

O *BLUE* (FUNK) DE DEREK JARMAN: A BIOTECNOVOZ COMO HETEROTOPOLOGIA DO CORPO COM HIV

Atilio Butturi JUNIOR*

Nathalia Muller CAMOZZATO**

- RESUMO: Neste artigo, partindo de uma análise neomaterialista dos discursos, nosso objetivo é analisar a biotecnovoz como heterotopologia do corpo (corpo-vocal) no filme *Blue*, de Derek Jarman, tomando-a como ponto de problematização da vida gênero dissidente com hiv nos anos noventa do século XX. Interessa-nos, por um lado, pensar o *queer* e a exceção materializados no cinema e, por outro lado, os modos pelos quais a voz, lida como biotecnovoz, coloca-se no limite entre o corpo, a língua e os processos de subjetivação produzidos no dispositivo da aids. Para dar conta dessa rede de distribuição de agência e de efeitos, nos valem de breves discussões acerca dos dispositivos, do cinema *queer* e do conceito de biotecnovoz. Concluímos que, não obstante os esforços de normalização, nem a voz como conceito nem o corpo-vocal da pessoa que vive com hiv podem ser subsumidos a práticas de circunscrição normativa e que, no filme de Jarman, é justamente a heterotopologia que funciona como resistência e invenção.
- PALAVRAS-CHAVE: biotecnovoz; dispositivo da aids; tecnobiopolítica; *queer* cinema; Derek Jarman.

Introdução

No Festival de Veneza de 1993, Elizabeth Taylor ganhou os holofotes: ela estava apresentando o evento “Art Against AIDS”, o que ela considerava a obra de sua vida. A atriz chamou a atenção de toda a imprensa ao falar sobre a epidemia e pelos esforços que a AmFar¹ então começava a fazer. Na mesma Veneza, Derek Jarman exibiu pela primeira vez o seu *Blue*: “[...] apenas Jarman, um único repórter, uma pequena audiência e 76 minutos de uma tela azul estática acompanhada de trilha sonora sobre a experiência do diretor de viver e morrer com AIDS”²” (Lawrence, 1997, p. 241, tradução própria).³

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, SC, Brasil. Professor Titular. atilio.butturi@ufsc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9985-2259>.

** Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, SC, Brasil. Pós-doutoranda. nathaliacamozzato@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8179-8920>.

¹ AmFar: Fundação Americana para a Pesquisa da AIDS, fundada em 1985 por Elizabeth Taylor.

² Neste texto, usaremos *Pessoa que vive com hiv* (PVHIV). Além disso, hiv e aids serão, quando escritos por nós, grafados em minúsculas – na série de resistência política brasileira, iniciada por Daniel (1989). Os casos em que outros discursos aparecem serão mantidos conforme os originais.

³ No original: “[...] *just Jarman himself, a single reporter, a small audience, and seventy-six minutes of unchanging blue backed by soundtrack about the director’s experience of living and dying with AIDS*”.

Tomamos essa cena inicial na modalidade do exemplo. Nela, podemos notar a distribuição desigual da voz entre a heterossexualidade cis e as pessoas que vivem com hiv (PVHIV), geralmente designadas como parte do *gayness*⁴ – a que voltaremos. Também é possível apontar para a intrincada rede de espetacularização dos corpos e das formas de subjetividade sobre a qual a epidemia se produziu, em dispositivos complexos de exceção. Ainda, é mister sublinhar o acontecimento de um filme e de uma direção que são, ao mesmo tempo, uma experiência, uma forma de existência com, sobre e a partir do hiv e da aids.

Tendo essa cena em vista – e seus efeitos –, é preciso dizer que este é um ensaio sobre essas memórias e sobre a produção da memória e no testemunho de uma biotecnovoz. Com isso, queremos asseverar que se trata de fazer funcionar a história de modo a descrever um dispositivo da aids, mas, mais detidamente, de ver nesse dispositivo a invenção de estratégias de invenção e resistência (Foucault, 2009 [1976]) – não obstante a exigência fundante de todo corpo, apesar da normalização, do controle e da morte.

Eis nosso objetivo: fazer uma análise neomaterialista do filme *Blue*, dirigido por Derek Jarman. Certamente, não se trata de uma análise do tipo autor-obra, nem tampouco um exercício formal e autotélico. *Blue* nos aparece como nó na rede (Foucault, 2012 [1969]), um compósito de biotecnovoz e tecnobiodiscurso, de agência distribuída entre vários atores humanos e não humanos, que permeia desde a captação do som até a farmacologia. Em todos os casos, essa rede vai encontrar no próprio Jarman uma materialidade que funciona como limite – de autorar, de narrar a si mesmo, de dar visibilidade à PVHIV – e como condição de possibilidade do que, defenderemos, configura uma estética da existência específica, cujos efeitos se dobram sobre as técnicas filmicas, sobre a vida das pessoas LGBTQIAP+ e, obviamente, sobre nossas práticas com e acerca do hiv.

Para tanto, o artigo está dividido em três seções e as Considerações finais. Na primeira, retomamos a leitura da aids como um dispositivo – e seu caráter tecnobiodiscursivo (Butturi Junior; Camozzato, 2023; Butturi Junior, 2016, 2019), de caráter teórico-metodológico; na segunda, voltamo-nos para o *queer* e o *queer cinema*. Na terceira, então, passamos à nossa análise de *Blue*.

O dispositivo da aids e análise neomaterialista dos discursos (ou uma análise material-discursiva)

Butturi Junior (2016) tem, desde a breve discussão de Perlonguer (1986), se debruçado sobre o que chama de dispositivo da aids e dispositivo crônico da aids. Ora, cabe aqui fazer alguns apontamentos sobre esses dispositivos, tendo em vista: i) uma

⁴ *Gayness* é o modo pelo qual alguns descrevem o modelo internacional, masculino, viril e igualitário que apareceu nos Estados Unidos, nos anos setenta, e se espalhou como modelo diante ou das relações patológicas do conceito de homossexualidade ou do problema do “arcaísmo” de identidades que, então, passaram a ser consideradas muito efeminadas, muito passivas ou muito promiscuas (Butturi Junior, 2012). Recentemente, essas práticas têm sido colocadas em xeque, sobretudo pela racialização que solicitam – ver, por exemplo, Halperin (2016, 2006).

análise neomaterialista dos discursos (ou uma análise material-discursiva); ii) o lugar em que a *gayness* vai ocupar nesses dispositivos, notadamente no primeiro.

Então, primeiramente uma ressalva: consideraremos que, atualmente, estamos vivendo um dispositivo crônico da aids, cujas práticas axiais são:

(i) a do “fazer viver” a partir da adesão à Terapia Antirretroviral (TARV), reconhecida inicialmente como “coquetel” e distribuída gratuitamente nos dois países (desde 1996 no Brasil [...]); ii) a de naturalização da vida com hiv (Squire, 2013), na forma de uma governamentalidade que coloca em jogo a relação de aderência à bioidentidade e a bioascese, estabelecida por um gerenciamento de políticas nacionais e supranacionais em direção aos cidadãos (Ortega, 2003); iii) a da criação de formas de subjetividade novas para PVHIV, segundo a ordem da cronicidade; iv) a de reinscrição das formas de soberania e exceção, seja na modalidade da *sidadanização* (Pelúcio, Miskolci, 2009), seja nas práticas de racialização indireta (Butturi Junior; Lara, 2022, p. 235).

Essa cronicidade tem por efeito a ambígua estratégia de expulsão da morte, justamente porque ela tem uma positividade política, cuja série é a do viver com hiv e o esforço de normalização da vida das PVHIV, mas, por outro lado, porque funciona como um apagamento biopolítico, na medida em que restringe os discursos de precarização de certas vidas – no limite, daquelas pessoas que ainda morrem por complicações causadas pelo hiv. No segundo caso, a reflexão sobre o “desaparecimento da aids” (Parker, 2015) diz respeito à sua prevalência entre os mais pobres e os menos brancos.

Ressalva feita, assumimos ainda que não se trata de um cesuralismo. Ora, a literatura tem mostrado a permanência de uma memória na constituição dos sujeitos que vivem com hiv. Ainda que naturalizada e reinscrita, as formas de subjetividade relacionadas ao hiv permanecem num jogo de reatualização da racialização – como forma de produção de exceções, a Foucault (2010b) – nas quais sua corporalidade, seus afetos e suas práticas de prazer estão sempre sob escrutínio público e sob a égide do par normalização-criminalização.

Nessa série, o conceito de dispositivo funciona naquilo que atenta para uma economia discursiva e não-discursiva e para os efeitos desses arranjos. Quando Foucault (2012 [1969]) sugere seu uso, insiste nesse compósito entre o regime do dizível e o do visível (Deleuze, 2005 [1986]) que, afinal, percorre seu debate – e que aqui seguimos, tomando a leitura relacional de Lemke (2021)⁵. Para nós, é esse o ponto nevrálgico da análise que propomos, sobretudo porque, no caso de *Blue*, está em jogo não apenas uma memória discursiva sobre a aids e as PVHIV, nem apenas uma estratégia discursiva de criminalização da *gayness*, nem a permanência de um discurso

⁵ O conceito de dispositivo de que nos valem é aquele de Lemke (2021), para quem os dispositivos foucaultianos funcionam como relações entre humanos e não-humanos, discurso e não-discurso, cumprindo papéis em situações sempre políticas.

sobre as homossexualidades, mas também o que diz respeito aos medicamentos e seus efeitos, ao dispositivo cinematográfico e suas associações com os sujeitos e, de forma mais fundante, ao que se produz na associação entre esses discursos e o que, adiante, denominaremos a biotecnovoz (Camozzato, 2022a, 2022b, 2022c).

Nosso dispositivo da aids funciona, portanto, como máquina analítica que tem como objetos *assemblages* (Bennett, 2010) e associações (Latour, 2004) em *intra-ação* (Barad, 2017); não se trata de pensar individuais humanos e suas relações, mas de pensar a constitutividade dessas associações entre humanos e não humanos, na qual a agência pode ser distribuída de forma não hierarquizada entre os primeiros e os demais. De uma perspectiva neomaterialista, que aqui adotamos, teremos então acontecimentos material-discursivos, que devem ser descritos segundo a ordem de poderes e resistências distribuídos entre humanos e não humanos.

Essa mesma tomada de posição neomaterialista (Butturi Junior; Camozzato, 2023) coloca em suspeição o exclusivismo humano e linguístico e exige que se repense as relações entre o discurso e outros modelos explicativos, de modo a descrever outros agentes nos arranjos que se dedica a pesquisar. Considera, ainda, que a própria corporalidade deve ser repensada. Certamente, a virada para o corpo do chamado *body materialism*, que açambarcou figuras tão distintas quanto Merleau Ponty, Irigaray, Foucault e Butler, pode ser repensada segundo o que Bennett (2004, p. 349, tradução própria) denominou como *poder-coisa*⁶: “O materialismo da coisa-poder é uma estória especulativa, uma tentativa bastante presunçosa de descrever a não humanidade que flui ao redor, mas também através dos humanos”⁷. Aqui, é preciso que se estabeleça, pois, uma decalagem: enquanto o *body materialism* colocava em debate o corpo e as relações de poder que o tornavam possível, visível ou inteligível, o trabalho de Bennett parece solicitar uma ênfase naquilo que é da ordem das coisas – na mesma guinada que coloca sob suspeita o construtivismo discursivo radical cujo efeito é levar ao paroxismo o problema foucaultiano da indiferenciação entre o discursivo e o não-discursivo. O corpo, nesse caso, aparece sempre em *intra-ações* específicas (Barad, 2017 [2011]) que fazem-no funcionar material-discursivamente e produzir efeitos.

Antes de terminar esta brevíssima seção teórica, lembramos que tanto *Blue* quanto nosso ensaio se voltam para o corpo do homem *gay* cis e de um homem *gay* cis e sua produção filmica. Esse corpo que já foi visto como promessa de resistência, por suas forças de sociabilidade (Foucault, 2010a [1982]) e que, naqueles anos noventa do século XX, reaparecia na cena pública como epítome da promiscuidade e como laboratório do biofarmacopoder. É esse corpo e essa forma de subjetividade que traremos à tona na seção seguinte.

⁶ Conquanto a tradução literal para o conceito *thing-power* de Bennett para o português brasileiro seria algo como “poder da coisa”, optamos, tal como Camozzato (2022), pela tradução “poder-coisa” para falar da agência das materialidades humanas e não humanas nos processos de mundificação (*worlding*), tradução que inscreve a aproximação conceitual, também aqui operada, entre o neomaterialismo vitalista de Bennett e a analítica foucaultiana do poder.

⁷ No original: “*Thing-power materialism is a speculative onto-story, a rather presumptuous attempt to depict the nonhumanity that flows around but also through humans*”.

O queer no dispositivo

Num dos breves textos de *At your own risk*, Jarman (1992), depois de enumerar as leis e a perseguição aos homossexuais na Inglaterra, e de elencar a ausência de visibilidade ou sua exiguidade (“Um esportista. Três popstars. Seis bichas do teatro [...]”⁸), conta uma anedota breve. Num bar, teria acontecido o seguinte diálogo:

*“O que aconteceu com Derek Jarman?”
O vírus atacou seu cérebro e ele agora vê claramente, querida”.*

Gostaríamos de auscultar esse corpo de Jarman. Interessante notar, já de início, o seu desaparecimento do cânone e sua ausência cada vez menos sentida. Jarman, afinal, era um dos cineastas mais célebres do chamado *new queer cinema* que, entre outros feitos, conseguia ao mesmo tempo ser uma afronta material-formal aos modos de fazer cinema e colocar no centro do filmico o que hoje podemos chamar de população LGBTQIAP+. Seu corpo, nessa estratégia, funcionará como uma marca.

Ora, *queer* aparecia como um ponto de cisão com o que o próprio Jarman chamava de *Heterosoc*, açambarcadora de forma de vida em suas exigências de normalização e em seu controle. Atentemos para o *queer* e para o *cinema queer* e sua constitutividade, a fim de pensar a topologia em que Jarman se produz. Aaron (2004) ensina que o *new queer cinema* se estabeleceu como uma onda de filmes *queer* aclamados pela crítica na primeira metade dos anos noventa. Ela elenca quatro estratégias comuns a esses filmes: eles davam voz aos marginalizados, não apenas LGBTQIAP+, mas às interseções raciais, sociais, econômicas etc.; eles destruíam a imagem de bom mocismo das pessoas LGBTQIAP+; eles se produziam numa instância crítica em direção à memória e à história; eles solapavam as regras dos gêneros cinematográficos; e, por fim, eles, “[...] de muitas maneiras desafiavam a morte” (Aaron, 2004, p. 5).

Como resistência, é dessa mesma série *queer* que o cinema se valerá, suplantando as identidades e assumindo um questionamento radical das categorias que levaria em conta “[...] classe ou cultura étnica, localização geracional, geográfica e sociopolítica”⁹ (De Lauretis, 1991, p. viii, tradução própria). Essa interseccionalidade estará diretamente relacionada ao problema da racialização e coloca em suspeição a própria concepção de uma *gayness* e passa a investigar “[...] as formas como a raça, a etnia e a nacionalidade pós-colonial se cruzam com esses e outros discursos constitutivos e fragmentários da identidade, por exemplo”¹⁰ (Sedgwick, 1994, p. 8, tradução própria).

Esse dispositivo *queer*, como o entendemos, não pode ser desvinculado do dispositivo da aids e é justamente esse caráter tecnobiopolítico que cabe aqui acentuar.

⁸ No original: “One sportman. Three pop stars. Six theatre queens [...]”.

⁹ No original: “[...] class ou ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location”.

¹⁰ No original: “the ways that race, ethnicity, postcolonial nationality criss-cross with these and other identity-constituting, identityfracturing discourses, for example”.

Assim é que, em seu *Queer Planet*, Warner (1993) considera uma via de mão dupla de resistência: contra a normalização dos *gays and lesbian studies* e, de modo axial, contra as políticas de morte e exceção que apareciam junto com o hiv. Nas palavras de Patton (1990, p. 5, tradução própria), na mesma época, o que acontecia era que “[...] a aparente irracionalidade da resposta à aids serviu para legitimar a reorganização das categorias modernas de classe, raça e sexualidade [...]”.¹¹

Lembremos: foi já nos anos oitenta do século XX que apareceram, nos discursos médico-biológicos, os “grupos de risco” e foi ali que se estabeleceram os 4H – homossexuais, heroinômanos, haitianos e hemofílicos. Esse dispositivo, como se sabe, garantia aos primeiros três todas as vicissitudes da desmesura sexual, da anormalização e da racialização. A aids era ao mesmo tempo uma doença de homens *gays* promíscuos e de negros da colônia – em sua volúpia sexual. Para Patton (1993), ao ter o teste positivado para hiv, uma nova forma de sujeito – racializada, reafirmamos – aparecia, na fragilidade epistemológico-moral do dispositivo da aids.

Esse discurso moral-epistemológico da medicina tem dois enunciados bastante recorrentes, sempre relacionando o corpo *gay* e o perigo: o do uso de substâncias ilícitas e o da analidade (e sua fragilidade). No caso do primeiro (e ainda em funcionamento nos dias de hoje¹²), podemos pensar na emergência da epidemia entre os homossexuais e a extensa literatura que a ligou ao uso de nitrítos, os chamados *poppers*, comuns para uso recreativo entre os *gays* norte-americanos de então. Poderia-se ler em revistas como a *Lancet* que havia uma relação direta entre o uso de *poppers* e o desenvolvimento de sarcoma de Kaposi, um bioindicador derradeiro da aids (Lauritsen; Wilson, 1986).¹³ Estranhamente, o nitríto só tinha efeito nos homens homossexuais.

No segundo caso, estaremos diante do problema da analidade e da passividade, que tem marcado o dispositivo sexual e a própria produção das homossexualidades¹⁴. No entanto, nos anos oitenta e noventa, tratava-se de indicar no corpo uma topologia específica da promiscuidade, da desmesura e da doença. Treichler (1987) vai descrever o vértice entre aids e homossexualidade também na divisão entre a vagina saudável e forte e o o ânus vulnerável, como indicavam as pesquisas. Era mesmo um problema de tecido, de órgãos, de natureza (ver Figura 1) e dizia respeito ao “[...] o preço fatal que alguém pode pagar pelo intercurso anal”¹⁵ (Langone, 1985, p. 52 *apud* Treichler, 1987, p. 37, tradução própria).¹⁶

¹¹ No original: “the apparent irrationality of response to AIDS has served to legitimate the reorganization of moderns categories of class, race, and sexuality [...]”.

¹² Ver Butturi Junior e Camozzato (2022) e a discussão da PreP na mídia, em que pese a relação entre o uso do medicamento distribuído como forma de prevenção e o pretenso escândalo moral dos *gays* promíscuos e usuários de “drogas” que a imprensa insiste em narrar.

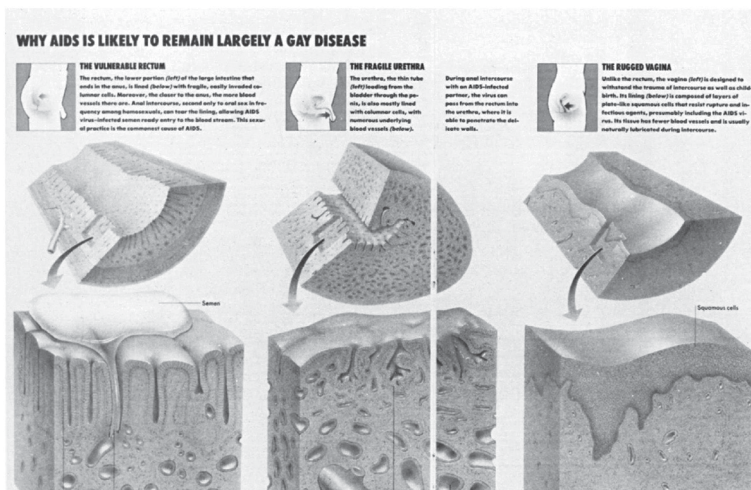
¹³ O texto de Lauritse e Wilson (1986), ambos militantes *gays*, é um compilado de “resultados científicos” que, segundo eles, mostram de modo definitivo que o *poppers* é um dos responsáveis pela aids.

¹⁴ Para uma genealogia do problema, ver Butturi Junior (2012).

¹⁵ No original: “[...] the fatal price one can pay for anal intercourse”.

¹⁶ Lara (2022) aponta que o discurso de heterossexualização da aids se vale dessa suposta marcação biológica para afastar a possibilidade de que as mulheres possam ser infectadas pelo hiv.

Figura 1 – O reto vulnerável, a vagina



Fonte: Treichler (1987, p. 38).

Olhemos com alguma atenção para a Figura 1 e lembremos que estamos diante da criação de uma hipervisibilidade homossexual. Minuciosa e científica, ela deve ser pensada não como parte daqueles pânicos morais midiáticos, mas na própria invenção da aids e em seus efeitos.

Dito de outro modo, ainda que estejamos acostumados a nos remeter aos jornais e às revistas, à televisão e ao cinema e problematizar seus estigmas e estereótipos, é preciso atentar que é no campo da medicina, da biologia e da ciência que se estabelece um esforço de dar a ver a aids e, sobretudo, o homem *gay* soropositivo e o homem *gay* em geral. Leo Bersani (1987), no seu *Is the rectum a grave?*, vai mostrar que, na medicina, o grande problema eram os “encontros casuais”; essa promiscuidade era de um tipo de sujeito cujo sexo era “incontrolável” e que se colocava como o responsável pela epidemia: o homem *gay*.

Esses enunciados compõem parte da estratégia de que já falamos, a saber, a de criminalização e de medicalização da vida *gay*. Watney (1987) faz notar, inicialmente, que a visibilidade (ou a hipervisibilidade) é garantida no dispositivo da aids, desde que enunciada por pessoas heterossexuais. A aids, portanto, teria sido também parte de uma crise de representação: sobre quem poderia dizer a doença, mas também as formas de subjetividade que a ela se ligavam e sobre como as pessoas gostariam de se dizer – para além dos limites dos estudos *gays* e lésbicos.

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, era na própria lei que isso se materializava. O próprio Jarman (2010 [1992]) documenta uma notícia do final dos anos oitenta e o acontecimento do retorno no novo conservadorismo neoliberal de Thatcher e Reagan, que passam a sustentar um discurso familiar-religioso cuja inimiga necessária era a promiscuidade *gay*; o que se materializa na declaração de Margaret Thatcher à Câmara

dos Comuns de que a “moral” é algo importante no caso da AIDS e que as pessoas podem se responsabilizar, via conduta, por não contrair a doença. e que as pessoas podem, por sua própria conduta, evitar contrair a doença. Em 1988, era então publicada a Section 28, Act 1988, que indicava:

A Proibição de promover a homossexualidade por meio do ensino ou da publicação de material

- (1) Uma autoridade local não poderá
 - (a) promover intencionalmente a homossexualidade ou publicar material com a intenção de promover a homossexualidade;
 - (b) promover o ensino, em qualquer escola pública, da aceitabilidade da homossexualidade como um pretense relacionamento familiar.
- (2) Nada na subseção (1) acima deve ser considerado como proibição de fazer algo com o objetivo de tratar ou prevenir a propagação de doenças.
- (3) Em qualquer processo relacionado à aplicação desta seção, um tribunal deverá tirar as conclusões sobre a intenção da autoridade local que possam ser razoavelmente extraídas das provas apresentadas.¹⁷

Não precisamos nos deter na série de discursos e práticas da rede que permitiu essa modificação, nem dos seus efeitos, de muito conhecidos. Interessa-nos, primeiro, o funcionamento do dispositivo – para além das análises da imprensa, de muito conhecidas – no que tange à anormalização *gay* e à sua responsabilização da medicina à lei. Depois, sugerir que é no dispositivo da aids que a visibilidade começa a ser tomada em sua polivalência e a homossexualidade, a sexualidade e o gênero vão sustentar uma agonística em que ainda vivemos – e que tem, nos últimos anos, se adensado.

É como esse ponto de deslocamento que leremos, pois, o *queer* e o *queer* cinema estão no vértice com a epidemia da aids. Em um texto fundamental, José Arroyo (1993) afirmará que a aids afetou os corpos, mas também a própria epistemologia e a cultura *gay* e o cinema *queer* estava entre essas encruzilhadas: “[...] É por causa da AIDS que existe o New Queer Cinema e é disso que trata o New Queer Cinema”. Não obstante as relações que tentamos mostrar, na senda de Arroyo, nossa análise partirá dessas condições discursivo-materiais para entender o cinema de Jarman não como representação, mas como estética de si, como estratégia de resistência e de invenção – filmico-tecnovocal-corporal – no interior desses dispositivos.

¹⁷ No original: “*A Prohibition on promoting homosexuality by teaching or by publishing material* (1) A local authority shall not— (a) intentionally promote homosexuality or publish material with the intention of promoting homosexuality; (b) promote the teaching in any maintained school of the acceptability of homosexuality as a pretended family relationship. (2) Nothing in subsection (1) above shall be taken to prohibit the doing of anything for the purpose of treating or preventing the spread of disease. (3) In any proceedings in connection with the application of this section a court shall draw such inferences as to the intention of the local authority as may reasonably be drawn from the evidence before it.”

Um corpo, uma carne, um corpo vocal

No regime de (hiper)visibilidade do dispositivo da aids, no escrutínio minucioso dos homens *gays*, *Blue* será um filme sobre a ausência de um corpo. Não é.

Vejam. Jarman é sempre aproximado de outros dois célebres “diretores *gays*”: Todd Haynes e Gus Van Saint – quando se trata de *queer* cinema. Mas ocupa um lugar na história do cinema neobarroco¹⁸, junto de Peter Greenway, justamente porque seu fazer cinematográfico dizia respeito à invenção de uma memória *gay* como exercício de futurologia *queer* – quase aos moldes do que hoje entendemos como o afro-futurismo. Os filmes do diretor sempre foram repletos de corpo. Aliás, uma de suas assinaturas, se nos permitirmos esse termo, é o de renarrativizar a história, de inventá-la segundo um pastiche *queer*, já que Jarman partia, em geral, da história da Inglaterra ou da arte para produzir narrativas alternativas, pastiches empreendidos sobre o verdadeiro numa *queerização* – em *Caravaggio*, *Sebastiane* ou *The Tempest*.

Esse diretor inglês e *queer* foi diagnosticado soropositivo em 1986 e, desde então, teve o corpo e a subjetividade capturados pelos dispositivos midiáticos: “Sim, mas era uma política em primeira pessoa. Todas as informações que eu estava recebendo se contrapunham ao que eu sentia¹⁹” (Jarman, 2010 [1992], tradução própria). Ele conta também que se esperava que sua morte fosse iminente. No entanto, do diagnóstico à morte, a produção permaneceu constante. Lança *War Requiem* (1989), *Eduardo II* (1991), *The Garden* (1990), *Wittgenstein* (1993) e *Blue* (1993); dirige *clipes* dos Pet Shop Boys e escreve dois livros, *Natureza moderna* e *Croma*.

Num acúmulo, eis que temos um diretor *queer* soropositivo cujos filmes são uma espécie de projeto político a respeito das dissidências de gênero, a respeito das lutas mais cotidianas por direitos. Em *Blue*, sua preocupação inicial era uma cineobiografia de Yves Klein. Projeto não contemplado, resolveu transformá-la numa forma de autobiografia na qual os limites sempre se entropuseram: “Minha obsessão com a biografia é encontrar o ‘eu’²⁰” (Jarman, 2010 [1992]). Essa obsessão e esse limite serão parte da *assemblage* que é *Blue*, seja para encontrar o “eu” de um narrador de si, seja para colocar em cena um corpo vocal como reinvenção da corporalidade soropositiva.

Corpo-carne

Tanto a vida quanto o fazer fílmico se encontravam no corpo de Jarman. Era sua aparição pública como escândalo de uma suposta verdade o que sempre estava

¹⁸ Monika Keska (2004, p. 273) parte de Calabrese para dar as principais características desse neobarroco: “[...] *el policentrismo e irregularidad, la afición por el pastiche y el empleo de citas de distinta procedencia y su distorsión, exploración de los límites de los géneros (cinematográficos o literarios), la desmesura y el gusto por el gigantismo, el exceso como superación de las posibilidades expresivas de un medio o de un género. También [...] la presencia de la sexualidad [...]*”.

¹⁹ No original: “*Yes I did; but it was politics in the first person. All the information I was receiving then counteracted the way I felt*”.

²⁰ No original: “*My obsession with biography is to find the ‘I’*”.

em jogo e era esse jogo que ele teimava em contradizer. Vamos a Foucault (2013 [1967]) para inquirir sobre esse corpo interditado e as práticas de materializá-lo. Para o filósofo, o corpo é a topia fundante, “[...] é o lugar sem recurso ao qual estou condenado” (Foucault, 2013 [1967], p. 8). Todavia, seu efeito é a produção de utopias, “um lugar fora de todos os lugares”: o paraíso, a alma, o cérebro. Eis que o corpo, para Foucault, era o “absolutamente visível”, mas o desde sempre opaco. “Visível e invisível” é esse corpo.

Ora, em Jarman essa condenação ao corpo ganha contornos biopolíticos em *Blue*, de 1993. Trata-se de um filme composto de uma tela azul – um *azul klein* – e cuja narrativa se produz apenas nas vozes: a primeira e mais recorrente, a do próprio Jarman, na ordem da autobiografia, além de John Quentin, Nigel Terry e Tilda Swinton (essa última, atriz de muitos de seus filmes).

Estar condenado, em *Blue*, diz respeito, inicialmente, ao apagamento do tempo na espera pela morte. Jarman narra uma espera: “Eis-me aqui novamente na sala de espera. A sala de espera é o inferno na terra”. À condenação ao tempo suspenso é ao mesmo tempo a forma de indicar o problema da narrativa fílmica e o problema de pensar uma vida que demanda um corpo se despedaçando: “Minha mente está muito lúcida, mas meu corpo está se despedaçando”.

A mente lúcida e à espera é o problema de um corpo desmantelado. Como um *corpo sem órgãos*, como uma figura que nunca encontra sua unidade – aquelas de Bacon²¹ lida por Deleuze (2007 [1981]) –, os enunciados do filme exigem que se dê sentido para esse corpo na trama da voz, não obstante o dispositivo da aids e a hipervisibilidade que funciona como um saber e uma verdade sobre o corpo dos “gays aidéticos”. Como gostaria Foucault, o corpo de Jarman “está em outro lugar”. Todavia, não no sentido de uma não-pertença, mas como uma forma de inclusão exclusiva – tal que Agamben (2010 [1998]) define para os dispositivos da soberania. É um dentro e um fora, uma língua rasurada por seus próprios limites – entre o signo e as coisas. Daí que *Blue* nos coloque por setenta e cinco minutos diante de um *azul klein*: a única medida formal de unidade de um corpo, desde que aceita em apenas uma de suas unidades mínimas, essa cor que é um merisma e é uma invenção.

Essa utopia do corpo que *Blue* produz, no entanto, ainda guarda o problema da carne. Nos termos de Foucault (2013 [1967]), “talvez fosse preciso atingir a própria carne”. Em Jarman, “a câmera do especialista” vai dar a ver uma outra materialidade, que não aquela dos discursos sobre o corpo, mas uma espécie de invasão: há uma carne que reage (e mal) ao DGP, há uma carne ficando cega, há as carnes mortas daquele que ele lembra como nome e corpo: o olho aberto pela Beladona, o suor derramando, as veias estendidas no hospital, a picada do soro.

²¹ Deleuze (2004 [1981]) toma as imagens do pintor Francis Bacon para descrever os modos pelos quais Bacon sustenta um conjunto de afectos e perceptos calcados na carne (*viande*), nas relações entre homens e coisas e numa espécie de reconfiguração do humano. Em Bacon, então, o que se tem é a insistência num Corpo sem Órgãos (CsO), como problema de disjunção primeira para qualquer organismo humano. O corpo de Jarman, em outro lugar e numa forma de disjunção (pelo hiv), remete a esse caráter ao mesmo tempo particular e geral de todo processo de corporificação.

Como agonística, Jarman aproxima seu corpo e a guerra – da Bósnia. Os acontecimentos mais midiáticos, a guerra e o corpo com hiv, ambos produtores de inimigos públicos, ambos formulados como uma espera: do bombardeio, da doença, da morte. Se essa agonística fatal é solicitada, *Blue* também se forja numa utopia da cor, para além da identidade do IKB saturado de Klein²². É como se Jarman jogasse com os limites rígidos do sonho modernista de Klein e neles implantasse “O *blue* transcende o humano”, como ele diz. *Apesar de Klein*, no que ele chama de fado: “eu me conformei com o fado”. Aqui, o destino se bifurca na forma de um *blue funk*, o estado em que ele se encontra logo no início do filme.

Blue funk: um estado de perda dos nervos. De uma carne que se assusta num corpo inteligível nos dispositivos, e cria efeitos tanto para o problema da autoria e do filme quanto para o do corpo e de seus enunciados e visibilidades. No limite, defendemos que há uma intra-ação entre um corpo e os dispositivos que o permitem existir e, ainda, há essa carne que agencia as dores e que não pode ser dita: utopia do corpo. Eis que, nesse cadinho, é a carne-corpo de Jarman que aparece como uma modalidade de estética da existência. Se o diretor se preocupava com as restrições da função-diretor e da função autor, o que *Blue* coloca em cena, por sua negação positiva, é a ontologia precária (Butler, 2016) com que se forjou o *gay* soropositivo promíscuo e mesmo o diretor soropositivo Jarman.

Sua saída é justamente a assunção de um corpo colocado em *myse en abyme* (ao seu gosto por vezes modernizante) que, ao problematizar os limites de um narrar que é sempre *in media res*, inaugura uma ética em que corpo, carne e cinema não podem ser distinguidos: “Meu trabalho é minha vida. Eu continuaria trabalhando. Estou fazendo isso agora, transformando o vírus”²³ (Jarman, 1992, p. 196, tradução própria).

No cômputo geral, a precariedade do corpo de Jarman (1992, 1994a) solicita uma outra, comum a todo contar, a todo dizer sobre o corpo. Digamos que em um funcionamento *blue funk como condição de inteligibilidade* – em outros termos, como iteração, como rasura, como registro. *É um fado*. Ele *está fadado*, assim como estamos nós.

Daí que ainda permanece em aberto aquilo que, como espectadores, vislumbramos como um corpo. De que utopia falamos, afinal, quando de uma voz fazemos corpo, mesmo nos limites de sua opacidade azul *blue funk*? É ao que responderemos na última subseção.

Tecnocorpo vocal, biotecnovoz

Vamos, a partir de agora, adensar a leitura de *Blue* como uma *assemblage* (Bennett, 2010) audiovisual que, no dispositivo da aids, deflagra as instáveis e locais fronteiras (Barad, 2017 [2011]) de um corpo vocal (Connor, 2004; Cavarero, 2011), que opera no

²² O IKB (International Klein Blue) é o nome pelo qual o azul desenvolvido pelo artista Yves Klein ficou conhecido.

²³ No original: “My work is my life. I’d carry on working. I’m doing that now, turning the virus round.”

regime da biotecnovoz (Camozzato, 2022a, 2022b, 2022c), ambos plurais e relacionais (Cavarero, 2011), apontando não para um sujeito (não obstante o caráter autobiográfico do filme, fortemente investido em sua recepção crítica), mas para uma multiplicidade de forças. Está entre as forças que atuam na topologia do filme, por exemplo, a agência não humana do vírus e a imaterialidade das vozes daqueles e daquelas mortos na epidemia – “David. Howard. Graham. Terry. Paul”.

A biotecnovoz, tal como tracejada por Camozzato (2022), é um emaranhado *materialdiscursivosemiótico* em que estão interpenetrados de modo inextrincável natureza (a esfera do vivo, como *bios* ou *zoé*), cultura, tecnologias, discursos e dispositivos. Sua unidade objetual – em última instância, o corpo vocal de que nos fala Connor (2004), o corpo produzido pela voz e os corpos aos quais a voz é remetida – é configurada apenas em agenciamentos locais que, no regime da voz sem órgãos (VsO, ou *Voice Without Organs*, VwO, no original) (Mazzei, 2013), não indicam a persistência acústica de um sujeito, mas um compósito heteróclito de elementos sonoros e não sonoros.

É fulcral notar que, para Camozzato (2022a, 2022b, 2022c), a instância de emergência da biotecnovoz é justamente o regime da performatividade das vozes gênero-dissonantes, ou seja, vozes em cuja materialização inscreve-se o desvio, a falha diante da disposição heterossexual e gendrada que inventa e ritualiza o gênero e a sexualidade no substrato vocal. Falamos aqui de vozes cujo soar encetará uma cesura que dirá das dissidências sexuais e de gênero como ética, estética e erótica sonoras da existência, mas também como produção de racialização (Foucault, 2010b) e abjeção (Butler, 2019, 2016), o que é intensificado no dispositivo da aids. Da mesma ordem que o regime da gênero-dissonância são as *queer voices* de Jarman-Ivens (2011), na significativa abertura sonora a múltiplas, instáveis e fronteiriças identificações de gênero e sexualidade que promovem, e a *queer listening*, de Bonnefant (2010), escuta cuja calibragem está para as potencialidades de tatilidade e sensualidade que o corpo vocal *queer* detém.

Dado que o corpo vocal, tal como delineado por Connor (2004), é uma espécie de corpo secundário formado pelo tensionamento e vibratilidade do ar no processo corpóreo de fonação²⁴ que, não obstante sua materialidade vibrátil, também é dotado de uma espécie imaginária de vida, questionamos qual é o corpo vocal produzido em *Blue*, visto aqui como um agenciamento. Nossa hipótese é a de que o filme, como um compósito entre orgânico (o corpo de Jarman atravessado pela infecção e seus efeitos) e tecnológico (as estratégias de gravação, edição e distribuição do filme e, em última instância, os fármacos e tratamentos antivirais), entre material e discursivo, entre subjetividade e multidão (a voz singular e a autobiografia, mas as transições entre

²⁴ Algo que é sintetizado no seguinte excerto: “[...] *voice is produced through a process that necessarily creates stress, as air is directed under pressure through the larynx and then out through the mouth. As it moves it is modified, bent, detained, accelerated.*” [A voz é produzida através de um processo que necessariamente cria estresse, uma vez que o ar é dirigido sob pressão através da laringe e depois sai pela boca. À medida que se move, é alterada, flexionada, retida, acelerada] (Connor, 2004, tradução própria).

diferentes vozes praticamente indistinguíveis entre si ao longo do filme indicando uma topologia coletivizada de experiência *queer* e dos efeitos da aids), exigirá que seja ampliada a noção de corpo vocal, lida aqui como *tecnocorpo vocal*.

Voltemos à *Blue*. Apreendê-lo a partir da biotecnovoz e do tecnocorpo vocal redundará em uma pergunta já feita por Khalip (2010, p. 78): “Qual seria o som da aids afinal?” Nossa aposta aqui, evidentemente, é de que não há uma ontologia sonora para a aids que *Blue* expressaria em seu *soundtrack*, mas, sim, de que *Blue* produz sua própria ontologia, o que tem por efeito a criação de um experimento audiovisual que desloca a centralidade da visualidade, tornada estática num contínuo azul *klein*, para explorar as heterotopias da voz – para as topias e utopias do corpo, as heterotopias da voz –, de modo que a voz, na economia de um corpo sem órgãos, tem suas fronteiras localmente constituídas no vértice onde encontram-se agenciados:

- texto narrativo/biográfico/poético, em seu caráter testemunhal;
- tela monocromática *Internationl Klein Blue (IKB)* – e as diferentes tonalidades assumidas na reprodução do filme a depender da saturação e da luminosidade da tela que o exhibe ou da superfície onde é projetado;
- cartografias por onde transita o corpo – ele mesmo uma irremediável topia – arremetido pela síndrome (o som dos instrumentos de consultórios médicos e de hospitais, os ruídos das salas de espera, os sussurros, os gemidos, os silêncios);
- a *soundtrack* que leva partitura original de Fish Turner, músicas experimentais de grupos como Coil, Miranda Sex Garden, Coluna Durutti, além de Brian Eno e Erik Satie;
- refugiados da guerra na Bósnia;
- ruídos diversos (a buzina da bicicleta, os utensílios do café, conversas ao fundo, barulho do vento);
- dispositivo da aids;
- vírus hiv;
- microrganismos de infecções oportunistas;
- materiais das diferentes modalidades em que *Blue* foi lançado, como uma obra anfíbia que colapsa o formato fílmico²⁵;
- tecnologias de gravação e edição empregadas na feitura do filme;
- dispositivos de reprodução do filme utilizados por seus espectadores;
- corpo interespécie (Haraway, 2008) de Derek Jarman, incluída sua retina, sua cegueira;

²⁵ *Blue* foi simultaneamente lançado na rádio BBC Rádio 3, no Channel 4 da televisão, publicado como um zine *Blue: Text of a Filme By Derek Jarman*, com tiragem de apenas 3.000 cópias, mas também foi lançado em cinemas, como *soundtrack* em um CD pela Mute Records, tudo em 1993.

- corpo interespécie do espectador que, ao reproduzir o filme, adentra o agenciamento, e faz rizoma com a heterotopia sonora do filme;
- voz articulada e inarticulada de Derek Jarman, além de vozes articuladas e inarticuladas dos outros narradores do filme;
- e... e... e..., na economia do rizoma de Deleuze e Guattari (1995).

Esta descrição – evidentemente não exaustiva – do agenciamento que produzirá a unidade difusa da biotecnovoz em *Blue* assume, com Bennett (2010), que é necessário uma atitude *naive* para acercar-se da vibratilidade da matéria em uma visada neomaterialista, ou seja, para dirigir os esforços analíticos para outros horizontes que aqueles do antropocentrismo. Os elementos do agenciamento, ademais, não são entidades isoladas – por exemplo, de um lado os ruídos e as musicalidades e de outro as vozes articuladas, ou ainda, de outro, os equipamentos de captação de áudio ou de sua reprodução – mas é sob a forma de intra-ação que, neste compósito, cada elemento tem suas fronteiras ampliadas – constituindo a unidade filmica – ou restringidas – constituindo-se a si mesmo como fenômeno (Barad, 2017 [2011]).

Sobre os sons que materializarão a entrada em cena da vibratilidade da matéria não humana (Bennett, 2010) em uma ruidagem *queer* cujos efeitos, em *Blue*, não são hierarquicamente inferiores às vozes articuladas – elas mesmas, no limite, ruído – é mister fazer notar que voz, discurso e ruídos estão, em *Blue*, no mesmo nível ontológico. Se as vozes *queer*, como nos mostram Khalip (2010) e Jarman-Ivens (2010), materializam-se nos limites da articulação em linguagem e da inteligibilidade, a tessitura sonora corpo sem órgãos não produzirá necessariamente a um sujeito, de modo que “[...] A paisagem sonora do Blue neutraliza o senso de prioridade do sujeito em relação ao seu ambiente”²⁶ (Khalip, 2010, p. 82, tradução própria). Uma questão de “it” (“coisa”) no “I” (“eu”), como nos ensinou Bennett (2010).

Quando falamos da agência do corpo de Jarman atravessado pela síndrome e pelas infecções oportunistas – como o citomegalovírus (CMV) em suas retinas –, não lemos o projeto biográfico de Jarman (afim ao cinema *queer* e à saída do armário de quem positivou) em uma relação de causa-efeito. Não se trata, por exemplo, de atribuir o experimento formal da tela estática em *International Azul* Klein diretamente à progressiva perda de visão de Derek, mas, sim, de atentarmos ao papel desempenhado pela vulnerabilidade corporal e pela agência dos não humanos (micro não humanos) no filme. A localidade de seu corpo, novamente uma questão de exclusão inclusiva, adentra o agenciamento, tornando-se um tecnocorpo coletivizado: infecções, fármacos,²⁷ sangue, beladona, células, marchas, cinema, viver com aids, guerra na Bósnia, *dykes on bikes*, hospitais, retinas, alianças, arqueologia do som, catalogação de palavras, artes plásticas, jardins etc.

²⁶ No original: “[...] *Blue's* soundscape neutralizes the subjects sense of priority over its environment.”

²⁷ O filme menciona especificamente o antiviral DHPG descrevendo seus efeitos adversos, entre eles, anemia, edema, hipertensão, hipotensão, ataxia, parestesia, sonolência, insônia, anorexia, hemorragia intestinal, psicose, náusea, coma, dores de cabeça.

As questões postas pelo tecnocorpo vocal e pela biotecnovoz no caso de *Blue*, ademais, convergirão para deflagrar mais problemas no que se refere à representação, seja do corpo, seja do próprio filmico. Está “em tela” o impasse produzido pela hipervisibilidade do sofrimento e espetacularização dos corpos com aids, da qual a campanha publicitária de Oliveiro Toscani para United Colors of Benetton figurando o ativista David Kirby em seu leito de morte foi a epítome. Especificamente em *Blue*, Lawrence (1997, p. 248, tradução própria) coloca o dilema da representação nos seguintes termos: “[...] como ele representaria a doença que sabia que o venceria?”²⁸ A hipótese de Lawrence (1997) é a de que Jarman, na estratégia audiovisual de uma tela monocromática *a la* Klein, agora associada à intensa ruidagem e a um específico tratamento a sonoridades e às vocalidades, encontra inspiração no próprio processo de infecção de seu corpo pelo vírus – a perda de visão de que já falamos – e opera seu filme como uma crítica à representação.²⁹

Da mesma ordem é o *slogan* do movimento ACT OUT, “*Silence = Death*” repetido por Sedgwick na espécie de epitáfio que escreve para seu amigo, Michael Lynch. Para Sedgwick, o *slogan* aponta para a urgência de retomar as vozes do presente e do passado no enlutamento coletivo das vidas perdidas: “Vejo que todos, vivos ou mortos, podem ocupar a posição de falante, de quem fala, de quem é falado”³⁰ (Sedgwick, 1994, p. 258, tradução própria), algo semelhantemente indicado por outro *slogan* do ACT UP em 1990: “*Stop looking at us: start listen to us*” (Pare de olhar para nós, comece a nos escutar) (Khalip, 1990). O que se trata aqui, diante do problema da representação e da imagem da aids, ou seja, um problema sobre o que seria ou não filmável, um problema sobretudo da esfera da imagem e da visualidade, é pensarmos não na representação mas em efeitos – efeitos-coisa tal como proposto na análise neomaterialista dos discursos (Butturi Junior; Camozzato, 2023) e em agenciamentos. Se há um limite do representável – a morte, a autobiografia da aids – há também a vibratibilidade da matéria que suspende uma antropologia moderna e exige, para *Blue*, a invenção de uma *assemblage* que funcionará como resistência de corpo vocal (Connor, 2004). Assim, em *Blue* estaríamos num regime de heterotopologia, como gostaria Foucault (2017): de uma corporalidade incontornável que se materializa e que pode produzir efeitos de deslocamento, transformação e invenção.

Considerações finais

Numa entrevista concedida ao *Le Nouvel Observateur*, em 1979, Foucault (2018 [1979], p. 21) vai descrever o conceito de espiritualidade, que se coloca como uma

²⁸ No original: “*how would he represent the disease that he knew would outlast him?*”

²⁹ “No pandemônio da imagem/ Eu lhe apresento o Azul universal/ Azul, uma porta aberta para a alma/ Uma possibilidade infinita/ Tornando-se tangível” (*Blue*, 1993).

³⁰ Em Sedgwick, mas também em Jarman, o que dirá do problema colocado pela voz não é apenas sua materialidade vibrante, a voz que fala, mas também a ausência de sua materialidade, ou seja, as vozes que, não obstante não soem mais, seguem falando. No original: “*I see that everyone, living or dead, may occupy the position of the speaker, the spoken to, the spoken about*”.

espécie de oposição às tradições epistêmicas e sua busca pela verdade matematizável. Para Foucault, a espiritualidade dizia respeito a uma negação do sujeito. É uma “[...] prática pela qual o homem é transformado, transtornado, até a renúncia de sua própria individualidade, da sua própria noção de sujeito”. A heterotopia que encontramos em *Blue* aponta justamente para esse fulcro de invenção possível, no interior do dispositivo da aids e de suas injunções material-discursivas.

Ao chegarmos ao fim de nosso texto, é essa heterotopia corporificada e carnalizada que configura *Blue* como uma prática de invenção e uma marca da estética da existência sempre num processo de *assemblage*. Então, vejamos: iniciamos o texto descrevendo as intra-ações a se buscar, para então nos depararmos com o exercício supostamente negativo do cinema de Jarman: um não ao autor, à imagem, ao corpo.

Todavia, notamos que a prática é de *blue funk*: Jarman não espera pelos sujeitos e pelas coisas como numa teleologia feliz. Ele é aquele cujo corpo e cuja vida, cuja carne e cujas coisas estão colocados na cena pública e que, ao negar a individualidade corporal, a subjetividade imagética do dispositivo da aids acaba inventando a si mesmo num corpo vocal. Uma “vida militante”, como apontava Michel Foucault (2011 [1983-1984]) a respeito da parrêsia cínica.

Esse corpo vocal, como tentamos mostrar, também repele a totalidade de um corpo. Em Bacon, Deleuze (2007 [1981]) dava atenção ao que era da ordem da *viande*, da pura carne, do corpo sem órgãos que não se organizava e apontava o fracasso de toda representação, mas também a força das coisas em intra-ação com essas carnes. É justamente nessa suposta desorganização que a prática de Jarman ganha espessura, *queer* e *blue funk*. É esse outro corpo, utópico mas encharcado na Terra, em azul, que tentamos dar a ver – quase como um oxímoro.

Agradecimentos

Agradecemos à FAPESC pelo financiamento do Projeto e pela bolsa de Pós-Doutoramento – processo PJD2022421000005.

BUTTURI JUNIOR, Atilio; CAMOZZATO, Nathalia Muller. Derek Jarman’s *Blue* (funk): biotechnovoice as heterotopia of the body with hiv. *Alfa*, São Paulo, v. 68, 2024.

- *ABSTRACT: In this article, based on a neomaterialist analysis of discourses, our aim is to analyze the biotechnovoice as a heterotopia of the body (vocal-body) in Derek Jarman’s film Blue (1993), taking it as a point of problematization of the life of the dissident gender with HIV in the 1990s. Our interest lies in two distinct yet interrelated areas of inquiry. On the one hand, we seek to examine the ways in which queer and exceptional subjectivities are materialized within the context of cinema, and on the other hand, the ways in which the voice, when read as a biotechnovoice, is placed in the boundary between the body, language,*

and the processes of subjectivation produced by the AIDS apparatus. In order to account for this network of distribution of agency and effects, we conducted brief discussions about the apparatus, queer cinema, and the concept of biotechnovoice. We conclude that, despite efforts at normalization, neither the voice as a concept nor the vocal-body of the person living with HIV can be subsumed into practices of normative circumscription. In Jarman's film, it is precisely heterotopology that functions as resistance and invention.

- **KEYWORDS:** *Biotechnovoice; AIDS apparatus; Technobiopolitics; Queer cinema; Derek Jarman.*

REFERÊNCIAS

AARON, M. New queer cinema: an introduction. *In: AARON, M. (ed.). **New queer cinema: a critical reader.** Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. p. 3-14.*

AGAMBEN, G. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I.** Tradução Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010 [1998].

ARROYO, J. Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of New Queer Cinema. *In: WILSON, J.; YILSON, A. R. (ed.). **Activating Theory: lesbian, gay, and bisexual politics.** London: Lawrence and Wishart, 1993. p. 70-96.*

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Tradução Thereza Rocha. **Vazantes**, v. 1, n. 1, p. 8-34, 2017 [2011].

BENNETT, J. **Vibrant matter: a political ecology of things.** Londres: Duke University Press, 2010.

BENNETT, J. The force of things: steps toward an ecology of matter. **Political Theory**, v. 32, n. 3, p. 347-372, 2004.

BERSANI, L. Is the rectum a grave? **AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism**, v. 43, p. 197-222, Winter, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3397574>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BONENFANT, Y. Queer listening to queer vocal timbres. **Performance Research**, v. 15, n. 3, p. 7480, 2010.

BLUE. Direção de Derek Jarman. Roteiro de Derek Jarman. 75 min. United Kingdom, 1993.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto.** 2. ed. Tradução Sérgio Lamarão e Arnaldo Marque da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”.** Tradução Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1; Crocodilo, 2019.

BUTTURI JUNIOR, A. As formas de subjetividade e o dispositivo da aids no Brasil contemporâneo: disciplinas, biopolítica e phármakon. *In: AQUINO, I. C. et al. (org.). Língua, literatura, cultura e identidade: entrelaçando conceitos*. Passo Fundo: UPF, 2016. p. 59-78.

BUTTURI JUNIOR, A. O hiv, o ciborgue, o tecnobiodiscursivo. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 58, p. 637-657, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ta/a/kgpnjbsdxvskhpqblde3fbp/?lang=pt>. Acesso em: 23 maio 2022.

BUTTURI JUNIOR, A.; CAMOZZATO, N. M. Prolegômenos a uma análise neomaterialista dos discursos. *In: BUZZATTO, M. E. K.; SEVERO, C. G. Cosmopolítica e linguagem*, Campinas: Letraria, 2023. p. 73-95. Disponível em: https://www.academia.edu/104568174/CAP%C3%8DTULO_Proleg%C3%B4menos_a_uma_an%C3%A1lise_neomaterialista_dos_discursos. Acesso em: 20 ago. 2023.

BUTTURI JUNIOR, A.; LARA, C. A. The AIDS chronic apparatus and the discourses of seropositivity: an analysis of the enunciations of Brazilian and Portuguese women. **Revista da ANPOLL**, v. 53, p. 229-249, 2022.

BUTTURI JUNIOR, A. **A passividade e o fantasma: o discurso monossexual no Brasil**. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

CAMOZZATO, N. M. Biotecnovoz e gênero-dissonância: a voz e o discurso no realismo agencial. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 8335-8350, jul./set. 2022a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-8412.2022.e91142>. Acesso em: 10 set. 2023.

CAMOZZATO, N. M. **Vozes gênero-dissonantes: uma cartografia pós-humanista**. 2022. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022b.

CAMOZZATO, N. M. O perdigoto e o Sars-Cov-2: a voz em mundos pós-humanos. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 44, n. 1, p. e58769, 2022c. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/58769>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CONNOR, S. **The strains of voice**. Tradução Holger Wolfe. *In: FELDERER, B. Phonorama. Eine Kultuergeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes and Seitz. 2004. p. 158-172. Disponível em: <https://stevenconnor.com/>. Acesso em: 6 fev. 2020.

CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

DANIEL, H. **Vida antes da morte**. Rio de Janeiro: Jaboti, 1989.

DE LAURETIS, T. Queer theory: lesbian and gay sexuality: an introduction. **Differences. A Journal of Feminist and Cultural Studies**, v. 2, n. 2, p. iii-xviii, 1991.

- DELEUZE, G. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1986].
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [1981].
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 19. ed. Tradução Maria Thereza Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico. As heterotopologias**. São Paulo: n-1, 2013 [1967].
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 [1969].
- FOUCAULT, M. Sexualidade e solidão. *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos V: ética, sexualidade e política**. 2. ed. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b. p. 92-103.
- FOUCAULT, M. **O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana**. São Paulo: n-1, 2018 [1979].
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1983-1984].
- HALPERIN, D. M. The Biopolitics of HIV Prevention Discourse. *In*: VERNON, W.; MORAR, N. (ed.). **Biopower: Foucault and beyond**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2016. p. 199-227.
- HALPERIN, D. M.; TRAUB, V. Beyond gay pride. *In*: HALPERIN, D. M.; TRAUB, V. (ed.). **Gay Shame**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2006. p. 3-40.
- HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: TADEU, T. (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1994 [1985]. p. 243-288.
- HARAWAY, D. J. **Ficar com o problema**, de Donna Haraway. Entrevista a Helen Torres, maio 2020. Tradução Ana Luiza Braga, Carolina Betemps, Cristina Ribas, Damián Cabrera e Guilher Altmayer. *Pandemia Crítica* n-1. 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/137>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- HARAWAY, D. J. **Staying with the Problem: Making Kin in the Chthulucene** Durham: Duke University Press, 2016.
- HARAWAY, D. J. **When Species Meet**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2008.
- HARAWAY, D. J. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 15 nov. 2021.

HARAWAY, D. J. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução Pê Moreira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, D. J. The Promises of monsters: a regenerative politics of inappropriate/d others. In: GROSSBERG, L.; NELSON, C.; TREICHELER, P. **Cultural Studies**. London: Routledge, 1991. p. 295-337.

JARMAN, D. **At Your Own Risk**: A Saint's Testament. Minneapolis: Minnessota Press, 2010 [1992].

JARMANIVENS, F. **Queer Voices** – Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

KHALIP, J. “The Archeology of Sound”: Derek Jarman’s *Blue* and Queer Audiovisuality in the time of AIDS. **Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies**, v. 21, n. 2, p. 73-108, 2010.

KESKA, M. *Blue* de Derek Jarman: crônica de una muerte anunciada. **Arte, Indivíduo y Sociedad**, v. 22, n. 1, p. 27-34, 2010.

LANGONE, J. AIDS: The latest scientific facts. **Discover**, p. 27-52, dez. 1985.

LATOUR, B. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Tradução Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru: EDUSC, 2004.

LAURITSEN, H.; WILSON, J. **Death Rush**: Poppers & AIDS. Dorchester: Pagan Press, 1986.

LAWRENCE, T. AIDS, the Problem of Representations, and Plurality in Derek Jarman’s *Blue*. **Social Text.**, n. 52/53, p. 241-264. aut./win. 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/466743>. Acesso em: 20 fev. 2023.

LEMKE, T. **The government of things**: Foucault and the new materialisms. New York: New York University Press, 2021.

MAZZEI, L. A. A voice without organs: interviweing in posthumanist research. **International Journal of Qualitative Studies in Education**, v. 26, n. 6, p. 732-740, jun. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09518398.2013.788761>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PARKER, R. O fim da AIDS? **Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids**, 2015.

PATTON, C. Tremble, hetero swine. In: WARNER, M. (ed.). **Fear of a queer planet**: queer politics and social theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 143-177.

PATTON, C. **Inventing aids**. Londres: Routledge, 1991.

SEDGWICK, E. K. White Glasses. *In*: SEDGWICK, E. K. **Tendencies**. London: Routledge, 1994. p. 247-260.

SEDGWICK, E. K. How do bring your kids up gay. *In*: WARNER, M. (ed.). **Fear of a queer planet: queer politics and social theory**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993. p. 69-81.

TREICHLER, P. A. **AIDS, Homophobia, and biomedical discourse: an epidemic of signification**, v. 43, p. 31-70, out. 1987.

WARNER, M. (ed.). **Fear of a queer planet: queer politics and social theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

WATNEY, S. The Spectacle of AIDS. **AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism**, v. 43, p. 71-86, Winter, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3397565>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Recebido em 22 de fevereiro de 2024

Aprovado em 3 de agosto de 2024