

POR UMA SEMÂNTICA DA POTÊNCIA: O CASO DE UM “CINEMA MENOR” NO BRASIL RECENTE

DOI

10.11606/issn.2525-3123.

gjs.2024.215976

ORCID<https://orcid.org/0000-0002-2986-1600>

PALAVRAS-CHAVE
Cinema menor;
Semântica
da potência;
Linhas de fuga;
Reconhecimento;
Zel Junior.

KEYWORDS
Minor cinema;
Semantics of
Power; Lines of
flight; Recognition;
Zel Junior.

RESUMO

O *fake trailer* intitulado *As Panteras do Lula* (<https://www.youtube.com/c/zeljunior>), estreado e “viralizado” em março/abril de 2022, bem como a conexão com Zel Junior, seu realizador, são os alicerces do ensaio, que aborda o conceito de “cinema menor” no contexto de uma gramática impotente do Brasil contemporâneo. A escrita se baseia na análise da forma e do conteúdo do referido vídeo, a partir da estrutura a costurar as seguintes partes: 1) o artista-cineasta-interlocutor e sua obra; 2) o (pré)contexto sociopolítico do país; e 3) perspectivas teórico-conceituais sobre noções de “semântica da potência”, “linhas de fuga” e “reconhecimento”, por meio de conversas com autores/as como B. Epinosa, F. Guattari, G. Deleuze, A. Honneth, W. Brown e J. Butler.

ABSTRACT

Drawing on *Lula’s Angels* (*As Panteras do Lula*), a fake trailer by Zel Junior which went viral in March/April 2022, this essay discusses the idea of a “minor cinema” within the context of an “impotent aesthetic” in contemporary Brazil. The text is grounded on the analysis of Zel’s work, its form and content. Therefore, the structure is based in the following sections: 1) the interlocution with the artist-director and his work; 2) the Brazilian sociopolitical context; 3) theoretical-conceptual perspectives about “semantic of power”, “lines of flight” and “recognition”, through conversations with authors, such as B. Epinosa, F. Guatarri, G. Deleuze, A. Honneth, W. Brown e J. Butler.

NOTA DA AUTORA¹

O presente ensaio situa-se num entre-lugar ou num lugar *entre* campos de conhecimento e formas de expressão, como cinema, literatura, teorias da recepção e ciências sociais em sentido lato. Deste novelo, são criadas interfaces com temáticas referentes a imagem e política – ou estética de resistência – em oposição a discursos (midiáticos) hegemônicos. Quanto a essas noções, vale evocar Jacques Rancière, sobretudo seu entendimento acerca de “políticas dos filmes”. Em *As distâncias do cinema*, o autor afirma que

Não existe política do cinema. **Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra “política” pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística [...]. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza** (Rancière 2012, 121, grifo nosso).

A bricolagem temática é usada como instrumento provocador próprio à natureza do ensaio, uma vez considerada a seguinte acepção de Theodor Adorno, em *O ensaio como forma*:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório. Desse modo, o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações – e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a história como um todo –, mas busca o teor da verdade como algo histórico por si mesmo (Adorno 2003, 25-27).

¹ Agradeço a Vivian Dominguez Ugá pela leitura detalhada e generosa deste ensaio. Agradeço igualmente às/-aos pareceristas *ad hoc* da Revista GIS pelas proveitosas recomendações.

INTRODUÇÃO

“Uma **literatura menor** não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” – elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, 38), em *Kafka: para uma literatura menor*, o termo em negrito é inspiração deste ensaio, que utilizará a ideia de “cinema menor” de modo a discutir a produção audiovisual de um artista motivado por uma vontade de resistência.

Instrumento a desafiar discursos dominantes, a “literatura menor” (“marginal” ou, ainda, “popular, proletária”) se constitui em seu exercício dentro de uma língua maior. Em outras palavras, trata-se de uma literatura (ou forma de arte) feita por uma minoria no interior de uma língua “maior”, que não significa “melhor”, mas “estabelecida”. Assim, sua verve política se encontraria justamente no lugar de contestação de hegemonias. Por isso, para os autores, “só desse modo é que a literatura se torna realmente máquina coletiva [e política] de expressão” (Idem, 42). Como veremos, com mais ênfase na 3^a. parte, tal concepção acolhe tanto o vídeo *As panteras do Lula*, e demais produções de Zel Junior, quanto o próprio artista, uma vez que opera de um lugar cultural “subalternizado”, segundo certo *ethos* estabelecido. Igualmente, veremos como a produção de Zel, ao desafiar não somente o *status quo* e a linguagem convencional, mas uma gramática de “vencedores”, se encaixa no que chamamos de “semântica da potência” – resistente à impotência de um sistema neoliberal e conservador.

Desse modo, se a “literatura maior” com seus cânones – aqui transposta para a ideia de “cinema maior” e seu largo esquema de produção-distribuição-exibição – é valorizada por mecanismos legitimadores de uma linguagem majoritária, a obra “menor” de Zel ganha corpo na infração e no desvio, tornando-se, como veremos, política e coletiva.

A vontade de resistência, por sua vez, encontra consonância com a ideia de *vontade de escrita*, mencionada pelo prefaciador do livro acima aludido através de uma carta em que Kafka explica “o embaraço que a profissão lhe causa, bem como o fanatismo com que a literatura se lhe impõe: ‘o meu emprego é intolerável porque contradiz o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura. Como eu nada sou senão literatura, que não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca poderá ser causa de exaltação, mas poderá, pelo contrário, desequilibrar-me completamente’” (Godinho – Prefácio Deleuze e Guattari 2003, 7). Como cineasta a produzir uma arte menor, igualmente a Kafka, quem seria Zel senão seus vídeos?

Neste ensaio, aquela vontade de resistência é tomada como ferramenta de produção e subjetivação da semântica da potência, compreendida como um regime de enunciação a fugir da gramática estabelecida. Ou seja, é

aquela vontade que estimula Zel a contestar discursos preponderantes, traçar novos e outros caminhos por meio de “linhas de fuga”, na transgressão da língua maior, como vocação para estar e atuar no mundo.

Postas as ideias norteadoras, partamos à trama.

1. O ARTISTA-CINEASTA-INTERLOCUTOR E SUA OBRA²

Um trio estiloso corre numa rua da cidade à noite quando se depara com um sujeito musculoso de olho eletrônico, vestido com a camisa do Brasil. Ele quebra num soco o asfalto e se apresenta com voz de ciborgue: “Eu sou o robô do Bolsonaro”. Esse início de filme já convida o/a espectador/a à aventura que irá vivenciar nos próximos dois minutos e sete segundos. Com ele, Zel Junior – diretor, ator, roteirista, produtor, editor, figurinista e criador – revela o cenário político brasileiro dos dias recentes por meio de uma “semântica da potência”, como elemento-chave para a compreensão do contexto.

² Ressalto que, devido ao vínculo estabelecido com Zel Junior desde a estreia de *As Panteras do Lula*, em abril de 2022, o considero colaborador e parceiro deste texto.

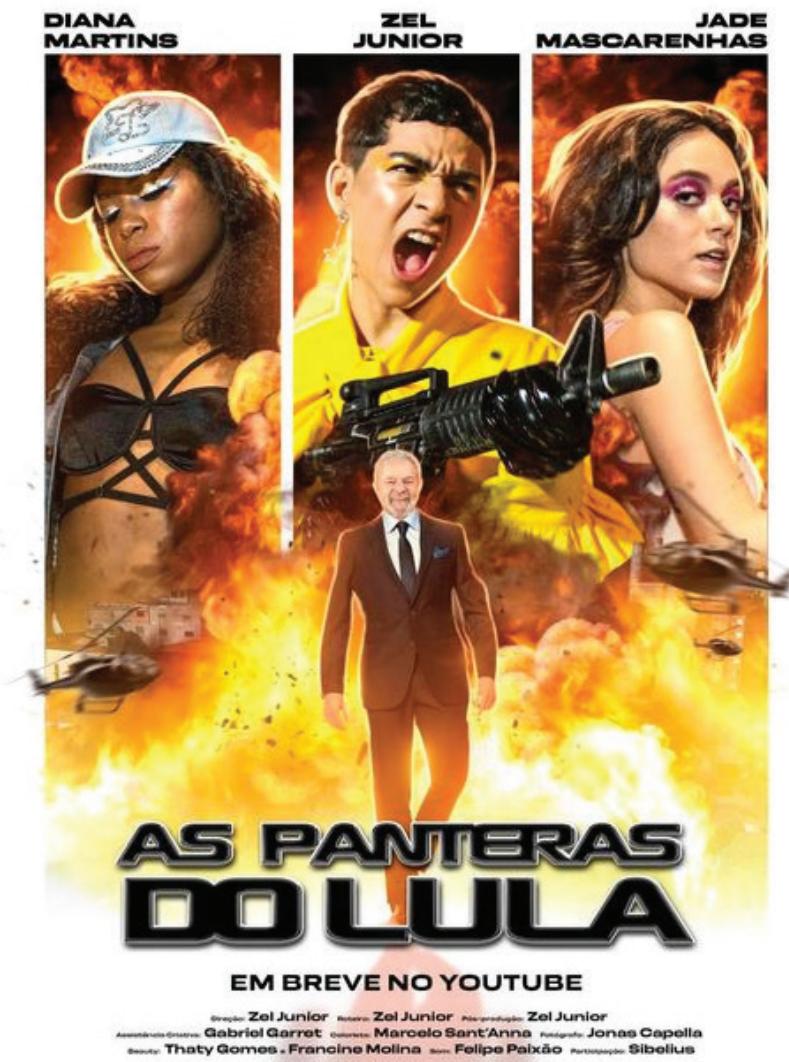


FIGURA 1
Cartaz do filme³

O curta, estreado em 29 de março de 2022, durou quase um ano para ser finalizado. Zel levou esse tempo porque teve que investir nas sete diárias de filmagem praticamente todo seu salário de *freelancer* em cinco empregos, sem patrocínios ou demais financiamentos. Além disso, colocou à venda objetos pessoais como forma de levantar recursos. Em conversa para a pesquisa, conta que, diferentemente da indústria do cinema, em que trabalham inúmeras pessoas, realiza tudo sozinho. De acordo com o artista,

³ Disponível em https://www.youtube.com/channel/UC_5G9EoFRcLVGlioS9tgbVg. Último acesso em 13/11/2023.

Jade Mascarenhas (minha amiga e atriz) sempre me deu muito suporte e me acompanhou em muita coisa; a equipe técnica, no set, era só eu e um câmera, porque nesse momento a Jade ficava mais na atuação, já que protagoniza tudo comigo. Além disso, sempre tive noção de que tinha que remunerar todo mundo, mesmo as/os amigas/os. Nunca me senti confortável em pedir favor. Então, mesmo quando trabalhava de garçom, numa padaria, já remunerava meus amigos. Como a grana era restrita, não me sentia confortável para passar ou pedir mais coisas, então, sempre fiz tudo. *As panteras do Lula* foi feito em sete dias, em dois tive orçamento para contratar uma pessoa pra fazer maquiagem. De resto, fiz tudo mesmo [direção, roteiro, edição, produção, cor, efeitos sonoros e visuais, figurino]. Nem botei meu nome em tudo porque fiquei com um pouco de vergonha.⁴

Apesar de ser o responsável por toda parte técnica, o artista compartilha seu trabalho com amigas/os. Segundo ele, “todo mundo se ajuda muito, todo mundo conhece meu trabalho e entende que a gente precisa fazer uma super força pra tudo aquilo acontecer” (Janeiro, 2024). Desse modo, pode-se afirmar que o caráter coletivo de seus trabalhos está presente tanto no ânimo e no espírito das/os participantes quanto no sentimento e na linguagem do realizador, a traduzir semelhantes vivências.

Zel nunca fez curso de audiovisual nem se preocupou em definir, em termos técnicos, seu trabalho. “Se alguém me pergunta o que faço, digo: vídeos de humor. Até pouco tempo não sabia que estava dirigindo e atuando, porque era algo muito distante da minha realidade. Eu não tinha acesso a esses termos... Fazia as coisas na guerrilha, sabe? Pegava o celular e câmera e ia gravar com minhas amigas. Nunca fiz roteiro para meus vídeos” (Maio, 2022).

Criado em religião evangélica, Zel não teve acesso a séries, filmes e desenhos, como “*Harry Potter* e *Dragon Ball*, porque a Igreja tinha discursos muito rígidos em relação a isso”. Mas às vezes conseguia assistir escondido na *Tela Quente*⁵ a fitas como *As Panteras*, *Titanic* e *Kill Bill*. Quando começou a frequentar *lan houses*, passou a se inspirar em clipes de divas *pop*, como Lady Gaga e Charli XCX. O artista conta que

meu primeiro acesso ao audiovisual foram os clipes *pop*. Comecei a assistir e consumir quando a Lady Gaga estava surgindo, e os clipes dela tinham uma pegada de curta, sempre com uma

⁴ Relato de Zel Junior em conversa no dia 08 de janeiro de 2024.

⁵ Programa da televisão brasileira (TV Globo), inaugurado em 1988, que exibe filmes nas noites de segunda-feira.

história por trás. Até hoje me preocupo muito para que minha estética seja *pop*. Essa é uma das minhas grandes diferenças. Em *As Panteras do Lula*, tive o cuidado de seguir mais a linha *pop* exagerada. Sou um artista *pop*. Acho que a gente é fruto do que consome. Às vezes modifiro toda a cena para dar mais essa característica... Cada cena é pensada e adaptada ao figurino, à ação. A locação tem que ser adaptada ao figurino para que seja impactante visualmente (Janeiro, 2024).

O jovem “gay, periférico e nordestino”, como se autodefine, migrou com sua família do interior da Bahia para São Paulo ainda criança. Desde os 16 anos vota no Partido dos Trabalhadores. Hoje, aos 25, mora na Zona Leste com três irmãos e a mãe. De acordo com Zel, “é por isso que consigo botar dinheiro nos vídeos, porque se morasse sozinho ia ser impossível. Do que ganho, tiro uma parcela para ajudar em casa, e o que sobra vou fazendo aos pouquinhos” (03/05/2022). O cineasta lembra que

quando conversamos sobre *As Panteras do Lula* [em 2022], nem sabia o que era um “curta”. A gente sabe que todos esses termos e a própria arte não são democráticos. Moro num dos bairros mais pobres de São Paulo. Descobri recentemente, num artigo que escreveram sobre mim, que a Cidade Tiradentes, comunidade na Zona Leste, é um dos bairros *Top 3* mais pobres de SP. Então esses termos – “cineasta, curta, longa, média-metragem” – é tudo muito novo pra mim. Há dois anos eu nem sabia o que significava. Até *As Panteras do Lula* mesmo, eu tava criando sem saber as funções que exercia. Eu só queria criar algo para a Internet. Não sabia que estava dirigindo, roteirizando, editando... Hoje em dia, entendo os termos, e ainda prefiro chamar de vídeo porque gosto que tudo que faço seja muito acessível pra todo mundo. Se eu, que estou muito inserido nesse mundo, não sabia o que era um curta, imagina as pessoas que estão mais de fora, né? Se eu disser pra minha mãe assistir ao meu *curta* novo, ela não vai entender o que é, mas se falar *vídeo* novo, sim. Eu gosto de ser *mainstream* acessível ao máximo, porque tenho consciência de que a arte não é acessível (Janeiro, 2024).⁶

⁶ Segundo Zel Junior, “o termo que mais define todas as etapas do meu trabalho é ‘cineasta independente’; é o que hoje percebo ser mais completo para o que faço. ‘Criador de conteúdo’ também, porque, ao mesmo tempo que realizo meus vídeos com características próximas ao cinema, sou um produto da Internet. Crio tudo de forma a conversar com temas da Internet, com temas que estão em alta, até o ritmo – montagem e edição – caminha muito entre a Internet e os aspectos mais ‘raízes’ do cinema” (Relado concedido em janeiro de 2024).

Em suas contas de *YouTube*, *Instagram* e *Twitter*, Zel escolheu a seguinte frase, em caixa alta, para se apresentar: “ESTOU DESESPERADO ASSISTAM MEUS VÍDEOS”. Quando afirma “sou fruto da Internet”, o artista ratifica a importância das redes não só como inspiração para seus trabalhos, mas como veículo ampliado de divulgação e recepção, próprio à contemporaneidade. Vale ressaltar que ele tem quase 90 mil seguidores no *Instagram* e no *YouTube*, e que, no canal, *As Panteras* tem mais de 350 mil visualizações. De acordo com o realizador, *Gay x Crente* (seu outro filme) “viraliza todo mês. No *TikTok* ele tá com quase um milhão de curtidas e 5 milhões de visualizações. Há uns 2 meses ele fez 3 milhões numa conta aleatória do *Instagram*. Só que meu conteúdo tem crítica social e política, o que acaba me limitando em trabalhar mais. Se você analisar quem está no topo do entretenimento em nosso país, são criadores que divulgam golpes, joguinhos duvidosos” (Janeiro, 2024).⁷

Em resposta à pergunta sobre o que o move, o realizador afirma com precisão: “A raiva. Sou movido pela revolta e pela raiva. Isso está em todos os meus vídeos. Neles coloco coisas que me machucam e que quero expressar. Como não consigo enfrentar na hora, crio para aliviar. Quando sinto ódio, sei que vem coisa boa por aí. Não consigo me expressar num *stories*, pegar minha câmera e xingar muito. Até queria, porque ia me acalmar, mas vou guardando tudo para meus vídeos” (Maio, 2022).

Vale notar que aquele sentimento – a raiva – pode ser tomado como categoria analítica e criativa num sentido talvez incomum, qual seja, o de “transformação” e/ou metamorfose, tal como sugere B. Espinosa, visto mais detalhadamente na 3^a. parte. Em *Antropologia das emoções*, as autoras – Coelho e Rezende – criam aproximações entre raiva e ódio (ou ira) compreendidos como originários da humilhação. Assim,

a humilhação surge quando o indivíduo experimenta ser um objeto pressionado por forças fora de seu controle. Neste caso, o sujeito acredita na intenção dos outros de degradarem a sua pessoa. A humilhação pode se transformar em raiva e ódio quando a pessoa acredita que o único modo de resolver esse sentimento é inverter a estrutura que o originou – o movimento de inferiorização ou degradação (2010, 39).

A metamorfose (ou “inversão”, para as autoras) é expressa pela seguinte interpretação de Espinosa: “o ódio que é inteiramente vencido pelo amor converte-se em amor; e o amor é, por isso, maior do que se o ódio não o

⁷ Zel conta que é difícil precisar o número de visualizações de *As Panteras*, sobre tudo porque teve “dois booms: na época do lançamento e perto das últimas eleições”. Até onde sabe, o vídeo teve 100 mil curtidas em uma conta do *Twitter* e, no *TikTok*, um milhão e meio.

tivesse precedido” (2021, 27). Ainda, segundo o filósofo: “Com efeito, aquele que começa a amar a coisa que odiava [...], alegra-se”. A essa alegria, que está envolvida no amor, acrescenta-se a alegria que surge do esforço por afastar a tristeza. Como veremos, o amor que vence a raiva, em Zel, é aquele de sua criação, que dá lugar à vingança na forma de representação pop alegórica.

Além da raiva, dois elementos afetam e dão ânimo ao cineasta: o desejo de auto-representação e reconhecimento. Esse duplo querer envolve “a vontade de ver pessoas LGBTQIA+ representadas em produções audiovisuais, pessoas oprimidas se vingando de opressores no mesmo nível de igualdade” (2022); e também a revanche das situações de injustiça e não reconhecimento que sofre em seu dia a dia – formas de humilhação e não aceitação de seu estilo e performance.

Zel estava com medo de *As Panteras do Lula* “não ir bem”, ser “ignorado” ou ter “pouca repercussão”, como supõe terem sido seus vídeos anteriores. Seu temor também se apoiava no fato de *As Panteras* ser um *fake trailer* – modelo de *teaser* de um filme que não vai estrear, que “lá fora é comum, mas no Brasil, não”. Como forma de divulgar a obra, para além das redes sociais, imprimiu pôsteres e foi para as ruas panfletar. “De alguma maneira, eu acreditava”, confessa. Quanto à escolha pelo *fake trailer*, Zel argumenta que

é maravilhoso! É bem aceito na Internet, nos formatos e tempos exigidos. Hoje em dia as pessoas estão cada vez mais impacientes... Não é mais como antigamente... Outro ponto é que tem uma disputa muito grande, todo mundo é criador de conteúdo em potencial. Então, a concorrência pelo tempo de tela é grande, e o *fake trailer* tem a vantagem de manter a pessoa assistindo o que a gente criou. Tem ainda mais dois pontos: em *As Panteras do Lula* eu precisava de um vídeo de portfólio que mostrasse tudo o que conseguisse fazer: uma cena de explosão, de tiro, ação... Tem muito efeito ali. E eu queria treinar efeitos visuais e edição até pro meu futuro mesmo. Óbvio que vai chegar um momento que vou querer criar curtas, mas até lá já vou ter passado por muita coisa. Por fim, no *fake trailer* consigo me expressar de diversas formas, sabe? Consigo colocar quarenta *looks* e locações, que no curta clássico limita mais, porque precisamos contar uma história, o que dificulta (Janeiro, 2024).

A repercussão do trabalho foi tamanha que o vídeo foi derrubado de plataformas como o *TikTok*.⁸ Sobre o episódio, Zel *tweetou*: “Perdi minha

8 Para mais detalhes, ver matérias, tais como: “Criador de *As panteras do Lula* rebate acusações do MBL de que sátira recebeu recursos partidários” – O Globo, 06/04/2022; “TikTok derruba conta de Zel Junior, do filme ‘As Panteras do Lula’, que viralizou nas

conta no tiktok, os gados estão denunciando minhas redes sociais em mutirões organizados no telegram. Se alguém puder me ajudar com isso! @TikTokBrasil injusto, meu vídeo não violava nenhuma das regras [...] Eu passei meses produzindo *As Panteras*, meses editando no meu quarto, são anos criando tudo isso, eu não posso perder minhas redes sociais!”.⁹

As milhões de visualizações de *As Panteras* incomodaram espectadores da direita e da extrema-direita brasileiras. Em suas redes, Zel recebeu ameaças de morte, além de protestos de partidos e movimentos, como o MBL - Movimento Brasil Livre. “Massivamente, nos comentários dos meus vídeos eu recebia fotos da Marielle, sabe?¹⁰ No Facebook muitos diziam que eu só ia parar quando recebesse uma bala na cabeça. Hoje em dia, tudo que posso fazer é tomar cuidado. No país que a gente está... Tenho medo, mas aprendi à força a ignorar tudo, senão já tinha parado”, declara (04/2022).

Em resposta ao fundador do MBL, que insinuou que *As Panteras* teria ganhado verba partidária, Zel publicou os seguintes posts no Twitter do dia 05/04/2022:

Não vou tolerar isso só porque um cara acha muito difícil um gay, nordestino e periférico ser capaz de dirigir, roteirizar, editar e fazer efeitos especiais [...] Houve uma grande depreciação contra a minha imagem e a imagem das minhas amigas, insinuando que gays, trans e mulheres são o Brasil que deu errado [...] Não se deram nem ao trabalho de pesquisar sobre o meu canal, faço isso há anos, existem vídeos tão bons quanto *As Panteras do Lula* e que fiz com menos de cem reais. Vai ser irado ver vocês pesquisarem e chegarem à conclusão que fiz tudo sozinho no meu quarto na ZL de SP.

O outro lado da história, porém, é que cineastas progressistas – como Kleber Mendonça Filho¹¹ e Petra Costa¹² – declararam admiração pelo vídeo. A última, por exemplo, considerou o curta como “a nova promessa do cinema de ação nacional”.¹³

“redes” – Brasil 247, 01/04/2022; “*As Panteras do Lula*, que bomba nas redes sociais, é produção de Zel Junior, youtuber de 24 anos” – Folha de S. Paulo, Ilustrada, 31/03/2022, “*As Panteras do Lula* tira sarro de Bolsonaro com filme de ação gay” – Folha de S. Paulo, Ilustrada, 05/04/2022, entre outras.

9 Disponível em <https://twitter.com/zeljuniom>. Último acesso em dezembro de 2023.

10 “Mulher negra, da favela, defensora de Direitos Humanos e socióloga” (https://www.instagram.com/marielle_franco/), Marielle Franco foi assassinada no meio de sua gestão como vereadora do Rio de Janeiro, em 14/03/2018.

11 Diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema. Autor de filmes como *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019).

12 Cineasta. Dirigiu, entre outros, *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019).

13 Mensagem postada no Twitter do artista, em abril de 2022.

Tal visibilidade conferiu ao realizador ofertas de empresas de entretenimento com contrato de exclusividade. “A proposta era anular tudo que faço”, ou seja, teria que suspender seu canal e interromper suas próprias criações. Não aceitou. “Que sentido faz? Como vou parar de fazer meus vídeos? Ainda não vejo muitas travestis protagonizando filmes de ação. Então, se estou fazendo isso, acho justo continuar”. Em agosto de 2022 lançou *As Panteras do Lula 2*.

2. O (PRÉ)CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DO PAÍS

Apesar do lançamento recente, as ideias de *As Panteras do Lula*, segundo Zel, começaram a ser concebidas há oito anos, em 2016. Esse período compreende o “pré-contexto” do país, a englobar o que chamamos de “estética da desdemocratização”. Desenvolvido pela filósofa política Wendy Brown, em seu ensaio *American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism and De-Democratization* (2006), o termo “desdemocratização” envolve elementos selecionados do neoliberalismo e do neoconservadorismo, considerando suas colisões e convergências. Um de seus aspectos exemplares – cujos efeitos estariam em ataques à democracia constitucional, na erosão de seus valores e instituições – seria a junção do que a autora chama de cristianismo fundamentalista, como idioma emergente da vida pública, e a ideologia neoliberal como doutrina socioeconômica, culminando num retrocesso conservador ultraliberal.

Com base nesse termo, entendemos que o “pré-contexto” sociopolítico nacional – desdemocratizante, por excelência – representa a semente de uma gramática ultradireitista firmada oficialmente no país em 2018, mas iniciada anos antes. Tal gramática, a configurar o contexto tratado, pode ser concebida como um conjunto de regras ou estrutura linguística a estabelecer padrões da extrema direita, numa espécie de “comunidade moral” – como sugere Angela Alonso (2019) – ou, ainda, um “populismo reacionário”, segundo Lynch e Cassimiro (2022).¹⁴

Note-se que, tanto em forma quanto em conteúdo, a semântica potente de Zel Junior, vista como vingança na linguagem cinematográfica, participa do contexto daquela gramática dominante, mas em sua objeção. Uma estética antônima.

14 Aspectos da extrema direita no Brasil são traçados por Michael Löwy por meio da ideia de conservadorismo reacionário a concentrar singularidades, tais como: a ideologia repressiva e o culto da violência policial; a intolerância com minorias sexuais por setores religiosos (sobretudo, o neopentecostalismo); o apelo aos militares e o saudosismo da ditadura militar (2015, 662-663). Tais características também podem ser observadas na noção de “populismo reacionário”, considerado um projeto antidemocrático e antiplurilateralista. Tal projeto visa retomar o imaginário popular do “bom governo” militar, além de defender a restauração da ordem, a ascensão de grupos cristãos, a apologia da violência política e o aparelhamento ideológico da administração pública. Para mais detalhes, verificar Lynch e Cassimiro, 2022.

Como exemplo do período germinativo, voltamos a 05 de janeiro de 2015, estreia do Cenário Temático veiculado pelo Jornal Nacional, da Rede Globo, intitulado *Projeto Lava Jato*. Tal “cenário” era constituído por ilustrações gráficas, situadas atrás dos apresentadores/âncoras, de dutos de esgoto por onde saíam notas de dinheiro, cuja cor preponderante era vermelho-cobre.¹⁵ A partir daquela data – próxima da posse de Dilma Rousseff, em seu segundo mandato – o telejornal de maior audiência do país passou a protagonizar, cada vez mais regularmente e ao longo dos anos subsequentes, tais imagens e seus signos.



FIGURA 2
Imagen extraída do livro *JN: 50 anos de telejornalismo*¹⁶

Pouco tempo depois da estreia do referido *design*, e sua veiculação quase diária, dois acontecimentos se seguiram: a destituição da presidenta, em 31 de agosto de 2016, e a prisão do então ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 07 de abril de 2018.

Nesse processo, pode-se dizer que palavras significativas da gramática impotente do referido contexto foram proferidas no dia da votação do *impeachment* de Rousseff, em 17/04/2016. Naquela data, aquele que se tornaria presidente dois anos e meio depois invocou o torturador que teria sido o “pavor” da primeira mulher a ocupar o mais alto cargo no Brasil. No evento, ao votar contra a presidenta, outrora militante política, Jair Bolsonaro enunciou a seguinte frase: “...Perderam em 64, perderam agora

¹⁵ O referido cenário pode ser visualizado, por exemplo, em <https://revistaforum.com.br/midia/2019/11/27/jn-da-globo-resgata-duto-de-dinheiro-em-materia-sobre-nova-condenao-de-lula-no-trf-4-65053.html>. Último acesso em 11 set. 2023. Sobre este tema, especificamente, ver Carrato, Santana e Guimarães, 2021.

¹⁶ Imagem extraída do livro *JN: 50 anos de telejornalismo*, Editora Globo Livros. Sobre o Cenário Temático, lemos nessa referência que “...Outro projeto de destaque realizado pela equipe de Arte nos últimos anos foi a identidade visual que ilustra as notícias da Lava Jato. Os escândalos de corrupção dominaram o noticiário e a vida dos brasileiros. Precisávamos explicar ao público esquemas intrincados permeados por pilhas de documentos [...] Nesse processo, em vez de desenvolver uma ilustração para cada telejornal, a arte dos dutos passou a ser a cara da cobertura em toda programação [...] Desde 2015, sempre que se fala em Lava Jato, os dutos estão lá” (2019).

em 2016... Pela família e pela inocência das crianças [...]. Contra o comunismo, pela nossa liberdade [...]. Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff; pelas Forças Armadas; por um Brasil acima de tudo e um Deus acima de todos, o meu voto é sim".

A "estética da desdemocratização" já transfigurada em sua essência – a "estética da impotência"¹⁷ – foi coroada no dia 01/01/2019, quando meios de comunicação de todo país transmitiram a posse do ex-deputado federal, defensor da ditadura militar. Esse momento e os quatro anos subsequentes englobam a gramática "maior" e autoritária em que Zel Junior, com seu cinema menor e potente, confronta não apenas signos, mas injustiças e violências concretas próprias ao *modus operandi* bolsonarista.

O referido contexto – isto é, os anos de Jair Bolsonaro na presidência, os caminhos que o levaram até lá, sua representação, estética e atuação discursiva¹⁸ – foi extensamente examinado por cientistas políticos e pesquisadores como Fernando Limongi (2017; 2023), por exemplo, que também analisa o papel da opinião pública e da mídia no período. Mudanças sociológicas vividas no país, bem como a complexidade do sistema político, seus agentes e atores, também podem ser verificadas em referências de relevância, tais como, Adalberto Moreira Cardoso (2020), Sylvia Moretzsohn (2016), Mauricio Moura e Juliano Corbellini (2019), entre outras.¹⁹ Além dessas, demais leituras dão ideia da abrangência da discussão sobre mídia, televisão, política e sistema judiciário no país, como Faria (2018); Feres Jr. e Sassara (2016); Feres Júnior, Melo, e Barbabela (2020).²⁰

Devido às limitações do texto, nos restringiremos a levantar a hipótese de que imagens e discursos desdemocratizantes veiculados quase diariamente pela mídia hegemônica – ao longo de pelo menos quatro anos, em

¹⁷ O termo "impotência", discutido a seguir, tem inspiração em Baruch Espinosa. Igualmente, nos inspiramos na ideia de Walter Benjamin sobre "estetização da política". Em 1935/1936, Benjamin já escrevia que o fascismo desemboca na estetização da vida política. "Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra [...] *Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*" (1994, p. 195-196).

¹⁸ Em aspecto globalizado, vale a seguinte menção de Wendy Brown: "Para sua própria surpresa, forças da extrema direita subiram ao poder nas democracias liberais pelo mundo todo. Cada eleição traz um novo choque: neonazistas no parlamento alemão, neofascistas no italiano, o Brexit conduzido pela xenofobia alimentada pelos tabloides, a ascensão do nacionalismo branco na Escandinávia, regimes autoritários tomando forma na Turquia e no Leste Europeu e, é claro, o trumpismo" (2019, 9).

¹⁹ Em levantamento realizado entre 2019 e 2020, foram encontradas numerosas pesquisas, de diversos campos de conhecimento, sobre a veiculação de temáticas políticas pela mídia predominante. Para exemplos sobre o debate no campo acadêmico nacional, verificar Almeida e Lima, 2016; Augsten, 2019; Barbara e Gomes, 2010; Correa, 2018; Fernandes, 2016; Fontes, 2015; Fontes, Ferracioli e Sampaio, 2016; Gomes, 2017; Guazina e Santos, 2017; Hoffmann, 2018; Magalhães, 2016; Mota e Almeida, 2017; Motta e Guazina, 2010; Peixoto, 2018; Pimentel, 2016; Santos e Salles, 2017; Zanetti, 2019.

²⁰ Para outras leituras sobre o tema, conferir Bolaño e Brittos, 2005; Chaia, Coelho e Carvalho, 2015; Diniz, 2013; Goulart, Roxo e Ribeiro, 2010; Machado, 2000; Mattos, 2000; Miguel, 2002; Kehl, 1982.

apenas um telejornal brasileiro – teriam sido peças fundamentais para a montagem do momento histórico. Em outras palavras, arriscamos dizer que, pelo menos a partir de janeiro de 2015, narrativas e signos difundidos por meios massivos teriam provocado mecanismos sociopsicológicos aos quais Theodor Adorno já atentava há sete décadas.

A preocupação do frankfurtiano com a natureza da televisão como meio de comunicação de massa, e seu imaginário, parece-nos longe do anacronismo, uma vez que certa estrutura sociopsíquica da audiência, formada por sujeitos consumidores, encontraria eco em discursos monopolizantes na fundação de uma ontologia da classe média nacional a assumir um caráter cada vez mais autoritário (Adorno 1957).

Em referência a essa perspectiva, por ora ressaltamos, como atributo de nosso argumento, o fato de *As Panteras do Lula* e demais vídeos de Zel Junior²¹ se posicionarem na contramão da racionalidade midiática hegemônica, de tradição empática com os “vencedores”. Ao filmar histórias do ponto de vista dos “vencidos” (Benjamin 1940 [1994]), suas produções se levantam contra o “progresso técnico somado à regressão social” (Adorno e Horkheimer 1947 [1985]), na construção da aqui chamada semântica da potência.

3. PERSPECTIVAS TEÓRICO-CONCEITUAIS (E NOTAS PARA CONSIDERAÇÕES ABERTAS)

Semântica da potência: como foi concebida tal ideia? A primeira palavra da expressão deriva do uso de signos antagônicos à *gramática* então partilhada. O segundo nome, por sua vez, tem inspiração no pensador “vivente-vidente” (Deleuze 2002), Baruch Espinosa. Vamos a ele, então.

Na Definição 8 do livro IV da *Ética*, o filósofo do século XVII esboça a sua compreensão de “virtude e potência”, que seriam a mesma coisa: A “virtude, enquanto referida ao homem, é sua própria essência ou natureza, à medida que ele tem o poder de realizar coisas que podem ser compreendidas exclusivamente por meio das leis de sua natureza” (2021, 159). Espinosa retoma a ideia de virtude/potência na Proposição 20: “**Quanto mais cada um busca o que lhe é útil, isto é, quanto mais se esforça por conservar seu ser, e é capaz disso, tanto mais é dotado de virtude; e, inversamente, à medida que cada um se descuida do que lhe é útil, isto é, à medida que se descuida de conservar seu ser, é impotente**” (Idem, 170, grifo nosso).

²¹ Como *Gay X Crente*; *Gay X Crente 2*; *Fiquei com um bolsominion*; entre outros: <https://www.youtube.com/c/zeljunior>. Último acesso em dezembro de 2023.

Em demais Proposições, seguidas de Demonstrações e Corolários, Espinosa continua: Prop. 22 “O esforço por se conservar é o primeiro e único fundamento da virtude” (Idem, 171); Prop. 37 “**Todo aquele que busca a virtude desejará, também para os outros homens, um bem que apetece para si próprio**” (Idem, 179, grifo nosso). Já a impotência, por sua vez, estaria relacionada à servidão e ao medo. Na Proposição 45, intitulada “O ódio nunca pode ser bom”, Espinosa descreve “os sinais de um ânimo impotente – aquele que se compraz com minha impotência e minha desgraça ou atribui à virtude nossas lágrimas, nossos soluços, nosso medo e coisas do gênero” (Idem, 186-187, grifo nosso).

Para voltarmos ao nosso artista e criador de conteúdo, Zel Junior, e ao contexto sociopolítico de sua produção, vale evocarmos a Proposição 46, ainda na Quarta Parte da Ética: “Quem vive sob a condição da razão se esforça, tanto quanto pode, por **retribuir com amor ou generosidade, o ódio, a ira, o desprezo, etc. de um outro para com ele**”. Seu Escólio diz que: “**Quem quer vingar as ofensas por um ódio recíproco, vive, na verdade, infeliz. Quem, contrariamente, procura vencer o ódio pelo amor, combate, certamente, com alegria e segurança; defende-se facilmente tanto de um quanto de muitos homens**” (Idem, 187-188, grifo nosso).

Enquanto a figura representativa do poder do Estado no contexto visto acima, bem como a estrutura ao seu entorno, enaltecia por meio de uma gramática autoritária o aniquilamento de grupos vulneráveis e progressistas, Zel contabilizou formas de opressão, hostilidade e desrespeito sofridas em seu cotidiano, proferidas por diversos setores da sociedade. Teve um dia “que fui parado por um casal de cristãos com muita agressividade, porque estava de salto alto, e isso acontece com muita frequência, não é um caso isolado. Enquanto a gente gravava As Panteras, me pararam com violência em frente da minha equipe, sabe? E vários amigos meus LGBTQIA+ compartilham essas histórias de crentes que já tentaram exorcizá-los/as e outros casos de abordagem. Isso é muito comum, tá?” (Maio, 2022).

Nesse cenário, duas curiosidades são notadas: o artista não incorpora uma política excludente do sofrimento, tampouco busca revidar – na mesma forma e conteúdo – o ódio recebido. Quando declara que poderia responder com o mesmo sentimento, “mas não consegue”, ou seja, o transforma em potência criativa, ao menos duas constatações sobre a sua semântica são traçadas: A) em oposição à estética da impotência, Zel fabrica uma alegoria crítica e propositiva contestando aqueles que “não sabem fortificar os espíritos dos homens, mas sim deprimi-los – esses são insuportáveis para si mesmos” (Deleuze 2002, 31); B) sua postura subjetiva é contrária ao “sujeito do ressentimento”, que faz da miséria ou da impotência sua única paixão (Idem). O interessante a se notar nesse caso

é que, em vez de se reter numa posição ressentida e se apoiar na moral moderna nietzschiana, o jovem rumava para a semântica e finca terreno na virtude (ou na potência).

Quanto à primeira constatação, percebe-se que a vingança do artista é traduzida em linguagem de ação pop, política e satírica. Em seus filmes observa-se o uso de códigos da extrema-direita – tais como: estética fundamentalista, imagens de limpeza e higienização, ideologia armamentista, entre outros – representados de forma avessa, num duplo que se antagoniza, numa espécie de metamorfose das paixões tristes em alegres. Exemplo disso está em *As Panteras*, que ressignifica símbolos e cenas nacionais – como uma bomba com o número 17 a explodir numa armadilha,²² e “bolsominions robôs” ironizados numa alegoria utópica, uma vez que as super-heroínas estariam prontas para acabar com o projeto de destruição do Brasil.

A semântica, a rasgar a gramática impotente, pode ser interpretada através da noção acima mencionada de literatura menor, formulada por Deleuze e Guattari. No Prefácio de *Kafka: para uma literatura menor* já seria possível formar aproximações com o artista e sua linguagem no seguinte sentido: “Nunca houve autor mais cômico e alegre do ponto de vista do desejo; nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. A alegria marida-se à política, contagiando-se, ao ponto que o trágico é expurgado denunciado como elemento oposto” (2003, 9-10). Em relação à concepção de literatura menor, os filósofos explicam:

A primeira característica é que a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização [...] A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político [...] A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo [...] A literatura é assunto do povo [...] Não há sujeitos, só agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente [...] **As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação** (Deleuze e Guattari 2003, 38-42. Grifo nosso).

Como verificar tais categorias nas produções de Zel Junior e, mais especificamente, em *As Panteras do Lula*?

Por desterritorialização pode-se entender um desvirtuamento linguístico (da linguagem em sentido amplo) operado por determinado grupo

22

Número eleitoral referente à legenda que nomeou Jair Bolsonaro em 2018.

“subalternizado” ou “marginalizado”. Ou seja, o desvio de linguagens estabelecidas ou majoritárias por agentes que se veem fora de certo padrão. O termo configura, igualmente, um movimento de deslocamento ou saída do território (bem como o desvínculo de um signo de seu contexto de significação) em direção a uma reterritorialização.

Nesse sentido, verifica-se que o desejo em Zel está em sua própria semântica. Em outras palavras, sua linguagem busca saídas a desembocarem em novos percursos, notadamente, de produção e reconhecimento de subjetividades agenciadas. Tais subjetividades não assujeitadas nos dão a ver as duas categorias seguintes mencionadas no trecho acima: o vínculo entre individual e político, e o agenciamento coletivo de enunciação. Em *As Panteras*, individual-coletivo-político se misturam em múltiplas expressões em ruptura. Sobre tais expressões podemos transpor a seguinte questão posta por Deleuze e Guattari: “Quantos é que vivem hoje numa língua que não é sua?” (Idem, 43). Certamente, Zel, assim como suas amigas-personagens, partilham aqueles quantos. Logo, performatizam outras estéticas e narrativas como formas possíveis de operar no mundo.

Quanto à ideia de menor, os autores sugerem ser condição de uma literatura, vista aqui por meio de um “cinema menor”, a promover outras versões em direção a agenciamentos transformadores, a outras ações e atuações, corpos e espacialidades, estéticas e poéticas, em atos destemidos de disruptão com o *establishment*. Assim, aquele substantivo – menor – “já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)” (Idem).

Novas rotas (ou o movimento desterritorialização-reterritorialização) podem ser lidas através do conceito de “linhas de fuga” (*lignes de fuite*). Diante do que considera por tirania das significações e comportamentos imperantes, Guattari (2011) analisa métodos de produção, codificação e comunicação de subjetividades subjugadas. A partir do entendimento de que não existe gramaticalidade *em si*, e de que o poder do Estado (e também da mídia) pode ser visto como instrumento de assujeitamento semiótico, o psicanalista francês verifica comportamentos que escapam, discursos que desafiam a língua como um sistema fechado, agenciamentos críticos que fogem em direção à construção de outros mundos possíveis.

Desse modo, fugir implica um gesto de subjetivação em direção a um novo/ outro modo de vida, um ato de coragem que emancipa e libera sujeitos das “linhas duras”. Situadas na ordem e no controle, estas últimas normatizam e enquadram percepções com base em dualidades estratificadas, tais como, dominantes e dominados. Fugir dessa cartografia significaria romper com tal modelo, desterritorializá-lo, evadi-lo.

Evasões de uma linguagem “maior” nos levam a compreender as experiências de Zel sobre injustiças, ameaças e violências sofridas por ele e suas amigas, que se auto-representam no filme, representando, por sua vez, uma comunidade LGBTQIA+. Ao produzir imagens que metamorfosem o ódio em bons afetos, Zel conduz aquele sentimento para outras linhas, potências e estéticas onde o agenciamento coletivo protagoniza a cena. Numa de suas falas, em *As Panteras*, declara às amigas que “a melhor parte de tudo isso não é bater em bolsominion, são vocês”. (No vídeo intitulado *Fiquei com um bolsominion*, igualmente prevalecem a amizade, o amor e a identidade de grupo).

Note-se, com isso, que a ação política de Zel configura uma “vontade de potência”, que responde às ideias de ressentimento discutidas pela filósofa política Wendy Brown no artigo intitulado *Wounded Attachments*.

O texto de Brown se refere às identidades políticas contemporâneas, e um dos argumentos é o de que sociedades seculares da modernidade tardia, em que indivíduos são subjugados e controlados por configurações globais do poder capitalista e disciplinar, incitam o ressentimento do sujeito. Por meio de uma “politização da exclusão”, a autora sugere que identidades politizadas oriundas de sociedades liberais e disciplinares, na medida em que se presumem excluídas de um ideal universal, postulam aquele ideal e, ao mesmo tempo, sua exclusão dele, para a sua própria perpetuação como identidade (Brown 1995, 211). Segundo a cientista política,

o liberalismo contém em sua origem um estímulo para o que Nietzsche chama de ressentimento, uma vingança moral do “triunfo do fraco como fraco”. Esse estímulo ao ressentimento seria inerente a dois paradoxos do liberalismo: entre a liberdade individual e a igualdade social cria-se uma contradição a produzir fracassos voltados para a recriminação, por parte de subordinados, e a culpa, tornada ressentimento pelo “bem-sucedido” (Idem, 213, tradução nossa).

Neste ponto, teríamos duas interpretações para a ideia de ressentimento discutidas por Brown: 1) a do próprio Nietzsche, segundo a qual, de acordo com a moral judaico-cristã, o ressentimento surge como vingança dos fracos quando culpabilizam os fortes por seu sofrimento, se ressentindo de sua própria fraqueza – espécie de lógica “enraizada nas vicissitudes psíquicas da fraqueza” (Brown 2019, 215); e 2) aquele “sintoma” como o avesso da moeda.

Na primeira interpretação, a valorização da “docilidade, da humildade e da abnegação emana da ferida da fraqueza [...]. Novamente, a criatura do ressentimento, em sua incapacidade de criar o mundo, o repreende.

Isso significa que o sistema moral que ela constrói tem, em seu âmago, o rancor, a reprimenda, a negação” (Idem). Já na segunda, o ressentimento estaria em reverso, pois se encontraria no destronamento e na ostentação destituída (mascarada como “perda dos direitos”) das elites e classes abastadas. Aqui, rancor e raiva não são sublimados em forma de (auto)abnegação, mas tornam-se, isto sim, “uma política permanente de vingança, do ataque àqueles culpados por destronar a masculinidade branca – feministas, multiculturalistas, globalistas que tanto os destituem quanto desdenham deles” (Brown 2019, 217).

Com base na argumentação, ressaltamos dois pontos relativos ao nosso sujeito-interlocutor. Em primeiro lugar, verifica-se que a “vingança” de Zel é criadora, não culpabilizada, muito menos rancorosa ou ressentida. Pelo contrário, a faculdade de sua arte se edifica na agência que reterritorializa afetos. Indo mais além, sua criação se concretiza como subversão à gramática “maior” ou estabelecida (ou, ainda, à estética da impotência), em busca de reconhecimento.

Não há em sua semântica prevalência do sofrimento. Pelo contrário, vemos em seus vídeos a transformação desse sentimento numa potência de ação. Por exemplo, numa das conversas para a pesquisa, o artista manifesta seu diferencial tanto em relação “aos filmes de ação heteronormativos, onde prevalece a imagem da força do homem branco”, quanto em relação aos filmes LGBTQIA+, que representam “um ponto de vista triste e sofredor, que é importante... Mas também é importante que a gente tenha uns clichês, né? Que a gente tenha pessoas LGBTQIA+ em ação, fazendo diversas coisas. É o que tento mostrar” (Maio, 2022).

Numa inversão da moral moderna nietzschiana, o fraco, para Zel, seria justamente o opressor, que deve ser confrontado não através do ódio, mas do humor alegórico. No lugar de uma politização da exclusão, sua semântica, baseada na vontade de reconhecimento, parece se vincular à proposta de Brown, cujo desafio está na inserção uma “cultura política radicalmente democrática”. Tal desafio é pautado pela autora na seguinte pergunta, dentre outras: “E se suplantássemos a linguagem do ‘eu sou’ – com sua defensiva oclusão na identidade, em sua fixidez de posições e sua equação de posicionamento social e moral – para a linguagem do ‘eu quero’?” (Brown 1995, 221, tradução nossa).

Pois Zel parece querer, e “desesperadamente”: “Tenho números que são parecidos com os de pessoas grandes, do *mainstream*, só que ninguém ainda consegue enxergar. Isso pra mim é muito complicado entender, porque quero gravar um próximo vídeo e já estou me entupindo de trabalho pra conseguir pagar. É exaustivo. Gravei *As Panteras* doente de tanto trabalhar. Morro de medo de não poder mais pagar os meus vídeos e ter

que parar, sem ter chegado lá. O *mainstream* pede para que não se fale de religião nem de política, que são os maiores temas dos meus vídeos. Então, tô ferrado” (Maio, 2022).

Nesse ponto, percebemos que a vontade do artista em seguir produzindo encontra outra força motriz: o desejo de reconhecimento. Tal conceito, com o qual encerraremos o ensaio, é de relevância inquestionável para a teoria social e política contemporânea, tendo sido amplamente recepcionado e discutido nas ciências sociais brasileiras. Em levantamento recente (2022), baseado no *Scielo – Scientific Electronic Library Online*, sobre a palavra “reconhecimento”, foram encontradas centenas de artigos, excluídas revistas de outras áreas científicas. Já o recorte na busca por “Axel Honneth”, por exemplo, nos levou a 137 resultados. Outras/os autoras/es que aparecem de forma majoritária no debate nacional são Charles Taylor, Nancy Fraser e Judith Butler.²³

Notadamente, a menção às referências se restringe ao diálogo entre proposições do conceito e o desejo de Zel por um triplo reconhecimento: ao seu trabalho em si, a ele mesmo como criador e artista, e à representatividade²⁴ de seu grupo (suas amigas, atrizes e personagens LGBTQIA+). Em sua fala, relata que

queria muito ver uma travesti num papel de heroína. Eu e minhas amigas travestis queríamos nos ver representadas, sabe? Hoje em dia, vejo mais ainda a importância disso quando pessoas vêm me agradecer, e fico muito frustrado quando não enxergam ou não reconhecem. Ninguém me dava espaço e, por isso, criei *As Panteras* para conseguir um lugar. O reconhecimento, pra mim, é um conjuntão de coisas. A partir do momento em que as pessoas reconhecem meu trabalho, as coisas mudam, o caminho fica mais fácil, e é isso que tenho buscado. É um rolê muito grande criar um vídeo no Brasil (Maio, 2022).

Para além de nossas conversas, é possível verificar o desejo de Zel em postagens, tais como:

Fui jogar meu nome no *search* e tinha um menino militando falando que eu mereço mais reconhecimento, mas nem ele me

²³ Como exemplos de fontes, ver, entre outras, Kritsch e Ventura (2019); Souza (2018).

²⁴ Vale notar, como mencionado acima, que Zel usa o termo “auto-representação”, cujas referências podem ser encontradas em debates da antropologia pós-moderna. Para uma discussão do termo no campo da antropologia audiovisual no Brasil, verificar, por exemplo, Gonçalves e Head, 2009 e Madi Dias, 2012. Devido aos limites deste texto, enfatizamos outro conceito medular também utilizado pelo artista: o de reconhecimento.

segue KKKKKKKKK [...] Nossa orgulho é sobre luta (Rainbow Flag) [...] Me contem o que acharam de as panteras do lula 2????? Já já posto aqui quero mto rts [...] Será que a Petra Costa, Kleber Mendonça e vocês ainda vão gostar de mim depois de As Panteras do Lula 2? [...] A visibilidade que tive com as panteras me rendeu mto trabalho, principalmente como editor e graças a isso tô conseguindo gravar mto vídeo! Continuem me engajando e assistindo minhas coisas q me viro aqui pra entreter vcs.²⁵

“Reconhecimento, orgulho, luta, visibilidade, trabalho” são palavras que orbitam o vocabulário do realizador, junto à curiosidade vital sobre a recepção de seus vídeos: “O que acharam? Gostaram?”. “Sai em 15 min. Depois volta aqui pra me dizer o que achou!!!!”. Em sua narrativa verifica-se um querer dialógico e inclusivo próprio ao reconhecimento como medida básica de convivência na esfera pública. A pauta de reivindicação de Zel (e suas amigas) parece encontrar ressonância nos três padrões de reconhecimento explorados por Honneth, a saber, amor, ordem legal e solidariedade (2011). Contudo, o artista ainda se defronta com as respectivas formas de desrespeito ou de injustiça dos referidos padrões: a injúria física, que infere no corpo do sujeito; a exclusão e negação de direitos; e as práticas de depreciação e humilhação que produzem vergonha social (Idem).

Em sentido contrário, à medida que encontra laços de afetividade e aceitação com o público, entre seu grupo de amizade e na recepção amorosa de seu trabalho, Zel conquista uma carga de autoestima e autoconfiança, em atitude positiva a preencher seu desejo de reconhecimento recíproco, para seguir explorando seus talentos. Por meio de seu “cinema menor” e sua semântica da potência, o artista luta por reconhecimento com base em linhas de fuga que deságuam na noção articulada por Judith Butler (2015) sobre o caráter produtivo do poder. Este geraria um tipo de sujeito a pavimentar batalhas pela desestabilização de normas e “enquadramentos” estabelecidos. Em *Quadros de Guerra. Quando a vida é passível de luto?* a autora indaga:

O problema não é apenas saber como incluir mais pessoas nas normas existentes, mas sim considerar como as normas existentes atribuem reconhecimento de forma diferenciada. Que novas formas são possíveis e como são forjadas? O que poderia ser feito para produzir um conjunto de condições mais igualitário da condição de ser reconhecido? Em outras palavras, o que poderia ser feito para mudar os próprios termos da condição de ser reconhecido a fim de produzir resultados mais radicalmente democráticos? (Butler 2015, 20).

25

Disponível em <https://twitter.com/zeljuniorm>. Último acesso em dezembro de 2023.

No nosso caso, formas possíveis poderiam ser exemplificadas através da entrevista concedida por Zel Junior e Jade Mascarenhas (sua amiga atriz) a um canal do *YouTube*,²⁶ quando o realizador conta que recebeu promessas de empresários progressistas que o ajudariam desde que não falasse mais sobre assuntos religiosos, LGBTQIA+ e outras temáticas nos vídeos. “Mas eu sou um cara gay, que foi torturado pela Igreja a infância inteira... Então, é impossível não fazer crítica a isso nos meus vídeos, sabe? Não romantizando, prefiro trabalhar muito para construir meus curtas, ser dono deles e fazer do jeito que eu quero, do que me vender e fazer algo que não acredito. Nossas criações são justamente para criticar as coisas que nos oprimem”.

No programa *TransMissão*,²⁷ apresentado por Linn da Quebrada e Jup do Bairro, em episódio com Judith Butler, Linn faz à filósofa a seguinte pergunta sobre seus escritos a respeito da força da “não violência”²⁸: “Como é possível pensar a não violência justamente num território como esse – o Brasil – onde a violência já está dada, institucionalizada e endossada para corpos como os nossos, uma violência que é sofisticada, cruel e cotidiana? É possível não ter a violência como resposta?”.

E Butler responde: “Em primeiro lugar, você deve reagir. Deve haver uma reação, uma reação generalizada, local, regional e global, e o movimento anti-violência deve ser muito grande, muito forte e muito ruidoso. Para mim, a não violência não é o mesmo que passividade. Não tem nada a ver com passividade. A questão seria: você deve reagir, mas como? Eu devo reagir, então como reajo? Como posso ser forte sem ser violento/a? Essa é a questão: como posso ser poderoso/a [ou potente] sem ser violento/a? Qual forma de arte minha raiva deve assumir? Como podemos transformar nossa raiva em uma forma de arte coletiva?”.

Pode-se dizer que a obra através da qual Zel Junior representa a sua raiva – tanto em forma quanto em conteúdo – nada tem de passiva, pelo contrário é forte, ruidosa e coletiva. Sua produção audiovisual provoca enumerações partilhadas por meio de signos não violentos na prática, embora explosivos em sua alegoria.

Que sua semântica da potência não seja suprimida pela gramática dos impotentes, e que o artista e suas amigas continuem desbravando, por meio de cinemas menores, novos territórios e linhas de fuga que os orientem (e nos orientem) a seguir confiantes.

²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HzWRaMW4Mt8>. Último acesso em 13/07/2022.

²⁷ Produzido e veiculado pelo Canal Brasil, dirigido por Cláudia Priscilla e Kiko Goifman. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DMge3Uc9sUs>. Último acesso em 15/08/2022.

²⁸ Referência ao livro de Butler de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. 1957. Television and the patterns of mass culture. In *Mass culture: the popular arts in America*. Ed. B Rosenberg, DM White, 474-488. New York: Free Press.
- _____. 2003. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. 1985 [1947]. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Alonso, Angela. 2019. A comunidade moral bolsonarista. In *Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje*. (org.) Vários Autores, 52-70. São Paulo: Companhia das Letras.
- Augsten, Patricia. 2019. *A significação jornalística da justiça: uma análise da cobertura da Lava Jato na Folha de S. Paulo*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
- Barbara, Leila e Gomes, Maria Carmen. 2010. A representação de Dilma Rousseff pela mídia impressa brasileira: analisando os processos verbais. *Letras*, Santa Maria, v. 20, n. 40: 67-92.
- Benjamin, Walter. 1994 [1935/1936]. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, _____. 165-196. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994 [1940] Sobre o conceito da História. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. _____. 222-234. São Paulo: Brasiliense.
- Bolaño, César Ricardo S. e Brittos, Valerio Cruz. (orgs.) 2005. *Rede Globo, 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus.
- Born, Georgina. 2000. Inside television: television studies and the sociology of culture. *Screen*, v. 41, issue 4: 404-424.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Brown, Wendy. 2006. American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism and De-Democratization. *Political Theory*, v. 34, n. 6: 690-714.
- _____. 1995. Wounded Attachments: late modern oppositional political formations. In *The Identity in Question*. ed. Rajchman, John, 199-227. New York: Routledge.
- _____. 2019. *Nas ruínas do neoliberalismo*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia.
- Butler, Judith. *Quadros de guerra*. Quando a vida é passível de luto? 2015. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2021. *A força da não violência*: um vínculo ético-político. São Paulo: Boitempo.
- Cardoso, Adalberto Moreira. 2020. *À beira do abismo: uma sociologia política do bolsonarismo*. Independently Published.
- Carrato, Ângela, Santana, Eliara e Guimarães, Juarez. 2021. *Jornal Nacional - Um projeto de poder: A narrativa que legitimou a desconstrução da democracia brasileira*. Comunicação de Fato Editora.
- Chaia, Vera, Coelho, Claudio e Carvalho, Rodrigo de (orgs.) 2015. *Política e mídia*. Estudos sobre a democracia e os meios de comunicação no Brasil. São Paulo: Anita Garibaldi.
- Correa, Susana Silveira. 2018. *Análise de capas da revista Veja: a construção midiática da legitimação do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff à luz dos estudos bakhtinianos*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação - Universidade Federal de Pelotas.
- Conu, Daniel. 1998. Journalisme et la vérité. *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. v. 58, n. 1: 13-27.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta.
- Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. 1998. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta.

- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 1995. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. 2003. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dieguez, Consuelo. 2022. O ninho da serpente. O esquema de comunicação que levou Bolsonaro a vencer as eleições de 2018. *Piauí*, Edição 191, agosto.
- Diniz, Ângela Maria Carrato. 2013. *Uma história da TV Pública brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade de Brasília.
- Faria, Suzana Garcia. 2018. *A metáfora do jogo político: o discurso da mídia sobre o acontecimento do golpe-impeachment de 2016*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso.
- Feres Júnior, João e Sassara, Luna de Oliveira. 2016. Corrupção, escândalos e a cobertura midiática da política. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 35: 205-225.
- Feres Júnior, João; Melo, Patrícia Bandeira e Barbabela, Eduardo. 2020. A judicialização foi televisionada: a relação entre mídia e sistema judiciário. *Caderno CRH*, Salvador. v.33: 1-20.
- Fernandes, Pedro Veríssimo. 2016. *Arautos da crise: A cobertura da Operação Lava-Jato em Veja e Carta Capital*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. Programa de Pós-graduação Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
- Fontes, Giulia Sbaraini. 2015. A. *Operação Lava Jato: uma análise do enquadramento noticioso das revistas Carta Capital e Veja*. Trabalho de Conclusão de Curso - Comunicação Social, habilitação em Jornalismo - Universidade Federal do Paraná.
- Fontes, Giulia Sbaraini, Ferracioli, Paulo e Sampaio, Rafael. 2016. Petrolão na mídia: o enquadramento de 18 meses da Operação Lava Jato nas revistas impressas. *Revista Agenda Política*, v. 4, n. 3: 238-266.
- Gitlin, Todd. 1978. Media sociology: the dominant paradigm. *Theory Soc.* 6(2): 205-53.
- Gomes, Janaína. 2017. A visibilidade de Dilma Rousseff nas revistas Veja e Isto É: reflexões sobre o enquadramento visual na mídia impressa. *Compolítica*. Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política - UFRGS.
- Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. 2009. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. orgs. _____. 15-35. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Rezende, Claudia Barcelos e Coelho, Maria Claudia. 2010. Antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Ribeiro, Ana Paula Goulart, Sacramento, Igor e Roxo, Marco (orgs.) 2010. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- Grindstaff, Laura e Turow, Joseph. 2006. Video Cultures: Television Sociology in the "New TV" Age. *Annual Review of Sociology*, v. 32: 103-125.
- Guattari, Félix. 2011. *Lignes de fuite. "Pour un autre monde de possibles"*. Éd. de l'Aube, coll. Monde en cours.
- Guazina, Liziane e Santos, Ébida. 2017. *O impeachment de Dilma Rousseff nas capas da Folha de S. Paulo*. Trabalho apresentado no 41º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu/MG. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt17-21/10760-o-impeachment-de-dilma-rousseff-nas-capas-da-folha-de-s-paulo/file>.
- Hall, Stuart. 1982. *The rediscovery of "ideology"; return of the repressed in media studies*. Routledge.

- Hoffmann, Anita Gonçalves. 2018. *A Lava Jato na imprensa francesa: processos midiáticos e enquadramentos de um escândalo político*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Faculdade Cásper Líbero.
- Honneth, Axel. 2011. *Luta pelo Reconhecimento* - para uma gramática moral dos conflitos sociais. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70.
- JN: 50 anos de telejornalismo. 2019. Org.: Memória Globo. Editora Globo Livros, 1ª. ed.
- Kehl, Maria Rita. 1982. *Reflexões para uma história da TV Globo*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Kritsch, Raquel e Ventura, Raissa Wihby. 2019. Reconhecimento, identidade(s) e conflito social. Debates a partir da teoria política e social. *Civitas*, Porto Alegre, v. 19, n. 2: 441-463.
- Limongi, Fernando. 2023. *Operação impeachment: Dilma Rousseff e o Brasil da Lava Jato*. São Paulo: Todavia.
- _____. 2017. Impedindo Dilma. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, especial, 5-13.
- Lynch, Christian; Cassimiro, Paulo Henrique. *O populismo reacionário*. São Paulo: Editora Contracorrente, 2022.
- Machado, Arlindo. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac.
- Madi Dias, Diego. 2012. Mokuká: a antropologia de um Kayapó. In *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. (orgs.) Marco Antonio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Zikán Cardoso, 157-178. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Magalhães, Bárbara de Paiva. 2016. *Operação Lava Jato: uma análise da cobertura jornalística internacional sobre o caso da "Lista do Janot"*. Monografia de bacharelado em Comunicação Social - Universidade de Brasília.
- Marques, Lénia. 2010. Lignes de fuite entre mots et images: Henri Michaux et Nicolas Bouvier. *Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, nº spécial printemps / été, 191-202. <http://carnets.web.ua.pt/>
- Mattos, Sérgio. 2000. *A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: Ed. PAS-Edições Ianamá.
- Miguel, Luis Felipe. 2002. Os meios de comunicação e a prática política. *Lua Nova*, v. 6, n. 55: 155-184.
- Moretzsohn, Sylvia Debossan. 2016. "A mídia e o golpe: uma profecia autocumprida". In Adriano de Freixo e Thiago Rodrigues (org.), 2016, *o ano do golpe*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Mota, Célia Ladeira e Almeida, Paulo Henrique S. 2017. *A corrupção como espetáculo midiático análise das capas da revista Veja sobre a Lava Jato*. Trabalho apresentado no GT História da Mídia Impressa. 11º Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- Motta, Luiz G. e Guazina, Liziane. 2010. O conflito como categoria estruturante da narrativa política: o caso do Jornal Nacional. *Brazilian Journalism Research*, v. 6, n. 1: 132-149.
- Moura, Mauricio e Corbellini, Juliano. 2019. *A eleição disruptiva: por que Bolsonaro venceu*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Peixoto, Maria Eduarda Gonçalves. 2018. *Análise de discurso crítica textualmente orientada do escândalo político midiático "Petrolão": a mediação textual do evento e seus efeitos de hegemonia, ideologia e antagonismo social*. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada - Universidade Estadual do Ceará.
- Pimentel, Pablo Silva. 2016. "Não vai mesmo ter golpe": um estudo sobre os editoriais de o globo nos impeachments de Fernando Collor (1992) e Dilma Rousseff. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGCP) - Universidade Federal do Paraná.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.

- _____. 2012. *As distâncias do cinema*. (org.) Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Santos, Ana Caroline e Salles, Marilene. 2017. O *impeachment* da presidente Dilma Rousseff nos discursos de Veja e Carta Capital à luz da obra *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel. *Revista Científica Faesa*, Vitória-ES, v. 13, n.1: 22-27.
- Souza, Luiz Gustavo da Cunha. 2018. Reconhecimento, desreconhecimento e demarcação simbólica: uma contribuição conceitual à análise do lado negativo do reconhecimento. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 20, n. 49: 294-317.
- Spinoza, Benedictus de. 2021 [1677] *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Zanetti, D. O campo da comunicação no Brasil e o papel da mídia no golpe de 2016. 2019. In *Foi golpe! O Brasil de 2016 em análise*. (orgs.) Ana Carolina Galvão, Junia Zaidan, e Wilberth Salgueiro, 183-211. Campinas, SP: Pontes Editores.

Eliska Altmann é professora associada 4 e pesquisadora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da UFRJ, e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL), da UFJF. Coordena o GRUA - Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais: <http://www.grua.art.br> (CNPq) e o Acervo do NAVEDOC - Núcleo Audiovisual de Documentação (UFRJ). E-mail: eliskaaltmann@ifcs.ufrj.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/09/2023
Reapresentado em: 15/01/2023
Aprovado em: 12/03/2024