



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de
São Paulo-USP

Mendes Ramalho, Fabio Allan
Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.
47, núm. 53, Janeiro-Junho, 2020, pp. 130-146
Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2020.160887

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609763966007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa acesso aberto



Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo

*Audiovisual repertoires
and media imagination in
contemporary cinema*



Fabio Allan Mendes Ramalho¹

¹ Professor adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), vinculado à linha de pesquisa em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som. Realizou estágio de doutoramento (doutorado sanduíche) na McGill University, Montréal, Canadá, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Membro fundador do coletivo independente de realização audiovisual Surto & Deslumbramento. E-mail: fabioallanm@gmail.com

Resumo: Neste artigo, buscamos discutir um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos – *Batguano* (2014) de Tavinho Teixeira, *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, e *Estudo em vermelho* (2013), de Chico Lacerda, – que fazem uso de fragmentos de filmes e vídeos, assim como de referências e citações a repertórios do cinema, da cultura midiática e das culturas digitais, a fim de constituir suas sensibilidades e universos diegéticos. Tais elementos se tornam disponíveis para os cineastas por meio de procedimentos de alusão e apropriação, bem como mediante a disseminação do audiovisual propiciada pela “reprodutibilidade digital” como uma prática pervasiva na cultura contemporânea.

Palavras-chave: repertórios audiovisuais; imaginação midiática; sensibilidades; reprodutibilidade digital; cinema brasileiro.

Abstract: This article seeks to discuss a set of contemporary Brazilian films – *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Nova Dubai* (*New Dubai*, Gustavo Vinagre, 2014) and *Estudo em vermelho* (*A study in red*, Chico Lacerda, 2013) – that use film and video fragments in their composition, as well as references and citations to repertoires of cinema, media culture and digital cultures, to thus constitute their sensibilities and diegetic worlds. Such elements become available for filmmakers through procedures of allusion and appropriation, and through the dissemination of audiovisual elements provided by “digital reproducibility” as a pervasive practice in contemporary culture.

Keywords: audiovisual repertoires; media imagination; sensibilities; digital reproducibility; Brazilian cinema.

Práticas de produção, circulação e consumo cultural

Este texto² propõe analisar três filmes brasileiros contemporâneos que recorrem à apropriação e ao deslocamento de repertórios audiovisuais mediante uso direto de fragmentos de filmes e vídeos, bem como de referências, citações e alusões aos universos do cinema, da cultura midiática e das culturas digitais. São eles: *Batguano* (2014) de Tavinho Teixeira, *Nova Dubai* (2014) de Gustavo Vinagre e *Estudo em vermelho* (2013) de Chico Lacerda. Ao enfatizar tais procedimentos, busco pensar o cinema pela interpenetração entre as instâncias da criação, circulação, consumo cultural e reflexão crítica. Sob essa perspectiva, os filmes são tomados não apenas pelas suas características formais e elementos narrativos, mas também como artefatos que produzem relações e as tornam visíveis. O foco, portanto, recai sobre obras que elaboram formas de espetatorialidade vinculadas a comunidades minoritárias, respondendo algumas de suas demandas históricas.

Antes de discutir especificamente as obras produzidas por cineastas vinculados a comunidades LGBTQ no Brasil contemporâneo, proponho olhar para o passado, a fim de identificarmos em que medida certos procedimentos estéticos podem nos ajudar a delinear uma história das sensibilidades vinculadas a tais comunidades. Refiro-me, mais especificamente, àquilo que Roger Hallas (2003) nomeou como “cinefilia gay” ao analisar filmes experimentais realizados no contexto de emergência da pandemia de HIV/Aids nos anos 1980 e 1990. Dentre as múltiplas e complexas respostas dadas por artistas e sujeitos políticos que buscaram elaborar as experiências de perda e de luto que marcaram esse momento histórico, Hallas se dedica a mapear um conjunto de obras que buscavam elaborar o trauma não pela via da denúncia e da reivindicação explícita de demandas políticas, mas pelo reprocessamento de imagens e referências midiáticas que compunham os códigos culturais dessas comunidades.

As condições de marginalização social, precariedade e ameaça real à sobrevivência foram elaboradas por artistas como Matthias Müller, Mike Hoolboom e Michael Wallin, dentre outros. Tais realizadores encontraram especialmente na apropriação de iconografias do cinema clássico, mas também da cultura audiovisual e midiática em sentido mais amplo, os elementos para elaborar sua condição de inadequação e de não pertencimento, assim como a ansiedade geracional e a

² Uma versão deste trabalho foi apresentada no congresso da Society for Latin American Studies (SLAS), que ocorreu na cidade de Leicester, Reino Unido, durante os dias 4 e 5 de abril de 2019. O *paper* integrou a mesa “LGBTQ+ Activism and Representation in Latin America”. Para a participação no congresso, o autor foi contemplado com uma bolsa concedida pela SLAS.

presença constante dos fantasmas da doença e da morte. Em seu conjunto, as obras e artistas analisados por Hallas (2003, p. 86) apontam para o uso da cultura audiovisual e, sobretudo, do cinema para articular um senso de identidade. Os elementos da cultura audiovisual ajudam a situar vivências pessoais em um contexto histórico e público mais amplo, traçando as linhas que conectam estas instâncias. Com isso, aportam às experiências dos sujeitos implicados uma gama de sentidos que, embora frágeis, tornam-se em alguma medida partilháveis.

A revisitação de estruturas populares da cultura audiovisual como recurso para dar uma forma possível a experiências que muitas vezes assumem contornos traumáticos não ocorre, no entanto, sem conflito. Como observa o autor, “a atitude [dos artistas] é frequentemente inscrita por uma ambivalência em relação à possível toxicidade da cultura que eles apropriam” (HALLAS, 2003, p. 86). Isso implica dizer que a presença de elementos da cultura fílmica e midiática como componentes de uma sensibilidade não é meramente celebratória. Os artefatos culturais hegemônicos colocam em jogo os conflitos entre desejo de pertencimento e impossibilidade de pertencer, tornando assim evidentes os graves problemas de representação que assolam esses sujeitos em suas relações com o universo do audiovisual. Esses procedimentos são tão prolíficos porque permitem expressar não somente a realidade mais premente do HIV/Aids, mas também uma série de componentes das experiências vinculadas às comunidades LGBTQ, como, por exemplo, as violências vividas nos processos de socialização, as ansiedades e dificuldades que resultam do processo de “saída do armário”, os desafios implicados na constituição de modos de vida dissidentes, dentre outras.

Por tudo isso, Roger Hallas observa que tais procedimentos são empregados não apenas no contexto mais específico de realização vinculado à produção experimental daqueles anos, mas também se mostram presentes no que depois veio a ser amplamente conhecido sob a denominação de *New Queer Cinema*, que teve como uma de suas principais linhas de força a produção de longas-metragens de ficção que “apropriam e citam formas históricas do cinema popular, especialmente de Hollywood, tanto explícita quanto implicitamente” (HALLAS, 2003, p. 92). A ênfase no formato mais tradicional do longa-metragem de ficção em muitas das produções do *New Queer Cinema* aponta para outra faceta ou desdobramento dessa relação de tensionamento que a produção audiovisual vinculada a comunidades LGBTQ estabeleceu com a herança do cinema clássico – uma relação dúbia, posto que a história do cinema clássico hollywoodiano oscila entre os polos do apagamento e da representação problemática, mediante tendências à construção de regimes de visibilidade amparados em dinâmicas de sub-representação e na cristalização de estereótipos.

Hallas se engaja no que está em jogo quando cineastas assumem uma postura que não é exatamente a da busca por uma exterioridade radical a vertentes dominantes do cinema, mas, pelo contrário, a de um investimento na história dessas formas de contar e de (fazer) ver. É aí, sobretudo, que reside a ideia de uma dobra pela qual o filme se torna um ponto de articulação entre criação e consumo cultural – no qual o cineasta é antes de tudo um explorador que mobiliza algo das imagens e sons que o constituíram. Nesse processo, ele³ as revira para comunicar algo de sua experiência, ainda que a contrapelo do que esses mesmos repertórios historicamente permitiram mostrar e dizer.

Outra pesquisadora que se dedicou a traçar as relações entre práticas de apropriação e os desafios de artistas LGBTQ é Laura U. Marks (1997), em sua análise a respeito dos vínculos entre a decomposição da matéria audiovisual e a debilidade do corpo humano, ambos transpassados pelo risco da desapareição. Para a autora, a sensibilidade melancólica que se conecta com experiências de perda incide sobre as imagens que desaparecem, intensificando em realizadores e espectadores um engajamento afetivo. Isto implica uma recusa a compreender o processo do luto unicamente pela via da negatividade. Há uma potência afirmativa nessas revisitações de uma “vasta gama de imageria” (MARKS, 1997, p. 102) – expressão que a autora usa para se referir ao material heterogêneo mobilizado por uma das obras que ela analisa –, na medida em que esses gestos de apropriação permitem dar forma a uma sensibilidade e, portanto, encapsular um senso de comunidade, ainda que pela via de um sentimento de destituição. Nas palavras de Marks (1997, p. 94), trata-se, nestes casos, de experiências nas quais “o locus de identificação e de subjetividade se desloca da figura humana para uma imagem que se dissemina pela superfície da tela”.

Nos casos analisados por Marks, sobressai a deterioração literal que se dá pela degradação das condições físicas dos suportes. Não obstante, o investimento afetivo nas imagens “em vias de desapareição” jamais se desconecta completamente do panorama sociopolítico e cultural mais amplo que rege as condições de sua produção, circulação e consumo. A perda potencial de integridade – a desintegração – constitui uma resposta tanto material quanto simbólica a um contexto de “maximização do visível” (MARKS, 1997, p. 93). Tal resposta é articulada a partir de perspectivas

³ Se nesta e em outras passagens recorro a uma inflexão masculina no texto é porque tenho consciência de que o corpus analisado no meu trabalho, bem como no de Roger Hallas, consiste em obras realizadas por homens gays, com todas as especificidades sociais e culturais que isso implica. Apenas quando me refiro a experiências e condições que seriam mais amplamente partilháveis – embora, vale dizer, de maneira alguma possíveis de serem generalizadas de modo indiscriminado –, é que falo em comunidades LGBTQ num sentido mais amplo.

artísticas e posições subjetivas atravessadas pela vulnerabilidade, sendo o corpo debilitado e a enfermidade as dimensões talvez mais tangíveis dessa condição.

O pesquisador Lucas Hilderbrand, por sua vez, desenvolve pesquisas nas quais se mostra interessado sobretudo nos processos de circulação e consumo cultural que se dão de maneira informal ou mesmo clandestina. É o caso da videofilia (2009): um tipo de amor pelas imagens e sons de um universo audiovisual que excede a compreensão tradicional de cinefilia, posto que se alimenta de práticas menos canônicas, não diretamente vinculadas à forma tradicional do dispositivo cinematográfico.

Um caso exemplar analisado por Hilderbrand (2004) é a circulação de *Superstar*, obra de Todd Haynes que propõe fazer uma cinebiografia não autorizada de Karen Carpenter, a vocalista do grupo musical *The Carpenters*. A exibição pública da obra ter sido proibida judicialmente, sob alegação de que o realizador fazia um extenso uso das canções do grupo sem os devidos direitos autorais (HILDERBRAND, 2004, p. 67-68), fez com que a circulação da obra ficasse relegada à clandestinidade. Fazer sucessivas cópias do filme em suporte VHS e colocá-las furtivamente em circulação contribuiu para caracterizar a história da exibição da obra pelo forte enlace entre os vínculos sociais e afetivos da comunidade de espectadores e as distintas experiências de espetatorialidade. Para o autor, a circulação digital de fluxos audiovisuais em plataformas como o Youtube teria levado à disseminação de uma “estética do *bootleg*” (HILDERBRAND, 2007, p. 54), composta pelos sinais das múltiplas camadas de mediação que se inscrevem na materialidade do audiovisual e que se intensificam na passagem dos suportes analógicos aos digitais. Temos, assim, a inscrição da logo das emissoras de televisão no registro, a perda de saturação e nitidez da imagem, as marcas oriundas de contingências na transmissão, gravação e reprodução, os efeitos oriundos da perda de resolução, a pixelização, dentre outros.

No caso específico de *Superstar*, o que é mais relevante para a discussão aqui proposta é o fato de que as vicissitudes da recepção duplicam e aprofundam procedimentos formais que já haviam sido empregados na constituição da obra. O filme de Haynes incorpora em sua feitura arquivos de baixa resolução, cuja expressividade advém menos do conteúdo daquilo que veiculam do que pelas texturas e efeitos diversos. Essa materialidade multifacetada testemunha as sucessivas passagens entre diferentes suportes: do VHS para a película de 16mm e depois, novamente, para sucessivas cópias em VHS. Acrescentaríamos, ainda, a posterior conversão em arquivos digitais para *download*, a partir dos quais o filme tem sido disponibilizado na internet, também de maneira clandestina, ao longo dos últimos anos.

Muitos dos elementos da cultura midiática presentes nas obras analisadas pelos pesquisadores até aqui mencionados não podem ser propriamente apreendidos mediante as categorias mais tradicionais de “autor”, “obra”, “filmografia”. A heterogeneidade de registros apropriados constitui paisagens midiáticas que valem menos como referências específicas e particularizáveis do que pelo panorama que constituem. Recorremos à noção de *repertório* para dar conta dessa heterogeneidade de elementos que abarcam não apenas os diferentes regimes de produção e circulação de imagens e sons oriundos do cinema, do vídeo, da televisão e das culturas digitais, mas também a mobilização de tropos narrativos, estruturas de gênero, linhas de diálogos, e ainda performances, gestos, poses e códigos. Os repertórios precisariam ser pensados, portanto, com noções correlatas, como é o caso do *arquivo*, para retomarmos as teorizações de Diana Taylor (2013). O arquivo poderia ser entendido como componente material apropriado, ao passo que o repertório permite evocar o acúmulo de experiências prévias, os percursos formativos de um espectador ou espectadora nas suas relações singulares com as imagens e os sons, bem como os relatos e sentidos engendrados pela cultura audiovisual.

As relações de espectatorialidade são abertas a múltiplas contingências e à variabilidade e são, portanto, singulares. Não obstante, por tomarem como base uma ampla gama de obras e materiais que circulam socialmente, os repertórios constituem uma via coletiva de identificação e reconhecimento. Trata-se, nesse caso, de uma compreensão semelhante ao que Sara Ahmed (2014) suscita quando propõe pensar o arquivo como “zona de contato”. De acordo com a autora, “um arquivo é um efeito de múltiplas formas de contato, incluindo formas institucionais de contato (com bibliotecas, livros, *websites*) assim como formas cotidianas de contato (com amigos, famílias e outros)” (AHMED, 2014, p. 14). O que se compreende de maneira mais ampla como cultura cinematográfica aponta para essas distintas vertentes: a institucional – os sistemas de circulação, preservação, exibição e catalogação – e também a história das relações e os contatos travados com o universo audiovisual. No contexto das culturas digitais, o entrelaçamento entre essas instâncias se intensifica, na medida em que as práticas de consumo cultural passam cada vez mais pela prática de alimentar e utilizar cotidianamente plataformas de acesso e compartilhamento. Essa prática faria de todos nós, de certo modo, “arquivistas” particularmente interessados em disseminar os repertórios que nos formaram e aos quais estamos dispostos a dedicar algum tipo de engajamento.

A cultural audiovisual como repositório de experiências

Que repertórios e experiências são acionados pelas obras do cinema brasileiro contemporâneo que aqui proponho analisar? Se, no contexto histórico

discutido por Roger Hallas, os cineastas recorriam majoritariamente ao repertório do cinema clássico, os filmes brasileiros em questão acrescentam a esse marco de referências canônico uma outra gama de linguagens e tecnologias, evidenciando que esse lugar de mediação ocupado pelas formas da cultura audiovisual assimila as transformações dos meios e experiências que compõem as paisagens contemporâneas. Como se cada uma dessas obras buscasse, a seu modo, dar conta dos deslizamentos e passagens que compõem a história do audiovisual e que vêm desembocar no acúmulo de imagens e sons do presente: cinema, televisão, vídeo, internet, plataformas de compartilhamento, aplicativos.

Em *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), dois personagens, caracterizados como uma versão periférica, terceiro-mundista, de Batman e Robin, passam boa parte de seu tempo em frente a uma televisão, por meio da qual travam contato com produtos audiovisuais diversos: filmes, desenhos animados, publicidades de bebida, registros antigos de algum documentário de televisão ou matéria jornalística e ainda imagens de catástrofes naturais, desastres e cidades em ruínas. O terreno em frente ao trailer, o sofá e a estrutura de camarim adjacente configuram o espaço onde habitam esses personagens, como uma estrutura de bastidores na qual a imaginação midiática persiste em uma espécie de fabulação delirante.

A partir desse lugar onde os protagonistas permanecem recolhidos, a exterioridade se constitui como um fora de campo desolado que vai sendo aos poucos delineado pela obra como um mundo pós-apocalíptico, devastado por uma peste. À “suspensão do ocidente”, estado que é nomeado como tal por uma das personagens do filme e que permanece em grande medida fora de campo, conjuga-se a revisitação de uma experiência do ocaso que permeia as biografias e os imaginários construídos em torno de muitas estrelas do mundo do espetáculo. Essa imageria amplamente associada a certos fenômenos da cultura popular – o *star system*, o universo das celebridades – permite figurar questões mais densas, como o desamparo, a degradação do corpo e a precarização da experiência urbana em contextos periféricos.

As contingências do corpo em declínio, em especial, conectam-se com a perda de um sentido de coerência e de identidade. O que se depreende de *Batguano*, porém, é uma apreciação dessa condição não necessariamente – ou não apenas – como realidade a ser lamentada, mas como um dado que integra o campo de potencialidades e limites que os sujeitos precisam confrontar. Conforme observa Laura U. Marks (1997, p. 95):

ter um corpo que envelhece, como todos nós temos, leva-nos a questionar por que somos impelidos a identificar-nos com

imagens de completude, conforme a compreensão da teoria fílmica clássica; se esse ainda é ou precisa ser o caso; e como seria identificar-se com uma imagem que desaparece.

Além do uso de arquivos e elementos cênicos diversos, a citação ao passado das imagens ocorre também mediante o uso de técnicas como as *rear-projections* – convenção bastante recorrente em filmes clássicos hollywoodianos e que emblematisa, aqui, a história pregressa do cinema. Em *Batguano*, as *rear-projections* são utilizadas em sequências nas quais os personagens empreendem saídas esporádicas para explorar o “lá fora” em busca de diversão e aventuras sexuais. Laura Mulvey (2011) destaca dois aspectos especialmente relevantes dessa técnica. De acordo com a pesquisadora, as *rear-projections* mantêm um vínculo privilegiado com a lógica do *star system* hollywoodiano. Seu advento serviu para compensar uma limitação técnica na captação de imagens externas, ao mesmo tempo em que permitiu preservar toda a riqueza de detalhes no registro das performances das estrelas, que seguia sendo feito em estúdio (MULVEY, 2011, p. 207; p. 210-211). Deste modo, não apenas as falas das atrizes e atores se mantinham perfeitamente audíveis, como também a qualidade de sua presença – encapsulada nas nuances de gestos, poses e entonações – podia ser exibida plenamente, destacando-se sob um “fundo” previamente captado em locações. Em contrapartida, essa técnica não deixa de colocar, também, um problema para o postulado da transparência: o recurso deixava evidente a disparidade de espaços e tempos articulados, bem como a divergência dos regimes visuais que fazia coexistir. É por isso que, já no auge de seu uso, as *rear-projections* podiam ser percebidas como recurso demasiadamente nítido ou mesmo “desajeitado” (MULVEY, 2011, p. 211); ainda assim fascinavam, segundo Mulvey (2011, p. 214), não apesar dessas características, mas justamente por causa delas.

O paradoxo delineado por Mulvey – a prerrogativa da transparência convivendo com a exposição de uma patente artificialidade do meio – mostra-se especialmente relevante para entendermos a reabilitação do recurso das *rear-projections* no cinema contemporâneo e, em particular, em *Batguano*. O recurso é imbuído de um novo interesse, visto que permite evocar o artifício de uma convenção que já era demasiadamente perceptível no período clássico e, por isso mesmo, só funcionava na medida em que passava a integrar o repertório dos diferentes segmentos de público. Na contemporaneidade, a obsolescência da técnica acrescenta uma camada suplementar de interesse estético e dota seu uso de outras significações, o que implica dizer, ainda em consonância com Mulvey (2011, p. 208), que ela se torna cada vez mais uma citação.

No longa-metragem de Tavinho Teixeira, a tela de televisão remete a certo passado das imagens, compondo o mundo dos signos já fora de moda que povoam o universo dos personagens. Não são, afinal, o Batman e o Robin dos últimos sucessos da indústria hollywoodiana que estão sendo referenciados, mas a inflexão *camp* do seriado estadunidense dos anos 1960. Em *Nova Dubai* (2014) de Gustavo Vinagre, por sua vez, temos a proliferação de outras telas: a televisão está lá, mas também, e mais fortemente, as telas de computadores e celulares como interfaces de acesso a vídeos musicais e pornografia, e também para o uso de redes sociais e aplicativos de interação que visam ao estabelecimento de práticas sexuais muitas vezes efêmeras e mesmo anônimas.

As paisagens da cidade, reconfiguradas radicalmente pelo fenômeno da especulação imobiliária, são atravessadas pelos percursos dos personagens no filme de Gustavo Vinagre. A centralidade das cenas de sexo emerge como uma resposta à ansiedade e ao senso de desconexão causados pela rápida transformação da cidade, na esteira de inúmeros empreendimentos imobiliários que se seguiram ao chamado “boom econômico brasileiro” que marcou os últimos anos da década de 2000 e os primeiros anos da década seguinte. Não obstante, valeria a pena ressaltar outra característica que aparece de maneira acentuada na constituição do filme: o fato de que os personagens respondem à conversão dos espaços urbanos em ambientes hostis com uma imersão nas paisagens midiáticas. Isso implica dizer que a forte mediação da experiência em *Nova Dubai* não é dotada de carga essencialmente negativa. Pelo contrário, as culturas digitais aparecem como recursos para a constituição de um mundo possível, mais propício ao estabelecimento de um tipo de partilha entre os sujeitos.

Não é apenas pela colocação em quadro dessas outras telas que as paisagens midiáticas se fazem presentes: a cultura pop é amplamente acionada como repertório que não é apenas mostrado, mas também evocado na memória dos espectadores. Isso pode se dar pela reiteração, por exemplo, quando *Wrecking ball*, a canção de Miley Cyrus antes citada de forma direta mediante um fragmento de vídeo incorporado ao filme, é posteriormente retomada na cena em que um dos personagens canta *a capella* um trecho da música. Há algo de significativo, aliás, no modo como esse momento musical é inserido no filme: o ator/personagem está posicionado frontalmente, olhando para a câmera, num tipo de composição visual que guarda forte relação com a forma do retrato. A revisitação da cultura pop pode ocorrer também de maneira unicamente evocativa, sem o recurso da citação direta, como no caso da figura que, ao longo de todo o filme, recupera sinopses de filmes de horror que vão sendo recitadas para a câmera mediante distintos atos de fala.

Esses momentos têm forte componente mnemônico, pois apelam às lembranças da audiência, cuja capacidade de reconhecer tais narrativas depende de diferentes percursos de espetatorialidade. Mais do que dotar os espaços filmados de carga semântica subjacente, o repositório das narrativas de horror que o personagem recupera nos fala do universo de referências que compõem seu mundo.

A possibilidade de imersão em universos audiovisuais graças à potência combinatória do digital é mobilizada também por Chico Lacerda, em seu curta-metragem de 2013, *Estudo em vermelho*. O núcleo da obra consiste numa recriação da célebre performance da cantora britânica Kate Bush para o videoclipe da música *Wuthering heights*⁴. A patente inabilidade de Chico Lacerda para reproduzir com plena destreza os movimentos de dança torna clara a inadequação de qualquer expectativa de excelência e qualidade profissional como critérios de valor para apreciação da obra. A performance desautoriza, desde o início, a comparação como juízo de valor, embora não a afaste completamente, conforme evidencia o recurso de transição operado pela montagem, mediante o qual se passa de um corpo a outro, de um registro a outro. A relação que o curta estabelece entre os dois registros é importante para o engajamento espetatorial, mas é proposta como um jogo. Adissonância entre as figuras de Kate Bush e de Chico Lacerda permite que a performance se arme como contraponto a uma cultura que busca normalizar os corpos. Os diversos códigos de comportamento e regras que regem os termos de visibilidade de um corpo na cena pública recebem múltiplas alusões por meio dos textos lidos durante o filme. Ao repetir e deslocar os elementos que marcam a performance da intérprete britânica, o curta destaca o fato de que a repetição gera iterações e deslocamentos. Com isso, ainda que a performance de Chico esteja destinada a compor um novo arquivo ou registro, a incorporação de cada gesto, movimento, expressão facial e elemento cênico – o vestuário, a paisagem verde, os enquadramentos escolhidos – abre uma lacuna para a produção de diferenças que se estabelece *entre* os registros.

Por fim, outro procedimento estético sobressai em *Estudo em vermelho*: na terceira e última parte do curta, a reiteração do valor do artifício pela simulação de um ambiente de bastidores de gravação culmina no primeiro plano de uma tela de TV (mais uma vez a televisão). Dessa vez, no entanto, o aparelho não é signo de uma cultura midiática anacrônica, obsoleta ou “fora de moda”. Pelo contrário, essa tela de TV aponta para o presente, pois articula – sem justificação diegética plausível –

⁴ Trata-se daquela que ficou conhecida como a “versão do vestido vermelho”. Há outra, a “versão do vestido branco”, gravada em estúdio.

registros de várias origens e modalidades: desde atrações televisivas, desenhos animados e filmes de certo cinema canônico – mais precisamente *2001: a space odyssey* (*2001: uma odisseia no espaço*, 1968) de Stanley Kubrick – até vídeos reconhecidamente vinculados aos meios digitais, como é o caso do segundo episódio da série de *Leona, a assassina vingativa*.

Se digo que essa tela aponta para o presente, é porque tais fragmentos audiovisuais podem ser retraçados ao dispositivo que propicia seu amplo acesso e circulação hoje: o Youtube. A evocação dessa plataforma se dá em primeiro lugar pela própria textura dos fragmentos, pois trata-se de arquivos de baixa resolução, muitos deles com grandes marcas de pixelização. Além disso, a vinculação com o universo mais amplo das redes digitais ocorre também devido a um sentido mais amplo de “cultura digital”, que engloba não apenas as modalidades de acesso, mas uma série de práticas e novas lógicas de criação e circulação, bem como linguagens e estéticas distintivas. O Youtube, com seu alto poder combinatório e associativo, potencializa a heterogeneidade inerente aos processos de composição e revisitação de repertórios, assim como a possibilidade de apropriação desses mesmos repertórios, de maneira direta, mediante o uso de arquivos tornados amplamente acessíveis pelas redes. Por fim, a vinculação desse trabalho de Chico Lacerda com o Youtube se evidencia ainda no fato de que o curta foi lançado diretamente nessa plataforma. Tal peculiaridade reforça a aproximação da obra com esse meio, amplificando a interpenetração entre lógicas de realização, alternativas de circulação e práticas de consumo⁵.

Trata-se, em suma, de uma disseminação pela via da “reprodutibilidade digital”, acionada como prática pervasiva na cultura contemporânea. De acordo com a leitura de Daniel Link (2002), não é apenas a percepção que se transforma com o passo das transformações advindas dos aparatos de reprodução. Na atualização que o autor propõe para o debate sobre a questão da reprodutibilidade, ele aponta a existência de uma “teoria da propriedade” no ensaio de Benjamin (LINK, 2002, p. 5). Deste modo, o que se modifica é também “a mediação do aparato jurídico consagrado (hoje como nunca) ao controle das liberdades do público ou, o que dá no mesmo, ao controle sobre *os usos da arte*” (LINK, 2002, p. 3, grifo do autor). Alguns anos depois, Link (2010) retorna ao debate sobre a reprodutibilidade digital – não sem a

⁵ Agradeço aos grupos de pesquisa “Poéticas da experiência” e “Poéticas femininas e políticas feministas: a mulher está no cinema” pela oportunidade que tive de discutir estas e outras questões propostas pelo meu trabalho num encontro que ocorreu em fevereiro de 2019 na UFMG e do qual participei como convidado. Os debates que travamos naquela ocasião permitiram colocar à prova muitos de meus argumentos e, em particular, levaram-me a destacar alguns aspectos do que acredito estar em jogo nessa operação combinatória proposta por Chico Lacerda.

necessidade de revisar o que considera “as sentenças grávidas de otimismo de então” (LINK, 2010, p. 1) – para discutir a constituição de um limiar ou fronteira no qual o cinema se transfigura:

Dos arquivos analógicos aos arquivos binários, das imagens e histórias produzidas como joias ou talhadas como pedras, cada uma em seu justo lugar, em formação sintática, às imagens e às histórias esgarçadas como peças de um quebra-cabeças preexistente, mas cuja figura final resulta indecifrável. (LINK, 2010, p. 4)

A escolha das referências inseridas nas obras em questão manifestarem um elevado grau de aleatoriedade aponta uma proximidade com a concepção do arquivo como *série*, em oposição à ideia de *coleção*. Esta consistiria num “conjunto de elementos ordenados segundo princípios de classificação e hierarquização” (LINK; CARESANI, 2018, p. 40), ao passo que, nos filmes discutidos, os elementos incorporados carecem de princípios claros de causalidade e de regularidade⁶. Isso implica dizer que tais inserções importam menos por um sentido que as justifique do que pelos efeitos estéticos que as paisagens midiáticas delineadas suscitam. De certo modo, é isso que está em jogo quando Link (2015) se refere ao Youtube como “esse vasto museu dos gestos da humanidade”: cada fragmento encapsula não apenas uma existência material, mas todo o campo de virtualidades que povoam uma imaginação pública amplamente orientada pelo acúmulo de imagens e sons que se atualizam nas modalidades amplamente disseminadas de consumo cultural no contemporâneo. A ideia de um museu de imagens não é nova, mas sua peculiar formulação contribui aqui para pensarmos em que medida o acesso a esse repositório coloca em jogo um convite à revisitação de nossas histórias pessoais e coletivas como espectadores.

Lucas Hilderbrand aponta, em sua série de trabalhos sobre as distintas tecnologias e os processos de consumo cultural que a elas se conectam, que tais histórias se constituem de diferentes modalidades de vínculo espectadorial, cada uma com suas especificidades. A resultante desses processos é um complexo acúmulo de experiências – uma *memória cultural*, entendida como “conceito que sugere as maneiras idiossincráticas pelas quais a experiência pessoal, a cultura popular e as narrativas históricas se interseccionam” (HILDERBRAND, 2007, p. 50).

⁶ No caso de *Estudo em vermelho*, por exemplo, a predominância da cor vermelha, se não em todos, ao menos em grande parte dos clipes inseridos em sua sequência final, configura na melhor das hipóteses um operador que funciona como uma espécie de jogo, não denotando uma forte marca de causalidade, tampouco pressupondo qualquer tipo de densidade semântica.

Se, de acordo com Diana Taylor (2013, p. 128), “a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão”, o uso que Hilderbrand faz do termo alude à especificidade dessas facetas da memória que se constituem pela intensa mediação das tecnologias, alçando-a a uma circulação de signos e experiências sensíveis em escala global, com todos os conflitos e ambivalências daí decorrentes. A despeito da inflexão fortemente mediatizada desses “atos de imaginação”, as proposições de Taylor – articuladas, sem dúvida, em relação a manifestações e fenômenos culturais muito distintos dos analisados aqui – seguem sendo pertinentes para pensar esses repertórios audiovisuais:

A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais; às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias, “todas elas pulsando regularmente, em ordem”. A memória, como o coração, funciona no aqui e agora – uma linha do tempo entre o passado e o futuro. (TAYLOR, 2013, p. 128-129)

Essa disseminação da cultura midiática como articuladora de uma imaginação que conecta o pessoal e o coletivo certamente suscita questionamentos acerca dos seus limites e fragilidades. As proposições estéticas dela resultantes seriam, elas próprias, um sintoma dos distintos dilemas contemporâneos enfrentados pelos filmes brasileiros discutidos neste artigo. Constituem, a seu modo, uma compreensão do contemporâneo como ponto de entrecruzamento de distintas temporalidades, ainda que não encontrem a garantia de um discurso que permita articular um sentido último⁷. Como observa Thomas Elsaesser:

Nossa tendência atual de privilegiar a memória sobre a história como mais autêntica e verdadeira e de situar a memória sobretudo com o trauma pode, de certa forma, se dar menos em virtude dos traumas históricos reais e mais pelo sintoma do modo como nossa cultura enfrenta o fato de que a história do século XX também é composta de repositórios de sons e imagens gravados de forma mecânica e eletrônica: arquivos pelos quais estamos apenas começando a descobrir as rotinas de ordenação e os tropos narrativos, que podem gerenciar seus significados e tornar suportável sua magnitude. (ELSAESSER, 2018, p. 255)

⁷ Nesse ponto seria pertinente retomar, uma vez mais, o que afirmam Daniel Link e Rodrigo Javier Caresani acerca do arquivo como série: “os saberes de um arquivo se movem ao mesmo tempo em direção ao passado (como repetições) e ao futuro (como gestos impossíveis de completar): gaguejam” (2018, p. 40).

Parece-me que é, em parte, a essa transfiguração nas formas assumidas pelas relações travadas com os fluxos audiovisuais que os cineastas respondem. Convocar alguns dos elementos que (n)os formaram como espectadores e realizadores não precisa necessariamente implicar apenas adesão, mas a necessidade de colocar à prova o que se pode salvar de histórias que são de prazeres espetatoriais, mas também de preterimentos, inadequações, violências e impossibilidades de pertencer. Não raramente, há um pouco de tudo isso quando as relações com o audiovisual e a imaginação midiática desencadeiam usos e agenciamentos imprevisos: prazer e impossibilidade, ou prazer e conflito. Relações que se erguem sobre processos de reapropriação e desvio.

Considerações finais

Em todos os casos aqui brevemente discutidos, não se trata de estabelecer uma equivalência direta entre as preocupações estéticas e políticas que marcaram diferentes contextos históricos. O que busco sublinhar quando proponho esta aproximação é uma recorrência de procedimentos, que tem a ver com as maneiras pelas quais se constituem algumas sensibilidades vinculadas às comunidades LGBTQ. Porém, mais do que isso, gostaria de demarcar com este gesto uma espécie de vínculo geracional entre diferentes temporalidades. Embora variando em seus temas e iconografias, tais obras manifestam um laço que as une ao passado e à história dessas sensibilidades, bem como uma persistência de questões políticas como a precariedade, a alienação social e o rigoroso disciplinamento dos corpos, que subsistem como violências sobre os sujeitos LGBTQ e recaem sobre nossas comunidades.

Por fim, caberia chamar a atenção para o fato de que as três obras brasileiras discutidas pertencem a um recorte temporal muito específico, tendo sido lançadas entre os anos de 2013 e 2014. Em termos cronológicos, trata-se de uma distância mínima em relação ao contexto em que este artigo é escrito. Não obstante, tais filmes nos remetem a um momento que me parece crucial, tanto no que se refere à proposição de novas estéticas quanto às oportunidades de acesso e apropriação audiovisual. Isso significa ter em conta o digital nos termos de um tipo distintivo de materialidade e também como um operador que permite acessar uma vasta produção oriunda de outros meios. Ampliar as proposições críticas, revisá-las e mesmo questionar o que se sustenta deste que pode ter sido um momento de entusiasmo em relação às potencialidades do digital é um desafio para o cinema no tempo presente.

Referências

- AHMED, S. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- HALLAS, R. “AIDS and gay cinephilia”. *Camera Obscura* 57, Durham, v. 18, n. 1, p. 85-127, 2003.
- HILDERBRAND, L. “Grainy days and Mondays: superstar and bootleg aesthetics”. *Camera Obscura* 57, Durham, v. 19, n. 3, p. 56-91, 2004.
- HILDERBRAND, L. “YouTube: where cultural memory and copyright converge”. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 61, n. 1, p. 48-57, 2007.
- HILDERBRAND, L. “Promiscuity: cinephilia after videophilia”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, v. 50, n. 1/2, p. 214-217, 2009.
- LINK, D. “Orbis Tertius: la obra de arte en la época de reproductibilidad digital”. *Ramona*, Buenos Aires, v. 26, p. 1-10, 2002. Disponível em: <http://bit.ly/2NrrrBK>. Acesso em: 21 jul. 2019.
- LINK, D. “Odradek – el séptimo arte en la época de su reproductibilidad digital”. *laFuga*, Santiago, v. 11, p. 1-16, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2q8Vsy2>. Acesso em: 24 jul. 2019.
- LINK, D. *Suturas: imágenes, escrituras, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. *E-book*.
- LINK, D.; CARESANI, R. J. “Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío”. *Virtualis*, Ciudad de México, v. 9, n. 17, p. 36-54, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2rlsOiT>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- MARKS, L. U. “Loving a disappearing image”. *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques*, Montréal, v. 8, n. 1/2, p. 93-111, 1997.
- MULVEY, L. “Rear projection and the paradoxes of Hollywood realism”. In: NAGIB, L.; PERRIAM, C; DUDRAH, R. (ed.). *Theorizing world cinema*. London: I. B. Tauris, 2011. p. 207-220.
- TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Referências audiovisuais

- 2001: a Space Odyssey. Stanley Kubrick, Reino Unido/Estados Unidos, 1968.
- BATGUANO. Tavinho Teixeira, Brasil, 2014
- ESTUDO em vermelho. Chico Lacerda, Brasil, 2013.
- LEONA Assassina Vingativa 2. Leona Vingativa e Paulo Colucci, Brasil, 2009.
- NOVA Dubai. Gustavo Vinagre, Brasil, 2014.
- SUPERSTAR: The Karen Carpenter Story. Todd Haynes, Estados Unidos, 1988.
- WUTHERING Heights. Kate Bush, Reino Unido/Estados Unidos, 1978.

submetido em: 9 ago. 2019 | aprovado em: 31 out. 2019