

# Formas da imaginação e usos desviantes da tecnologia no cinema brasileiro contemporâneo

*Formas de la imaginación y usos desviantes de la tecnología en el cine brasileño contemporáneo*

*Forms of Imagination and Deviant Uses of Technology in Contemporary Brazilian Cinema*

## FÁBIO RAMALHO

Professor adjunto na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, atua no curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014) e mestre pela mesma instituição (2009). Realizou estágio de doutoramento (doutorado sanduíche) na McGill University, Montréal, Canadá. Foi membro do comitê editorial da *Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA)*, tendo atuado como codiretor no período de 2020 a 2023. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa NATLA - Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-Americano. Membro do coletivo de realização audiovisual Surto & Deslumbramento. E-mail: [fabio.ramalho@unila.edu.br](mailto:fabio.ramalho@unila.edu.br)

## RESUMO:

Neste trabalho busco estabelecer algumas relações entre formas da imaginação cinematográfica, tecnologias e materialidades fílmicas (BRUNO, 2014), tomando como base um conjunto de proposições contemporâneas articuladas a partir dos estudos de cinema, da teoria estética e da teoria queer. A argumentação atribui ênfase aos usos (AHMED, 2019) que realizadoras e realizadores brasileiros fazem de recursos técnicos como o *chroma key* e as projeções, bem como a inserção de múltiplas telas e interfaces no quadro fílmico. Busco argumentar que tais procedimentos, quando acionados por cineastas no tempo presente, elaboram modos de se relacionar com os outros, o cinema e o mundo. Além disso, convocam o público a tomar parte no trabalho da imaginação inerente à experiência cinematográfica.

**Palavras-chave:** imaginação, tecnologia, cinema brasileiro.

## RESUMEN:

En este trabajo, busco establecer conexiones entre formas de la imaginación cinematográfica, tecnologías y materialidades fílmicas (BRUNO, 2014), tomando como base un conjunto de proposiciones contemporâneas articuladas a partir de estudios cinematográficos, teoría estética y teoría queer. El argumento pone énfasis en los usos (AHMED, 2019) que realizadoras y realizadores brasileños hacen de recursos

técnicos como el *chroma key* y las proyecciones, así como la inserción de múltiples pantallas e interfaces en el cuadro fílmico. Mi objetivo es argumentar que tales procedimientos, cuando son empleados por cineastas en el tiempo presente, elaboran formas de relacionarse con los demás, el cine y el mundo. Además, convocan al público a participar en el trabajo de la imaginación inherente a la experiencia cinematográfica.

**Palabras clave:** imaginación, tecnología, cine brasileño.

## ABSTRACT:

In this work, I seek to establish connections between forms of cinematic imagination, film technologies, and materialities (BRUNO, 2014), drawing upon a set of contemporary propositions articulated from film studies, aesthetic theory, and queer theory. The argument emphasizes the uses (AHMED, 2019) that Brazilian filmmakers make of technical resources such as *chroma key* and projections, as well as the insertion of multiple screens and interfaces in the filmic frame. I aim to argue that such procedures, when employed by filmmakers in the present time, articulate ways of relating to others, cinema, and the world. Furthermore, they invite the audience to participate in the work of imagination inherent to the cinematic experience.

**Keywords:** imagination, technology, Brazilian cinema.

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, busco traçar uma rede de entrecruzamentos entre estéticas do audiovisual, formas da imaginação e usos de tecnologias no cinema brasileiro contemporâneo. Interessante discutir sobretudo como esses usos acionam redes de relações – com as imagens, com o cinema e entre sujeitos – propiciando assim um campo de potencialidades que se tecem a partir do audiovisual. Parto da constatação de que algumas proposições recentes no campo da realização cinematográfica no Brasil se destacam ora pelo uso de tecnologias que remetem a formas e soluções técnicas comumente vinculadas a outros períodos da história do cinema e a outras mídias, como a televisão e o vídeo, ora incorporam estéticas intimamente vinculadas a práticas sociais e dispositivos técnicos contemporâneos. É precisamente um modo de relação entre tecnologia<sup>[1]</sup>, estética e imaginação cinematográfica que proponho elaborar ao longo desse texto, recorrendo para isso a um conjunto de obras audiovisuais: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020), de Éri Sarmet; *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis; *Inferninho* (2018), de Guto Parente e Pedro Diógenes; *Batguano* (2014) e *Sol alegria* (2018), de Tavinho Teixeira.

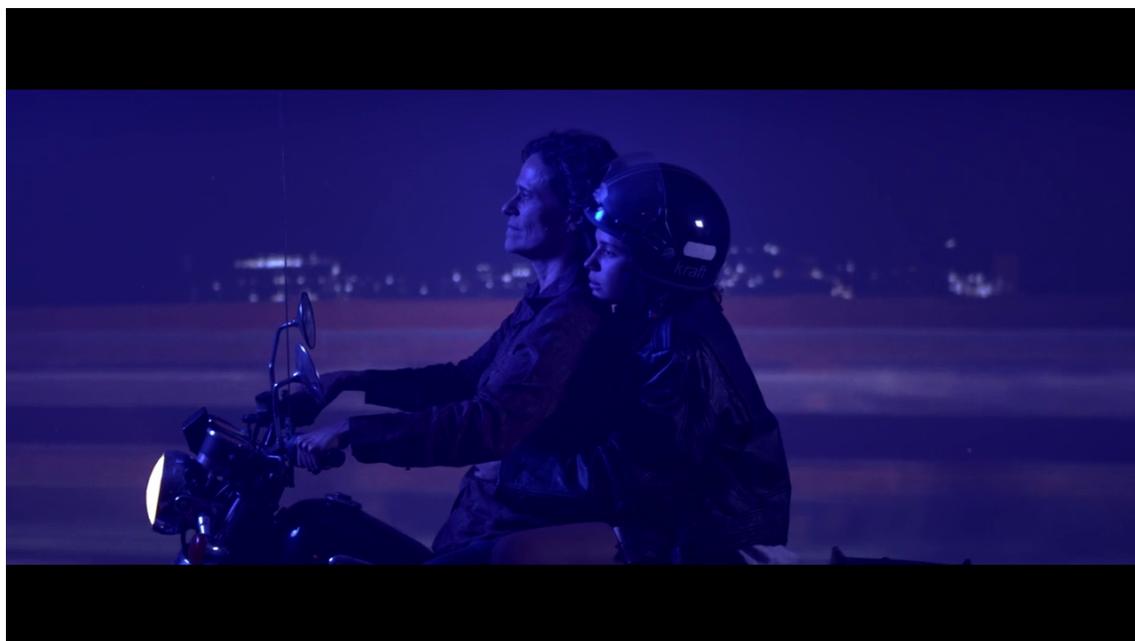
Quando empregados por cineastas no tempo presente, os procedimentos aqui analisados – dentre os quais se destacam o uso do *chroma-key* e das projeções de fundo, bem como a inserção e múltiplas telas de interfaces no quadro fílmico – conferem resultados cênicos e efeitos estéticos notáveis às obras nas quais se inscrevem, deixando entrever um trabalho imaginativo que alimenta a fabulação cinematográfica e nos convida a tomar parte numa rede de referências e reinvenções. Mediante uma dinâmica associativa e rememorativa, os artifícios aqui mapeados acionam e desestabilizam noções de antigo e novo, amador e profissional, precário e bem-acabado, assim como, também, delineiam sensibilidades distintivas que atravessam as paisagens audiovisuais contemporâneas.

## IMAGINAR UM CAMPO DE POSSIBILIDADES

Em uma conversa que seguiu a exibição do curta-metragem *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), durante o festival Olhar de Cinema, de Curitiba, Brasil, em 2021, Éri Sarmet em certo momento menciona que, no processo de concepção da obra, havia se guiado pela proposição da realizadora Céline Sciamma de “partir das imagens que tinha o desejo de ver e fazer”<sup>[2]</sup>; ou seja, citando agora diretamente Sciamma: tomar cada cena durante o processo de escrita como uma “unidade de desejo” (Sciamma, 2020). Para além do impulso de contar histórias e organizá-las em cenas, sequências, atos, e sem prejuízo da necessidade de definir uma concepção formal norteadora, o que orienta a criação, segundo essa perspectiva, é o impulso de seguir o fio dessas unidades – uma imagem, uma situação, um gesto – que alguém vislumbra e almeja colocar no mundo.

No caso de Sarmet, uma das imagens desejadas envolvia uma ponte e uma travessia urbana específica: “eu sabia que queria uma imagem de duas sapatonas cruzando a ponte Rio-Niterói de moto”. Se começo o texto por essa observação acerca de um processo criativo, das circunstâncias a partir das quais um filme vai surgindo, é porque é essa cena do filme que me desperta também o desejo de continuar falando sobre algumas questões que venho abordando na minha pesquisa. A cena é constituída por um procedimento técnico aparentemente simples, porém carregado de significações. Nela, observamos em um plano médio as duas mulheres de perfil na motocicleta, olhando à frente – como costuma ser o caso quando se está pilotando um veículo assim, claro – mas elas ao mesmo tempo estão sorrindo, conversando, apontando para algo adiante, fora de quadro, como que maravilhadas pelos elementos da paisagem que se descortina à frente. A personagem que conduz o veículo por vezes se inclina levemente à frente, em evidente excitação.

Além da dinâmica afetiva carregada de entusiasmo que marca a presença corporal e a intimidade física entre as mulheres em quadro, alguns elementos conferem ao plano uma composição bastante peculiar: ao fundo, a paisagem capturada durante a travessia, os pontos luminosos, o céu negro, bem como a parte mais elevada da estrutura de concreto da ponte, que se ergue como um parapeito, último anteposto a resguardar os corpos e os veículos das águas da baía de Guanabara lá embaixo, tudo isso é incorporado à cena sob a forma de uma projeção de fundo.



**FIGURA 1:** Travessia urbana

Fonte: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020)

Destaco duas consequências dessa peculiar escolha estética. Primeiramente, temos que o deslocamento extensivo no espaço se converte em movimento intensivo, evidenciando algo que foi depois corroborado pela fala de Sarmet: é o desejo a força que move muitas dessas travessias, o ato reiterado de cruzar a ponte, o ir e vir entre cidades. Sarmet observa, no já mencionado debate que se seguiu à exibição, que esse é de fato um movimento comum das moradoras e moradores de Niterói: cruzar a ponte para aproveitar a noite no Rio de Janeiro e depois fazer o caminho de volta, de madrugada ou já nas primeiras horas da manhã.

Nesse ponto, caberia acrescentar um comentário sobre outra camada do registro audiovisual, que é justamente a música. O que escutamos na trilha de áudio é a canção *Noite preta*, sucesso dos anos 1990 de autoria da compositora e intérprete Vange Leonel. Sua letra expressa um apreço muito característico pela vida noturna da cidade como lugar de experiência, exploração e descoberta. A noite constituiria um tempo e um espaço indomados, nos quais os espíritos livres perambulam em busca de aventura, diversão, amor, sexo. A canção de Vange Leonel, no entanto, quando exalta a noite, o faz sob a forma de uma pergunta, falando-nos de um anseio, da busca por um tempo-espaço que teria se perdido ou que estaria adormecido.

No lugar dessa noite repleta de potencialidades, podemos supor, se impõe outro regime de cidade, aquela cidade sem sombras dos anúncios luminosos da publicidade, a urbe gentrificada, vigilante, formatada para um consumo bem-comportado e segmentado. A iluminação organiza a circulação das pessoas e contribui para regular os usos dos espaços urbanos. Na canção de Vange Leonel, a luz é algo

que fere os olhos; ela domestica. Em contrapartida, a voz da canção clama pela vida boêmia, sedutora, incerta e indócil que persiste nas zonas de penumbra, nas ruas, botecos e clubes que propiciam o entrecruzamento de diferenças, o encontro com o insólito, o diferente, o inusitado.

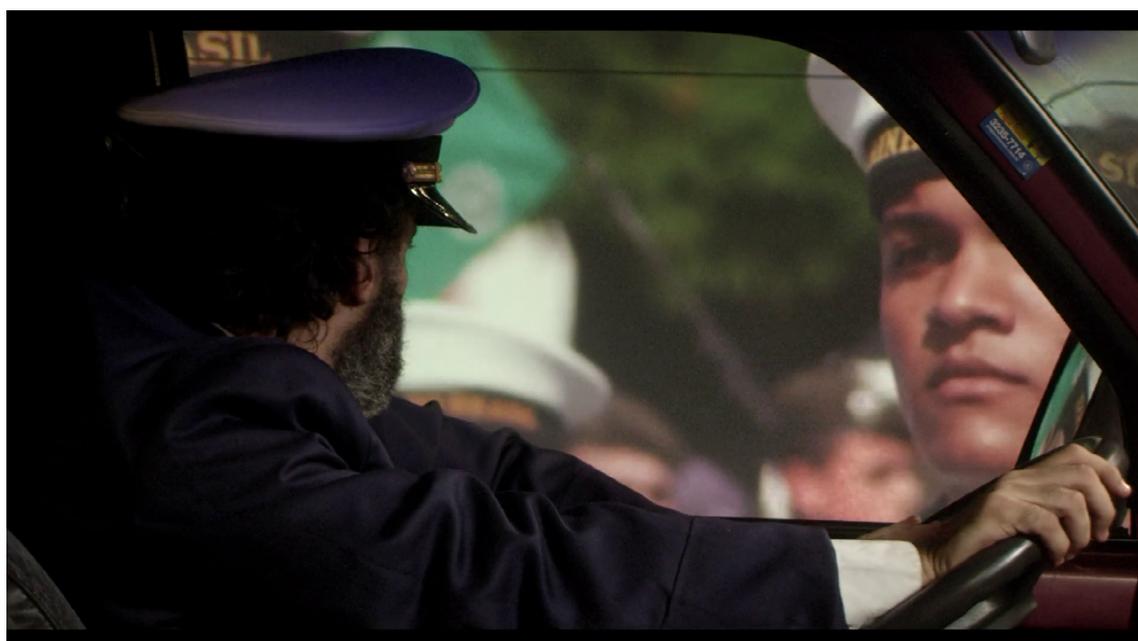
O filme de Sarmet elabora esse anseio pela noite a partir de uma perspectiva intergeracional, na qual o desejo funciona como reativação da existência indômita que se estabelece no encontro entre mulheres diversas que compõem uma comunidade insubmissa. Podemos dizer que a luz, no curta-metragem como um todo e, em especial, no plano da ponte, é reconvertida, redirecionada para outros fins. Captada como matéria que engendra cores e formas na tela, acionada pela técnica da projeção que inscreve no plano um ato de imaginação, a luz reinventa a paisagem e a libidiniza.

O segundo aspecto que eu gostaria de comentar a respeito dessa passagem é mais propriamente formal. O plano fílmico resultante dessa operação conjuga diferentes registros audiovisuais, compondo uma sobreposição de espaços e temporalidades. A projeção de fundo estabelece a paisagem urbana que o filme apresenta como um tipo de superfície. Recorro aqui às proposições de Giuliana Bruno (2014), que pensa a tela como superfície que é distinta, mas se relaciona com outras (o quadro, o muro, o tecido). Em suas teorizações, Bruno enfatiza um modo de pensamento sobre as telas que dá ênfase às múltiplas camadas que, conferindo-lhe textura e expondo sua materialidade, convertem-nas num espaço “transicional”. A superfície é, assim, nas palavras da autora, um “plano que torna possíveis formas de conectividade, relação e troca” (BRUNO, 2014, p. 8).

## TECNOLOGIAS, ANACRONISMO E ARTIFÍCIO

Nesse ponto recupero algumas questões a propósito de *Batguano* (2014) que já haviam sido elaboradas em um trabalho anterior (RAMALHO, 2020). Nesse longa-metragem de Tavinho Teixeira, assim como no seguinte, *Sol alegria* (2018), o recurso da projeção é igualmente acionado para evocar o movimento desejanste que leva à incursão dos personagens em mundos que se converteram em cenários inóspitos e mesmo pós-apocalípticos. Eu havia discutido, a partir das considerações de Laura Mulvey (2012), que as projeções de fundo se situam numa posição ambivalente em relação ao par transparência/opacidade que orienta inúmeras considerações sobre a estética cinematográfica. Ao mesmo tempo em que constitui uma solução prática para questões de filmagem, o uso das *rear-projections* chama a atenção para a materialidade do meio e para a disjunção entre as diferentes espacialidades e temporalidades conjugadas pelos registros.

Retomando esse ponto agora, penso que podemos vincular essas considerações de Mulvey com o que Bruno (2014, p. 3) aponta como uma “tensão de superfície” decorrente das múltiplas camadas que se conjugam na tela. As camadas sobrepostas conferem densidade à imagem. Trata-se, porém, de uma densidade que difere daquela engendrada pela profundidade de campo do registro realista. Estamos distantes aqui da ideia da tela como janela ou espelho. Nestes casos o dispositivo ganha proeminência, evidenciando o recurso tecnológico empregado não apenas como solução de produção, mas como uma escolha estética. Em suma, podemos dizer que o que a projeção faz é expor a medialidade, apresentando a tela como manifestação material dotada de volume e profundidade que decorrem não de uma perspectiva naturalista, mas de uma dobra da superfície e suas camadas.



FIGURAS 2 E 3: Projeções de fundo e exposição do artifício  
 Fonte: *Batguano* (2014) e *Sol alegria* (2018)

Seguindo o fio dessas curiosas decisões estéticas que marcam diversas obras do cinema contemporâneo brasileiro, trago aqui outro tipo de operação que resulta igualmente da conjugação e sobreposição de camadas no “tecido do visual”, para usar ainda outra expressão de Bruno (2014, p. 3). Nos últimos anos temos visto uma reabilitação contemporânea do *chroma key*,

conforme levada a cabo em filmes como *Doce Amianto* (2013) e *Inferninho* (2018), realizados conjuntamente entre Guto Parente e Uirá dos Reis, no primeiro caso, e Guto Parente com Pedro Diógenes e o Grupo Bagaceira de Teatro, no segundo.



FIGURAS 4 E 5: O uso do *chroma key*  
Fontes: *Doce Amianto* (2013) e *Inferninho* (2018)

O *chroma key* rompe com qualquer pretensão de naturalismo da imagem, em favor de uma exposição do artifício que se torna ainda mais eloquente pelo fato de se tratar de uma técnica amplamente associada a certo passado da estética do vídeo e mesmo, em certo sentido, precária e obsoleta. O fato de que essas características – a precariedade e a obsolescência – sejam tomadas como um valor da obra, mais do que como limitação, fica evidente pelo fato de que a artificialidade da imagem resultante é potencializada: no caso de *Doce amianto*, pela eleição de cores saturadas e a ênfase extravagante nas múltiplas trocas de figurino da personagem Amianto; em *Inferninho*, pela utilização de imagens de baixa resolução, a combinação aleatória de paisagens e territórios desconexos e o uso de uma sequência montada de planos e cortes, em vez de um plano fixo como imagem de fundo. A textura dos registros digitais de localidades turísticas típicas enfatiza a viagem como experiência intrinsecamente vinculada aos movimentos da imaginação, com suas formas e processos associativos.

Concordo com as considerações de Ricardo Duarte Filho (2018), para quem os modos como tais recursos técnicos são empregados em filmes recentes constituem um uso autoconsciente e desviante, na medida em que funcionam como comentário irônico direcionado ao seu “uso excessivo pelo cinema *mainstream*” e aos critérios de “bom gosto” – e, acrescento, “bem-feito” – que costumam nortear seu emprego no audiovisual (DUARTE FILHO, 2018, p. 102). De fato, como já indiquei desde o título, é justamente esse desvio que me interessa e que busco destacar nesse texto. E embora os filmes discutidos aqui não impliquem o mesmo grau de agenciamento radical da precariedade que podemos encontrar na obra analisada pelo autor<sup>[3]</sup>, é possível vislumbrar também uma espécie de “estratégia de guerra contra o realismo” mediante “a transformação de todas as imagens do filme à condição de máscara” (DUARTE FILHO, 2018, p. 100).

Nessas reapropriações de procedimentos conhecidos da história do audiovisual, as *rear projections* e o *chroma key* são empregados como escolhas estéticas que chamam a atenção para sua própria artificialidade. Escolhendo romper com o tênue equilíbrio entre opacidade e transparência, funcionam em vez disso como “detalhes decorativos e exagerados que evidenciam o caráter produzido” do regime de visualidade constituído pela obra audiovisual (ZGAIB, 2022, p. 14). Ao abdicar de qualquer pretensão de representação de verossimilhança, tais obras em contrapartida evidenciam o trabalho da imaginação, e o senso de espaço construído mediante o jogo de superfícies se exhibe plenamente como “lugar inventado, erguido a partir do próprio registro sensível da câmera” (ZGAIB, 2022, p. 19).

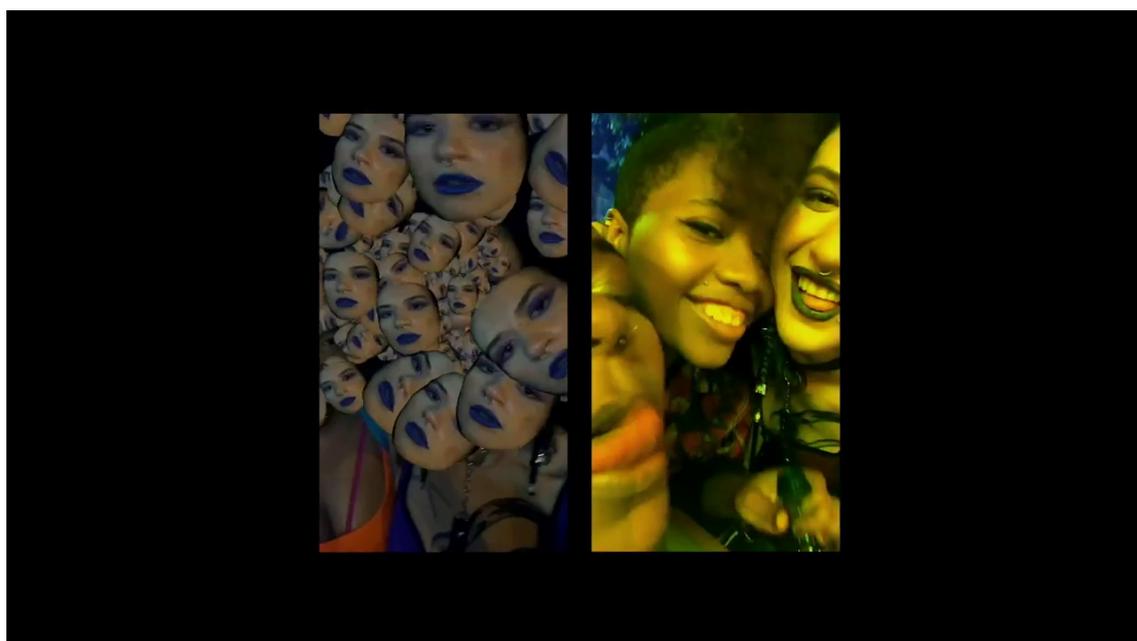
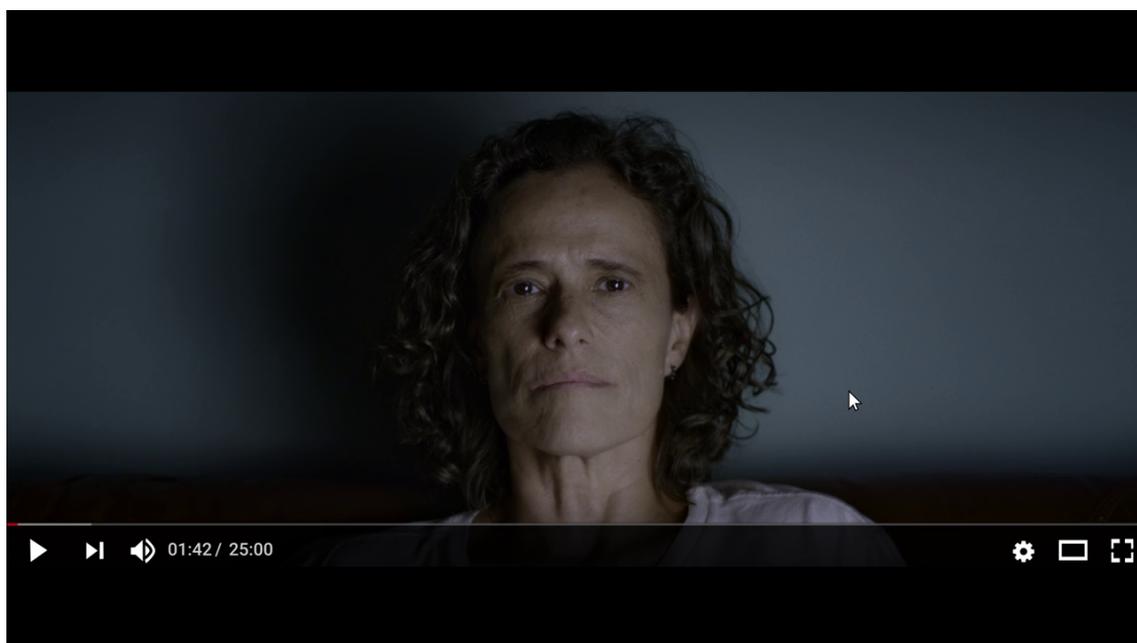
Em todos esses casos muito brevemente mencionados, temos algo como uma “tela-membrana” que funciona como “tecido conector”, conforme as palavras de Giuliana Bruno (2014, p. 5). A superfície na qual se inscrevem esses registros se converte num composto que põe em cena o “jogo de materialidades” que se dá entre diferentes telas. Tais filmes investem na força

expressiva do artifício – também, e talvez sobretudo, quando as tecnologias e meios empregados correm o risco de parecer precários e obsoletos – porque há algo no uso dessas técnicas que atende a outros objetivos que não o da novidade, nem muito menos o da atualidade.

## DISPOSITIVOS TÉCNICOS E ENCONTROS COM/NAS IMAGENS

As formas mais emblemáticas que as tecnologias de produção e circulação audiovisual assumem no presente tampouco deixam de aparecer de maneira eloquente no cinema brasileiro dos últimos anos. Muitas vezes, nos mesmos filmes que rearticulam técnicas e mídias comumente associadas a um passado das imagens há também a profusão de outras telas e superfícies, características dos dispositivos contemporâneos: *notebooks*, *tablets*, *smartphones*. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, esses dispositivos funcionam como operadores de encontros. Os dispositivos tecnológicos fazem parte de um mesmo entramado social que conjuga festa, performance e registro. Posar para a foto ou o vídeo é uma forma de toque, de roçar corpos, de chamar mais gente para a brincadeira. As línguas se enlaçam diante da câmera, para a câmera, com a câmera, porque do outro lado há pessoas que veem, interagem, de modo que câmera e visualizações são parte da dinâmica.

Imagens carregadas nas plataformas funcionam como veículos para expressão e elaboração das experiências, amores, dores e delícias de existências sexo-dissidentes, sendo, por isso mesmo, recursos para produção de memória. As postagens em que Vange (Zélia Duncan) declama textos para a câmera passam a coexistir na mesma torrente de informações, estímulos e sensorialidades que os *stories* do grupo que ela avista fortuitamente na rua. No meio virtual assim como na noite, há uma imensidão caótica e dispersa de intensidades, estilos e movimentos que podem em algum momento se cruzar.



FIGURAS 6 E 7: Plataformas como recurso para elaboração de experiências  
 Fonte: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2020)

No caso de *Uma paciência selvagem...*, o que sobressai nessa aposta é o componente intergeracional desses encontros. A sequência dos créditos iniciais já evidencia até que ponto o filme de Sarmet manifesta essa autoconsciência quanto à centralidade de diferentes mídias na construção das histórias das comunidades LGBTQIA+, e como os gestos de constituição

desses arquivos ajudam a tecer fios que conectam diferentes momentos históricos. Laços de cumplicidade, diálogo e prazer criam nós temporais que constituem o próprio cerne de uma política das comunidades sexo-dissidentes para a qual é crucial reafirmar que não se está sozinho, que lá fora e em qualquer ponto no tempo há/houve alguém que pode nos devolver o olhar, a palavra, o toque, a abertura ao diálogo (“temos muito o que conversar”). A quem chega, a afirmação de que não está só; a quem está e já há algum tempo tem andado por aí, o convite a entrar na roda, pois o hoje é, ou deveria ser, a “época” de todo mundo.

## A QUESTÃO DO USO

Em sua introdução a um dossiê dedicado à questão dos usos da literatura e de outras formas expressivas, Rita Felski (2013, v) assinala que o uso tende a ser pensado em oposição à imaginação, à fantasia e ao desejo. De acordo com a autora, há uma miríade de sentidos comumente associados ao termo que sugerem praticidade, instrumentalidade e mesmo a ausência de adornos – qualidades condensadas por Felski na sugestiva imagem de “calçados confortáveis” (FELSKI 2013, v). Nessa dispersa nuvem de atributos que gravitam em torno da palavra talvez não coubessem, então, nem os sapatos de Deusimar, nem o exuberante guarda-roupa de Amianto, cuja profusão é exibida em trocas de figurino desprovidas de função narrativa evidente e, ainda assim, possivelmente onerosas para uma produção de poucos recursos. Mas não seria possível argumentar que há algo da singularidade das personagens que se expressa não apenas por meio de seu elaborado figurino, como também no próprio requinte com que a obra se dedica a suas formas de apresentação? Como observa Felski, a própria imprecisão do termo abre brechas na lógica subjacente ao veredito acerca do que é definido como útil ou inútil.

Se *uso* é desde sempre uma noção intrincada, no campo das artes essa compreensão se mostra de antemão muito mais equívoca, dada a própria natureza fugidia da função e da relevância dos objetos estéticos – ou de cada um dos elementos que a compõem, incluindo-se aí as tecnologias empregadas e escolhas estéticas assumidas. Em vez de retomar o debate sobre a importância das artes como campo da criação e também de ensino e pesquisa em instituições educacionais – seara na qual Felski situa o ponto de partida da sua intervenção –, interessa-me aqui ressaltar que a prática artística constitui um campo a partir do qual reivindicar uma abundância de usos que não se encaixam em critérios de utilidade, praticidade e eficiência.

Quando falamos do uso de tecnologias para engendrar formas estéticas e, sobretudo, se nos referimos a usos contemporâneos de tecnologias por vezes percebidas como anacrônicas, arcaicas ou obsoletas, tocamos num universo de práticas que servem justamente ao propósito de suscitar experiências estéticas marcadas pelo excesso, pela extravagância e pelo desvio. Nos filmes discutidos ao longo deste texto, os usos se colocam como astúcias do artifício, o que implica dizer que o campo audiovisual não apenas desloca a questão do uso, mas estabelece clivagens internas quando orienta suas práticas por escolhas estéticas que driblam parâmetros de produção industrial, apelo de mercado e lógicas do espetáculo.

A ironia inerente aos usos aqui mapeados é que eles se mostram, em grande medida, funcionais às necessidades e contingências de realização cinematográfica, num contexto de descontinuidade das políticas públicas de financiamento do setor e de prevalência de uma realidade marcada pelo baixíssimo orçamento. Nesse sentido, o que essa produção, assumidamente dissonante em relação aos regimes dominantes de visibilidade, aponta é uma contradição inerente aos critérios de pertinência que orientam as lógicas de mercado. Quando o valor de atratividade que frequentemente orienta o emprego de tecnologias “de ponta” na feitura dos artefatos audiovisuais define seus próprios critérios de utilidade – seu caráter *up to date* como lastro de qualidade e interesse de mercado –, o investimento não apenas econômico, mas também sensível, em tecnologias em certa medida obsoletas e mesmo em formas que poderiam ser designadas como precárias se converte numa curiosa e deliberada extravagância. Assim, esse campo de audiovisualidades interpõe à escassez de recursos o excesso das formas e, com elas, convoca um prazer muito peculiar que decorre da exposição da materialidade do meio e da artificialidade das formas como valor estético e modo de engajamento.

Portanto, ainda que as escolhas estéticas aqui inventariadas respondam a uma economia de recursos que se impõe em face dos limites e necessidades das produções, os efeitos por elas suscitados não precisam ser pensados sob o signo da falta, e sim de maneira afirmativa. As obras analisadas neste texto nos instalam num campo de partilha de sensibilidades, na medida em que aludem a certas maneiras de imaginar que implicam não apenas certos repertórios de imagens e sons, mas também repertórios de práticas – modos de fazer e táticas de apropriação desviante. Nesse sentido, tais usos suscitam dinâmicas de reconhecimento: eles nos convidam a imaginar juntos, ao mesmo tempo em que acionam formas da imaginação que são situadas, em termos das subjetividades políticas e sensibilidades que convocam.

Seguindo Sara Ahmed (2019), podemos argumentar que a decisão de utilizar certas técnicas de produção audiovisual nos lança a uma pergunta mais ampla e mais aguda sobre a questão do uso. Jogando com a multiplicidade de significados da palavra em inglês – e, em particular, na expressão “*What’s the use?*” – Ahmed sublinha o fato de que interrogar os usos implica

perguntar-se pelo sentido (ou falta de sentido) daquilo que fazemos. Tomo esse sugestivo encadeamento semântico delineado por Ahmed para argumentar que os modos como usamos certos recursos técnicos, como mobilizamos certos modos de fazer imagens e nos apropriamos de certas visualidades, alude à questão de por que, afinal, fazer filmes; por que dedicar-se a esses extravagantes artifícios.

Se a pergunta tem sentido – se ela é útil – para quem se dedica a fazer filmes em geral, isso é ainda mais verdadeiro em condições tão adversas quanto as enfrentadas pelas realizadoras e realizadores brasileiros e de outras localidades latino-americanas – especialmente ao longo desses últimos anos, quando a derrocada nas condições de vida, em geral, e nas possibilidades de fazer e se dedicar ao cinema, em particular, mostrou-se em certa medida irrevogável. Fazer usos desviantes de técnicas e estéticas que remetem à história pregressa do cinema e, assim, deslocar essa história, rasurá-la, sobresscrevê-la, é um gesto que fala de uma insistência: essas realizadoras e realizadores se veem ainda às voltas com uma pergunta articulada por Ahmed a partir da literatura de Virginia Woolf e que aqui parafraseamos. O que propostas como a de Sarmet, com quem comecei esse texto, e dos diversos outros realizadores evocados ao longo da argumentação, postulam é a questão de saber se os filmes podem nos ajudar a encontrar uma maneira de viver de modo diferente.

Conforme afirma Felski (2013, ix) ao comentar o texto de Terry Eagleton que compõe o dossiê organizado por ela, anteriormente mencionado, “nós obtemos algo [dos textos literários], mas a natureza desse algo é difícil de separar da coisa em si”.<sup>[4]</sup> Assim como ela lê nas proposições de Eagleton uma reflexão acerca das potencialidades de “usos radicalmente variados e imprevistos” na literatura, é também essa abertura que encontramos não apenas nas decisões de como usar as diferentes tecnologias e o vasto repertório de formas do audiovisual, mas também nos modos de acessar o próprio cinema de maneira mais ampla, seja como exercício de experimentação e produção, seja como campo de fruição espectral. Em cada um desses movimentos, entram em jogo usos que atendem a múltiplos desejos, bem como ao impulso de continuar imaginando.

## ■ O AMOR PELAS IMAGENS, AINDA

Em 2014, apresentei uma tese que explorava a variedade de formas de engajamento afetivo no cinema a partir de uma espécie de dobra: os filmes analisados elaboravam, prolongavam e reinventavam modos de se relacionar com repertórios audiovisuais. Nesse processo, argumentei que tais análises davam a ver não simplesmente casos particulares, mas, sem perder de vista as especificidades de cada obra, ajudavam a assinalar um aspecto relevante para compreender o cinema, de maneira mais ampla e em suas diversas formas de relação com o sensível. Percebo que muito dessa tese ainda orienta minha perspectiva a respeito do cinema, ao mesmo tempo em que reconheço aspectos que me interessam menos hoje, bem como posições que mereceriam ser revisadas ou simplesmente descartadas. Contudo, não pretendo realizar uma autorreflexão acadêmica ou uma atualização da tese aqui; meu objetivo é apenas mencionar alguns movimentos que considero pertinentes às questões abordadas neste texto e no dossiê que ele integra.

Se na primeira metade da década de 2010 eu extraí bastante prazer no exercício de torção a que eu buscava submeter os elementos que codificam a relação amorosa no cinema<sup>[5]</sup>, já há algum tempo, contudo, a questão de como conjugar o amor e a minha maneira de me relacionar com o audiovisual me lança a outras inquietações. Primeiramente, devo dizer que, ao me deparar com a questão do dossiê, o que primeiro me veio à mente foi uma breve passagem do livro *A Dialogue on Love*, de Eve K. Sedgwick, onde ela escreve: “o que mais me orgulha, eu acho, é ter uma vida em que é impossível separar o trabalho do amor” (SEDGWICK, 1999, p. 23). Sedgwick se refere à convergência entre sua trajetória acadêmica e o interesse por temas de amor, sexo, desejo e, muito especialmente, sua amizade com homens gays e a conexão com vários aspectos culturais e políticos que permeiam essa comunidade. Inevitável refletir se, na dedicação aos estudos de cinema hoje, consigo vislumbrar ainda algum resquício dessa promessa de uma espécie de borramento de fronteiras ou descompartmentalização da vida em prol de um trabalho orientado pelo prazer espectral, o entusiasmo intelectual, o cultivo de certas sensibilidades e a formação de um senso de conexão com outras pessoas a partir de tudo isso — e penso aqui com Daniel Link (2009, p. 69), para quem “a imaginação é um modo de relação com o mundo (coisas e fatos, mas também com os outros)”.

De fato, nunca foi apenas o jogo cinéfilo das referências e o procedimento maneirista da citação que me interessaram na relação com repertórios audiovisuais, e sim a questão de como cada mobilização de um dado repertório é capaz de conjugar sensibilidade, prazer (e por que não, por vezes também a negatividade e o desconforto) sob a forma de uma abertura sensível para a experimentação com imagens, pessoas e experiências. Ainda assim, talvez as reflexões desse texto indiquem uma outra dobra ou torção nessa pergunta pela relação com as imagens. Isso me

leva ao segundo aspecto que gostaria de pontuar como desfecho: embora a espectralidade siga ocupando um lugar importante, para mim, quando penso no campo do audiovisual em sentido amplo, talvez amar imagens signifique, cada vez mais, pensá-las como possibilidades de criação, campo de relações que deixa entrever algo disso a que venho me referindo como o trabalho da imaginação. Essa criação, é evidente, não precisa ser profissional, nem mesmo pública; ela engloba um conjunto muito diversificado de práticas que vale a pena perguntar a que servem, e em que medida nos conectam com o mundo.

Em seu ensaio *A vida sensível*, Emanuele Coccia (2010, p. 10) define a imaginação como atividade incessante pela qual os viventes produzem e se relacionam com imagens, entendidas como o âmbito do sensível. Segundo Coccia (2010, p. 20), o sensível existe em um espaço intermediário no qual sujeito e objeto (ou coisa e mente) saem de si e se encontram. Esse espaço, que é como Coccia define o meio, não corresponde a um vazio, e sim a “um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens” (COCCIA, 2010, p. 20). A imaginação seria, assim, o modo como nos engajamos nesse sensível que nos circunda, produzindo incessantemente imagens, e não apenas imagens técnicas, mas também os sonhos, devaneios, fantasias, lembranças e outros atos que implicam a mobilização de imagens mentais não inscritas num suporte físico. De fato, Coccia (2010, p. 37) postula que “o psíquico é a forma absoluta do medial”, e acrescenta:

Nossa existência – dormindo e em vigília – é um mergulho ininterrupto no sensível. São os sensíveis – as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento. São eles que dão realidade aos nossos pensamentos, são eles que dão corpo aos nossos desejos. Não convém medir os limites da vida animal pelos confins de seu corpo anatômico. A vida animal – ou seja, a vida modelada e esculpida sobre e pelo sensível – chega onde chegam as imagens. (COCCIA, 2010, p. 38).

A habilidade de existir para além dos limites individuais, em constante contato e abertura para o entorno, é o que nos possibilita conceber o mundo como uma extensão da pele e, inversamente, a pele, os sentidos e a capacidade de produzir imagens como meios de abrir o vivente ao mundo. Flavia Cera (2010) oferece uma síntese eloquente dessa ideia ao referir-se a “um corpo do tamanho do mundo”. Se considerarmos os modos de existência na dimensão do sensível e reconhecermos que o corpo, ao criar, receber e transformar imagens, implica uma existência que se desdobra “mais fora que dentro de nós”, então, compreendemos que “estamos sempre em um *corpo a corpo* ou *pele a pele* com o mundo e com os outros” (CERA, 2010, p. 6).

Talvez seja a possibilidade dessa abertura, e tudo o que é possível criar com ela e a partir dela, aquilo que pode justificar, ao menos para mim, uma persistência no audiovisual e naquilo que ele pode fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara. *What's the Use? On the Uses of Use*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.
- BRUNO, Giuliana. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago London: University of Chicago Press, 2014.
- CERA, Flavia. Um corpo do tamanho do mundo. *Sopro* 23. Desterro, Cultura e Barbárie, março de 2010, p. 5-7.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.
- CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: Editora da UFSC, 3ª ed., 2016.
- DUARTE FILHO, Ricardo. Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem queer. *Imagofagia*, n.18, p. 85–109, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/171>. Acesso em: 6 out. 2023.
- EAGLETON, Terry. “Bodies, Artworks, and Use Values. *New Literary History*, 44: 561–573, 2013.
- FELSKI, Rita. “Introduction.” In “Use,” special issue, *New Literary History* 44, n. 4: v–xii, 2013.
- LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia, 2009.
- MULVEY, Laura. “Rear projection and the paradoxes of Hollywood realism”. In: Nagib, Lúcia, Christopher Perriam, and Rajinder K. Dudrah (ed.). *Theorizing world cinema*. London, New York: I. B. Tauris, p. 207-220, 2012.
- RAMALHO, Fabio A. M. Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 47(53), p. 130-146, 2020.
- \_\_\_\_\_. *O amor pelas imagens: afeto, repertório e espectadorialidade no cinema*. Recife. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- SCIAMMA, Céline. Sobre deixar os desejos ditarem a escrita. Tradução de Éri Sarmet. *Medium*, 24 out 2020. Disponível em: <https://ericaangelica.medium.com/sobre-deixar-os-desejos-ditarem-a-escrita-por-c%C3%A9line-sciamma-43b7e391fd3b>. Acesso em 15 nov. 2023.
- SEDGWICK, Eve K. *A dialogue on love*. Boston: Beacon Press, 1999.
- ZGAIB, Iván. Nacidas en llamas. Materialidades, cuerpos y espacios soñados en *Las hijas del fuego y Sol Alegria*. *Imagofagia*, n.25, p. 57–80, 2022. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/893>. Acesso em: 10 out. 2023.

- 
- [1] A discussão sobre as definições e a abrangência do conceito de tecnologia é bastante ampla e não constitui o objetivo deste artigo. Contudo, cabe observar que assumo aqui, ao menos provisoriamente, a tecnologia como algo que abrange não apenas os artefatos, como também os processos, procedimentos e usos possibilitados por esses diferentes artefatos. Assim, as habilidades tecnológicas se referem tanto à sua produção quanto à sua utilização (CUPANI, 2016, p. 14). Entendemos que tal perspectiva nos convoca de maneira mais contundente a pensar as implicações políticas e estéticas dos objetos tecnológicos. Consideramos ainda certa continuidade entre técnica e tecnologia (sendo essa distinção, por si só, tema de reflexões bastante extensas), mas optamos pelo termo tecnologia por entendermos que os procedimentos de realização cinematográfica aqui discutidos mantêm forte vinculação com a história das tecnologias audiovisuais e as maneiras de citar, deslocar e reapropriar essa história para fins artísticos.
- [2] A conversa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xz1y8P9dLKQ>
- [3] Duarte Filho centra sua análise no filme *Leona Assassina Vingativa 4: Atrake em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017).
- [4] O texto de Eagleton desenvolve uma interessante discussão centrada nos conceitos de valor de uso e valor de troca e, embora essa distinção ultrapasse o escopo deste texto, caberia ao menos observar que o autor encontra neles uma produtiva saída para o impasse entre exaltação utilitarista e rejeição romântica do uso. Para Eagleton (2013, p. 570), a perspectiva trazida pela concepção de valor de uso implica “colocar um objeto para trabalhar levando em conta suas propriedades sensoriais específicas”, acrescentando que isso “pode conduzir a uma ampla gama de diferentes usos, alguns deles talvez mutuamente conflitantes, e outros em desacordo com os propósitos para os quais o objeto foi originalmente concebido.”. Tais modalidades conflitantes de uso não seriam, no entanto, simplesmente arbitrárias, uma vez que guardam relação com “algum tipo de relação plausível entre o caráter do objeto e os fins para os quais ele é utilizado” (EAGLETON, 2013, p. 570).
- [5] Nesses exercícios, busquei pensar o amor no cinema não como algo que diz respeito a qualquer tipo de realidade extracineamatográfica representável em tela – modelos de relação amorosa, instituições (como o casamento), temas recorrentes, conflitos, experiências sociais e históricas – mas como elemento de intensa fruição estética.