

## Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual

Por Fábio Ramalho\*

**Resumo:** Neste artigo, proponho articular uma leitura de obras e práticas do campo cinematográfico que delineiam maneiras de apropriar-se de elementos da cultura audiovisual e midiática a partir de perspectivas dissidentes. Para tanto, tomo como base a noção de “leitura reparativa” (Sedgwick, 2003), bem como a “melancolia devocional” investida em materiais e suportes atravessados pela ruína ou em vias de desaparecimento (Marks, 1997). Busco recuperar ainda as análises sobre algumas dinâmicas cinéfilas e videófilas encampadas por comunidades sexuais minoritárias (Hallas, 2003; Hildebrand, 2004; 2009). Juntas, tais modalidades de atuação e reflexão sobre o contemporâneo afirmam sensibilidades fundadas no deslocamento e na apropriação inventiva de repertórios.

**Palavras-chave:** repertórios audiovisuais, cultura contemporânea, sensibilidades, ruína.

**Resumen:** En este artículo, propongo articular una lectura de obras y prácticas del campo cinematográfico que constituyen modos de apropiarse de elementos de la cultura audiovisual y mediática desde perspectivas disidentes. Para lo tanto, parto de la noción de “lectura reparativa” (Sedgwick, 2003), como también de la “melancolía devocional” con la cual se dotan los materiales y soportes marcados por la ruina o en vías de desaparición (Marks, 1997). Asimismo, recupero los análisis respecto de algunas dinámicas cinéfilas y videófilas llevadas a cabo por comunidades sexuales minoritarias (Hallas, 2003; Hildebrand, 2004; 2009). Juntas, dichas modalidades de actuación y reflexión sobre lo contemporáneo afirman sensibilidades fundadas en el desplazamiento y la apropiación inventiva de repertorios audiovisuales.

**Palabras clave:** repertorios audiovisuales, cultura contemporánea, sensibilidades, ruína.

**Abstract:** This article focuses on readings of cinematic works and practices that encompass the appropriation of elements of audiovisual and media culture from a dissident perspective. Based on the notions of “reparative reading” (Sedgwick, 2003), and “devotional melancholy” (Marks, 1997), regarding materials and media artifacts perceived as ruins or on the verge of disappearance, it also reassess previous analyses on cinephile and videophile practices among sexual minorities and their communities (Hallas, 2003; Hildebrand, 2004; 2009), and argues that such modes of acting and reflecting on the contemporary period are

related to sensibilities based on the displacement and inventive appropriation of audiovisual and media repertoires.

**Key words:** audiovisual repertoires, contemporary culture, sensibilities, ruins.

## 1. Introdução

Em *A dialogue on love* (1999), Eve Kosofsky Sedgwick articula o relato das sessões de psicoterapia às quais se submeteu após o tratamento contra um câncer de mama com anotações do seu terapeuta e a forma poética do haikai, num exercício fragmentário de memória e reelaboração de sua história pessoal e familiar. Numa das sessões lembradas, a autora fala sobre seu amigo Michael Moon. Michael é um dos muitos homens gays que integram a rede íntima de relações recuperadas ao longo do processo de composição do livro. Tais relações vão inscrevendo progressivamente a centralidade das comunidades LGBT para a trajetória intelectual, política e afetiva da autora.

Sedgwick descreve o amigo e parceiro intelectual a partir de elementos que delineiam um universo eloquente e multifacetado: “esoterismo” e “ventriloquismo” como procedimentos, doses cavalares de humor sofisticado e também modos muito peculiares de acessar histórias, leituras, pessoas e acontecimentos, dotando-os de vivacidade. Ela então segue: “E o que é excepcional é o modo como ele usa essas coisas para criar um mundo, um tipo de cultura privada calorosa, musical e hilária para partilhar com as pessoas que ele ama” (Sedgwick, 1999: 25, tradução nossa).<sup>1</sup> Não obstante, à descrição desse universo cálido e inventivo a autora acrescenta, logo em seguida, uma espécie de contraparte obscura que permearia, também, a existência de Michael: seu temperamento saturnino, um senso de descompasso em certo sentido estruturante —“saiu do armário tarde, terminou a faculdade tarde,

---

<sup>1</sup> “And what’s rarest is how he uses these things to make a world, a kind of warm, musical, hilarious private culture to share with the people he loves”.

começou a carreira tarde”<sup>2</sup> e, ademais, um afeto que parece atravessar tudo: a raiva.

E por que eu decido tomar como ponto de partida a passagem acima descrita? Durante muitos anos a leitura desse trecho do livro me atraiu e marcou, pela força que existe no vínculo de cumplicidade aí declarado, bem como pela variação súbita de tom que permite intuir uma existência marcada pela coexistência de movimentos contrários: a luminosidade de um cotidiano de prazer, literatura e gargalhadas; as sombras que pairam sobre essas existências, atravessadas também pela raiva e pela ignomínia. De fato, a modulação que oscila entre o luminoso e o sombrio, a ternura e o sofrimento, o prazer e a depressão não escapa à leitura atenta dos movimentos da própria escrita de Sedgwick, à medida que ela enfrenta o trabalho de elaborar sua experiência.

Há uma sutil compreensão que se torna manifesta ao longo do livro e que não deixa de dar testemunho do engajamento de Sedgwick em torno do que foi se delineando nas últimas décadas como um arcabouço de experiências e subjetividades então nomeadas como *queer*. Um dos aspectos mais eloquentes seria, justamente, o impulso e a necessidade de constituir, para si e para os seus, *um mundo* —seja porque as forças dominantes que enunciam a própria ideia do mundo como algo uno, universal e totalizável, não fazem outra coisa senão negar modos de vida que escapam à norma; seja porque a recusa a submeter-se aos valores, códigos e pressupostos requeridos como chaves para adentrar esse mundo totalizante se estabelece como gesto deliberado de dissidência.

No presente texto, proponho delinear, dentre os múltiplos circuitos de produção, circulação e consumo que compõem os campos do cinema e do audiovisual, algumas práticas culturais e obras que sugerem esse exercício

---

<sup>2</sup> “He came out late, finished college late, started his career late”.

mediante o qual se torna possível demarcar modos de pertencimento a comunidades que partilham não apenas condições de vulnerabilidade e precarização, mas também uma potência afirmativa e transformadora. Para tanto, serão priorizados dois recortes. Primeiramente, a ênfase na espectralidade como instância na qual entram em jogo sensibilidades que aglutinam determinados sujeitos políticos em torno do desafio de estar juntos e dar forma à experiência da destituição e da ruína. Em segundo lugar, interessa salientar estéticas e práticas que se propõem a confrontar as contingências do seu tempo, sem presumir uma posição de exterioridade, mas, pelo contrário, abraçando a ambivalência e mesmo as contradições que marcam as diferentes maneiras de se relacionar com a matéria audiovisual.

## **2. A imaginação contra a suspeita**

Para criar um mundo é preciso mobilizar mais do que as forças da negação. A urgência de compor lugares possíveis de serem habitados implica estabelecer recortes, selecionar estímulos, recursos, qualidades, táticas, bem como discernir entre aquilo que nos convém e o que se faz necessário rechaçar. O que significa, porém, *dizer sim*, quando os fluxos de informações, os afetos circundantes, as ameaças (imediatas ou potenciais) à sobrevivência, as forças coercitivas que atuam por dentro e por fora das instituições, as medidas de governo —ou a instauração do desgoverno como agenda de Estado— vêm todas consolidar o extermínio físico e simbólico como método, a desagregação como sintoma, o esfacelamento social e subjetivo como projeto e a catástrofe como horizonte? Em que se pode traduzir essa urgência de habitar, quando a reiteração da ruína e a deterioração da experiência despontam como evidências de que o retrocesso não é uma falha temporal que acomete a estruturação dos processos socioeconômicos, mas a consequência lógica dos seus mecanismos de retroalimentação?

No horizonte dos fenômenos culturais e comunicacionais, assumir uma posição de suspeita é um imperativo que se recoloca diante da constatação de que os discursos e estímulos sensíveis que compõem a paisagem midiática contemporânea atuam no sentido de acolher e reforçar, de maneira laudatória, as forças hegemônicas que enquadram, marginalizam ou destroem as subjetividades, experiências e modos de vida de grandes contingentes populacionais —justamente aqueles que não conseguem ou não desejam ser assimilados; que se insurgem deliberadamente ou que fracassam diante do imperativo de atender ao jogo de expectativas e demandas interpostas pela lógica social e econômica dominante.

Uma “hermenêutica da suspeita” se dá sobretudo pela ênfase e valorização de posturas epistemológicas que enxergam o universo da cultura como um repositório do engano e da dissimulação. Sob essa perspectiva, muito do que se produz e se veicula hoje nos meios audiovisuais atuaria com objetivos precisos: falsear a nossa percepção e capacidade de leitura dos processos sociais e políticos; contrabandear leituras de mundo e sentidos representativos de recortes específicos de classe e ideologia, dissimulados sob roupagens inofensivas; camuflar medidas programáticas sob o pretexto de que configurariam respostas acidentais e provisórias; obliterar as conexões entre ofensivas articuladas em diferentes níveis e campos de atuação institucional, governamental e de mercado, apresentando-as como iniciativas isoladas ou apenas incidentalmente convergentes; neutralizar ou minar nossas capacidades de resposta, organização e resistência.

Não há, evidentemente, nada de impertinente ou propriamente falso nesse conjunto de preocupações e pressupostos quanto ao modo de funcionamento dominante da cultura midiática. A questão é que tal diagnóstico conduz à prerrogativa da necessidade de *expor*, *desvelar* e *denunciar* como modos prioritários de produzir conhecimento. Segundo Eve K. Sedgwick (2003), esta seria a base de um modo de funcionamento paranoico: a suspeita e a

antecipação como estratégias para evitar o engano, descartar qualquer risco de que algo ruim nos surpreenda e evitar que quaisquer facetas de um fenômeno escapem ao exercício da crítica. A esse modo de funcionamento paranoico, que, longe de constituir uma patologia ou comportamento anômalo, consolidou-se como um dos pilares do que se entende como a forma almejada de exercício da crítica, Sedgwick levanta a possibilidade de outras epistemologias e focos de investigação e constituição de experiência, agrupadas pela autora em torno da ideia de práticas reparativas. Tais práticas permitiriam encontrar prazer e satisfação —ainda que parcial—, bem como instaurar dinâmicas de identificação, participação e reconhecimento e, nesse processo, delinear maneiras de pertencer e constituir comunidades. Com isso, a autora aponta um caminho inventivo que demanda o trabalho de criação e o reconhecimento da multiplicidade de vertentes pelas quais as pessoas articulam uma tomada de posição frente aos desafios de seu tempo, com o entendimento de que práticas reparativas “não implicam por si mesmas uma negação da realidade ou da gravidade do inimigo e da opressão” (Sedgwick, 2003: 128).

Tais proposições, ainda que muito brevemente sintetizadas, são operativas na medida em que traçam duas tendências a partir das quais seria possível pensar as diferentes maneiras de posicionar-se em relação à produção, recepção e reflexão crítica em torno das artes e da cultura. Não se trata de abdicar do trabalho de desmonte dos sistemas de produção em larga escala de discursos e formas levadas a cabo pela cultura do espetáculo, nem abdicar da suspeita e do esforço de desvelamento dos sentidos e intenções agenciados pelas lógicas de poder. A argumentação de Sedgwick não se estrutura em torno de uma lógica substitutiva nem evolutiva —da estratégia ultrapassada à mais eficaz, de um modelo de intervenção crítica supostamente falido a outro, intrinsecamente potente. A questão é considerar que o imperativo da suspeita é “uma possibilidade dentre muitas”, e a definição de quando e como empreender “o projeto de rastrear-e-expor implica uma decisão estratégica e localizada” (Sedgwick, 2003: 124-125).

Não seria demais enfatizar também que as leituras paranoicas e reparativas decorrem de “posições relacionais heterogêneas e cambiantes” (Sedgwick, 2003: 128), o que implica dizer que um mesmo sujeito ou projeto crítico tende a oscilar e mesmo combinar essas diferentes estratégias de leitura, interpretação e intervenção. Tal perspectiva —que decorre em parte de Naomi Klein— mostra-se interessante ainda na medida em que a posição paranoica é descrita como aquela que desencadearia como efeitos colaterais recorrentes a ansiedade, o senso pervasivo de ameaça e a obrigação autoinfligida de manter-se em constante estado de alerta —características que, acredito, poderíamos conectar a muito do sentimento de exaustão e adoecimento que aflige atores políticos e seus movimentos sem acrescentar algo, de fato, à eficácia de suas lutas.

Em contrapartida, o trabalho de reparação traria consigo a possibilidade, ainda que provisória, de prover aos sujeitos uma instância de cuidado —de si e dos seus— e também de conforto. Tal constatação pode ser vista em consonância com outra observação de Sedgwick (2003: 136), dessa vez em diálogo com a teoria de Silvam Tomkins: a de que a carga antecipatória implicada pelo mecanismo paranoico —evitar surpresas desagradáveis antecipando-se a tudo que pode acontecer de pior— diminui a capacidade de alcançar e obter afetos positivos. Uma vez mais, podemos reconhecer algo dos efeitos em curso nessa dinâmica: diante da compreensão de que nunca se está denunciando suficientemente as artimanhas do poder, o esgotamento se instala e, com ele, as condições para que o sujeito se dedique à satisfação de suas próprias necessidades pode ser lançada para fora da equação.

Como, então, encontrar uma abertura para existir na (e com a) cultura, frente ao reconhecimento de que o modo como lógicas culturais e políticas circundantes se articulam majoritariamente, hoje, não apenas em grande medida não nos representam, mas sequer preveem um lugar para nós, quando não nos hostilizam ativamente? Em outras palavras, como existir não apenas

registrando aquilo que nos falta, mas cavando um espaço para nos instalarmos por entre os fluxos de imagens e sons que nos atravessam? Um caminho possível seria compreender o universo da cultura a partir de um movimento mais amplo que se estabelece no campo da imaginação e que, como tal, é produtivo:

A imagem, o imaginado, o imaginário –todos estes são termos que nos direcionam para algo crítico e novo nos processos culturais globais: a imaginação como prática social. Não mais mera fantasia (ópio para as massas cujo trabalho real está em outro lugar), não mais simples fuga (de um mundo definido principalmente por propósitos e estruturas mais concretas), não mais um passatempo de elite (e que portanto não é relevante para as vidas das pessoas comuns) e não mais mera contemplação (irrelevante para novas formas de desejo e subjetividade), a imaginação se tornou um campo organizado de práticas sociais, uma forma de trabalho (tanto no sentido de labor quanto de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre posições de agência (“indivíduos”) e campos de possibilidade globalmente definidos (Appadurai, 1990: 5).<sup>3</sup>

Da passagem acima, cabe ressaltar em primeiro lugar que, ao definir aquilo que a imaginação *não é*, Arjun Appadurai considera necessário afastá-la das noções de engano, escapismo e superfluidade. Se a imaginação deve ser submetida à crítica, isso se dá não porque tais mundos imaginados se “impõem” necessariamente desde uma posição exterior aos sujeitos, mas devido ao fato de que a imaginação é historicamente situada e tecida

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. “The image, the imagined, the imaginary –these are all terms which direct us to something critical and new in global cultural processes: the imagination as a social practice. No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is elsewhere), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people) and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (both in the sense of labor and of culturally organized practice) and a form of negotiation between sites of agency (‘individuals’) and globally defined fields of possibility”.

coletivamente, sob a forma de um trabalho social complexo. A esse respeito, o autor acrescenta:

Um aspecto importante do mundo em que vivemos hoje é que muitas pessoas do globo vivem em tais mundos imaginados (e não apenas em comunidades imaginadas) e portanto são capazes de contestar e, por vezes, até mesmo de subverter os mundos imaginados pela mentalidade oficial e a mentalidade empresarial que as rodeiam (Appadurai, 1990: 7).<sup>4</sup>

Para assinalar um campo de incidência da imaginação —e das linhas de argumento que dela se ocupam, buscando desvendá-la em sua dimensão social— é preciso levá-la a sério tanto pela sua centralidade para a lógica do capitalismo contemporâneo, quanto pelas possibilidades que ela engendra. O exercício de imaginar algo diferente do escopo de modos de vida estabelecidos de forma estreita pelas vertentes dominantes de circulação audiovisual é um gesto que dá margem à negociação e ao dissenso.

O segundo aspecto que eu gostaria de destacar é a centralidade que o autor confere, na passagem citada, à imaginação como *prática*. Caberia, segundo esse entendimento, interrogar a imaginação não como um conjunto de imagens que circulam e se disseminam preservando uma estabilidade de sentidos e usos, mas como ações e processos que se fazem e refazem, nas passagens entre os sujeitos e suas comunidades. Sublinhar o caráter social da imaginação implica não apenas reconhecer sua concretude, recusar os critérios de importância mobilizados por reflexões teóricas e concepções políticas que insistem em posicioná-la como algo menos “real”, mas também ler o seu atributo social como um reconhecimento de que ela nunca é meramente a fantasia de alguém. A imaginação, assim como o desejo —ou, poderíamos

---

<sup>4</sup> Tradução nossa. “An important fact of the world we live in today is that many persons on the globe live in such imagined worlds (and not just in imagined communities) and thus are able to contest and sometimes even subvert the imagined worlds of the official mind and of the entrepreneurial mentality that surround them”.

dizer: justamente por ser um elemento fundamental de articulação do desejo— é tanto singular quanto coletiva; está conectada às vicissitudes das experiências de sujeitos e se constituem a partir de um campo de relações.

### 3. Passagens entre o real, o idealizado e seus interstícios

Dominik Schrey (2014: 31-32) observa que a história do pensamento sobre as mídias tende a apontar para duas forças aparentemente contraditórias: o desejo pelo acesso ao real e o elogio da opacidade. Essas duas forças seriam, não obstante, complementares, ou, para usar o termo exato empregado pelo autor, “codependentes”. Se os polos da imediação e da hipermediação partilham ambos, segundo o autor, o mesmo apelo pela “autenticidade da experiência”, poderíamos ressaltar a existência de modalidades de relação com o universo das mídias que tendem, por sua vez, se não a suplantam, ao menos a traçar uma linha de fuga em relação ao desejo pela autenticidade, abraçando pelo contrário as múltiplas camadas de mediação a que é submetida a matéria audiovisual que circula pelas paisagens midiáticas. E isso não necessariamente pelo fato de que a exposição dessas camadas “revela” o caráter construído desses artefatos, mas porque os traços da materialidade dos artefatos audiovisuais e suas formas culturais e históricas específicas são a substância de um horizonte de experiências fundadas no valor do artifício.

Como operador para pensar as múltiplas facetas pelas quais é possível abordar e se relacionar com aspectos da cultura audiovisual, proponho primeiramente recorrer a *Home stories* (Matthias Müller, 1990), obra que utiliza uma série de planos de melodramas clássicos hollywoodianos como *found footage*. O realizador vai articulando os fragmentos selecionados numa montagem que sublinha a expressividade dos gestos das mulheres em cena, mas também a repetição e a serialidade levada a cabo pelos regimes visuais a partir dos quais os corpos dessas figuras femininas são enquadrados e tornados visíveis. A respeito dessa obra, Roger Hallas observa:

*Home Stories* sem dúvida elabora uma crítica ideológica sagaz das construções de gênero e da casa. Somado a isso, a obra extrai muita potência poética e afetiva do excesso cinematográfico contido nesses momentos narrativamente insignificantes do cinema popular (Hallas, 2003: 101).<sup>5</sup>

A potência afetiva se dá, portanto, não apesar da crítica ideológica, mas pelo próprio investimento nas construções sociais e de sentido que informam essas imagens. Uma ambivalência marca o lugar de Müller como realizador e espectador de cinema, que dota as imagens estereotípicas de uma qualidade afirmativa. Para o artista elas contêm, apesar de sua estereotipia, os traços de algo a que ele almeja e por isso acenam, apesar de tudo, para um reconhecimento. Segundo o realizador, as mulheres nesses filmes manifestam a possibilidade de “expressar suas emoções a partir de grandes gestos” (Müller apud Hallas: 2003, 103), oportunidade negada a um homem gay numa cultura machista na qual a comoção exacerbada é tida como um atributo feminino e, como tal, lhe é interdito.



Imagem 1 – *Home stories*

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. “Home Stories undoubtedly elaborates a shrewd ideological critique of gender construction and the home; in addition it draws much poetic and affective power from the cinematic excess embedded in these narratively insignificant moments from popular cinema”.

A obra de Müller sublinha ainda, nas construções de papéis de gênero levadas a cabo pelos melodramas, o espaço íntimo da casa como elemento primordial para manifestar um senso de inadequação. O lar emerge como *locus* de uma experiência traumática e de perda —a incapacidade de pertencer plenamente à configuração de uma lógica familiar e social da qual as pessoas LGBT se encontram, em maior ou menor grau, excluídas. Com isso, a ambivalência anteriormente atribuída à obra pode ser lida também nos termos da conjunção entre uma nostalgia pelo passado de uma trajetória pessoal e familiar e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que os sujeitos desviantes da norma patriarcal estão quase sempre relegados ao desarraigamento, pois sua infância e adolescência se encontram atravessadas pela impossibilidade de que suas existências sejam plenamente amparadas e reconhecidas no interior de um modelo tradicional de casa e de família.

O teor de idealização das imagens, que aqui se articula sob a forma de uma distância intransponível entre a imagem na tela e o contexto de quem olha, pode ser assim mobilizado para expressar anseios, sentimentos de nostalgia e experiências de privação que são tudo menos “irreais”. Por essa via, a inadequação e o excesso —valores que as representações heteronormativas tendem a dotar de carga estereotípica— passam a compor o repertório de gestos, expressões e imagens com que homens gays elaboram suas experiências. A representação normativa de gênero se torna, assim, o veículo de uma identificação desviante, imbuindo-se de um valor que seria em certa medida incompreensível para uma crítica que se mostrasse atenta ao que as imagens “mostram”, mas que negligenciasse os seus usos mediante práticas específicas de espectralidade. O que caberia questionar, de fato, é *o que* efetivamente as imagens mostram, para quem e sob quais circunstâncias e contextos.

O tipo de operação do qual *Home stories* constitui um caso particular nos alça, seguindo a leitura de Roger Hallas, a um campo mais amplo de práticas de

espectatorialidade que o pesquisador traça em relação ao universo de obras que lidam com o contexto de emergência da epidemia de Aids nos anos 1980, bem como a sua repercussão nas comunidades LGBT. Dentre as características elencadas por Hallas (2003: 90-91) para delinear uma cinefilia gay masculina no contexto do HIV/Aids estão o ímpeto de “voltar-se para o arquivo da cultura popular em busca de um vocabulário afetivo e estético para articular e partilhar a experiência vivida” (86); a tendência a “esquadrinhar e coletar elementos da cultura midiática que sirvam como elementos para uma autoafirmação” (90); e ainda, a predisposição a “ignorar a linearidade e o fechamento da narrativa” (91).

Al LaValley (1995: 60) chama a atenção igualmente para esta modalidade de negociação do olhar na qual os temas, personagens e narrativas estão longe de serem os focos primordiais de prazer e fruição. Tais categorias são preteridas em favor de elementos “levados ao celuloide por artistas homossexuais –cenógrafos, maquiadores, figurinistas, roteiristas, atores e diretores–”<sup>6</sup> trabalhando no cerne de uma indústria heteronormativa, ou mesmo a partir de toda uma gama de gêneros cinematográficos e formas estéticas do cinema clássico hollywoodiano com que os gays foram delineando suas sensibilidades:

Aí eles encontraram as pistas de um mundo utópico e alternativo, mais simpático à sua sexualidade e às suas emoções reprimidas. Se as narrativas desses filmes em última instância condenavam tais diferenças, os homens gays sabiam como descartar arrependimentos de último minuto, casamentos e reprovações morais como necessidades tanto do Código de Produção quando da indústria e do público heterossexuais dominantes (LaValley, 1995: 61).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução nossa. “Brought to celluloid by homosexual artists –set designers, makeup men, costumers, writers, actors, and directors–”.

<sup>7</sup> Tradução nossa. “Here they found hints of a utopian and alternate world, one more congenial to their sexuality and repressed emotions. If the narratives of these films ultimately condemned these differences, gay men knew how to shuck off last reel repentances, marriages, and moral

De fato, poderíamos dizer que, junto com a narrativa, o público LGBT de cinema se mostrou historicamente inclinado a abolir ou descentrar outras categorias caras ao campo institucional da arte, tais como *autor* e *obra*, substituindo-as por outros focos de interesse: por exemplo, a estrela em vez do diretor, uma fala e sua entonação em vez do conteúdo comunicado pelo diálogo, um gesto no lugar de uma cena, um fotograma ou plano em vez da totalidade de um filme, uma qualidade técnica ou estética (o formato de uma janela de projeção, o uso de certas cores e graus de saturação)<sup>8</sup> em vez do conjunto dos elementos que compõem a *mise-en-scène*, e assim por diante.

É no desvio e na recontextualização —e mesmo, por vezes, nas leituras a contrapelo— que o valor de uma obra audiovisual pode ser então transmutado. Isso implica dizer, ainda com LaValley, que as afinidades, nesses casos, se forjam nos *interstícios* das obras, numa espécie de vínculo cúmplice entre a posição de marginalidade do espectador ou espectadora e o próprio caráter dissonante desses elementos, que escapam às categorias tradicionais com que os segmentos mais institucionalizados da teoria e da crítica tenderam a abordar o cinema. Embora haja muito de subversão e resistência nessa posição, estudiosos que se dedicam a estudar práticas cinéfilas entre homens gays não deixam de colocar uma grande ênfase na *adesão* às obras do cinema industrial por parte desses segmentos de público, como indicam alguns termos utilizados por esses pesquisadores, que aludem com frequência a termos como identificação, adoração e mesmo escapismo —vocabulário que reforça o caráter ambivalente dessas operações.

É o caso de Lucas Hildebrand (2004; 2009), que tem se dedicado a traçar dinâmicas de apropriação a partir de diferentes tecnologias de exibição e

---

condemnations as necessities of both the Production Code and the dominant heterosexual industry and audience”.

<sup>8</sup> Dentre as marcas do cinema industrial hollywoodiano incorporadas pelas obras experimentais analisadas por Hallas estão o cinemascopo e a saturação de cores característica do technicolor.

reprodução —cinema, vídeo e meios digitais, com especial atenção à circulação ilegal sob a forma de cópias clandestinas, como no caso dos *bootlegs*. A respeito dos procedimentos de extração e recombinação de fragmentos que se tornaram uma prática pervasiva nas últimas décadas, Hildebrand comenta:

Alguns desses remixes são feitos com o intuito de crítica ideológica, porém mais comumente eles expressam a adoração e a identificação com conteúdos específicos por parte de quem os realiza. [...] Filmes também propiciaram tanto escapismo quanto identificação para audiências *queer*. Espectadores gays têm uma bem documentada tendência cinéfila a vasculhar e fixar momentos evanescentes de *queerness* ou fabulosidade das divas (Hildebrand, 2009: 216).<sup>9</sup>

Essa adesão não implica, no entanto, uma sublimação do desejo e da prática sexual. O pesquisador pontua que, se o cinema constituiu para os gays um universo ficcional e uma rede de elementos simbólicos com os quais delinear um universo cultural próprio e referências compartilhadas, as salas de exibição se converteram também em espaços onde se tornou possível o *cruising*. Daí o fato de que as circunstâncias caseiras de fruição das obras tragam perdas e ganhos: o vídeo facilita o acesso privado à fruição de filmes de interesse para indivíduos gays isolados, mas não supre essa demanda por oportunidades para a consumação de práticas sexuais, propiciadas por certos contextos de exibição pública (Hildebrand, 2009: 216).

É significativo que o autor traga à tona o problema da inacessibilidade que aflige o público situado em contextos periféricos, como, por exemplo, nas pequenas cidades, pouco atendidas pela oferta de salas, mostras e outras modalidades de consumo cinematográfico. Para essa ampla parcela de

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. “Some of these remixes are intended as ideological critiques, but more often they express the maker's adoration and identification with specific content. [...] Film has also provided both escapism and identification for queer audiences. Gay viewers have a well-documented cinephiliac tendency to seek out and fixate upon fleeting moments of queerness or diva fabulosity”.

espectadores pouco contemplados pelos circuitos de exibição e consumo, a experiência da sala escura pode ocupar, nas trajetórias de formação, um lugar que é mais de exceção que de regra. Nesses casos, as propostas de criação artística e as práticas “caseiras” de fruição viabilizadas pelas tecnologias do vídeo e, posteriormente, do digital, podem implicar elas mesmas um tipo de reparação.

#### 4. Fragmentos que rearticulam o dano, o trauma e a perda

A insistência de cineastas, videastas e espectadores/as em delinear, a partir de posições que divergem e desafiam a normatividade dos papéis sexuais e de gênero, um campo de relações com fluxos audiovisuais globais que se mostram, em vários aspectos, refratários a essas mesmas existências sugere um interesse em trazer à tona a incidência de duas condições simultâneas e irreconciliáveis, que são, de fato, duas impossibilidades: a de pertencer a tais regimes de visibilidade e a de manter-se irredutivelmente fora do alcance de suas interpelações e efeitos, de suas seduções e violências.

A esse respeito, uma obra fílmica reverbera de maneira eloquente algo da ambivalência que norteia hábitos de consumo cultural engendrados numa interseção entre impulsos e vetores conflitantes. *Decodings* (Michael Wallin, 1988) abre com uma citação a Confúcio, inscrita a modo de epígrafe sobre um plano de filme antigo que nos mostra um homem caminhando em direção a uma luz que vem do céu: “O caminho da saída é pela porta. Por que é então que ninguém usará este método?”.<sup>10</sup> Mais adiante, a voz *off* que elabora o tecido fragmentário e sugestivo da obra nos relata um diálogo com um rapaz que se alistou na Marinha, instância que nos remete à oficialidade do poder e à primazia da disciplina como modo de subjetivação e coerção social. Em certo momento, o narrador nos conta que, ao questionar por que o jovem não havia

---

<sup>10</sup> “The way out is via the door. Why is it no one is going to use this method?”

abandonado a instituição militar, ele responde: “O único caminho de saída é entrando até o fim”.<sup>11</sup>

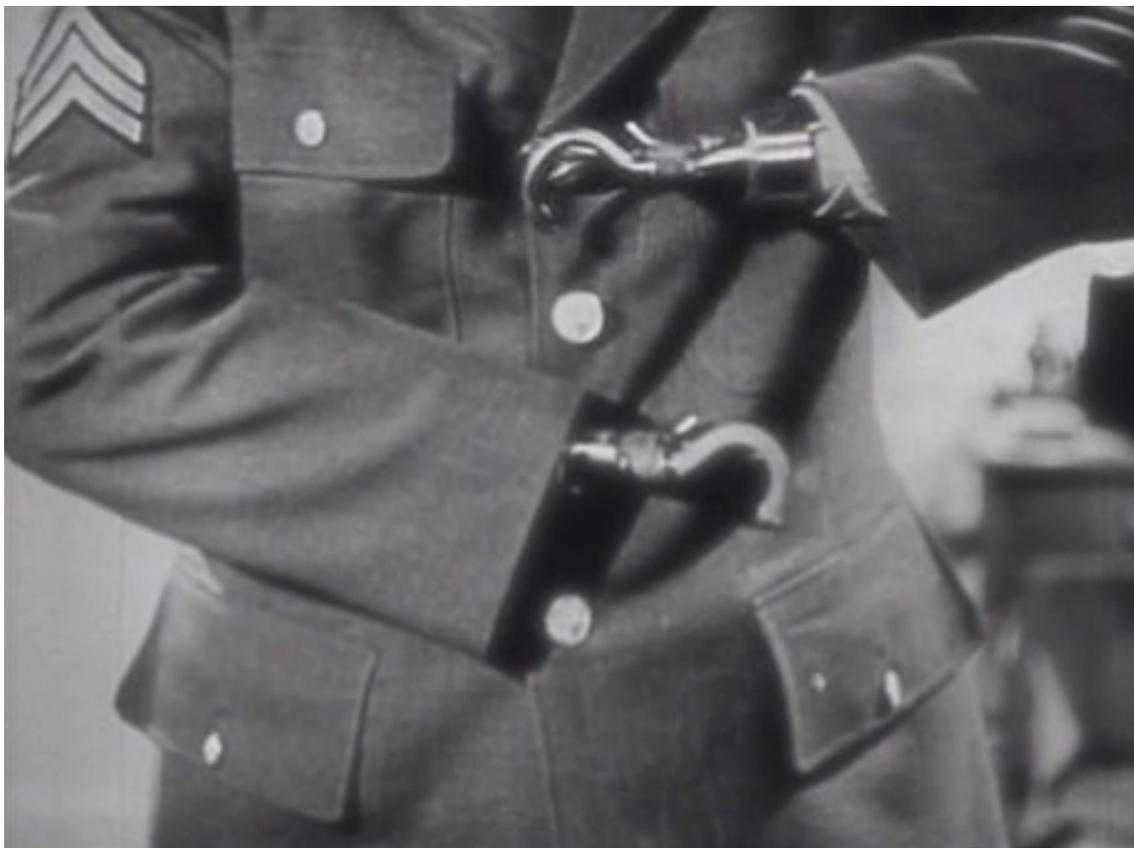


Imagem 2 – *Decodings*

Na articulação entre esses dois elementos, epígrafe e diálogo, a obra de Wallin formula uma espécie de síntese disjuntiva que parece compor a base de muito do que constituiu a experiência dos sujeitos LGBT com a cultura, em contextos nos quais os repertórios disponíveis não poderiam ser desfrutados sem grandes doses de conflito; sem o mal-estar de tomar parte em transações de ordem simbólica e subjetiva nas quais tudo termina por assumir os contornos de uma negociação empreendida desde uma posição de desvantagem. A reflexão sobre práticas de espectadorialidade *queer* muitas vezes esbarra na recorrência —ou mesmo na inescapabilidade— dessas transações, ao menos no que se refere a momentos históricos e recortes geracionais para os quais as

---

<sup>11</sup> “The only way out is in, all the way”.

alternativas de identificação, as narrativas e os mundos presentificados nas telas eram ainda mais escassos em termos de oportunidades de reconhecimento. Encontrar algum tipo de prazer e, mesmo que transitoriamente, pertencer a esse universo colorido e multifacetado de imagens e sons da cultura massiva demandou uma grande disposição a cavar brechas e mapear fissuras numa paisagem midiática que não parece disposta a devolver um rosto no qual reconhecer-nos, uma imagem sequer ou relato que nos contemple.

“Não há como escapar”, é o que diz o rapaz da marinha em *Decodings*. Tampouco é possível pertencer sem fissuras, sem confrontar os danos que a ordem social nos inflige, é o que nos diz outra obra. *Superstar* (Todd Haynes, 1988), parte de uma referência da música popular estadunidense amplamente associada a ideais conservadores —valores familiares tradicionais, patriotismo, padrões corporais exaltados pela cultura do espetáculo, elogio da docilidade e sentimentalismo— para flagrar as contradições inerentes ao panorama cultural e político no qual se deu a sua emergência e consagração midiática. Com o projeto de uma cinebiografia não-autorizada da cantora Karen Carpenter, Haynes se lança ao trabalho de elaborar os efeitos devastadores de uma mentalidade hegemônica, fundada em valores opressivos, sobre o bem-estar físico e psicológico dos indivíduos nessa sociedade, inclusive daqueles que seriam tidos como os emblemas da ficção política que as narrativas dominantes pretenderam legitimar.

A ascensão, o adoecimento e a morte da vocalista do grupo *The Carpenters* se torna a via para pensar uma lógica social e política que não cessa de produzir descartes, pela força de uma máquina de exclusão que opera mediante o horror à diferença. O filme enfatiza a vulnerabilidade de sua protagonista e, como tal, não deixa de estabelecer um senso de cumplicidade com a personalidade biografada. Desse modo, não é possível compreender a potência do média-metragem de Haynes se o tomarmos apenas como

condenação ao teor escapista e sentimental de canções —que são, aliás, amplamente utilizadas na feitura obra como fator de engajamento afetivo. *Superstar* conjuga a recusa ao panorama conservador encapsulado na recepção dos *Carpenters* como fenômeno midiático com a apropriação e reavaliação do repertório musical do grupo, que se torna desse modo a via encontrada pelo diretor para agenciar “o apelo emocional de uma utopia do entretenimento” (Hildebrand: 2004, 73).<sup>12</sup>

As forças expressivas que o filme mobiliza são compostas ainda por uma paisagem midiática que é amplamente citada mediante o uso de *found footage*. Haynes recorre ao procedimento de refilmar, em 16mm, imagens televisivas reproduzidas na superfície de um monitor de TV, e que por sua vez haviam sido antes registradas com o uso da tecnologia de gravação em vídeo. Em tais imagens, compostas assim por sucessivas camadas e reconversões, desfilam fragmentos de *sitcoms* e noticiários, imagens de políticos e outras personalidades públicas do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Tal recurso convoca os espectadores e espectadoras a tomarem parte nas disputas travadas em torno dos sentidos atribuídos a uma época, mediante o apelo a uma memória coletiva na qual a cultura audiovisual, as narrativas históricas e a imaginação pública se enlaçam de maneira indissolúvel.

De acordo com a análise de Hildebrand (2004), mais que o conteúdo veiculado pela montagem de tais fragmentos, no entanto, é a própria textura dessas imagens, sua materialidade patente, que é sublinhada pelas passagens entre diferentes suportes de reprodução e exibição em que se funda a obra. Como o autor observa, há um enlace entre o corpo dos diferentes arquivos apropriados e o corpo enfermo da cantora. A qualidade evanescente desses regimes audiovisuais aponta para o desgaste físico —que é tanto da personalidade

---

<sup>12</sup> Sobre a imaginação utópica como modo de relacionar-se com a cultura do entretenimento, ver também Dyer (2002).

“representada”<sup>13</sup> quanto dos arquivos apropriados— como um catalisador de sentimentos de extravio, desarraigamento e inadequação.



Imagem 3 – *Superstar*

Com a noção de “melancolia devocional”, Laura U. Marks (1997) busca pensar uma atitude melancólica que insiste na identificação com aquilo que ocasiona —ou atesta— a dispersão do próprio sujeito, sendo esse potencial dispersivo tomado não como algo negativo, mas assumido como a própria condição pela qual se torna possível estabelecer um vínculo amoroso com um corpo em vias de desaparecimento. Marks discorre sobre um tipo de relação que não concede ao

---

<sup>13</sup> O modo de funcionamento da representação é desviante também pelo fato de fazer uso majoritariamente de bonecas Barbie para encenar a maior parte dos episódios da vida de Karen Carpenter narrados. Para os objetivos deste artigo, eu não darei maior destaque a esse aspecto do filme, bem como ao fato de que o diretor recorre a uma multiplicidade de formatos e gêneros cinematográficos, dentre eles reencenações dramáticas ao estilo de docudramas, depoimentos sob a forma de *talking heads*, paródias de filmes educacionais, vídeos caseiros de ruas e casas de subúrbios norte-americanos, dentre outros.

ego uma imagem unificada e estável com a qual a identificação se estabelecerá, mas, pelo contrário, que consiste num modo de relacionar-se com as imagens no qual a identificação se dá com a própria perda (Marks: 1997, 104). Com isso, a pesquisadora busca elaborar uma forma de amor pelas imagens que não pressupõe qualquer ideia de completude, pois sabe que ela não é possível e, mais que isso, sequer precisaria ser almejada.

As proposições de Marks me interessam aqui sobretudo pelo vínculo que permitem traçar entre a deterioração da matéria audiovisual e o processo de decadência e debilidade do corpo. O laço entre essas duas instâncias de ruína —a imagem que desaparece e a vida de uma pessoa que se desvanece e sucumbe— atravessa, em múltiplas camadas e acepções, as obras citadas aqui. Com isso, pergunto-me também se a melancolia devocional nos ajudaria a pensar as trajetórias formativas de espectadoras e espectadores LGBT, cujo modo de experienciar o tempo está impregnado de um senso de perda e destituição. Embora nem sempre as obras que recorrem à apropriação de imagens depositem a mesma ênfase na sua deterioração física,<sup>14</sup> considero que a discussão de Marks talvez nos ajude a pensar por que e como, afinal, as sensibilidades aqui discutidas terminam por recorrer a universos midiáticos que não nos concedem pontos de ancoragem num processo de identificação e, ainda assim, são imbuídos de valor estético, afetivo e mesmo político. Afinal, por diversas vezes simplesmente não há presença em cena que nos acene com a possibilidade de um reconhecimento, nem um olhar que se construa de maneira que corresponda ao nosso desejo. Porém, a despeito dessas interdições e insatisfações, cavamos um lugar para inscrever nossos anseios, temores, prazeres, risos e lágrimas no interior dessas paisagens midiáticas que se descortinam diante de nós. Nesse processo encontramos, acredito, uma

---

<sup>14</sup> Marks se refere sobretudo à deterioração da película de filme e da fita magnética do vídeo como suportes, mediante os efeitos causados pelo desgaste na emulsão, pelos riscos e rasuras na superfície e outros danos resultantes de múltiplas projeções, condições adversas de acondicionamento e/ou efeitos peculiares da própria ação dos projetores ou aparelhos reprodutores de vídeo sobre os arquivos.

forma de reparação, uma maneira de continuar habitando este mundo amplo que, apesar de tudo, é o que temos.

É nesse limite, aliás, que chegam a esbarrar —não sem certa dose de melancolia, também— todos os empreendimentos no sentido de pensar a criação de mundos como motor das práticas culturais e artísticas, da produção de subjetividades e dos esforços para constituir pequenas comunidades de pertencimento: a constatação da própria inescapabilidade do meio em que nos movemos como um espaço de confrontação com o inimigo e campo de disputas onde inevitavelmente teremos que reencontrar aqueles que atuam para a nossa aniquilação. É por isso também que as práticas reparativas são importantes mas não se bastam. Recolhimento e autocuidado se compõem com o gesto de lançar-se ao confronto e nele se completam.

Em suma, cabe pensar por que essas paisagens midiáticas multifacetadas se convertem em objetos de nossa devoção não *apesar de*, mas justamente *na medida em que* se conjugam de maneira tão eloquente com os traumas históricos e o sentimento de extravio que atravessam as experiências de luto e os fantasmas da violência, da exclusão e da morte que ameaçam a existência mesma dessas comunidades. As considerações brevemente articuladas nesse texto são uma tentativa de argumentar por que é possível que consigamos, afinal, nos relacionar com uma máquina de produção incessante de formas e narrativas que a princípio não nos inclui nem nos contempla. Ele é uma defesa da capacidade de nos relacionarmos com os fluxos globais de produção de visibilidade, não mediante gestos de deferência, mas percorrendo a matéria audiovisual e revirando-a por dentro para fazer falar não necessariamente o que estaria oculto, mas aquilo que nela enxergamos e pretendemos inscrever —nossos sentidos, nossas vidas— ou ainda para que ela nos ajude a articular nossas experiências, mesmo que sejam experiências de inadequação. Trata-se, por fim, de uma tentativa de responder por que insistimos em muitas dessas imagens e sons, com os reiterados esforços de apropriação e desvio

dos elementos sensíveis que inventariamos e trazemos para compor as nossas sensibilidades emergindo como uma espécie de testemunho dessa insistência.

### Referências bibliográficas

- Appadurai, Arjun (1990). "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" em *Public Culture* 2 (2), pp. 1-24.
- Dyer, Richard (2002). *Only entertainment*. New York: Routledge.
- Hallas, Roger (2003). "AIDS and Gay Cinephilia" em *Camera Obscura*, 52 (Volume 18, Number 1), pp. 85-126.
- Hildebrand, Lucas (2009). "Promiscuity – Cinephilia after Videophilia" em *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Vol. 50, n.1/2, Spring & Fall, pp. 214-217.
- \_\_\_\_ (2004). "Grainy Days and Mondays: *Superstar* and Bootleg Aesthetics" em *Camera Obscura*, Issue 57, December.
- LaValley, Al (1995). "The great escape" em Corey K. Creekmur e Alexander Doty. *Out in culture: gay, lesbian, and queer essays on popular culture*. Durham: Duke University Press, pp. 60-70.
- Marks, Laura (1997). "Loving a disappearing image" em *Cinemas: revue d'etudes cinematographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, pp. 93-111.
- Sedgwick, Eve K. (2003). *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press.
- \_\_\_\_ (1999). *A dialogue on love*. Boston: Beacon Press.
- Schrey, Dominik (2014). "Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation" em Katharina Niemeyer (ed.). *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire New York: Palgrave Macmillan, pp. 27-38.

---

\* Fábio Ramalho é professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Brasil). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014) e mestre pela mesma instituição (2009). Membro do coletivo independente de cinema queer Surto & Deslumbramento. E-mail: [fabioallanm@gmail.com](mailto:fabioallanm@gmail.com)