejo pela comida, mas também pelo sexo, pela diversão, pela visibilidade. Da larica, faz-se a potência criativa do artista que se auto-nomeia “clown do sertão”, uma criação de invenção e de recusa à conformidade. Não se trata de fazer da fome um recurso estético da falta nos moldes de certo cinema novo, mas de *queerizar* seus sentidos, de compreendê-la na chave do desejo *queer*. A fome é física e da ordem do desejo também, como o corpo do artista que, ao final do videoclipe, pendura-se em um gancho de açougue, como um pedaço de carne a ser consumido, devorado.

PALAVRAS-CHAVE: Fome; *queer*; videoclipe; fracasso.

A fome, sabemos, é um tema caro à arte brasileira em geral, o que é de se esperar, visto que se trata de um traço historicamente sensível de nossa deformidade social. Este trabalho, tem como objetivo principal atualizar o problema da fome no contexto da cultura contemporânea, aproximando-o da produção musical e videográfica do cantor Getúlio Abelha. O problema de pesquisa que enfrentamos diz respeito à possibilidade de mobilização da ideia de fome para pensar uma produção *queer* brasileira contemporânea que recusa a adesão à maneira neo-liberal de “apascentar” a fome. Temos, por hipótese, que esse gesto de atualização performado por Getúlio

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Alteridade e Diversidade, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, email: alessandra.b73@gmail.com.

³ Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UniSul, email: ramayana.lira@gmail.com.

Abelha expressa a fome como fracasso *queer*, ou seja, afirma a existência e a experiência *queer* como formas de desviar de noção neo-liberais de produção, abundância e sucesso. O gesto analítico desenvolvido envolve um duplo esforço: de um lado, fazemos uma leitura das letras das canções, observando as variações semânticas e ambiguidades de sentido, e das estruturas musicais de canções de Abelha, reconhecendo a hibridez dos gêneros musicais; por outro lado, analisamos seus videoclipes, com especial atenção à materialidade da linguagem audiovisual e como ela é mobilizada para significar modos dissidentes de fome e de saciedade. Daremos foco a três canções em especial: “Laricado”, “Tamanco de fogo” e “Tapuru” .

Sendo um problema social e político, como aprendemos com Josué de Castro, em *Geografia da Fome* (1946) e *Geopolítica da Fome* (1951), mobiliza experiências estéticas nas mais diversas formas de expressão artística a partir, principalmente, do final do século XIX, ganhando maior ênfase no século XX até chegar ao presente. No realismo regionalista dos anos 30, é representado sobretudo pela literatura de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, no contexto da seca no sertão nordestino e, mais tarde, por Guimarães Rosa, no sertão mineiro. Na cidade grande, a fome urbana assombra a favela com expressividade narrativa desde *O Cortiço*, romance pós-abolição de Aluísio Azevedo, publicado em 1890. A fome se alastra na urbe como sequela de um processo de abolição vexatório e se estende como seu corolário até os dias atuais. É assim que, em 1960, a fome situada na favela, vai ser o ponto nodal no diário de Carolina Maria de Jesus publicado na forma de livro com o título *Quarto de Despejo: Relato de uma Favelada*.

Na música, o tema se populariza no baião, no forró, no samba, entre outros gêneros musicais, e se agudiza no contexto das canções de protesto, na discrepância econômica e social vaticinada por Geraldo Vandré, por exemplo, na melancólica *Pra não dizer que não falei das flores*, de 1968, em que entoia “pelos campos há fome em grandes plantações”. Antes disso, a canção *Madalena*, composição de 1961, de Isidoro Oliveira, havia explorado essa desigualdade escancarada em forte tom irônico aguçado por um ritmo dançante, mas não menos político, na interpretação de Gilberto Gil, que a regravou com novos arranjos em 1992. A letra diz:

Fui passear na roça
Encontrei Madalena
Sentada numa pedra
Comendo farinha seca
Olhando a produção agrícola
E a pecuária [...] (Gil, 1992)

E no refrão:

Entre em beco, sai em beco
Há um recurso Madalena
Entra em beco, sai em beco
Há uma santa com seu nome

Entra em beco, sai em beco
Vai na próxima capela
E acende uma vela
Pra não passar fome. (Gil, 1992)

No cinema, a fome passou a ser abordada de forma mais contundente no anos 50, no impulso neorrealista de *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, por exemplo. Mas foi com o chamado Cinema Novo que assumiu uma expressão estética própria de uma consciência catastrófica de subdesenvolvimento, para usar o termo de Antonio Cândido, em que a fome e a falta estão simbolicamente situadas nas imagens e na vida no sertão e, mais tarde, também localizada na favela, como já havia acontecido na literatura e na canção popular, principalmente. A relação intrínseca entre fome, desigualdade e violência, seja no campo ou na cidade, vai se tornar um tropo recorrente em nossa cinematografia.

É com o curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, no entanto, que a fome será abordada de forma direta pelo viés do consumo, na conjunção entre agricultura, capitalismo, consumo e indústria alimentar, classe social, constituição de família e propriedade e, claro, marginalização social. O filme descortina com uma ironia pedagógica —ou seria uma irônica pedagogia?—, a cadeia de produção, distribuição, venda e descarte de alimentos, na especificidade da estrutura social violentamente desigual em que vivemos, nas bordas do capitalismo tardio. A forma circular com que as explicações e repetições —sempre pontuadas por diferença, vale dizer— são construídas na montagem de *Ilha das Flores*, reproduz um ciclo vicioso de manutenção da assimetria social desumana e selvagem da estrutura alimentar sob o regime capitalista

em contexto de acirramento dos processos de globalização que marcam o fim do século XX. Ao mesmo tempo, a insistência didática desse discurso nos conduz a interrogar, como nós, portadores de polegares opositores, somos capazes de tamanha inóxia mental. O que só se explica na dimensão do acúmulo de riqueza e do controle dos meios de produção, de quem tem acesso e direito à comida. E quem só pode sobreviver, à margem do lucro, a partir dos restos, que até mesmo os animais, no caso os porcos, rejeitaram. A fome é sempre falta.

Antes do filme de Furtado ser realizado, a banda paulista *Titãs* havia gravado, em 1987, a canção *Comida*, expandindo o conceito de fome para outras interpretações. Coloca de forma central a questão: você tem fome de quê? E logo completam: “a gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte”. A fome, portanto, já não se restringe ao acesso à alimentação. Sem jamais termos resolvido nossa enrascada social, a voz da juventude recém saída da ditadura reivindica outras formas de alimentar o corpo e alma. De fato, a arte e a cultura são necessidades básicas, como já nos ensinou Gilberto Gil, quando Ministro da Cultura: “É preciso acabar com essa ideia de que a cultura é extraordinária. [A] cultura é ordinária. A cultura é igual a feijão com arroz. É necessidade básica. Tem que estar na mesa. Tem que estar na cesta básica de todo mundo” (Discurso em Paraty, 2003)

Mas e quando a fome é sinônimo de larica? E quando a fome também diz respeito ao direito aos meios de produção audiovisual? E quando a fome é sobre o desejo *queer*? E quando a fome brota das margens como pulsão criativa *queer*? “Mas é que eu tô com fome”, nos diz o artista *queer* cearense Getúlio Abelha. E é de fome de comida mesmo que fala, pois está *laricado*. Larica significa, em primeiro lugar, a sensação de fome causada pelo uso da maconha. Hoje falamos de larica pós-álcool, pós-festa, pós-sexo, para tudo que segue o desejo de comida após alguma forma de prazer, inclusive de comer, “fazer amor”. No léxico, larica também significa o joio que nasce com o trigo. E, ainda, a coceira que dá dessa planta danosa. E não é sobre isso mesmo que se trata a existência *queer*? Um deslize para fora da ordem imposta? Uma inquietação, uma coceira na pele da heteronormatividade? Um rejeito que os porcos bem comportados não aceitam?

Na música de Abelha, comer é preencher o estômago, mas não há cerimônia para distinções morais. Botar a comida pra dentro, como ele canta, e comer sexualmente se sobrepõem quase que indiscriminadamente na recusa à pureza. O *queer* é impuro, indomável, desobediente:

Você magnetiza demais eu quero te encontrar
Mas também tô com fome, não vou aguentar
Vamos comer PF e chupar dindim
Eu gosto muito de você não desiste de mim
Mas é que eu tô com fome, eu vou enlouquecer
Se eu não comer comida eu vou comer você
Você vai me comer, eu vou comer você
Você vai me comer e a gente vai se devorar (Abelha, 2017)

A falta, reiventada com cuiridade (*queerness*), está na roupa adornada com uma precariedade ao mesmo tempo intencional e distraída, está nas mangas bufantes feitas com sacos de plástico preto. A performance é improvisada com danças extravagantes, no forró ritmado com beijos e pegação. A falta é a produção de uma falha no cotidiano comum do mercado público em que o vídeo está ambientado, de uma presença que rompe com a normalidade do lugar ao mesmo tempo em que convoca o público a participar.

A fome é profanamente iluminada pela noção de fracasso *queer*. J. Halberstam (2019) opõe o fracasso *queer* ao sucesso neoliberal, o sucesso financeiro individual que tem como premissa a exploração, o sucesso nacionalista que se recusa a reconhecer a sua violência e cumplicidade com um capitalismo pernicioso, o sucesso sexual na adesão impensada e acrítica à família nuclear e do culto à infância idealizada às custas de vidas *queer*, o sucesso acadêmico quando isso significa abrir mão de um mundo além dos muros da instituição. Para Halberstam, a recusa desses sucessos expõe os destinos e invenções daqueles que falham, abrindo possibilidades para a vida e o pensamento: “A arte *queer* do fracasso gira em torno do impossível, do improvável, do incerto e do banal. Perde silenciosamente e, ao perder, imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser”⁴ (2011, p. 88).

⁴ No original: The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being. [Tradução nossa]

Getúlio Abelha faz parte de uma nova geração de artistas *queer* brasileiros que mobilizam o que pode ser entendido como uma versão nacional desse fracasso *queer*, o trabalho de pessoas e artistas *queer* para encontrar alternativas às noções capitalistas e coloniais cisheteronormativas de sucesso. Na música brasileira, esse trabalho está sendo feito por artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Badsista e A Travestis, para citar alguns, para quem as experiências com gênero e sexualidade permitem o surgimento de novas formas de viver, de comunidade e estética. Apesar dos diversos gêneros musicais que influenciam suas obras (MPB, funk brasileiro, forró, soul music, dance music), suas apresentações ao vivo e videoclipes falam o que poderíamos designar de “línguas selvagens e famintas”. Por um lado, uma “língua selvagem” como descreve Glória Anzaldúa (2009), uma língua que “responde”, mal criada. Por outro lado, “línguas famintas”, cantando e atuando em condições pouco desenvolvidas num país ainda em desenvolvimento. A justaposição entre selvageria e fome cria um modo de expressão singular, uma espécie de “Nova Estética da Fome”. Essa estética faz uso da cultura popular e da mídia de massa, distorcendo essas referências facilmente reconhecíveis para destacar o projeto fracassado de sucesso neoliberal no Brasil. Essa estratégia se manifesta nos videoclipes de Getúlio Abelha: autoproclamado “palhaço triste do forró”, a língua selvagem e faminta de Abelha está presente em seus videoclipes como algo monstruoso, construção de “bagaceira”, valendo-se de anacronismos e fabulações para criar imagens e sons que desafiam identidades de fácil assimilação. A “estética da fome” de Abelha sugere novos modos de visibilidade e representação, e de produção cultural, com vídeos de baixo orçamento que empregam soluções críticas alternativas a fórmulas de “sucesso”.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Glória. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da Uff** –, Niterói, v. 1, n. 39, p. 303-318, ago. 2009.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989
- CASTRO, J. **Geografia da Fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. São Paulo: Todavia, 2022 [1946].
- _____. **Geopolítica da Fome**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- HALBERSTAM, J. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.