

Edição v. 41
número 2 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (2)
mai/2022-ago/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

DOSSIÊ

“And I need you now tonight, and I need you more than ever”: romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo

“And I need you now tonight, and I need you more than ever”: romanticisms of artifice in Brazilian contemporary cinema

DIEISON MARCONI

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: dieisonmarconi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1883-652>

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8676-7621>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MARCONI, Dieison, ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de.. “And I need you now tonight, and I need you more than ever”: romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. Contracampo, Niterói, v. 41, n. 2, p. 1-14, mai./ago. 2022.

Submissão em: 01/11/2021. Revisor A: 22/02/2022; Revisor B: 23/02/2022; Revisor B: 07/03/2022. Aceite em: 08/03/2022.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.52128>

Resumo

Nesse artigo propomos a noção de “romantismo de artifício” para designar modos de fabulação identificáveis em filmes *queer* brasileiros contemporâneos que são marcados, em sua narrativa e estética, por traços como o recurso ao clichê, a intertextualidade, a afetação, o exagero visual e a apropriação de repertórios audiovisuais populares e hegemônicos. Trabalhamos com os curtas-metragens *Os últimos românticos do mundo* (2020) e *Looping* (2019), com o objetivo de situar o romantismo de artifício, em parte legível e em parte inominável, como rasura na ordem consensual do ideal do amor romântico, produzindo uma brecha para o político que se constrói como ação de microrresistência capaz de apontar para um lugar além da violência contra corpos *queer*.

Palavras-chaves

Estética; Artifício; Cinema brasileiro contemporâneo; Cinema *queer*.

Abstract

In this paper we propose the notion of “romanticism of artifice” to designate fabulation modes which are noticeable in contemporary Brazilian *queer* films that are marked, in its narrative and aesthetics, by traits such as the use of the *cliché*, intertextuality, mannerism, visual exaggeration and the appropriation of popular and hegemonic audiovisual repertoires. We work with the short films *Os últimos românticos do mundo* (2020) and *Looping* (2019), with the aim of situating the romanticism of artifice, partly legible and partly unnamable, as a kind of blur in the consensual order of the ideal of romantic love, producing a hiatus for the political which is built as an action of microrresistance capable to indicate a space beyond the violence against *queer* bodies.

Keywords

Aesthetics; Artifice; Brazilian contemporary cinema; *Queer* cinema.

Introdução

O importante agora é recuperar os nossos sentidos. Precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais.

Susan Sontag

Muito embora tenhamos tocado, em artigo anterior, na expressão “romantismos de artifício” para designar algumas produções cinematográficas brasileiras contemporâneas, julgamos prudente não fazer dela uma categoria estética e política que já emerge preenchida de sentido. Ao contrário, no presente artigo insistiremos em seu uso justamente para produzir e identificar sua viabilidade epistêmica como uma abertura conceitual do que podemos compreender por cinema político e política do cinema.

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, “nossa compreensão de cinema político se reduziu, durante algum tempo, à ideia de um cinema ficcional capaz de mobilizar sentimento de revolta e indignação ou, ainda, de um cinema de não-ficção capaz de denunciar de forma pedagógica uma série de injustiças sociais” (MARCONI, 2020, p. 144). Parte desta tradição política é devedora das heranças do cinema moderno e, mais especificamente, das heranças do Cinema Novo e sua estética da fome. O Cinema Novo, enquanto movimento cinematográfico, foi imbuído de “uma militância política que trazia para o debate temas macropolíticos como a identidade brasileira, os conflitos do Brasil enquanto nação, a luta pelas reformas de base, a consciência do oprimido e suas formas de resistência e rebeldia” (MARCONI, 2020, p. 145).

Tendo em vista que ainda somos um país estruturado por gênero, raça e classe, o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente aquele ligado aos projetos de luta e sobrevivência de grupos politicamente minoritários, ainda dialoga com esta herança de representação e sustenta seu vínculo com o social. Isso se reflete, por exemplo, em certa dificuldade de diferenciação entre cinema político e cinema militante (todo cinema político é ou precisa ser militante?) e resulta em questões relativas desde às possibilidades de circulação dos filmes até problemas estéticos, como aponta Amaranta Cesar (2017).

O que parece se constituir como (falso) problema e ao mesmo tempo como reiterada prescrição do que seja um filme político segundo certa tradição brasileira é que os filmes têm valor na medida em que são políticos, porém não militantes demais. Se forem militantes demais, se tornam desprovidos de valor estético. Por outro lado, a própria ideia do que seja valor estético também parece orientada por uma gramática dada, assentada em determinados padrões. Que seja político, porém não militante. E que seja provido de valor estético, mas que isso também não se dê em excesso, para não comprometer as possibilidades do filme como ferramenta de engajamento. Retornaremos a esse ponto mais adiante.

Contudo, também temos convivido com um conjunto dessa produção contemporânea que não reduz a política de um filme às políticas de representação. Parte desta filmografia que se afasta da tradição realista se localiza no bojo do que Denilson Lopes (2012, 2016a e 2016b) se refere como “um retorno do artifício no cinema brasileiro contemporâneo”, mais especificamente em filmes *queer* recentes. Neste caso, cabe destacar de antemão, não estamos tratando de um gênero cinematográfico. Embora seu campo de aparecimento possa ser a narrativa romântica, acreditamos que o romantismo de artifício diz respeito a uma atitude estética associada a um amplo conjunto de repertórios do artifício. Pois, também é importante frisar, o artifício é uma “categoria conceitual, sócio-histórica, estética e articuladora de diferentes produtos culturais” (LOPES, 2016a, p. 3). Além disso, ele é mediador entre estes diferentes produtos culturais e a vida material, não devendo ser pensado como “uma simples oposição à realidade, mas sim como um dissolvente da dualidade real *versus* irreal” (LOPES, 2016a, p. 3).

A estética do artifício possui um vasto campo semântico, como Lopes (2016a) já sintetizou: simulação midiática, o travestimento nas artes cênicas, os desafios da performatividade do sujeito

contemporâneo, a teatralidade barroca, o Maneirismo, o Rococó, o Preciosismo, o Neobarroco, o esteticismo decadentista, a *art nouveau*, o dandismo, a musicalidade pop e o *camp*. Desse modo, nosso intuito é localizar, neste amplo repertório de estéticas do artifício, uma atitude romântica que se afasta da procura pela revelação do real, dos códigos dos filmes românticos naturalistas hollywoodianos ou mesmo das imagens do real que vigoraram no cinema brasileiro dos anos 1990 e da primeira década dos anos 2000.

Portanto, buscaremos investigar uma escolha estética que insiste em *aparecer* como artifício, como construção, truque, astúcia frívola, maneirismo fabulativo e inautêntico. Para isso, trabalharemos com os dois filmes que nos guiaram até aqui: *Os últimos românticos do mundo* (Henrique Arruda, 2020) e *Looping* (Maick Hannder, 2019), especialmente pelo fato de ambos os curtas-metragens se apropriarem de um extenso conjunto de sensibilidades amorosas da cultura audiovisual dos anos 1980 e 1990, mais especificamente dos clichês iconográficos de filmes românticos hollywoodianos.

O trabalho com filmes brasileiros inscritos nesse diálogo estético com o artifício, o exagero, o clichê e a afetação, e baseados também em procedimentos de apropriação crítica e criativa de repertórios audiovisuais hegemônicos, oriundos especialmente de contextos de produção simbólica do Norte Global, com o cinema hollywoodiano, aponta a possibilidade de vislumbrar a dimensão política dessas audiovisualidades na medida em que elas dão a ver rasuras na ordem consensual do ideal do amor romântico e podem ser pensadas, a partir daí, como ação de microrresistência capaz de apontar para um lugar além da violência contra corpos *queer*.

O cinema romântico hollywoodiano e a cultura pop são historicamente atrelados à globalização e a certa ideia de cosmopolitismo, mas os dois filmes trabalhados nesse texto parecem partir de um amor por essas imagens para elaborar uma inflexão crítica a elas mesmas, e não para meramente referendá-las. Apostamos na validade dos filmes como apropriações assumidamente inautênticas de um repertório cultural importado especialmente dos Estados Unidos e acionado criticamente em narrativas de experiências *queer* criadas por jovens realizadores gays brasileiros.

“Preciso mudar o mundo embora prefira este gozo contigo, meu amor”

Para o momento, trataremos de refletir sobre como o romantismo de artifício, enquanto uma atitude estética produzida no seio de experiências individuais e coletivas, pode ser analisado tendo em vista o horizonte de algumas experiências minoritárias, neste caso, as experiências de homens gays. Como também já havíamos proposto anteriormente (ALMEIDA e MARCONI, 2021), acreditamos que um grito como “*eu casei, porra!*” (proferido por um dos protagonistas do filme *Os últimos românticos do mundo*), além de todos os outros clichês românticos saturados presentes no curta-metragem, não é uma ode ao casamento heterossexual enquanto instituição social e jurídica que fortalece um modelo de cidadania generificada e sexuada. Apostamos em uma resposta menos conservadora e menos paranoica: trata-se de uma atitude estética que se diverte com os códigos do ideal romântico e do casamento heterossexual monogâmico, no mesmo compasso em que se apraz com a possibilidade que esse gesto possui de provisoriamente “des-heterossexualizar” ou “des-heteronormativizar” o sensível generificado e sexuada.

Dito ainda de outro modo, *Os últimos românticos do mundo* realiza um salto sem medo em direção a um imaginário estético comumente vinculado à heteronormatividade e ao ideal romântico heterossexual. No entanto, este salto possui um caráter apropriativo, pois o curta-metragem não se apodera apenas de um conjunto de sensibilidades fílmicas que se tornaram fecundas no âmago do amor romântico idealizado e difundido na cultura ocidental a partir do século XIX. Ele também se apropria destas sensibilidades por reconhecer que elas contribuíram, gradualmente, para a própria pulverização do ideal de amor romântico na segunda metade do século XX. No entanto, enquanto filmes românticos com

personagens cisgêneras heterossexuais se sustentam, de modo geral, na estética realista e na narrativa verossimilhante, como se tais aparatos fossem um atestado de pureza, verdade e naturalidade do amor romântico, *Os últimos românticos do mundo* se apropria dessa quimera a partir de um gesto inautêntico: pop, superficial, exagerado, frívolo, artificial, embebido de clichês amorosos e de viadagem de antiquário.

Esta artificialidade romântica pode ser encontrada em um conjunto mais amplo de filmes brasileiros recentes. Em *Looping* (Maick Hannder, 2019), por exemplo, acompanhamos o protagonista a narrar em tom confessional os seus encontros com aquele rapaz que fez seu “coração parar”. Ouvimos do adolescente:

Acho que estou obcecado. Ele não sai da minha cabeça. E quanto mais eu tento parar, mais apaixonado eu fico [...]. Eu fecho os olhos e faço um pedido: eu quero fazer tudo com ele, eu quero viajar com ele, eu quero dançar com ele, quero ir em todos os shows e comer todas as comidas do mundo inteiro com ele. E quero transar com ele. Muito (LOOPING, 2019, sem paginação).

Arrebatado pelo seu primeiro amor, o protagonista – que nunca mostra seu rosto –, nos *conta* sobre seus anseios, ao mesmo tempo em que busca registrar seus encontros em um conjunto de fotografias analógicas. Como bem descreveu Vitor Medeiros (2020), *Looping*

Se utiliza de um dispositivo visual bastante particular: ele é (quase) inteiramente constituído de fotografias analógicas em janela vertical, feitas pelo sistema estereoscópico de uma câmera Nishika N9000. Na montagem, o que vemos é um efeito de looping que remete ao título do filme. É como se cada “plano” fosse composto por quatro fotografias de um mesmo instante que se alternam e repetem, indo e vindo no espaço-tempo com sutis alterações angulares, 1-2-3-4-3-2-1-2-3-4-3-2... até que surge um novo instante com mais quatro fotos, e outro, e outro. Na era do Instagram, esse efeito remete diretamente ao recurso do bumerangue, ou talvez a um gif, só que realizado com uma câmera analógica “de verdade”, com quatro lentes e um flash poderoso (MEDEIROS, 2020, sem paginação).

Assim como *Os últimos românticos do mundo*, *Looping* também se aproveita de um conjunto de sensibilidades da cultura visual e audiovisual dos anos 1980 e 1990, como se estivéssemos assistindo a todo um universo de clichês iconográficos de filmes sobre jovens norte-americanos daquela época, a exemplo da presença de “jaquetas jeans, estradas desertas, motéis baratos, postos de gasolina, parques de diversão, Coca-Cola e algodão doce” (MEDEIROS, 2020), como mostram as figuras 1 e 2. Embora nunca vejamos o rosto do protagonista, o curta-metragem segue nos mostrando as fotos que ele aparentemente tirou do menino pelo qual se apaixonou. E este menino, objeto amoroso do narrador, se mostra bonito e encantador com sua pele negra iluminada pelo forte flash das fotografias analógicas. Com o passar dos minutos, a costura destas fotografias analógicas com a narração açucarada encaminhará nossa espetatorialidade para um conto erótico gay em um motel.

Capturas de tela 1 e 2 – Os elementos visuais centrais de *Looping*





Fonte: *Looping* (2019)

Ainda seria possível citar aqui o filme *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes. Neste longa-metragem, Deusimar, personagem de gênero inconforme e proprietária do bar *Inferninho* (um refúgio *camp* de sonho e fantasia) quer deixar tudo para trás. Enquanto isso, Jarbas, o marinheiro que acaba de chegar, sonha em ancorar e fincar raízes com Deusimar. Já no também fantasioso, afetado e melancólico mundo de *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013), Amianto possui uma relação amorosa excessivamente idealizada aos moldes dos contos de fada (inclusive, possui uma fada madrinha chamada Blanche). A protagonista sofre em demasia ao ser abandonada pelo seu grande amor, um personagem que apenas sabemos ser "O Rapaz". No entanto, e a despeito de todas as exigências politicamente engajadas, Amianto revela seu desejo mais frívolo durante um ato sexual: "preciso mudar o mundo embora prefira este gozo contigo, meu amor".

Looping de clichês românticos transgressores

Em *O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea* (2015), Fábio Ramalho não cede aos discursos de banalização e perda da potência das imagens em um contexto de superprodução e superexposição de visualidades. Ao contrário, para o autor, aquelas imagens que sobrevivem da repetição e dos efeitos de superfície ainda podem engendrar diferentes modos de intervenção no sensível e, por essa via, embaralham categorias numa imagem-clichê que sempre retorna em uma tessitura convencional,

(...) porém atravessada por múltiplos desvios; reconhecível, porém distorcida; superficialmente legível, porém destituída de quaisquer sentidos estáveis. Vaga sensação de já visto, nunca completamente já assimilado, posto que a própria expectativa de entendimento pressupõe a existência de um sentido que poderia ou não ser captado, mas que aqui gira sobre si mesmo e se desfaz. (RAMALHO, 2015, p. 87).

Nesta direção, o clichê já não seria apenas uma imagem banal e conhecida antes mesmo de ser vista, ou seja, saturada de previsibilidade e amortecimento, mas muito especialmente um gesto de artifício que se instala "(...) na mobilidade entre o reconhecimento e a frustração dos modos estabelecidos de apreensão sensível e dos esquemas de inteligibilidade." (RAMALHO, 2015, p. 88). No lugar das certezas em relação ao já conhecido, "uma pergunta pelo que há de ilegível no que é supostamente óbvio." (RAMALHO, 2015, p. 88). Por fim, e para além de uma proveitosa suspeita frente as pretensões de ruptura estética que se pensam tão importantes e revolucionárias, Ramalho (2015) finaliza seu resgate teórico argumentando que o clichê, enquanto atitude artificiosa, possibilita uma crítica mais arejada na qual o próprio clichê decorre sempre de um "prazer hesitante".

Acreditamos que é justamente este prazer hesitante que é possível de ser encontrado durante os 12 minutos de projeção de *Looping*. Ao assisti-lo, temos a *impressão* de já tê-lo visto inúmeras vezes, pois

as ruas quase vazias, os letreiros neons e os postos de gasolina podem nos remeter a qualquer *road movie* genérico. O parque de diversões, o algodão doce e as jaquetas jeans também se situam em um universo iconográfico de filmes românticos com jovens estadunidenses dos anos 1980. Em acréscimo, enquanto a fotografia emula uma tessitura analógica ou retrô, a narração ingenuamente apaixonada do protagonista nos conduz a um conjunto de bordões que são comumente utilizados em telenovelas e filmes românticos *mainstream*. Algumas delas, a exemplo de “ele olha para mim com um sorriso que faz meu coração parar; ele é a coisa mais linda que eu já vi”, encapsula o vago palpite de já termos escutado esta frase em diferentes bocas, proferida por um instável e impreciso amontoado de personagens.

No entanto, seria apressado dizer que este conjunto de sensibilidades visuais e sonoras apenas conduziriam o espectador a um amortecimento diante da impressão de “já vi este filme antes”. Há, também, a possibilidade de a espetatorialidade reconhecer neste conjunto de clichês um apreço por um romantismo artificial que desvela “apropriações inventivas, deslocamentos e reversões do já visto” (RAMALHO, 2015, p. 79). De fato, o curta-metragem abraça uma iconografia banal de filmes românticos hollywoodianos, especialmente no que diz respeito à narração do protagonista e ao conjunto de fotografias que cristalizam, em tessitura analógica, *frames* de filmes açucarados que vagamente povoam alguns imaginários coletivos.

Ainda assim, essas imagens apenas *parecem* remeter às estéticas e narrativas hegemônicas do romance fílmico, afinal, em seus constantes *loops*, ou em seu *vai e vem* em plano vertical, o curta-metragem se afasta mais e mais de um desejo de profundidade, verossimilhança ou revelação do real. É como se o diretor soubesse que termos como “profundidade”, “verossimilhança”, “realismo” e “naturalismo” são apenas mais uma dobra da superfície. E, a partir daí, Hannder se apropria de uma imagem-clichê já existente e a leva ao limite de sua exposição. Desse modo, aquilo que julgamos já conhecido e que, talvez por isso, não nos convocasse a nenhum afeto, na verdade nos atravessa com uma dulcificada hesitação, afinal, está tudo ali: as frases clichês, o protagonista lascivamente apaixonado, a força icônica das imagens de filmes românticos, as anedotas do primeiro amor, o desejo de parar o tempo e viver o sentimento amoroso para sempre.

Contudo, ainda resta algum frescor ilegível que não nos parece óbvio ou já conhecido. Não apenas porque o filme radicaliza um romantismo-clichê, mas também porque faz este movimento sustentando personagens que não costumam ser tão presentes em filmes românticos de cunho naturalista. Neste caso, se ao menos concordamos parcialmente que o cinema, assim como as artes e as mídias em geral, também é dispositivo ou “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1994), é preciso inferir sem tantos receios que o cinema romântico de narrativa verossimilhante é – guardada a devida exceção – sinônimo de romance entre pessoas brancas cisgêneras heterossexuais.

Ainda são muito poucos os romantismos clichês que legam à cultura audiovisual ocidental uma força ou repetição icônica de personagens negras homossexuais como pares românticos. E, embora tenha se notabilizado no Brasil, especialmente a partir da segunda década do século corrente, a coexistência de trabalhos fílmicos dedicados a reproduzir a fórmula de filmes românticos tradicionais apenas inserindo personagens de sexo/gênero dissidentes, geralmente preocupados com uma “representação positiva” destes sujeitos (MARCONI, 2020), *Looping* não procura por este endereço estético.

Assim como *Os últimos românticos do mundo*, o curta-metragem não reivindica um romantismo atrelado à revelação do real porque sabe que este amor idealizado não precisa de um novo atestado para sua “pura naturalidade”. Ainda assim, o filme também não vai na direção de uma crítica engajada, pois não está interessado em demonstrar como o amor romântico foi – ou ainda é – um modelo de relacionamento que as classes médias europeias e norte-americanas incorporaram, a partir do século XIX, com o propósito de se distinguir moralmente da “promíscua classe alta” e da “animalesca classe baixa” (KATZ, 1996). E tão pouco está interessado em apostar numa “estética radical” oposta ao romantismo exacerbado para contrapor a pulverização de uma utopia romântica que não apenas “prescreveu e organizou um modelo de

relacionamento, mas que também contribuiu para construir a imagem das homossexualidades enquanto desvio e anormalidade" (ALMEIDA e MARCONI, 2021, p. 17).

Como também percebeu Vitor Medeiros (2020), qualquer crítica sociológica que atue nesse sentido incorreria em algo "chato" que fratura a "frágil superfície artificial" pretendida pelo filme. O que não significa dizer que meninos negros e gays não possam experimentar a ilusão do amor romântico no curso de suas vidas ou mesmo se opor a ele. No entanto, se há um prazer hesitante com o pastiche de *Looping*, talvez seja pelo fato de Hannder saber que amor romântico só sobrevive enquanto recurso e experiência estética (MARCONI, 2020) e que, por isso mesmo, as artificialidades do clichê romântico ainda podem ser criativas e reparadoras.

Em outras palavras, é possível entender que estes clichês afetados e protagonizados por sujeitos *queer*, no caso jovens gays negros, não produzem exatamente uma expressão codificada e legível de imagens românticas verossimilhantes, pois, quando seus meios expressivos se apropriam excessivamente da força iconográfica do romantismo, o filme de Hannder também interrompe o fluxo imagético dessas mesmas iconografias. Ele devolve, nos termos de Rancière (2012), o dissenso e a ruptura às paisagens românticas uniformes. Neste ponto, é preciso atentar que a política, para Rancière, é justamente um gesto que introduz um excesso de sujeitos, objetos e enunciações na ordem saturada da *polícia* – regime este que assume aqui a faceta da ordem icônica e uniforme dos romantismos de cunho naturalista. A literalidade e o excesso romântico de *Looping* excedem, irrompem e extravasam o modo consensual através do qual a estética do romantismo cinematográfico se organizou, assim como nos interpelam de modo aprazível e ambivalente, convidando a uma pensatividade que guarda em si mesma a possibilidade momentânea de olhar de outro modo para estes adereços do sensível.

Seria, neste caso, demasiadamente conservador acreditar que o romantismo de artifício, enquanto uma atitude estética reparadora, não está ligado "aos projetos de sobrevivência" de sujeitos *queer*, assim como ele não é nem mais e nem menos iludido e fantasmático que uma releitura crítica e paranoica do ideal do amor romântico. No entanto, seu diferencial reside na sua indeterminação que nos convida a uma pensatividade a respeito das "diferentes formas pelas quais sujeitos e comunidades conseguem nutrir-se com os objetos de uma cultura – até mesmo de uma cultura cujo desejo declarado tem sido frequentemente o de não sustentá-las" (SEDGWICK, 2020, p. 420).

Destarte, *Looping* pode ser salutarmente compreendido como uma reação criativa ao sentimento de desorientação de sujeitos *queer* não apenas diante de um sensível comum e fracionado (RANCIÈRE, 2018) – ou mesmo generificado, racializado e sexuado –, mas também ao sensível das imagens que durante muito tempo ofereceram âncoras de representação desiguais. Neste sentido, e pouco antes de transformar-se lascivamente em um conto erótico gay, *Looping* nunca é, somente, uma emulação fantasmagórica do "já visto" ou do "já codificado". Ele é, também, um viço *queer* (oblíquo, híbrido, estranho, fabulado e mais ou menos legível) que tensiona de modo ontogênico e criativo os movimentos da história cultural que elaborou signos, discursos, imagens e afetos codificados de amor romântico.

Aparição decorativa de um romantismo adornado

Com inspiração nas provocações de Susan Sontag (2020) em *Contra a interpretação*, propomos aqui uma leitura que contribua, talvez, com um "vocabulário – descritivo, não prescritivo – de formas" (SONTAG, 2020, p. 27). Nos aproximamos da sugestão da autora no sentido de compreender o que uma obra de arte faz, não o que ela diz. No nosso caso, essa tentativa surge, em primeiro lugar, das experiências estéticas que *Os últimos românticos do mundo* e *Looping* nos provocaram e do modo como, a partir dessa afetação, foi feito um esforço de "objetivar o sentimento", como sugere Sianne Ngai (2011).

Em *Os últimos românticos do mundo*, vemos também o recurso ao clichê e um apelo mais escancarado a repertórios facilmente reconhecíveis – não da ordem apenas da sensação de familiaridade,

mas da intertextualidade explícita, como se evidencia com citações à exibição televisiva de filmes divididos em blocos identificados com o *lettering* amarelo típico da *Sessão da Tarde*; a videocliques de música pop; o uso de canções abertamente bregas do repertório popular nordestino e mesmo de músicas consideradas cafonas, como *Total eclipse of the heart*, hit oitentista interpretado por Bonnie Tyler. O artifício e o exagero se localizam, nessa obra, para além do enredo, também na própria tessitura fílmica e na materialidade da imagem e do som, sempre algumas notas acima do tom em relação ao que seriam convencionalmente tanto um filme romântico ou de apocalipse quanto um filme realista, independentemente de seu gênero narrativo, ou mesmo um filme gay com ambições políticas mais evidentes (afinal, uma cena de montagem *drag* diante do espelho, como o curta traz, também é em si mesma um clichê).

Na abertura do curta, temos em sucessão uma imagem de um aparelho antigo de som, de um jovem de perfil e de outro jovem montado, num *close* de seu rosto enquanto dança. Todas essas imagens contêm as cores e texturas que se farão marcantes durante o filme: o rosa e o roxo com ruídos visuais que emulam o VHS e a televisão (figuras 3 e 4).

Capturas de tela 3 e 4 – Cores, texturas, brilhos e *lettering* televisivo em *Os últimos românticos do mundo*



Fonte: Os últimos românticos do mundo (2020)

Esses segundos iniciais produzem um convite que antecipa o que veremos ao longo dos 22 minutos de *Os últimos românticos do mundo*: estão apresentados nesse curto trecho os dois protagonistas, a situação dramática inicial da narrativa (o premente fim do mundo), um envolvimento amoroso gay e a sugestão de confusão temporal, de ida e volta no tempo, que se faz presente tanto na aparição posterior de um casal de *bichas velhas* que, supomos, são os protagonistas no futuro quanto no próprio fato de a narrativa estar situada em 2050. Nesses mesmos segundos iniciais, ouvimos uma narração, cuja emissão não é identificada diegeticamente, em que duas vozes diferentes que se intercalam dizendo:

– Eu estou gravando isto porque pode ser a última coisa que eu vou dizer [voz 1]

"And I need you now tonight, and I need you more than ever": romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo

- Em poucas horas o mundo será inteiramente destruído por uma nuvem rosa e hoje à noite eu vou fugir com meu amor [voz 2]
- O homem para quem dedico essa história [voz 1]
- O menino de cabelo rosa e alma colorida que vai comigo até o fim do mundo [voz 2]
- No futuro... eu vou me lembrar com carinho dos nossos dias. Era como se a gente fosse viver para sempre [voz 1]
- É como se a gente nunca fosse envelhecer [voz 2]. (OS ÚLTIMOS ROMÂNTICOS DO MUNDO, 2020)

Entenderemos, posteriormente, que o que identificamos na transcrição acima como a voz 1 é de um dos personagens (Miguel) enquanto velho, e a voz 2, dele jovem. Em seguida, temos os créditos de abertura do filme e uma sequência que se passa numa boate em que corpos dissidentes de gênero e sexualidade, tanto velhos quanto jovens, celebram a (última) festa possível diante do fim do mundo iminente. O clima é de boate periférica e o outro protagonista enquanto jovem, Pedro, é a estrela da noite com sua performance como a *drag queen* Magexy. Ela dubla a canção *Ânsia*, clássico do brega pernambucano popularizado pela cantora Eliza Mell. A estrutura dessa sequência inicial já deixa evidente o trabalho de fabulação do filme, calcado no exagero, no antinaturalismo e no que defendemos aqui como um romantismo de artifício.

Importante mencionar que o antinaturalismo não diz respeito apenas ao argumento do curta e suas imagens cor de rosa, mas também à construção da *mise-en-scène* e à direção de atores. Desde esse trecho inicial é possível identificar facilmente a afetação presente nas vozes, com personagens que falam de maneira empastada, quase caricata. Não por acaso, também, a música dublada por Magexy na boate é de um romantismo rasgado, com versos como *O homem que eu encontrei me fez feliz / Me abriu todas as portas do amor / Me fez uma mulher realizada / E me tirou todas as dúvidas do amor*.

As imagens fortemente estilizadas e o apelo lúdico situado no modo como o clichê é convocado e no apelo intertextual se aproximam do que Rosalind Galt conceitua como o lindo ("*pretty*"): o adorno e o decorativo que, na história das teorias do cinema e também de suas práticas hegemônicas, foi considerado pejorativamente como aquilo que torna a imagem falsa, "a imagem como cosmética, enganadora e feminina" (GALT, 2015, p. 50).

Em seu texto "Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda", Galt recupera de forma crítica parte significativa das teorias do cinema para mostrar como, ao longo do tempo, uma perspectiva paranoica se constituiu em torno da imagem fílmica como um fenômeno de natureza necessariamente sedutora e em relação ao qual precisamos estar vigilantes, para não sermos por ela capturados. A autora sintetiza parte desse pensamento ainda bastante influente no contexto dos estudos do cinema:

Precisamos estar distanciados (não seduzidos) pela imagem, mantendo nossa distância e nos distanciando de nós mesmos. A imagem em sua imageria é o problema, uma superfície sedutora que não pode ser confiada a menos que ela possa ser feita para falar contra si mesma (GALT, 2015, p. 54).

Acontece que, como nos diz Fábio Ramalho (2020) em seus trabalhos sobre as relações entre espectadorialidades *queer*, repertórios e afetos, a partir do momento em que as subjetividades dos sujeitos são cada vez mais construídas a partir das mediações das mídias massivas, somos obrigados a negociar com repertórios que, por razões políticas, talvez preferíssemos recusar ou simplesmente ignorar.

Não se trata, no entanto, de uma sugestão de convívio pacificado com culturas audiovisuais que

ao longo do tempo reificaram hierarquias e enquadramentos desumanizadores de grupos minoritários, mas do reconhecimento de certo lugar que esses repertórios hegemônicos ocupam nos nossos processos de produção de subjetividades, do fato de que precisamos negociar com eles e da possibilidade de fabular a partir desses repertórios com gestos como a apropriação e o deboche, como *Os últimos românticos do mundo* faz. E também de especular a politicidade possível de imagens excessivamente coloridas e adornadas, uma vez que:

Em primeiro lugar, a cor é feita para ser a propriedade de algum corpo “estrangeiro” – geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o queer ou o patológico. Em segundo, a cor é relegada ao reino do superficial, o suplementar, o inessencial ou o cosmético. De um lado, a cor é observada como um alien e portanto perigosa; de outro, é percebida meramente como uma qualidade secundária da experiência; e então indigna de séria consideração. Cor é perigosa ou é trivial, ou é ambos (BATCHELOR, 2000 apud GALT, 2015, p. 55-56).

Da iminência da catástrofe é que surge o exagero visual de *Os últimos românticos do mundo*. Afinal, não estivesse o mundo prestes a acabar atingido por uma nuvem tóxica cor de rosa, a paisagem não seria rosa e logo as imagens não seriam também. Mas a afetação transborda ainda em diversos outros elementos, a exemplo de objetos como um unicórnio de lantejoula pendurado no retrovisor do carro conversível vermelho, os cabelos cor de rosa de Pedro ou os figurinos bordados e brilhosos, bem como nos arroubos exageradamente românticos, que introduzem também um elemento de utopia: ao pedido de casamento às vésperas do fim do mundo segue-se como resposta um convite para montar uma civilização nova cor de rosa em Marte. O locutor do rádio, que traz as notícias sobre a nuvem tóxica rosa, faz um apelo: “românticos, estejam onde estiver, continuem espalhando mensagens de amor para os próximos habitantes do planeta. Amem-se!” (OS ÚLTIMOS..., 2020).

Quem nos ajuda a refletir a respeito do romantismo de artifício longe de uma hermenêutica da suspeita paranoica (SEDGWICK, 2020) é Rancière (2012), para quem a política brota de uma perturbação, confusão e desordem dos lugares e nomes impostos aos sujeitos. Na esteira desta proposição, é possível inferir que o romantismo de artifício, em parte legível e em parte inominável, constitui uma espécie de rasura na ordem consensual do ideal do amor romântico, produzindo uma brecha para o político. Por quê? Porque este romantismo excessivo em sua superfície, com seus protagonistas de legibilidade rarefeita, realiza a partir de seus próprios meios expressivos uma recombinação de signos que joga com “a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças” (RANCIÈRE, 2012, p. 34) dos clichês românticos; neste livre jogo, o curta-metragem também opera “uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 34) do romantismo comum.

Como nos diz Halberstam (2020, p. 25), “ser levado/a à sério significa perder a chance de ser frívolo/a, promíscuo/a e irreverente”, e do desejo de escapar a certa ideia de seriedade é que o desvio é possível. No caso de *Os últimos românticos do mundo*, o romantismo de artifício é o desvio que se abre ao vislumbre de um porvir e instala uma utopia, num primeiro olhar contraditória, mas depois compreensível. Aceitar tal contradição é abrir mão, como já explicamos em outro momento (ALMEIDA e MARCONI, 2021), de uma postura paranoica que obstrui a experiência estética e sua centelha de perguntas-sensações: como se abster de julgar tão precipitadamente as imagens que chegam até nós quando é indispensável que estejamos atentos ao que precariza nossas vidas corporificadas? Como permitir que estas imagens também sejam fissuras em nossa própria perspectiva de política? “Atenção, é preciso ter olhos firmes; é preciso estar atento e forte”, canta Gal Costa em uma voz agitada e melíflua. No entanto, como podemos, enquanto espectadores, ou mesmo enquanto ativistas situados num Brasil que parece irreparável, estar sensíveis à politicidade das imagens clichês e adornadas de *Looping* e de *Os últimos românticos do mundo*?

Responder a estas perguntas passa pela necessidade de deixar em segundo plano, ao menos

provisoriamente, a preocupação exclusiva da maioria dos críticos com questões de representação, significado e ideologia (inquietação por excelência das teorias sociológicas que consideram o cinema uma linguagem e práxis social e ideológica). Na mesma direção, responder a estas perguntas exige, como propõe Steven Shaviro (2015), que coloquemos em primeiro plano as respostas afetivas ao cinema. Especialmente, neste caso, que coloquemos em primeiro plano as respostas afetivas de meninos gays e negros que não apenas conviveram com dispositivos audiovisuais que, de fato, colaboraram para que a homossexualidade e a negritude fossem vivenciadas como traumas culturais, mas que também souberam recriar de forma afetiva, criativa e ontogênica a estética e a narrativa desses dispositivos mainstream que lhe ofereceram pouca ou nenhuma âncora de representação.

Desse modo, o romantismo de artifício identificado em *Looping* e *Os últimos românticos do mundo* busca devolver ao trabalho fílmico a sua materialidade e fazer desta um objeto em vez de um espelho, nos ajudando a compreender que 1) a arte possui sua própria política, como bem já pontuou Jacques Rancière (2012); e 2) a perspectiva da representação (isto é, a re-representação, algo que não é a realidade e que retorna sob a forma de imagem), quando adensada por determinadas gramáticas militantes (horizonte epistêmico que entenderia a imagem como dispositivo de representação do mundo e das coisas e que o responsabiliza por seus efeitos nas realidades vividas), precisam ser relativizadas se quisermos compreender a politicidade destas paisagens artificiais, clichês e adornadas.

Considerações finais

Esse artigo resulta de uma tentativa de incorporação, por meio da estética, de práticas reparadoras (SEDEGWICK, 2020) no nosso trabalho teórico e na lida com o cinema e com a própria vida. Ou seja, de vislumbrar linhas de fuga orientadas por uma tentativa de deslocamento do lugar de vigilância constante em que normalmente nos colocamos quando assumimos o papel de "analistas" de produtos da cultura, permitindo assim um encontro com os filmes *Os últimos românticos do mundo* e *Looping* que seja de outra natureza, que leve em consideração a experiência estética resultante do contato com os curtas e que envolva algum princípio de prazer, ou ao menos de um prazer possível em meio ao momento sócio-histórico excepcional em que essas obras nos chegaram, pois foi esse o convite feito pelos filmes.

A partir desta postura, é possível inferir um conjunto de características situadas e provisórias através das quais podemos reconhecer o que são os romantismos de artifício. Dizemos situadas porque tais características emergiram da análise de apenas dois filmes específicos, isto é, na medida em que outros objetos fílmicos forem inseridos no percurso de estudo, outras gramáticas românticas do artifício poderão ser notabilizadas; e provisórias porque, a depender dos rumos que estas reflexões tomarem, outros pontos de inflexão poderão contribuir para esta investida teórica e afetiva.

Dito isso, neste momento arriscamos afirmar que o romantismo de artifício, enquanto categoria estética e política, trabalha a partir da familiaridade e da intertextualidade com as imagens românticas tradicionais, apropriando-se do clichê e do decorativo como superfície para a fabulação do já codificado, do consensual e do uniforme. Ao jogar com a semelhança e a dessemelhança, o legível e o ilegível das narrativas românticas hegemônicas, o romantismo de artifício não precisa, necessariamente, ser recebido com uma leitura paranoica. Ele pode, também, ser visto como um trabalho criativo que privilegia uma contra-tradução. Esta contra-tradução, nos termos de Rancière (2010), excede o modo consensual e binário pelo qual tendemos a apreender estes repertórios deslizantes e ambivalentes, pois os excessos de clichês decorativos também produzem um rearranjo das peças, visualidades e aparecimentos que constituem o sensível comum já dado.

Referências

- ALMEIDA, Gabriela; MARCONI, Dieison. Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora. **Anais do XXX Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 27 a 30 de julho de 2021, São Paulo.
- BRENEZ, Nicole. Contra-ataques: sobressaltos de imagens na história da luta de classes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: SESC Editora, 2017. p. 71-88.
- CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 101-121, 2017.
- CASSETTI, Francesco. **Teorias del cine**. Madri: Ediciones Cátedra, 2005.
- GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. **Eco-Pós**, v. 18, n. 3, p. 42-65, 2015.
- HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.
- KATZ, Jonathan. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LOOPING. Direção de Maick Hannder. Belo Horizonte: Ponta de Anzol Filmes, 2019. 12 min, vídeo digital, son., color.
- LOPES, Denilson. Estéticas do Artifício, Estéticas do Real. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 147-162.
- LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, Gilberto. (Org.). **Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital**. Campinas: Papyrus, 2016a. p. 147-159.
- LOPES, Denilson. Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. **E-compós**, v. 19, n. 2, sem paginação, maio/ago. 2016b.
- MARQUES, Ângela. A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière. **Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Federal da Bahia (evento online), 1 a 10 de dezembro de 2020.
- MARCONI, Dieison. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual**, ano 9, n. 2, p. 141-157, jul./dez. 2020.
- MARCONI, Dieison. **Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- MEDEIROS, Vitor. Os últimos românticos de Tiradentes – Notas sobre os curtas “Looping”, “Os últimos românticos do mundo” e “Babi & Elvis”. **Moventes**, 9 fev. 2020. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2020/02/09/os-ultimos-romanticos-de-tiradentes-notas-sobre-os-curtas-looping-os-ultimos-romanticos-do-mundo-e-babi-elvis/>. Acesso em: 19 jul. 2021
- NGAI, Sianne. Our aesthetic categories: an interview with Siane Ngai. **Cabinet Magazine**, v. 43, sem paginação, mar./jun. 2011.
- OS ÚLTIMOS românticos do mundo. Direção de Henrique Arruda. Recife: Filmes de Marte, 2020. 23 min, vídeo digital, son., color.
- RAMALHO, Fábio. O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea. **Eco-Pós**, v. 18, n. 3, p. 75-88, 2015.

"And I need you now tonight, and I need you more than ever": romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo

RAMALHO, Fábio. Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 53, p. 130-146, jan./jun. 2020.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. Tradução Augustin de Tugny. **Devires – Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 2, p. 16-37, jul./dez. 2010.

SEDGWICK, Eve. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. **Remate de Males**, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Dieison Marconi é doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período sanduíche na Universidad Complutense de Madrid (UCM), no grupo de pesquisa Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA-UCM). É pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM). Email: dieisonmarconi@gmail.com.

Gabriela Machado Ramos de Almeida é professora titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM). Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.