

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

LUIZ FERNANDO WLIAN

ESTRANHOS QUE CANTAM E DANÇAM
Potências dissidentes no cinema musical

Rio de Janeiro
2019

LUIZ FERNANDO WLIAN

ESTRANHOS QUE CANTAM E DANÇAM
Potências dissidentes no cinema musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientador:
Prof.^a Dr. Denilson Lopes.

Rio de Janeiro
2019

LUIZ FERNANDO WLIAN

ESTRANHOS QUE CANTAM E DANÇAM
Potências dissidentes no cinema musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Denilson Lopes (Orientador) – UFRJ

Prof^a. Dra. Mariana Baltar – UFF

Prof. Dr. Diego Paleólogo – UERJ/UFRJ

Prof^a. Dra. Carolina Amaral – UFF (suplente)

Rio de Janeiro
2019

A todos os estranhos que andam cantarolando por aí.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai. Papa querido. Homem que, mesmo bem longe da realidade acadêmica, jamais mediu esforços para me incentivar, me proteger, me dar respaldo emocional e financeiro. Se saio da periferia para adentrar a universidade e o “universo intelectual”, retorno a essa mesma periferia para abraçar Papa e compartilhar os trunfos todos, frutos de um esforço conjunto de muitos anos. Assim como sou grato a Mama Cleo. A pessoa mais incentivadora de todas. Obrigado por cantar músicas da Disney comigo na infância, por me levar ao cinema, por fazer eu me apaixonar por Arte. Sem tudo isso eu não estaria a escrever essas palavras agora. Suas contribuições emocional e financeira durante esse processo de mestrado também foram vitais para continuar. Não posso deixar de lado minha irmã, Gabriela, que mesmo bastante jovem desenvolve uma série de debates intelectuais comigo, sempre muito frutíferos e inspiradores na hora de escrever.

Agradeço profundamente a meu orientador, Denilson Lopes. Pela generosidade, pela acolhida, por todo o suporte, este que foi bem além da orientação deste trabalho. Obrigado pelas conversas, pelas dicas e, mais importante, pelo afeto trocado.

Agradeço muito a Mariana Baltar, por toda a generosidade em debater minha pesquisa, em várias oportunidades, para muito além dos momentos de banca. Bem como a Diego Paleólogo, que por sorte me deu a deixa em uma mesa de bar: “Me chama pra ler seu trabalho”. Gratidão por todas as contribuições, bem como por fazerem parte dessa bela banca.

Agradeço muito a Carolina Amaral, por muito mais que aceitar compor a banca deste trabalho como suplente, mas principalmente por me ajudar em etapas centrais de meu desenvolvimento acadêmico, inclusive revisando meu projeto de mestrado, em 2016. Jamais esquecerei. Pessoa querida com quem, até hoje, infelizmente nunca tomei uma cerveja.

Agradeço a Eliane Trigo. Grande amiga. Por todas as formas de apoio e acolhida durante todo esse processo, que foram muitas. Gratidão eterna. Todos os Trigo, por sinal, são pessoas maravilhosas que tenho sorte de ter no meu círculo.

Não posso deixar de expressar gratidão à Ely Salvatierra, minha amiga já de bons anos, que em 2016 me disse veementemente: “Entre no mestrado!”, e depois me incentivou a assistir aulas na USP como ouvinte e a passar todo aquele ano em árduo preparo para a pós-graduação.

Agradeço a Murilo Araújo, por ter sido uma pessoa importante no início deste processo.

Um agradecimento mais que especial a Jocimar Dias Jr. Querido amigo, com quem troquei muitas questões teóricas e pessoais. Que generosamente me cedeu espaço na disciplina *Musicais Queer, Utopias no Audiovisual*, ofertada para a graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, espaço onde desenvolvemos muitos debates e muito afeto.

Agradeço fortemente a cada um dos meus alunos na disciplina *Musicais Queer*. Todas pessoas maravilhosas, cuja energia e sorrisos me deram uma alegria imensa em momentos pessoais controversos. Obrigado por contribuírem com o debate teórico acerca do gênero musical e suas potencialidades, obrigado por serem um protótipo ideal de turma em sala de aula.

Agradeço a todos os meus amigos, que são muitos e não caberão nominalmente aqui, por todas as conversas e cervejas tomadas. Sem todo esse afeto, não há trabalho que se faça.

Por fim, agradeço a CAPES por financiar este projeto.

“É através da Arte, e da Arte apenas, que nós podemos nos proteger dos sórdidos perigos da existência”.

Oscar Wilde.

“da mesma forma que você dá o pão à mesa dá a mão um abraço da mesma forma que você dá um aviso um acorde dá um choque um chute um salto da mesma forma que você dá uma carona um passo dá uma força um recado da mesma forma que você dá uma bronca um tapa dá um duro uma gravata da mesma forma que você dá a luz uma ideia dá um gole uma festa da mesma forma que você dá uma rosa um beijo dá uma bala uma moeda da mesma forma que você dá boa tarde boa noite boas-vindas dá uma desculpa um tempo da mesma forma que você dá de cara dá de frente dá de ombros de bandinha da mesma forma que você não me dá a mínima não me dá ouvidos não me dá bola da mesma forma que você não dá o melhor de si eu dou o cu meu amor e daí”.

Marcelino Freire, *Amar é Crime*.

RESUMO

Músicas são potências afetivas. Quando inseridas em filmes narrativos, são capazes de mover a narrativa para outra dimensão, bem como promover novas formas de engajamento do espectador. Assim, podemos pensar em músicas como forças disruptivas, que emergem da narrativa e produzem um reino de novas possibilidades. Nesse sentido, como podemos observar essa ruptura como uma possível fonte de potências dissidentes? De que formas esses momentos podem dar vazão a formas de afeto “outras”, ou a formas de afeto queer? Baseado principalmente nos conceitos de “afetivo-performativo” em Elena Del Río (2008), “momento musical” em Amy Herzog (2010), e “utopia” em José Muñoz (2009), debruço-me em dois caminhos complementares: buscar as potências dissidentes que o gênero musical hollywoodiano apresenta, e observar de que forma essas potências se fazem presentes no cinema queer contemporâneo.

Palavras-chave: gênero musical; cinema contemporâneo; queer; afeto; utopia.

ABSTRACT

Music have affective powers. When inserted in narrative films, it is able to move the plot to another dimension, as well as to promote new forms of engagement through spectatorship. Thus, we can think of songs as a disruptive force, which emerges from the narrative and produces a realm of new possibilities. In this sense, how can we observe this disruption as a possible source of deviant potentials? In what ways can these moments give way to “other” affects, or queer affects? Based mainly on the concepts of the “affective-performative” by Elena Del Río (2008), “musical moment” by Amy Herzog (2010) and “utopia” by José Muñoz (2009), I rely on two complementary paths: to search for deviant potentials that the Hollywood musical genre can present, and to observe how these potentials are present in the contemporary queer cinema.

Keywords: musical film genre; contemporary cinema; queer; affect; utopia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fred Astaire e seu par, Gene Kelly.....	33
Figura 2: Jerry e Lise ficam juntos ao final de <i>Sinfonia de Paris</i>	56
Figura 3: Don pede Hannah em casamento ao fim de <i>Desfile de Páscoa</i>	57
Figura 4: Lilli/Katherine e Fred/Petruchio dão um beijo apaixonado ao fim de <i>Dá-me um Beijo</i>	57
Figura 5: Interação entre os homens em "By Strauss".....	84
Figura 6: Jerry e Henri dançam.....	85
Figura 7: Jerry dança sobre o piano.....	87
Figura 8: Jerry e Henri caminham como um casal.....	89
Figura 9: Jerry e as "noivas bailarinas".....	92
Figura 10: Um dândi posa, e dançarinos tomam o quadro.....	93
Figura 11: Jerry, a escultura e o "padre".....	94
Figura 12: Jerry em "Toulouse Lautrec".....	96
Figura 13: Figuras em pose.....	97
Figura 14: Momentos musicais de <i>Desfile de Páscoa</i>	99
Figura 15: Momento musical "Tom, Dick or Harry".....	105
Figura 16: O "flerte" no momento musical.....	106
Figura 17: Hedwig.....	111
Figura 18: Clécio e Fininha se olham.....	148
Figura 19: Miss HIV em plano aberto.....	152
Figura 20: Miss HIV em plano aproximado.....	153
Figura 21: A raposa-humana e a arara-humana.....	156
Figura 22: A dança dos animais-humanos.....	157
Figura 23: Planos mais próximos de "Contagious".....	158
Figura 24: Imagens de "Papai eu quero me casar".....	160
Figura 25: Planos aproximados em "Papai eu quero me casar".....	161
Figura 26: Frame de "Butthole Duet".....	165
Figura 27: Corpos dançantes em "Butthole Duet".....	166
Figura 28: Fileira de corpos em "Polka do cu".....	169
Figura 29: Bundas à mostra.....	170
Figura 30: Justin lambe a cabeça do idoso.....	180
Figura 31: Planos de Justin.....	181
Figura 32: Planos da multidão do shortbus.....	182
Figura 33: Marcia Pantera domina as ruas.....	185
Figura 34: Marcia joga cerveja em seu corpo.....	185
Figura 35: Simplesmente canta para Elias.....	187
Figura 36: Planos abertos da performance de Simplesmente.....	188
Figura 37: Wellington dança "Marrom Bombom".....	190
Figura 38: O "estranho" casório.....	191

SUMÁRIO

O INSIGHT	11
CANTANDO NAS CURVAS.....	14
RUMO AO TELOS HEGEMÔNICO.....	21
AFETOS ESCRITOS.....	28
I – O CORPO QUE SE MOVE E AS CURVAS NO CAMINHO	32
UTOPIAS HEGEMÔNICAS	40
UTOPIAS DISSIDENTES.....	69
II – CORPOS QUEBRADOS	110
A UTOPIA DOS CORPOS QUEBRADOS	125
O CU CANTOR	142
E NO FIM, TODOS CANTAM E DANÇAM.....	173
ESSE NÃO É O TELOS	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202

O INSIGHT

O primeiro *insight* foi em cima de um palco. Um palco de karaokê. Precisamente, no *Buraco da Lacreia*, numa dentre tantas noites de cantoria e dança de 2014. Estávamos eu e Leonardo, um ex-namorado. Este, em algum canto do salão, fazia seus típicos passos de dança efusivos. Eu, com o microfone na mão, iniciava uma canção de Barbra Streisand, que infelizmente não lembro mais qual era. Possivelmente “Don’t Rain On My Parade”. Uma profusão de gays se reunia em torno do palco, gritando “Barbra!”, “Maravilhosa!”, “Arrasa viado!”, coisas do tipo. Depois de terminar a canção, depois de muitos *falsestos* e gritaria, comecei a me dar conta do que tinha acontecido. Era algo mais do que um grupo de gays animados, em sua expressão maravilhosamente exagerada, com este que então cantava. Era uma reunião em torno de algo específico, que tinha mais valor. Esse momento foi, talvez, um dos mais significativos ao me fazer pensar em “cultura” de um ponto de vista dissidente. Foi nesse momento que me vieram perguntas como: “o que nós, gays, ou pessoas LGBT+ de forma mais ampla, temos a dizer sobre a cultura? Melhor colocado: De que forma nossas sensibilidades atravessam a cultura, perpassam a arte, mobilizam formas de afeto específicas? Qual é nosso lugar, quais as nossas potências e o que podemos fazer?”¹

Muitas questões, que se desdobram em outras e mais outras, que abrem um leque imenso de possibilidades. Longe da pretensão de tentar responder a todas as inquietações que me surgem no caminho, proponho me debruçar naquela que se integra de forma mais íntima à minha formação: a potência do cinema. Ou a potência dissidente do cinema. E, lembrando a euforia em torno da canção de Barbra Streisand, proponho um debruçar sobre a potência dissidente em um cinema de música. Um cinema que mobilize a música, onde cantar e dançar sejam parte fundamental. Nesse debruçar, deparei-me com aquele que é um dos meus gêneros prediletos: o musical. Gênero que, como veremos no decorrer deste texto, é significativo não apenas para mim, mas para muitos gays, em diversos contextos (DYER, 2004; FARMER, 2000; TINKCOM, 2002; DOTY, 1993; 2000).

Meu contato com musicais – em especial musicais hollywoodianos – não se inicia neste texto. Para além da apreciação desses filmes, algo que permeia toda a minha vida, começo a minha trajetória acadêmica, em 2012, perseguindo esses filmes, analisando-os, escrevendo

¹ O estilo de escrita que entrelaça um ponto de vista reflexivo e pessoal com teoria e análises acadêmicas é um interessante traço presente em certos estudos LGBT e queer, traço este que busco trazer para este trabalho. É um estilo que parte de uma história teórica onde cultura e experiências vividas por determinado grupo social são ponto de partida para o pensamento social e a teoria crítica. Podemos observar inferências pessoais e relatos subjetivos em alguns dos textos que servem de base epistemológica a esta pesquisa, como em Dyer (2004; 2002b), Farmer (2000) e Halberstam (2011; 2005).

sobre eles, algo que gerou uma produção teórica à qual este trabalho busca se integrar. E creio que este se sobressaia, como o meu primeiro trabalho a tratar de questões especificamente dissidentes, ou queer. E é interessante pensar como a chave “queer” me ajuda, pois é dela que este projeto tem seu início, seu ponto de partida. Ao ter contato com filmes queer contemporâneos – tanto filmes do *New Queer Cinema* dos anos 1990 quanto filmes mais recentes – percebi uma intrigante característica: muitos desses filmes são filmes de música, filmes que trazem momentos musicais em seu corpo, em seu tecido estético-narrativo. Eis que comecei, então, a contemplar esses filmes, e a observar seus momentos musicais, e coisas interessantes vieram dessa observação, especialmente no momento em que eu coloquei esses filmes ao lado dos musicais de Hollywood, com os quais já vinha trabalhando. Percebi que, de forma às vezes evidente, esses filmes traziam diálogos profícuos, diálogos que mereciam ser debatidos. Desse ponto inicial, a escrita do projeto começou, e de lá para cá muita coisa foi descoberta, revisada, reimaginada.

Minha proposta inicial, contudo, permanece a mesma, em termos estruturais: debruçar-me sobre o gênero musical hollywoodiano em uma perspectiva queer, que dê conta de observar as suas potências dissidentes mesmo dentro de um cinema hegemônico; e dessa observação das potências dissidentes do gênero musical, observar o que acontece no cinema queer contemporâneo, um cinema abertamente voltado a imagens e questões LGBT+.

Creio que a observação do gênero musical, em uma perspectiva dissidente, é algo que se integra a certo movimento contemporâneo de revisitar obras “clássicas” sob outras perspectivas, que desloquem essas obras de seu lugar canônico – ou hegemônico – para revelar nelas outras características, outras tensões, outras questões que não foram faladas, ou foram pouco faladas. Esse movimento, bastante galgado nos estudos culturais, apesar do espaço que tem ganhado dentro da academia, ainda não tem um lugar dado, principalmente quando falamos de um senso comum. Isso é algo que se reflete em minha própria experiência: em certa conversa com pares acadêmicos, ao falar sobre como meu projeto propunha “musicais hollywoodianos como fonte de sensibilidade gay”, ouvi como resposta, de forma ligeiramente jocosa: “Engraçado. Esses filmes eram muitos vistos por mocinhas que queriam se casar. O que você acha que tem de gay nesses filmes?”. Naquele momento, a pergunta se fez ligeiramente difícil de responder. Percebi que o que parecia óbvio para mim não se fazia óbvio para todos. Como filmes com narrativas românticas heterossexuais, filmes com nenhuma personagem abertamente gay, poderiam ser lidos como gays? Creio que, talvez, eu só tenha conseguido responder à questão de forma mais apropriada neste texto que segue. Por isso, justamente, não abro mão de fazê-lo.

Em relação ao cinema queer contemporâneo, tive um curioso caminho. Um cinema mais recente em meus estudos, surgiu para mim como uma espécie de “cinema fora do armário”. Em termos de musical, talvez como “musicais fora do armário”. Nesse sentido, ao compará-lo com os musicais hollywoodianos, interpretei-os como uma certa forma de “redenção”. Como se o cinema contemporâneo finalmente liberasse as imagens, os corpos, os nomes, as palavras, tudo de mais dissidente que estava por baixo dos panos do gênero musical clássico. E, em certo sentido, de fato ele o faz. Contudo, o que eu colocara em termos de “redenção” foi abalado após uma conversa, bastante enriquecedora, com a professora Mariana Baltar, conversa esta que trouxe provocações, distensões que se estenderam e mudaram um pouco a perspectiva do projeto. E a grande questão que surgiu desta conversa foi: se o gênero musical trazia questões dissidentes em momentos disruptivos, localizados (como veremos no decorrer do texto, principalmente nos momentos musicais), o que se pode dizer do cinema contemporâneo, em termos de momentos disruptivos? Se o cinema contemporâneo é abertamente queer, que questões os momentos musicais trazem a ele? Assim, o que um dia foi uma hipótese – o cinema contemporâneo tem a potência de revelar as questões queer do gênero musical – se tornou uma questão-problema: Quais são as potências do cinema contemporâneo? Diante das potências já presentes no gênero musical, o que o cinema contemporâneo faz?

Por esse caminho, o traçado que proponho é (1) evidenciar as potências dissidentes do gênero musical e (2) observar de que forma essas mesmas potências se fazem presentes, ou não, no cinema contemporâneo. Sendo assim, em vez de privilegiar o cinema contemporâneo – como um “cinema redentor e fora do armário” – em relação ao gênero musical – como um cinema “dentro do armário” –, quero colocar os dois cinemas em um diálogo mais horizontal, um diálogo que tensiona questões capazes de deslocar ambos desses lugares aparentemente claros e bem delineados. Quero observar o que um cinema tem a dizer ao outro, e o que ambos, em seus contextos históricos, foram capazes de fazer, em termos de imagens e questões dissidentes.

Ao desenhar esse traçado, tive que tomar caminhos específicos, para delimitar o que seria levantado e observado. Em termos teóricos, debruço-me sobre uma base epistemológica galgada, principalmente, em três pilares: teoria de gênero cinematográfico; estudos culturais/teoria queer; teoria dos afetos. Nesse sentido, o principal arcabouço teórico é trazido a partir de conceitos como “momento musical” (HERZOG, 2010), “utopia” (DYER, 2002a; MUÑOZ, 2009), “afetivo-performativo” (DEL RÍO, 2008), “espectatorialidade gay” (FARMER, 2000), “excesso” (THOMPSON, 1981; BALTAR, 2012) e “fracasso” (HALBERSTAM, 2011), que serão explorados no decorrer do texto.

Em minha busca por leituras queer do gênero musical, percebi que as possibilidades teórico-metodológicas para a minha escrita seriam muitas. Assim, ao me deitar de forma mais profunda sobre os trabalhos de Matthew Tinkcom (2002), Brett Farmer (2000) e Alexander Doty (1993; 2000), três dos principais autores que tomam o gênero musical por objeto e nele observam possibilidades dissidentes, busquei observar de que formas suas teorias poderiam informar meu trabalho, bem como de que formas o meu trabalho poderia contribuir com novas observações, estas que tanto se diferenciassem da perspectiva desses autores quanto tensionassem questões na teoria canônica do gênero musical (ALTMAN; FEUER, 2002; DYER, 2002a). Ao passo que Tinkcom, como veremos de forma mais detida no decorrer do trabalho, elenca o “trabalho gay” como categoria de análise, Farmer toma a chave da “espectatorialidade gay” para desenvolver seu trabalho, algo também bastante presente nas leituras queer de Doty. Afastando-me um pouco dessas perspectivas que, em certo sentido, estão mais próximas de processos de criação e de recepção, busco observar a potência da obra, em si, enquanto produtora, enquanto corpo próprio. Observar a obra como “uma produção colaborativa de desejos” (LADAGGA, 2006, p. 13 apud. LOPES, 2016a, p. 36). Nesse sentido, encontro na teoria dos afetos uma possibilidade teórica bastante profícua. Creio que essa seja a maior especificidade do meu trabalho, em termos de abordagem de objeto. Essa teoria, especificamente como a encontro em Elena Del Río (2008), ajuda-me a perceber, nos filmes, a “coexistência de estruturas opressivas e capacidades expressivas” (DEL RÍO, 2008, p. 31), bem como essas capacidades expressivas, que resistem às estruturas opressivas, residem principalmente nas potências do corpo que performa; do corpo que, no ato da performance, produz afeto. Meu intuito, portanto, é observar como esse corpo e essas performances, que os filmes nos apresentarão, “se desdobram como uma série de perfurações aleatórias do tecido narrativo por eventos singularmente expressivos cujos efeitos são altamente desorientadores ou chocantes” (Ibid. p. 29). Observar de que formas essas performances, e esses afetos produzidos, podem tocar a sensibilidades específicas, ou sensibilidades dissidentes.

CANTANDO NAS CURVAS

Música e palavras juntas podem dar às emoções aparentemente mais confusas uma voz clara, sugerindo que não há nada que não possa ser expresso, não importa quão íntimo, difícil ou até mesmo doloroso, para que todos os nossos sentimentos possam ser ouvidos e compreendidos pelos outros² (LAING, 2000, p. 12).

² Todas as traduções para o português neste texto foram feitas pelo autor.

Nessa citação de Heather Laing, temos um pouco do que acredito ser a potência do cinema musical. Tanto do gênero musical hollywoodiano quanto dos momentos musicais do cinema contemporâneo; cinemas que trazem a música como uma forma de contar histórias, de mobilizar afetos, de provocar tantas sensações, emoções, incontáveis e inesperados sentimentos. Perseguindo esses afetos, aqui dou início ao meu traçado.

Ao me deparar com os filmes, busquei desenhar uma linha que desse conta de buscar as potências dissidentes do gênero musical, para então, a partir dessas potências, observar quais as possibilidades, tensões e ambiguidades presentes no cinema contemporâneo. Ao desenhar essa linha, porém, tive de fazer recortes que, certamente, deixam de lado muitas coisas interessantes que eu, sem dúvida, gostaria de analisar.

Façamos considerações metodológicas. Ao tomar como objeto musicais clássicos e filmes contemporâneos, busco observar de que forma esses últimos ressoam características dos primeiros, e de que formas ambos constroem e apresentam questões queer. Para tanto, creio que seja importante apontar em que sentidos os musicais clássicos podem ser lidos como queer – já que este entendimento não é algo dado – para então, a partir dessa análise, a partir da leitura dessas potências dissidentes, partir para a observação das potências no cinema contemporâneo. Sendo assim, a primeira parte do trabalho será dedicada a “queerificar” o gênero musical clássico, evidenciar as suas potências dissidentes. Quando pensamos em musicais queer, é fácil vir à cabeça filmes como *Cabaret* (1972), onde uma jovem Liza Minnelli, cantora de cabaré prostituta e alcoólatra, é amante de um escritor homossexual e de um milionário possivelmente bissexual, além de se apresentar em uma casa noturna repleta de figuras andróginas e marginalizadas. Também podemos pensar em *Hair* (1979), onde um grupo de hippies novaiorquinos exalta, em canção, toda sorte de comportamentos contraculturais: “Sodomia... Felação... Cunilíngua... Pederastia... Oh, pai! Por que essas palavras soam tão ruins?... Masturbação pode ser divertido... Juntem-se todos à sagrada orgia Kama Sutra!³”. Podemos pensar em *Vítor ou Vitória* (Victor/Victoria, 1982), em que vemos Julie Andrews se passando por um homem transformista e amiga de um cantor homossexual. Podemos também evocar, finalmente, aquele que é um dos mais famosos e canônicos musicais queer: *The Rocky Horror Picture Show* (1975), onde a figura travestida de Frank N’ Furter (Tim Curry) provoca os desejos mais prazerosos e desviantes no virginal casal Brad e Janet (Barry Bostwick e Susan Sarandon), em um castelo isolado e repleto de corpos e criaturas, literalmente, de outro mundo.

³ “Sodomy/Fellatio/Cunnilingus/Pederasty/Father, why do these words sound so nasty?/Masturbation/ Can be fun/Join the holy orgy/Kama Sutra/Everyone!”

Do planeta Transexual, galáxia Transilvânia, precisamente. De fato, esses musicais dos anos 1970 e 1980 – musicais tardios, podemos dizer, por serem posteriores ao período áureo do cinema clássico – trazem exemplos muito interessantes (além de serem meus filmes favoritos). Acredito que eles mereçam, em algum momento, uma análise à parte. Para este trabalho, entretanto, volto mais atrás, e me debruço sobre os musicais da MGM dos anos 1940 e 1950. Dentre uma lista imensa de obras, os filmes que proponho para a análise neste momento são *Desfile de Páscoa* (Easter Parade, 1948), *Dá-me um Beijo* (Kiss me Kate, 1953), e especialmente *Sinfonia de Paris* (An American in Paris, 1951), sobre o qual me debruço de forma mais aprofundada. Os três são filmes americanos produzidos pela MGM, um dos principais estúdios produtores de filmes musicais durante a primeira metade do séc. XX, bem como um dos mais importantes no quesito de sofisticar linguisticamente o gênero, consolidar formas e estilos bastante populares e massivos, que se tornariam amplamente reconhecidos e reconstruídos para além do cinema hollywoodiano.

Uma consideração, a respeito da escolha pelo gênero musical hollywoodiano. Enquanto gênero, o musical tem exemplares ou variantes em muitos países do mundo, especialmente durante a primeira metade do séc. XX. Só nos países latinos, podemos mencionar os números musicais dos melodramas mexicanos, as milonguitas argentinas, as chanchadas brasileiras, todas cinematografias que imprimiam em si marcas do gênero cinematográfico e do cinema clássico. Acredito que não apenas nestas, mas em outras formas de musical, existem potências dissidentes extremamente interessantes que merecem observação. Vide as pesquisas de Mateus Nagime (2016) e Jocimar Dias Jr. (2017, em fase de elaboração), sobre a questão queer em chanchadas. Porém, a opção por Hollywood, neste trabalho, não é arbitrária. Minha intenção é, justamente, tomar por objeto o cinema mais hegemônico e massivo possível, e observar como a epítome de um cinema hegemônico pode ser, verdadeiramente, um grande e inesperado lugar de potências dissidentes.

Outra consideração, sobre a escolha dos filmes, deve-se ao discurso produzido sobre eles, um discurso que busca cobrir esses filmes por um “véu hegemônico”, que busca manter sob os panos todas as suas potências dissidentes. Especialmente o próprio discurso industrial. Em 1974, a MGM lança um documentário chamado *That's Entertainment!*, filme que compila uma série de números musicais de alguns dos mais importantes filmes produzidos pelo estúdio, que coincidem com alguns dos musicais mais conhecidos da História, como exemplo, *Cantando na Chuva* (Singin' in the Rain, 1952). Nesse filme, além de se intitular como “o principal e melhor produtor de musicais em Hollywood”, a MGM cria todo um discurso a respeito de seus próprios filmes, um discurso que visa a descrever o que foi a história desses filmes, como os

musicais surgiram em Hollywood, como eles se desenvolveram no estúdio, suas principais estrelas, principais diretores, características mais importantes. Tudo ilustrado por números musicais de muitos filmes, começando pelo primeiro musical feito pelo estúdio, *Hollywood Revue* (1929), até filmes de meados dos anos 50. E todo o discurso produzido sobre o gênero aponta para um lugar, para um certo telos hegemônico, que não apenas esconde, mas até tenta desmentir a existência de possibilidades dissidentes, buscando construir a imagem de um gênero romântico, familiar e saudável. Decerto que o discurso da MGM sobre si própria e sobre os musicais, discurso esse que “vende” o gênero como “romances heterossexuais e familiares”, está envolvido em todo um contexto histórico extremamente mais complexo, contexto este que envolve não apenas uma auto promoção do estúdio como também uma nostalgia pelos seus últimos dias de glória frente à queda do *studio system* e das formas clássicas de se fazer cinema em Hollywood. Por isso, a escolha de filmes da MGM, o estúdio que dizia fazer “os melhores musicais”, faz-se interessante, na medida em que busco desmentir e desconstruir o discurso hegemônico que encobre esses filmes.

Uma vez que eu tenha observado as potências dissidentes no musical hollywoodiano, desloco-me para o cinema contemporâneo. Nesse deslocar, busco observar de que forma se manifestam potências dissidentes nesse cinema. Portanto, na segunda parte do trabalho, a perspectiva muda, no sentido de que a escolha dos objetos privilegia necessariamente um cinema queer, não mais um cinema voltado a um discurso hegemônico e heterossexual. A escolha consiste em filmes que, além de possuírem momentos musicais, trazem questões dissidentes de forma aberta, ampla, nomeada enquanto tal. Filmes que não apenas trazem personagens gays, lésbicas, trans, etc., mas que se identificam, em certo sentido, como “filmes queer”, filmes que têm a questão queer como mote estético-narrativo principal. Ou seja, filmes que, em termos de discurso, apresentam-se quase como o oposto em relação aos musicais hollywoodianos. Assim, os filmes que escolho, também dentre uma grande gama de opções, são *Paciência Zero*⁴ (*Zero Patience*, 1993), *Tatuagem* (2013), *Shortbus* (2006) e *Corpo Elétrico* (2017). Um filme canadense, um brasileiro, um estadunidense e outro brasileiro, respectivamente. Meu intuito, nessa escolha, é observar de que forma esses filmes, além de apresentarem ressonâncias do gênero musical, constroem questões queer que dialogam de formas diversas com a contemporaneidade. Diferentemente dos musicais hollywoodianos, produtos massivos feitos por um mesmo estúdio e recebidos de forma similar, os filmes contemporâneos possuem contextos de produção e recepção bastante diferentes. Não apenas

⁴ A tradução original deste filme para o Brasil é “Paciente Zero”. Esta nova tradução, além de ser mais fiel ao título original, propõe abarcar melhor a dimensão dissidente e política que este título implica para a narrativa do filme.

em relação ao cinema hollywoodiano, mas também entre eles próprios, uma vez que são originais de países diferentes. Apesar disso, justifico sua escolha por observar neles aproximações estético-narrativas bastante profícuas, não apenas entre os próprios filmes em si, mas de todos eles com o gênero musical. Como minhas análises são debruçadas em questões de ordem principalmente estética, de características presentes nas obras em si, em termos de imagem e encenação, creio que a seleção dos filmes contribua para a argumentação que eu pretendo empreender neste trabalho.

Assim sendo, partindo do musical clássico para o cinema contemporâneo, trago de forma mais específica e precisa a questão-problema deste trabalho: Se, no gênero musical, as potências dissidentes estão localizadas, principalmente, nos momentos musicais, o que os momentos musicais têm a fazer no cinema contemporâneo, sendo este cinema abertamente dissidente e queer? Na medida em que as narrativas dos musicais clássicos são narrativas que conduzem a um fim heterossexual, a um telos hegemônico, e os momentos musicais trazem desvios a esse fim ao mobilizarem potências dissidentes, de que forma operam os momentos musicais nos filmes contemporâneos, filmes que já tem representados em suas narrativas corpos e questões dissidentes? *Qual a função, a potência, a razão de ser dos momentos musicais no cinema queer contemporâneo? O que eles evocam do ponto de vista estético, afetivo, cultural?* É possível observar os momentos musicais desses filmes como suas maiores potências dissidentes, como no musical clássico? Quais as possíveis rupturas, tensões e ambiguidades entre os momentos musicais e os momentos não-musicais desses filmes?

É nesse sentido que a ideia de cinema contemporâneo como “redentor”, como cinema que “tira o musical do armário”, tem seu choque. Minha hipótese, com este trabalho, é demonstrar como o cinema contemporâneo, por mais que seja contra hegemônico e traga questões queer de forma aberta, ainda apresenta certas ambiguidades, ligadas principalmente à tensão entre os momentos não-musicais e os momentos musicais dos filmes, ou os momentos narrativos, mais “representativos”, e os momentos de excesso acompanhados de música e/ou dança.

Reitero a importância da teoria dos afetos, em especial do conceito de afetivo-performativo, para as análises que correrão neste texto. Pois, ao observar os momentos musicais dos filmes, busco observar de que forma esses momentos trazem potências dissidentes em termos de imagem, de corpo, de performance, de encenação. No gênero musical, creio que essas potências se expõem de forma muito mais intensa nos momentos musicais, momentos que, ao promoverem um deslocamento disruptivo em termos de cena e estética, promovem também outras formas de sensibilização e engajamento espectral, formas sobre as quais as potências

dissidentes podem mais facilmente se deitar. Meu objetivo é observar de que formas o cinema contemporâneo reatualiza esse potencial queer do musical clássico, em filmes que já se debruçam explicitamente sobre a temática queer. Minha hipótese, nessa conjuntura, é de que momentos musicais no cinema queer contemporâneo não apenas revisitam seu par no gênero musical, mas também sejam usados como um recurso estético-narrativo para adentrar territórios mais profundos, complexos e afetivos da questão queer.

Admito que essa é uma hipótese controversa, uma vez que em praticamente todos esses filmes há, para além dos momentos musicais, outros momentos de excesso, principalmente cenas sexuais (em *Shortbus*, muitas cenas de sexo explícito, inclusive). Além disso, são todos filmes que têm questões queer muito patentes em todo o seu tecido narrativo, em todo o corpo fílmico. Contudo, neste trabalho privilegio o que se dá nos momentos musicais dos filmes, buscando observar a que serve a música em conjunção com as imagens e corpos em cena. Quanto aos momentos de sexo, que mereceriam uma análise à parte em vista de sua enorme potência afetiva, creio que eles possam, em certo sentido, ser colocados ao lado dos momentos musicais, no sentido de apresentarem corpos e encenações perturbadores à cultura hegemônica. Apesar disso, não intento me debruçar sobre eles neste trabalho. Mas uma observação que julgo importante fazer: eu acredito que tanto os momentos não-musicais quanto os momentos de sexo não trazem corpos “estranhos” à cultura hegemônica contemporânea de forma tão intensa, em termos de enquadramento, movimentação, coreografia e cena, quanto os momentos musicais o fazem. Acredito que corpos “estranhos”, corpos com formas, volumes, gestualidades mais estranhas, ruidosas e perturbadoras à cultura hegemônica contemporânea, ganham mais espaço e vazão nos momentos musicais desses filmes. São corpos que estão presentes nos filmes, como um todo, mas que ganham mais visibilidade e protagonismo nos momentos musicais, nos momentos de atração e excesso que deslocam os filmes para uma dimensão além de suas narrativas.

Ao trazer essa hipótese, não pretendo criar oposições rígidas entre momentos musicais e não-musicais, bem como não acredito que todos os filmes que analiso apresentem essas questões da mesma forma. Contudo, defendo que os momentos musicais, em todos os filmes contemporâneos, trazem um vazamento mais efetivo de corpos e questões “estranhos” à cultura hegemônica contemporânea, mesmo que isso se dê, muitas vezes, de formas muito sutis, como veremos nas análises. Nesse sentido, pretendo ampliar o espectro gay para um espectro queer mais amplo. Se a primeira parte do trabalho é mais focada na questão gay, é porque a própria existência gay, na primeira metade do séc. XX – período anterior à rebelião de Stonewall e ao nascimento do movimento gay e LGBTQ+ moderno – era uma existência extremamente

dissidente e desviante da cultura hegemônica. Uma existência queer, portanto. Entretanto, no contexto histórico contemporâneo, não se pode dizer que a existência gay seja, por excelência, uma existência queer ou “estranha” à cultura hegemônica. Creio que a existência gay, dentre as diversas formas de vida dissidentes, seja a que mais se aproxima dos padrões de uma cultura hegemônica e heteronormativa, e isso se reflete não apenas nos modelos de relação afetiva, mas também em uma questão estética mais ampla, sobre que é belo, o que é higienizado, o que pode ser mais visto, o que é mais bem aceito... em termos de imagem, de corpo, de modos de vida. Nesse interim, corpos que se aproximam mais da cultura hegemônica são privilegiados em relação a outros. Corpos majoritariamente brancos, cisgêneros, jovens, magros. Nesse contexto, quais são os corpos “outros”? Corpos negros, com gêneros não-conformes, velhos, gordos, afeminados, travestidos, entre uma gama imensa de variedades e possibilidades. Acredito que esses corpos sejam os mais “estranhos” à cultura hegemônica contemporânea, e são justamente esses corpos que detêm e dirigem os movimentos, os desejos, que aparecem mais e que dominam a cena nos momentos musicais dos filmes contemporâneos que proponho.

Portanto, creio que em um contexto no qual corpos e vivências gays estão cada vez mais assimilados e representados ao gosto de padrões hegemônicos, narrativas sobre esses corpos e vivências também tendem a se aproximar de tais padrões. Apesar disso, os momentos musicais, ao trazerem de forma mais evidente corpos “estranhos”, podem abalar essa aproximação com padrões hegemônicos, ao negociarem imagens de corpos que, mesmo na contemporaneidade, ainda são marginalizados.

Por fim, ao reunir um cinema hegemônico e um cinema contra hegemônico, o gênero musical da Hollywood clássica e o cinema queer contemporâneo, cinemas bastante diferentes, de momentos e contextos bastante distintos, busco observar que questões existem em ambos, quais as potências dissidentes de ambos. Principalmente, o que um tem a dizer ao outro, como um ressoa no outro, e o que ambos foram capazes de fazer em seus momentos históricos e contextos específicos. Sumariamente, de que formas ambos foram capazes de trazer potências dissidentes e queer em seus respectivos contextos.

Em certo momento de seu livro, *The Queer Art of Failure* (2011), Jack Halberstam menciona uma “genealogia de alternativas”. Talvez a minha tentativa, neste trabalho, seja a de observar uma faísca, uma coisa pequena, mas que se integre, de alguma forma, a essa possível genealogia. “Os textos que prefiro aqui não nos tornam pessoas melhores ou nos libertam da indústria cultural, mas podem oferecer lógicas estranhas e anticapitalistas de ser, agir e conhecer, e abrigarão mundos secretos e notoriamente queer” (HALBERSTAM, 2011, p. 20-21). Assim, busco uma história que não seja hegemônica, um traçado que apresente potências,

corpos e formas de vida “outros”, dissidentes, queer. Potências que sinalizem que a nossa existência gay, afeminada, não-conforme, é uma existência possível. Que, sim, nós todos podemos cantar e dançar.

RUMO AO TELOS HEGEMÔNICO

Antes de mergulharmos mais a fundo no trabalho, julgo que seja importante fazer algumas considerações, especialmente sobre o arcabouço teórico e o vocabulário utilizados no decorrer do texto. Sendo um trabalho baseado em questões trazidas dos estudos culturais, da teoria queer e dos afetos, creio que a escolha por alguns termos se alinhe com essas questões.

A priori, uma questão que, para mim, é bastante cara, é pensar o cinema industrial, ou o cinema de gênero, como um cinema *hegemônico*, ligado à *hegemonia* cultural. Nesse sentido, opto pelo termo “hegemonia”, em relação a termos correlatos como “ideologia” (bastante utilizado por alguns autores com quem trabalho), por compreender que a hegemonia, enquanto conceito trazido dos estudos culturais, já pressupõe em si a contra hegemonia, a resistência, as possibilidades dissidentes.

Trabalhado de forma acurada por Antonio Gramsci (1978; 1982), o conceito de hegemonia é originalmente pensado em termos de classe social, como ferramenta metodológica para observar a agência das classes dominantes sobre as classes dominadas, agência essa que, segundo a perspectiva gramsciana, por mais que se desse no jogo entre estrutura e superestrutura – contexto no qual a ideologia se faria presente – não se guiava da mesma forma que um marxismo determinista; não privilegiava o aspecto econômico, *per se*, como norteador das relações sociais. E essa é a grande contribuição de Gramsci: dar espaço para complexos e diversos aspectos no âmbito da sociedade que poderiam por em jogo o poderio das classes dominantes, poderio este sustentado por um sistema de ideias e formas de ser que se colocariam como impositivas à sociedade como um todo, como um domínio social e um direcionamento intelectual e moral. Em termos gramscianos, a hegemonia.

Segundo Gramsci, todos os indivíduos de uma sociedade podem exercer atividade intelectual. Assim sendo, todos exercem alguma forma de saber, têm pensamento e agência diante da sociedade. Dessa forma, a hegemonia não passa isenta pela sociedade, mas sim se encontra em um campo de disputa. Disputa intelectual, disputa de significados, disputa de práticas e usos da cultura. Quando pensamos em arte e comunicação de massa, podemos dizer que, por mais que os produtos culturais sejam imbuídos de valores e perspectivas hegemônicas, eles não necessariamente chegam a todos de forma igual, menos ainda delineiam totalmente as

formas de ser e pensar de seus receptores. Estes, por sua vez, não apenas podem propor leituras outras e inesperadas aos produtos culturais, como eles mesmos podem, de certa forma, produzir cultura. A hegemonia, sendo um processo dinâmico e não monolítico, abre brecha para a produção de contra hegemonias, estas que são mobilizadas, seguindo uma visão gramsciana mais clássica, pela luta de classes.

E eis que o conceito se expande e é abordado de novas formas conforme o avanço do séc. XX, formas que visam a ampliar a noção de classe para outras configurações sociais dentro do contexto do capitalismo tardio. Os estudos culturais têm papel central nesse sentido (WILLIAMS, 1979; HALL, 2012; ÁVILA, 2016; ALVES, 2010), refinando as observações sobre contra hegemonia e resistência cultural, complexificando a questão dos sujeitos sociais e sua relação com a cultura, observando o impacto dos cada vez mais plurais meios de comunicação de massa. Ao passo desse alargamento do conceito e de sua utilidade nos estudos culturais, a teoria queer lhe agrega as questões de gênero e sexualidade, como categorias de análise do sujeito e da sociedade.

A hegemonia, como Gramsci teorizou [...] é o termo para um sistema de múltiplas camadas pelo qual um grupo dominante alcança o poder não através da coerção, mas através da produção de um sistema de ideias entrelaçadas que persuade as pessoas sobre o que é correto em qualquer conjunto dado de ideias e perspectivas frequentemente contraditórias (HALBERSTAM, 2011, p. 17).

Esse excerto, trazido da leitura de Jack Halberstam sobre os estudos culturais, nos diz como a hegemonia é um sistema carregado de contradições, um sistema no qual, mesmo que em módulos de força diferentes ou desproporcionais, todos participam da atividade intelectual, o que reitera a perspectiva gramsciana. Mas agora esse “todos” não observa apenas a questão de classe, mas sim outras formas de dominação e de produção de sujeitos dissidentes dentro de um sistema social complexo. Em relação a esse sistema, ou à tensão entre hegemonia e contra hegemonia, há aquilo que, *grosso modo*, se integra e se assimila, e aquilo que desvia ou resiste à cultura hegemônica. Há o “eu”, integrado e assimilado, e o “outro”, deixado à parte, do lado de fora, marginalizado. Nesse sentido, interpreto esse “*outro*”, entre aspas, como o “outro” em relação à cultura hegemônica, como aquele que desvia, que é dissidente. Esse “outro” atravessará vários momentos do texto. O mesmo pode se dizer do “estranho”, que dá título a este trabalho. Por “estranho”, refiro-me ao que é estranho à cultura hegemônica, ao que abala, perturba, ou vai de encontro a essa cultura. Em termos de corpo, leio o corpo “estranho” como aquele cuja performance, movimentação, gestualidade, volume, forma, voz, seriam relegados ao silêncio ou à marginalidade em relação ao contexto histórico espectadorial dos filmes, para

além de suas narrativas ou diegése. Nas palavras de Guacira Lopes Louro – que chega a igualar o corpo “estranho” ao próprio conceito de “queer” – este seria um corpo que “incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2004, p. 08). O “estranho”, portanto, é aquilo que é estranho à cultura hegemônica contemporânea aos filmes.

Uma consideração importante, que precisa ser feita desde já, é em relação ao termo *queer*, e de que formas ele será usado no texto. Como parte da perspectiva deste trabalho está bastante deitada sobre a questão da sensibilidade gay, bem como sobre a relação entre gays e musicais, talvez se fizesse justificável optar pelo termo “gay” sobre o termo “queer”, já que este último, além de ter significados bastante específicos, pretende-se mais amplo, em termos de identidades e subjetividades. Contudo, apesar de admitir que, na primeira parte do trabalho, os termos “gay” e “queer” operem de forma intercambiável, defendo que o uso do “queer”, enquanto conceito, traga melhor a potência dissidente que pretendo aplicar à minha análise, a potência do “estranho”, do contra hegemônico; além disso, ao abordar o cinema contemporâneo – na segunda parte do trabalho – pretendo destrinchar o queer, de forma mais efetiva, em cotejo com o “gay”, debruçando-me sobre seus significados na contemporaneidade.

Uma outra questão central, em termos metodológicos, é a escolha dos momentos musicais dos filmes como objeto de análise. Para tanto, valho-me do conceito de *momento musical*, como o coloca Amy Herzog (2010). Seu conceito permite uma observação profunda do gênero musical, mas vai além dele, e justamente por isso que eu o considero útil, mais do que termos similares, como “número musical”.

Ao analisar o papel do som e da música no cinema, observando a relação estabelecida entre o elemento sonoro e as imagens em movimento, Herzog percebe como a música é recorrentemente utilizada como suporte para o filme, elemento subordinado à narrativa, implementado como acessório para alimentar as emoções encenadas em tela. Em suma, como a música é elemento secundário dentro do corpo fílmico. Contudo, a autora busca se debruçar exatamente nos momentos em que ocorre uma inversão dessa lógica, momentos onde o som e a música se tornam forças dominantes, responsáveis por conduzir o que se dará no filme, em termos de imagem e encenação. É a partir dessa inversão que se cria um “momento musical” (2010, p. 6).

Em suma, o momento musical, como eu coloco o termo aqui, ocorre quando a música, tipicamente uma canção popular, inverte a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição dominante no trabalho fílmico. Os movimentos da imagem, e conseqüentemente a estrutura do tempo e do espaço, são ditados pela canção. (Ibid., p. 7)

Herzog analisa de forma extensa como esses momentos musicais são o fulcro de um outro entendimento e engajamento em relação ao filme, como propõem algo novo e diferente para o fluxo narrativo dado até o momento de sua irrupção. Segundo ela, nos musicais, as imagens, encenações, são totalmente construídas de acordo com as demandas da canção.

O ritmo da música prescreve a cinematografia e o ritmo o tempo das edições. A lógica temporal do filme muda, permanecendo em um presente suspenso em vez de avançar a ação diretamente. Movimentos dentro do quadro não são orientados para a ação, mas para visualizar a trajetória da música; andar se torna dançar, e objetos e pessoas se tomam só numa complexa coreografia composicional. O espaço, também, é completamente reconfigurado em um domínio fantástico que abandona a racionalidade linear. Os tipos de espetáculo musical encontrados nesses filmes são marcados por excesso, ruptura, fluidez, e a dissolução do contínuo espaço-tempo que ordena a realidade de nossas existências cotidianas (Ibid., p. 6-7).

E a partir dos momentos musicais, que propõem desvios e mudanças estéticas no corpo fílmico, levanto os principais termos das minhas análises. Especificamente, a metáfora do corpo que caminha rumo ao *telos hegemônico*. Tal metáfora ficará mais palpável diante das análises que se seguirão; contudo, adianto aqui o arcabouço teórico que a informa.

Para o entendimento deste trabalho, como um todo, é vital a centralidade do *corpo*, especialmente como eu o encontro na teoria dos afetos. Ao tomar o corpo como o lugar de onde tudo parte e que por tudo é atingido, começo com uma pergunta de Spinoza, incorporada à teoria de Elena Del Río (2008, p. 08): “O que pode um corpo fazer?” Eis o que me interessa: a capacidade do corpo – e de sua interação com outros corpos, com outras materialidades – de produzir afetos “outros”, de encarnar potências dissidentes. É essa minha aposta como resposta à questão de Spinoza. Façamos, portanto, um intercurso por esse corpo.

Superfície sensível que se integra como “parte de uma natureza intratável e selvagem, o corpo pensa sem pensar” (Ibid., p. 06). Durante todo o texto, iremos tanger a pele desse corpo, mas creio que quem melhor se aprofunde nele – e quem mais vem a alimentar meu trabalho – é Del Río. Creio que não seja possível – ou sequer interessante – fazer uma análise da força disruptiva de momentos musicais sem tocar no conceito de afeto, especialmente como ele é colocado pela autora. A teórica, que edifica o conceito ao lado do conceito de performance, debruça-se necessariamente sobre o corpo como lugar de produção de afetos. Corpo e afeto coexistem, em sua perspectiva. Em termos de cinema, tanto corpo impresso em quadro – os corpos dos performers – quanto o próprio corpo fílmico, o filme como uma materialidade, uma tessitura. De base epistemológica francamente deleuziana, Del Río pode ser posta em diálogo, quase que diretamente, com Herzog, que também encontra em Deleuze uma das principais

matrizes a informar sua produção teórica. É patente a centralidade do corpo para a produção de afetos, de acordo com as duas teóricas. Temos em Del Río a seguinte definição para afeto:

Afeto se refere amplamente à capacidade do corpo de afetar e ser afetado por outros corpos, dessa forma implicando um aumento ou diminuição da capacidade de ação do corpo. Afetos precedem, estabelecem as condições e superam uma particular expressão de emoção humana. (DEL RÍO, 2008, p. 10)

Nessa perspectiva, que se alinha com a perspectiva de outros teóricos, “afetos são ‘forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo de agir’” (CLOUGH, 2010, p. 207 apud. LOPES, 2016a, p. 34), ou, nas próprias palavras de Del Río, afetos são “poderes do corpo” (DEL RÍO, 2008, p. 08). O corpo tem poder, portanto, de afetar e ser afetado; o afeto, que brota desse encontro ou relação, é de uma ordem anterior ao sujeito, mobiliza no sujeito a capacidade de sentir, de se emocionar. Afetos são pulsões que criam o território onde o choque de sensações e emoções se torna inteligível. Por isso a distinção que Del Río e outros teóricos fazem entre afeto e emoção. Um antecede e cria território para o outro. Tal distinção, contudo, não os coloca em oposição. Um é intrinsecamente conectado ao outro, existem em correlação.

Os corpos, nos momentos musicais, são capazes de produzir afeto, uma vez que o afeto que corre em suas veias atravessa a membrana da tela e atinge a superfície dos corpos dos espectadores. Tudo gira em torno a uma profusão de afetos: o afeto mobilizado pelo corpo em cena; o afeto mobilizado pelo corpo fílmico, através da ruptura narrativa que propõe outra(s) estética(s) e engajamentos sensoriais, por meio da música, da dança, dos movimentos de câmera, da *mise en scène* efusiva; o afeto gerado nos corpos dos espectadores. O resultado desse encontro é um território de corpos afetados.

Eu definiria corpos afetados como corpos que são alterados ou deslocados em virtude de acréscimos ou subtrações de forças materiais. No cinema, um meio privilegiado para a exibição de corpos, o que quer que aconteça a um corpo se torna imediatamente disponível para a percepção. Assim, o corpo performático se apresenta como uma onda de choque de afeto, o evento-expressão que faz afetar uma materialidade visível e palpável (Ibid., p. 10).

Se o corpo é o lugar do afeto, que dimensão deste corpo seria capaz de produzir esse afeto? O que nesse corpo o torna passível de afetar e ser afetado? É nesse ponto que a teoria de Del Río se enriquece com o conceito de performance. A performance, já longamente discutida em termos teóricos (SCHECHNER, 2013), pode ser compreendida, de forma ampla, como atos corpóreos, ações do corpo, ações articuladas a toda uma existência social e cultural do corpo. Del Río toma a chave da performance interligando-a ao conceito de “afeto”. Se o corpo é o

lugar do afeto, é a performance do corpo que produz o afeto. Assim, Del Río edifica seu conceito de “afetivo-performativo”, melhor descrito por ela própria:

Tanto na performance quanto na expressão, seres se manifestam/explicam não como entidades estáticas, mas como forças em constante movimento e mutação. Tanto expressão quanto performance são conceitualmente ligadas a uma retórica de ação, relação e modificação. Como uma modalidade expressiva, a performance é o surgimento do poder dos corpos; em suma, é a mobilização dos afetos do corpo. A performance é a atualização do potencial do corpo através de pensamentos, ações, deslocamentos, combinações e realinhamentos específicos (Ibid., p. 09).

O afeto coexiste à performance, pois é justamente esta que dá vazão àquele. É a performance o veículo pelo qual os afetos são mobilizados. Por isso o afetivo-performativo nos faz sentido. Dá mais substância ao conceito de momento musical, como momento privilegiado à uma performance capaz de promover afetos “outros” em seu público. E é esse momento, ou esses momentos, que dão vazão a outras dinâmicas corporais, através de espaços e coreografias que escapam, e muito, de uma economia realista. Nesse sentido, o conceito de *excesso* (THOMPSON, 1981; BALTAR, 2012), também vem para nos ajudar, conforme veremos de forma mais aprofundada nas análises da parte I. O excesso e o afetivo-performativo, articulados, podem responder pelas formas de sensibilização que trazem consigo potências dissidentes. Podemos pensar, assim, em “excessos afetivos” (BARBOSA, 2017, p. 117), como configurações estilísticas caras a uma perspectiva artístico-cultural queer.

Ao falarmos de cinema hollywoodiano, evocamos o exemplo máximo de um cinema industrial hegemônico, um cinema com grande poderio no quesito de formação de gostos e sensibilidades massivos. Nesse interim, podemos compreender esse cinema, parte fundamental da cultura hegemônica, como um cinema, em certo sentido, conservador. Ou pelo menos como um “projeto” conservador. Uma arte – ou veículo de comunicação – com fins majoritariamente conservadores. E por que tratar em termos de “projeto” conservador? Justamente por compreender que esse conservadorismo não opera de forma monolítica, não responde de forma totalizante sobre o que podemos ver nos filmes. Contudo, o conservadorismo e os valores culturais hegemônicos parecem ser o mote sobre o qual os filmes de Hollywood – principalmente os da primeira metade do séc. XX – são interpretados. Não apenas o discurso de boa parte da teoria do cinema do séc. XX (como veremos na parte I deste trabalho), mas também a própria indústria trabalha, em certo sentido, para construir a ideia de cinema de gênero como uma forma de entretenimento “saudável”, um produto para consumo massivo incapaz de tensionar questões que, efetivamente, vão de encontro à cultura hegemônica.

Quando falamos do gênero musical, especificamente, falamos de um gênero cujo discurso hegemônico ainda parece prevalecer em certos lugares (vide os comentários que já foram feitos sobre minha pesquisa). Filmes sobre narrativas românticas heterossexuais, que celebram não apenas a união do casal heterossexual, mas também, como veremos, o sucesso do entretenimento e do capitalismo. Filmes para serem assistidos por “mocinhas que querem se casar”, para serem assistidos por famílias, para serem aproveitados como a máxima de um “entretenimento saudável”. Esse discurso hegemônico, apesar de ser verdadeiro, de certa forma, ignora ou até busca apagar as potências dissidentes e contra hegemônicas que esses filmes podem apresentar.

Tomemos então este cinema hegemônico, bem como os corpos em cena neste cinema, como um grande corpo. Um corpo que caminha, que tem um norte, um fim. E esse fim é cumprir a teleologia da cultura hegemônica. Quando falamos do gênero musical, falamos de filmes que caminham para um fim que celebra, duplamente, a união heterossexual e o sucesso do entretenimento e do capitalismo. A partir desse “fim” – que corresponde aos finais preponderantes das narrativas desses filmes (em especial dos filmes que trago no *corpus* deste trabalho) – o corpo alcançaria o que eu chamo de *telos hegemônico*. Compreendo *telos* como o destino ao qual toda uma sociedade é imposta no intuito de manter a ordem e as estruturas de poder. Especialmente no séc. XX e no contexto histórico dos musicais hollywoodianos, esse destino pode ser expresso através, por exemplo, da chamada “heterossexualidade compulsória”, que podemos ler como um dispositivo de controle que visa a conduzir os corpos à manifestação de apenas uma forma de sexualidade: a heterossexualidade reprodutora, que seria socialmente tida como a “correta” e “coerente” em detrimento das demais expressões sexuais. A autora Adrienne Rich (2010), ao escrever sobre o conceito de “heterossexualidade compulsória”, discorre sobre como ele está impregnado em todos os âmbitos da cultura, levando indivíduos desde sua mais tenra idade a cumprir papéis sexuais restritos, com vias da manutenção de uma estrutura de poder que beneficia o poderio dos homens sobre as mulheres. Segundo ela, esta é a maior fonte do poder masculino sobre os corpos e as vidas das mulheres. Por isso a união heterossexual – o casamento – é tida como a instituição e o ato simbólico mais valorosos dentro dessa perspectiva. E, como veremos, não apenas o casamento, mas também o acúmulo de bens e o sucesso individual masculino, que alimentam tanto a chamada “masculinidade hegemônica” (KIMMEL, 1998), quanto a ideia de “sucesso” – oposta ao conceito de “fracasso” – em Halberstam (2011), que veremos mais adiante. Assim, o *telos* hegemônico corresponde tanto ao fim das narrativas, finais que celebram valores hegemônicos e heterossexuais, quanto a um

“fim” mais amplo, uma finalidade, uma função hegemônica a que esses filmes – esse corpo – buscariam atender.

Em oposição a esse trajeto do corpo rumo ao telos hegemônico, penso naquilo que pode trazer perspectivas “outras”, que promovam desvios e abram brechas no caminho. É nesse sentido que busco a força de momentos afetivo-performativos que se imponham sobre esse corpo, impedindo-o, mesmo que momentaneamente, de alcançar o telos hegemônico. Momentos que suspendam a caminhada, desviem o corpo, detenham o corpo em um presente no qual ele se expresse de uma forma que não se preocupa em ir ao encontro do fim definido para ele, não se preocupa em atender aos valores da cultura hegemônica. São esses momentos o lugar onde percebo potências dissidentes, potências que são expressas, principalmente, por meio da performance e do afeto. Momentos onde as imagens e sons trazem coisas que tensionam sensibilidades “outras”.

E são esses momentos – essas potências dissidentes – que buscarei observar nos filmes que trago para analisar. Momentos esses que se relacionam ao que Halberstam, ao teorizar sobre “fracasso”, enfatiza neste excerto:

Os estudos queer nos oferecem um método para imaginar, não alguma fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes aos sistemas hegemônicos. O que Gramsci chama de “senso comum” depende muito da produção de normas, e assim a crítica das formas dominantes de senso comum é também, em certo sentido, uma crítica das normas. O senso comum heteronormativo leva à equação do sucesso com avanço, acumulação de capital, família, conduta ética e esperança. Outros modos subordinados, queer ou contra hegemônicos do senso comum levam à associação de fracasso com não-conformidade, práticas anticapitalistas, estilos de vida não reprodutivos, negatividade e crítica (HALBERSTAM, 2011, p. 89).

AFETOS ESCRITOS

O canto e a dança estão para começar. Os dedos correm pelas palavras ao passo das primeiras notas. Imaginadas. Cantaroladas. É dessa forma que eu espero que este texto seja lido. Este é um trabalho que fala, sobretudo, de filmes como afeto. De musicais como afeto. De potências dissidentes como afeto. Sendo assim, as análises fílmicas que correrão adiante serão erigidas com esta ênfase. O afeto é a primeira faísca da transgressão, da subversão, da potência de corpos, vidas e realidades que não apenas estão por vir, mas que já estão aqui, agora.

Nesse traçado, proponho dois momentos. Duas partes. A parte I, *O Corpo que se Move e as Curvas no Caminho*, debruçada na “queerificação” do gênero musical clássico; e a parte II, *Corpos Quebrados*, que busca observar as potências dissidentes no cinema queer

contemporâneo. A parte I visa a fazer um percurso teórico sobre o gênero musical, bem como em corporificar esse percurso a partir dos filmes do *corpus*. Nesse interim, busco observar, de uma forma mais extensa, possibilidades contra hegemônicas e dissidentes do musical de Hollywood. Essa seção começa com uma passagem por discursos hegemônicos circundantes ao cinema de gênero, demonstrando como esses discursos encontram sustentação tanto pela indústria como por parte da teoria de cinema do séc. XX. Observo também a teoria canônica do gênero musical, especialmente as contribuições da principal tríade de autores do gênero, Rick Altman, Jane Feuer e Richard Dyer. Aproximando-me de uma teoria de gênero cinematográfico mais contemporânea – principalmente o trabalho de Rick Altman (1999) – busco dar abertura teórica para possibilidades contra hegemônicas no cinema de gênero, algo que, em termos de musical, fica mais concreto com os trabalhos de Brett Farmer (2000), Matthew Tinkcom (2002) e Alexander Doty (1993; 2000), que se debruçam em uma especificidade gay/queer do gênero. Tendo como principal método analítico a teoria dos afetos, articulada ao conceito de excesso, debruço-me sobre os momentos musicais dos filmes, observando sua composição cênica, coreografias, gestualidades e o posicionamento dos corpos, a fim de analisar de que formas essas materialidades podem produzir potências dissidentes, podem desviar o corpo do telos hegemônico.

A parte II do trabalho, *Corpos Quebrados*, propõe um deslocamento. Para outro momento histórico, para outro cinema. Nesta parte, adentramos o contemporâneo. Essa seção visa a fazer um percurso tanto sobre o cinema quanto sobre as realidades dissidentes na contemporaneidade. Nesse contexto, pretendo compreender como o queer, em termos políticos e estéticos, impõe-se nos dias de hoje, e em que medidas ele vai além das questões gays e LGBT *per se*. Assim, busco observar de que formas identidades gays, principalmente, afastaram-se de um ponto de vista marginalizado conforme o avanço do movimento LGBT moderno, de forma a entrarem em um processo assimilacionista que as aproxima de padrões sociais heteronormativos e hegemônicos. Busco, enfim, observar de que forma essa dinâmica gera impactos, também, na arte. Em termos de cinema, busco observar o seu estatuto na contemporaneidade, especialmente de um ponto de vista queer. Passando pelo *New Queer Cinema* dos anos 1990 (RICH, 2013), chegando a um cinema mais contemporâneo, busco comentar de que formas esse cinema queer se manifesta. De que formas olha para o passado, e de que formas reivindica passados “outros”, numa estética contemporânea que resgata passados com perspectivas de presentes e futuros. Em suma, busco observar as incorporações contemporâneas de afetos historicamente ligados a sensibilidades dissidentes, bem como as incorporações contemporâneas dos gêneros de cinema. Especialmente a forma como o cinema

queer faz uso de características do musical em seu corpo estético-narrativo, o que dá ensejo às minhas análises. Uma vez que a caminhada rumo ao telos hegemônico foi quebrada, e que ele já não vigora mais como um norte, ou uma função, de que forma esses filmes apresentam potências dissidentes, e qual o papel da música neles? Com essa questão na mão, debruço-me sobre os filmes. Todos eles têm afinidades bastante interessantes, mas por conta de questões estético-narrativas específicas, que ficarão mais claras conforme a leitura, aproximo os filmes *Paciência Zero* e *Tatuagem*, analisando-os juntos, e em outra seção os filmes *Shortbus* e *Corpo Elétrico*. Dessas análises, finalizo o meu texto, onde pretendo encerrar a hipótese apresentada nesta introdução.

Este trabalho, em duas partes, em toda a sua extensão, tem alguns objetivos a cumprir. Objetivos que o autor que aqui escreve enfatiza de uma forma bastante pessoal. O primeiro deles é queerificar o cinema hollywoodiano, demonstrar como o gênero musical é um gênero queer. Outro objetivo é demonstrar como esse gênero perdura, mesmo para fora dele próprio, no cinema contemporâneo, e como ele é apropriado de forma abertamente queer nesse cinema. Por fim, ao observar o cinema contemporâneo, trazer possíveis apontamentos críticos sobre como ele constrói as questões queer, em comparação com o gênero musical e em relação ao contexto no qual ele se encontra. Como objetivos mais gerais, posso dizer que busco, com este trabalho, integrar-me a uma gama de estudos crescentes sobre gênero musical, especialmente estudos que investigam questões dissidentes neste; contribuir para os estudos sobre gênero musical no Brasil, ainda muitíssimo escassos, especialmente quando falamos de pontos de vista queer. Além disso, busco enriquecer perspectivas sobre o cinema queer contemporâneo, especialmente ao relacioná-lo com o gênero musical, comparação ainda pouco explorada academicamente. Assim, por esse caminho, busco contribuir duplamente para os estudos de cinema e os estudos queer e LGBT+.

Acendo os holofotes, contudo, sobre meu objetivo mais específico, que se manifesta em todo o texto. Ao escrever cada capítulo, ao fazer cada análise, busco trazer uma escrita afetiva. Uma escrita que evidencie o afeto mobilizado em mim pelos filmes analisados, o afeto que me perpassa ao escrever sobre eles, e o afeto que espero que atinja possíveis leitores. Sendo assim, meu objetivo é que este texto ultrapasse os limites da academia, e que possa ser lido por mais pessoas, possivelmente por fãs ou interessados por musicais, ou ainda, de uma forma mais íntima, talvez por aqueles meninos que, assim como eu, foram tomados por “estranhos” por cantar e dançar. De minha posição, como menino gay que sou, não tenho a audácia pretensiosa de tentar descrever a fundo a experiência afetiva de outros sujeitos dissidentes com filmes musicais, apesar de muito me interessar. Vontade tenho, contudo, que este texto seja um convite

a todos que se sentirem parte de uma alteridade oprimida nesta sociedade que ainda insiste em nos matar, especialmente nesses dias de escuridão política e social que vivemos hoje. Espero que seja um convite ao sentir, um convite ao pensar, um convite a dobras e textos novos por vir. Em suma, quero que este texto abra janelas por onde alguma claridade entre, para fazer desses dias de violência dias de mais afeto, acolhimento e vozes dissidentes. Se, com sorte, isso atingir outras pessoas da sigla LGBTQ+, para além dos meninos gays com os quais me identifico, seria lindo.

Afinal, antes do contato com os ensaios, artigos e teorias, este trabalho nasce de uma necessidade mais sutil, mas nem por isso menos profunda. Uma necessidade visceral, talvez: conseguir compreender e colocar em discurso sentimentos tão prazerosos que podem nascer através da música e da dança no cinema, especialmente quando incorporadas por corpos “estranhos”, que ao se imporem em cena demonstram que é, sim, possível para os portadores desses corpos, o ato de cantar e dançar. Sentimentos prazerosos que correm meu corpo, e que me lembram sutilmente as palavras de Elena Del Ríó:

Por ora, eu estou tomada por um turbilhão de emoções e sentimentos. E quanto mais ciente eu me torno sobre a sua diferença em relação à linguagem racional, mais compelida me sinto a descrevê-los (DEL RÍO, 2008, p. 1).

I.**O CORPO QUE SE MOVE E AS CURVAS NO CAMINHO**

Eu tenho um recado para a cultura hétero: suas leituras de textos é que são “alternativas” para mim, e elas sempre parecem tentativas desesperadas de negar o caráter queer que é claramente parte da cultura de massas. O dia em que alguém conseguir determinar sem sombra de dúvida que imagens e outras representações de homens e mulheres se casando, com seus filhos, ou fazendo sexo, inegavelmente retratam “heterossexualidade” será o dia em que se poderá afirmar que nunca nenhuma lésbica ou gay se casou, teve filhos através de sexo hétero ou fez sexo com alguém do gênero oposto por qualquer motivo⁵.

Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer*.

⁵ Tradução de Chico Lacerda, 2015.



Figura 1: Fred Astaire e seu par, Gene Kelly.

“Essas coisas estranhas, curiosas... para mim são bonitas demais. Olhe essas aqui! Preciosas? Mas para mim... ainda é pouco... Quero mais!”... Assim eu cantarolava. Ora à esmo, na rua ou no chuveiro, ora diante da televisão, com toda sorte de carões e movimentos performáticos, fazendo coro para a desajustada sereia. Aquela mesma, que no conto de Hans Christian Andersen decepa as barbatanas para se ajustar ao mundo humano, e que no filme da Disney anseia pela conquista de um mundo melhor que o seu, um mundo do qual ela pudesse fazer parte. Talvez desde então, naqueles curiosos dias dos anos 90, meu corpo sentisse a metáfora narrativa que se inscrevia; a corrente que corria a superfície da pele, e que só se expandiu no decorrer dos anos. Aquela afeto “outro”. Mas embora esse afeto perfurasse a pele, o entendimento da metáfora tardou um pouco. “A sereia que decepa as próprias barbatanas para se ajustar ao mundo humano”, escreve Andersen, proeminente autor de contos de fada no séc. XIX. Uma possível alegoria de seus próprios sentimentos? Tendo em vista sua misteriosa sexualidade, bem como as afetuosas cartas trocadas com homens, essa é uma versão da história que, apesar de inconclusa e especulativa, me faz bem. Alimenta o imaginário e se integra ao entendimento daquela metáfora, que tardou mas chegou. A metáfora dos corpos desajustados, que precisam se decepar para fazer parte do mundo humano, ou a metáfora do anseio por um mundo melhor do qual eu pudesse fazer parte. Percebi como meu corpo, das mãos que se mexiam de uma forma estranha à pele perfurada pela canção da sereia, era um corpo que não se ajustava ao que era esperado neste mundo, onde nasci e comecei a assistir musicais. E posso dizer, com a clareza de alguém que muito cantou e muito sentiu, que cantar e dançar foram, e são, catalisadores desse afeto “outro”, desse afeto desajustado.

Dentre tantos filmes produzidos nos anos 1990, os musicais da Disney, certamente, marcaram minha geração. Pelo menos para as crianças da época. De *A Pequena Sereia* (The Little Mermaid, 1989) à *Mulan* (1998), como nós cantamos. Eu e Mama, primeira pessoa a me pôr em contato com esses filmes. Eu e Thiago, meu melhor amigo de escola – diga-se, atualmente um adulto gay maravilhoso –, eu comigo mesmo, vendo aquelas cenas espetaculares, aqueles corpos efusivos – a sereia, de cabelo vermelho, cauda verde, rodopiando de braços abertos conforme cantava por esse mundo mágico ao qual queria chegar –, aqueles cenários repletos de cores – os talheres dançantes sob o holofote, juntos a todos aqueles objetos vivos, em *A Bela e a Fera* (Beauty and the Beast, 1991) –, articulados com todas aquelas músicas, cuja letra sei de cor até hoje. Todos esses filmes, que me levariam a estudar cinema anos depois, de forma explícita foram a porta de entrada para esta “curva do vale”, onde descobri – e me apaixonei por – os musicais.

Havia algo nas músicas que eu não sabia explicar – e que este trabalho busca investigar – que despertava uma sensibilidade diferente. Dos filmes da Disney aos musicais clássicos, como o saudoso *Agora Seremos Felizes* (Meet Me in St. Louis, 1944) – onde vi Judy Garland pela primeira vez – todos esses filmes pareciam se unir por alguma coisa que pode ser vista como “estranha”. As narrativas eram, muitas vezes, as mais comuns possíveis. Geralmente histórias de casais compostos por “galã” e “mocinha” que, ao final do filme, uniam-se e davam ensejo ao “felizes para sempre”. Casais majoritariamente brancos, heterossexuais, cisgêneros, em celebração de sua narrativa hegemônica. Mas mesmo com essas narrativas, havia algo, em uma outra camada dos filmes, que correspondia a uma outra sensibilidade, que era “estranho”. E nesses momentos “estranhos”, a música estava sempre lá. E creio que não poderia ser diferente. Afinal, músicas são potências afetivas. Atingem os corpos, mobilizam os sentidos, geram outras experiências estéticas. Quando inseridas em uma narrativa, são capazes de deslocar o público de cinema, de forma que os corpos cênicos e filmicos tocam a superfície da pele do espectador de maneira outra. E é nessa chave “outra” que aposto, nas análises que correrão adiante.

Quando Herzog cunha o seu momento musical, ela enfatiza as capacidades que este tem de propor coisas novas e diferentes que escapem à economia narrativa. Ela se debruça, justamente, sobre as potencialidades e significados que este momento tem dentro de um fluxo narrativo e, principalmente, o que ele pode fazer de específico, em que medidas pode ir além, pode distender, provocar ou desviar a narrativa, ou, em meus termos, promover potências dissidentes que afastem o corpo de seu telos hegemônico. A autora observa os momentos musicais, principalmente, à luz de seu aparato estético. Porém, segundo ela, os aspectos imagético-sonoros *per se*, que são geralmente construídos para “serem bonitos” ou gerar prazer no espectador, só interessam na medida em que podem mobilizar afetos que alcem o momento musical para outra dimensão do filme. É nesse sentido que momentos musicais podem ser compreendidos como uma ruptura – não por romperem a narrativa, mas por colocá-la em um presente suspenso e extremamente mobilizado por outras formas de ver, ouvir e sentir; outras formas de afeto, por fim. “O público experimenta essa ruptura intelectualmente e afetivamente. Essa [...] é uma das coisas mais poderosas que o momento musical faz” (HERZOG, 2010, p. 37).

À luz dos diversos ambientes em que os momentos musicais prosperam e das maneiras igualmente diversas como são encenados, pode ser mais produtivo definir o momento musical não em termos de suas características formais, mas em termos do que ele faz – o caminho em que o momento musical trabalha e as funções que ele executa. Algumas dessas funções-chave incluem uma

inclinação para o excesso estético e temático, bem como a capacidade de interromper o fluxo linear. Momentos musicais criam reinos de experimentação auditiva e visual voltados para provocar respostas sensoriais prazerosas. Muito do que o momento musical faz, então, é registrado dentro das respostas afetivas do público. Os momentos musicais são marcados por uma tendência a reestruturar as coordenadas espaço-temporais, a reconfigurar as fronteiras e as operações do corpo humano e a forjar novas relações entre elementos orgânicos e inorgânicos dentro do quadro (Ibid., p. 7-8).

As relações corpóreas – do corpo humano e das materialidades orgânicas ou inorgânicas em quadro – é algo central na forma como musicais podem gerar afetos dissidentes, conforme veremos adiante. Herzog também não deixa de abordar essa possibilidade. Apesar de não aprofundar tanto na especificidade queer, a teórica sinaliza essa característica, e defende que a grande potência afetiva dos momentos musicais se apoia exatamente em sua capacidade de criar “escapes”, criar coisas novas que “fujam” do conhecido, criar a “diversidade”.

A ruptura ou a descontinuidade só se torna significativa quando resulta em um ato de criação, quando desencadeia uma nova linha de fuga longe dos estratos do *mesmo* [grifo meu]. O estilo inovador é uma transversal que resiste à unificação; recusa-se a submeter a diversidade a quadros de medida abstratos. Também provoca as sutis ressonâncias que existem entre diversos elementos – vocaliza as conexões entre o indivíduo e o mundo, percorrendo e permeando as fronteiras entre eles (Ibid., p. 37).

Os limites e as fronteiras parecem se dissolver. As fronteiras entre o possível e o impossível, entre o que é desejado e o que pode ser alcançado, vivido, sentido na superfície da pele. O corpo individual e o mundo, os outros corpos, a matéria como um todo, ganham outra textura e outras possibilidades. Momentos musicais criam um terreno onde é possível sentir de forma “ampliada”, e essa característica, a ser enriquecida com toda teoria e análises que correrão a seguir – pode responder pelas potencialidades queer no gênero.

Herzog contribui de forma específica, ao aproximar o momento musical da chave “corpórea”, ou da chave dos afetos mobilizados pelo corpo. O corpo como *locus* de perspectivas “outras”. Essa característica a torna bastante importante quando tomamos o corpo como base metodológica e a teoria dos afetos como escopo. Nesse sentido, podemos encontrar uma contribuição importante também em Heather Laing (2000). Por um caminho similar ao de Herzog, Laing observa os momentos musicais do gênero tendo como foco a potência desses momentos de surgirem como um ápice de emoção. A autora, ao iniciar suas observações sobre a música instrumental – que seria, segundo o que ela traz, uma das fontes mais potentes para gerar afetos dentro de um filme –, parte para a canção, em especial a canção dentro do filme musical, questionando-se como esses filmes, com o uso exacerbado da voz e do ato de cantar,

conseguem abalar e/ou multiplicar o efeito afetivo da música instrumental. Nesse caminho, ela chega à conclusão do que leva o momento musical a irromper, a surgir dentro da narrativa:

O número integrado surge em um ponto no musical quando a necessidade de expressão emocional alcançou um ponto particularmente alto. Frequentemente essa é uma expressão de sentimento que não pode mais ser contida pela(s) personagem(s), ou uma emoção que precisa ser reconhecida e compartilhada para que a narrativa prossiga. Este também é o ponto no qual os filmes tendem a tomar os maiores caminhos para colapsar a sensação de distância entre o performer e o público do filme, e onde níveis de energia e intensidade estão em seu extremo máximo (LAING, 2000, p. 7).

Eis a descrição do chamado *Burst Into Singing*, do “explodir em canção”, da canção que eclode do suprassumo de um corpo que precisa se expressar, afetiva e sentimentalmente. É notável que Laing se debruça, de forma muito específica, no musical integrado, em que o momento musical e a narrativa são cuidadosamente edificadas para contribuírem mutuamente entre si, como veremos melhor na seção seguinte. Contudo, longe de ver essa especificidade como problema, creio poder extrair dela pontos bastante profícuos. Ao entendermos o momento musical como disruptivo, é interessante observar o que o propicia, o que o origina, e então perceber que sua raiz vem de uma demanda sentimental manifestada no corpo de um personagem, nos anseios de um personagem. Portanto, o que provoca a ruptura é justamente o desejo corpóreo por libertação, por escape para uma outra lógica física e sentimental, onde é possível expor desejos e sentimentos profundos através do canto, da dança, de todo um investimento desse corpo que agora pode transmitir para a superfície da pele uma série de sentimentos reprimidos, dando-lhes vazão de forma extremada, superlativa. É interessante perceber que esses sentimentos sejam oriundos da própria narrativa, mas que ao mesmo tempo a ultrapassem, na medida em que quebram e reconfiguram a sua dinâmica. Esse potencial de liberação de sentimentos, ao meu ver, enriquece a potência disruptiva do momento musical e, principalmente, o seu entendimento como um *locus* onde investimentos queer podem ser feitos. Como se irromper a realidade a partir da liberação de um corpo – e um desejo – reprimido, fosse uma metáfora para a “saída do armário”, uma saída que conduziria esse corpo a um lugar melhor, idealizado, onde ele seria livre para cantar, dançar e desejar sem medos ou contradições. “Isso reforça a impressão do personagem como uma fonte extraordinária de intensidade, emoção e excesso. Mais do que simplesmente subverter a ordem narrativa usual, sua auto expressão parece quase permitir que eles escapem do texto que ocupam” (Ibid., p. 11). “Personagens que quase escapam ao texto que ocupam”, personagens cujo corpo se torna “fonte extraordinária de intensidade, emoção e excesso”. Todas essas características vêm para

informar minha perspectiva, de que o corpo se desvia de seu telos quando se detém em momentos onde a suspensão de um presente repleto de prazer e possibilidades libertadoras parece vencer a pulsão em direção ao fim do filme, ao telos hegemônico.

Tocando a questão da potência disruptiva, Laing vai além em suas observações do gênero musical, trazendo uma profunda análise sonora ao abordar a questão do som diegético e extradiegético. Entendemos som diegético como aqueles sons que existem dentro do universo narrativo, que podem ser ouvidos pelas personagens em cena, cuja fonte emissora geralmente pode ser vista em quadro, na medida em que o som extradiegético seria aquela camada sonora que reside por sobre a narrativa, que não está presente no universo narrativo, não é ouvida pelos personagens em cena, mas contribui com a construção do fluxo fílmico. Segundo Laing, o gênero musical, de forma singular em relação a outros gêneros do cinema clássico hollywoodiano, teria a capacidade de colapsar essa divisão entre diegético e extradiegético. Em musicais, quando esses personagens evocam as músicas, a partir do ato de cantar que irrompe de sua necessidade sentimental, eles não apenas são capazes de ouvir como também de interagir de forma intensa com a música instrumental extradiegética que acompanha sua voz, como se, virtualmente, abrissem uma ponte direta entre eles e os músicos que embalam a sua performance. Dessa forma, as camadas diegética e extradiegética do som conversam entre si, confundem-se, perdem seu estatuto original e geram uma coisa nova. Isso é nítido em muitos filmes musicais, principalmente nos produzidos pela MGM na primeira metade do século, como nos filmes do presente *corpus*.

Que dizer de Gene Kelly, caminhando em uma Paris cenográfica rodeado de crianças, em *Sinfonia de Paris*? Ao passo de uma barraca de flores, onde uma idosa senhora o admira enquanto ele ensina inglês para as crianças. Esse é o ambiente perfeito para uma canção. Ao menos em um filme musical. E Kelly não oscila: “Tenho ritmo... Tenho música... Tenho minha garota... Quem poderia querer algo mais?”⁶ E nesse passo, ele segue a cantar e dançar. De forma parecida, temos um Fred Astaire em *Desfile de Páscoa*. Em um domingo pascal, onde todos parecem felizes a desejar “feliz páscoa” cantando, Astaire anda pela cidade, entra em lojas de roupas, floriculturas, e finalmente em uma loja de brinquedos, onde canta, também junto a uma criança, e dança efusivamente. Todos os espaços, dos mais banais do cotidiano aos mais espetaculares, recebem uma nova superfície quando esses corpos eclodem em canção e dança.

Tal potência se expressa pela própria forma como a música nasce e se desenvolve em muitos desses filmes musicais. Músicas presentes na diegése, muitas vezes de importância vital

⁶ “I got rhythm/I got music/I got my girl/Who could ask for anything more?”

para a dinâmica das personagens e do tecido narrativo como um todo. Contudo, músicas cujas fontes sonoras, muitas vezes, não nos são apresentadas. Não é raro que apenas escutemos o som das cordas do violino, ou que não vejamos de onde vem o som do piano e de outros instrumentos musicais. Mas sabemos que a música está lá, potente e viva, e que os personagens em cena, tal como nós, podem ouvi-las. Não apenas ouvi-las, mas incorporá-las. E esses personagens, inadvertidamente, são a única fonte sonora que sempre estará lá, para evocar a música e chamar os olhos – e os ouvidos – para si. Eis a questão fulcral, quando falamos da potência de afetos que se pode produzir, pois nesses filmes a música nasce – mesmo que metaforicamente – no corpo. No corpo dos personagens que irrompem em música. A música não vem do exterior, não está do lado de fora, aproximando-se de longe para corroborar com as emoções vividas em cena. Pelo contrário, a música parte de dentro, nasce no próprio corpo do personagem. Desponta quase que de uma necessidade visceral, biológica, inerente àquele corpo que anseia por expressar o ápice sensorial, enérgico e sentimental que o atravessa. Nas palavras de Laing:

O que é particularmente impressionante sobre esse tipo de número é a forma como o personagem parece ser o lugar verdadeiro da produção da música. Esta existe na narrativa porque eles escolheram usá-la como um meio de auto expressão, e eles geralmente são sua única fonte diegética (Ibid., p. 7).

O corpo como única fonte diegética para a música. Esta é uma sentença potente, que nos chama a pensar sobre o corpo como lugar de produção do afeto. Esse corpo, que anseia pela canção, quebra o fluxo narrativo, colapsa as camadas sonoras do filme, distende-se em encenações capazes de provocar coisas novas, potencialmente mais intensas e apelativas aos corpos de seus espectadores. É por meio desse corpo que musicais parecem oscilar entre momentos mais contidos e momentos de superexpansão – entre imagens que contêm as “energias libidinais dos personagens ao nível de uma insuportável arregimentação corporal e imagens que liberam essas energias de maneira que excedem qualquer objetivo exceto a expressão vital de sua própria força afetiva” (DEL RÍO, 2008, p. 29). Se é esse corpo que permite a transição de uma realidade tangível e contida a uma realidade espetacular, excessiva e potencialmente mais afetiva, é também esse corpo que pode introduzir borrões, dobras, distensões, rasgos. Sumariamente, é esse corpo que pode produzir potências dissidentes. “O ato de criação ocorre com a introdução do novo. No caso do corpo, o novo existe como essas percepções, afetos e pensamentos, aquilo que o corpo cria a partir dos impulsos e imagens que percebe” (HERZOG, 2010, p. 26).

Então, conforme a música e o corpo se tornam um só, sua força não pode mais ser confinada no corpo do dançarino em quadro. Tal fúria não pode sobreviver a esses contornos. Ela abre caminho a uma mancha vermelha, sem cabeça, sem braços, em forma de ameba, que pulsa na superfície da tela com um movimento que não possui cálculo ou objetivo, seu propósito foi consumido por suas próprias ondulações enlouquecedoras. (DEL RÍO, 2008, p. 01)

Tomo de empréstimo as palavras de Del Río – que acima descreve parte das análises que correrão em seu livro – para as minhas próprias análises. Esses corpos que cantam e dançam – e como, veremos, agem de forma “estranha” – ganharão forma e textura nas seções que seguem, pois são esses corpos, e esses momentos musicais, que mais me interessam. Em um primeiro momento, busco fazer um traçado teórico sobre o musical hollywoodiano, expondo de que formas o gênero é amplamente reconhecido como hegemônico e heterossexual, algo que se reflete nas narrativas dos filmes do *corpus* proposto. Abrindo caminho para as potências dissidentes, em um segundo momento busco compreender de que formas o corpo e suas performances podem torcer e distender as ditas narrativas heterossexuais e o telos hegemônico dos filmes. Nesse momento, darei mais ênfase à especificidade gay, que acredito ser encarnada principalmente pelos corpos masculinos.

Como relembra a canção da sereia: essas coisas estranhas, curiosas, para mim são bonitas demais. Mas ainda é pouco. Quero mais.

UTOPIAS HEGEMÔNICAS

“Remember my forgotten man...”, cantava Joan Blondell, ao fim de *Cavadoras de Ouro* (Gold Diggers, 1933). Encostada em um poste de luz cenográfico, com maquiagem forte e decote abaixo no busto; signos que conotavam sua posição social de prostituta no filme. Seus versos, comentando a partida de soldados americanos para a guerra, evocavam, junto às vozes do coro, o momento político do país, completamente devastado pela crise financeira do fim da década anterior. Este mote, que gira em torno de todo o enredo do filme – algo analisado em artigo de Pierre-Emmanuel Jaques (2006) – lembra-nos um pouco de toda a gama de camadas que o gênero musical pode apresentar, camadas que ultrapassam a ideia monolítica de “cultura hegemônica”. Não apenas *Cavadoras de Ouro*, mas muitos filmes da mesma época trazem facetas que comprometem o imaginário de gênero como veículo serviente a valores hegemônicos. De mulheres solteiras e sensuais a homens exibicionistas e afeminados, o musical traz uma série de exemplos fortuitos. Muitas chaves podem ser tomadas para observar o gênero como fonte de dissidências, desde a chave feminista (ROBERTSON, 2002; ARBUTHNOT;

SENECA, 2002), até a chave gay, como tentarei empreender aqui. A partir de muitos desses filmes, é possível vislumbrar outras formas de masculinidade, feminilidade, entrecruzamento entre gêneros (masculino e feminino), uma série imensa de digressões capazes de desviar o corpo de seu telos hegemônico.

Sendo assim, é minimamente curioso como muito do discurso sobre esses filmes – especialmente entre aqueles que não o estudam – ainda seja o discurso da “cultura hegemônica”. É interessante observar, também, que elementos corroboraram com a construção desse imaginário, que alimenta as palavras de Steven Cohan (2002, p. 01): “muitos espectadores apreciam esses velhos filmes por seu nostálgico valor como um saudável e conservador entretenimento de uma era passada”. A construção do musical como um gênero cujo intuito seria atender a uma “função social” hegemônica e heterossexual é um discurso que tem seu lugar histórico e social. Do meu lado, creio que seja possível dizer que o próprio gênero musical é o contraexemplo mais potente em relação ao discurso e ao imaginário hegemônico atribuídos a ele mesmo. E os filmes, como veremos, não nos deixam mentir.

Julgo que seja importante buscar alguns traços do que alimentam esse imaginário, que eu acredito que residem tanto no discurso industrial quanto em parte da teoria de gênero cinematográfico. Quanto ao discurso da indústria, temos boas pistas a partir do documentário *That's Entertainment* (1974). Filme que compila sequências de muitos filmes musicais produzidos pela MGM entre os anos 1930 e 1950, também é um filme que encena de forma bastante evidente o discurso sobre os filmes musicais, suas características e o que deles se esperava. Logo no início, temos uma narração que descreve a tônica dos filmes: “o rapaz conhece a moça, o rapaz perde a moça, o rapaz canta uma canção e ganha a moça. As tramas eram simples assim”⁷. Apenas por essa sentença já podemos inferir sobre qual era o tom que a indústria empregava a esses filmes, e que tipo de “função social” eles deveriam cumprir. Esse discurso deixa de lado, possivelmente de forma deliberada, uma pluralidade imensa de possibilidades narrativas que o gênero apresentava, como as narrativas de superação da crise de 1929, tão bem exploradas nos musicais dos anos 1930 da Warner, e as narrativas que não centralizavam um casal heterossexual, como alguns exemplos da própria MGM, que vemos em *Um Dia em Nova York* (*On The Town*, 1949), em *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), histórias que centralizam a amizade, ou mesmo em *Núpcias Reais* (*Royal Wedding*, 1951), que dá ênfase à relação de um casal de irmãos. Se mesmo outras formas de narrativa não eram

⁷ “Boy meets girl, boy loses girl, boy sings a song and gets girl. The plots were that simple”.

devidamente mencionadas, que dizer de interstícios ou dissidências possíveis dentro das próprias narrativas heterossexuais hegemônicas? O discurso do documentário (que melhor exemplifica, ao meu ver, o discurso industrial), na verdade, busca promover uma nostalgia que, por fim, oblitera não apenas um sem fim de possibilidades do próprio musical como também questões concernentes à própria MGM e ao sistema de estúdio, no qual o gênero praticamente se construiu⁸.

Contudo, é curioso perceber que há visões e concepções parecidas sobre o musical também em parte da teoria de gênero cinematográfico produzida no século XX. Em termos de gênero como “função social”, podemos mencionar como exemplo Thomas Schatz (1981). Em um longo trabalho, o autor perpassa praticamente todos os principais gêneros hollywoodianos, descrevendo as especificidades de cada um. Ao fazer uma abordagem sociocultural dos gêneros, analisando-os como encarnações de valores construídos coletivamente, Schatz tem como ponto fraco, a meu ver, a universalização desse “coletivo” e de seus valores, algo que deixa de lado possíveis usos e leituras que fujam de uma perspectiva hegemônica. Usos e leituras que, inclusive, possam transcender os usos convencionais e socialmente esperados dos gêneros. A dificuldade do autor em observar possíveis fissuras e significações em disputa se confere nesse excerto: “É esse sistema de convenções – personagens familiares performando ações familiares que celebram valores familiares – que representa o contexto narrativo do gênero, sua significativa comunidade cultural” (SCHATZ, 1981, p. 22).

“Personagens familiares, ações familiares, valores familiares”. O que seriam todas essas coisas? Creio que todas elas correspondam justamente ao que eu interpreto que seja a visão da própria indústria, do tipo de narrativa e do tipo de função requeridas dos gêneros, em termos de manutenção dos valores sociais hegemônicos. Sobre “função social”, de forma mais específica, o autor diz que há os gêneros de “ordem social” (como exemplo, o Western e os filmes de

⁸ Sobre essa questão, bem como sobre a autopromoção da MGM como o “melhor estúdio de musicais”, vale uma breve análise à parte: todo esse discurso tem ligação com uma possível estratégia da MGM de se reposicionar na indústria frente a toda uma mudança sistemática ocorrida em Hollywood desde os sinais de crise do *studio system*, nos anos 1950. Como uma das *majors*, um dos estúdios mais importantes e dono de um dos maiores parques exibidores dos EUA, a MGM enfrenta dificuldades em se reposicionar no mercado, de estabelecer um novo modelo de negócios diante da fragmentação dos monopólios de exibição e de todo o sistema de estúdios vigente. A MGM é o último estúdio a se adaptar às novas demandas de mercado, e isso gera impacto em sua produção durante os anos 1950 e ao longo dos anos 1960. E é por volta desse período, especialmente meados dos anos 1950, que o discurso de “melhor produtora de musicais” se engrandece, em torno do aprimoramento do gênero promovido pela *Freed Unit*, a unidade de musicais do estúdio, que visava justamente fazer frente a essa crise. Nos anos 1970, quando a *Freed Unit* já era algo do passado, e quando o próprio “musical clássico” já era visto, de certa forma, como algo do passado, a MGM produz o documentário e faz esse movimento de olhar para trás e tomar para si o papel de “carro-chefe” do gênero musical, numa atitude que não apenas carrega uma nostalgia dos ditos “dias de glória” do estúdio (nostalgia essa que reivindica um discurso unilateral sobre o gênero musical), mas que também busca passar por cima das problemáticas enfrentadas pelo próprio estúdio.

gângster), e os gêneros de “integração social” (caso do musical). Segundo ele, o cinema constantemente opõe valores culturais a valores contraculturais, em estruturas dualísticas, nas quais, predominantemente, os valores culturais se sobrepõem e vencem os contraculturais, as “ameaças” ao *status quo* e à harmonia social. É nesse sentido que esses filmes de gênero possuiriam uma função social; é assim que eles seriam amplamente lidos pela sociedade, como uma celebração de seus valores. Em suma, ele diz que filmes de gênero são repetidas reafirmações desse “sonho”, reiteraões desse ideal social tido como universalmente compartilhado.

Ao endereçar conflitos culturais básicos e celebrar os valores e atitudes através dos quais esses conflitos podem ser resolvidos, todos os gêneros fílmicos representam esforços cooperativos dos cineastas e do público para ‘domar’ aqueles monstros, tanto reais quanto imaginários, que ameaçam a estabilidade de nossas vidas cotidianas (Ibid., p. 29).

Em sua teorização, Schatz não apenas reivindica uma universalização da experiência coletiva com gêneros cinematográficos, como também argumenta que tal experiência deve, necessariamente, conduzir ao sonho de uma sociedade estável, sadia e sem “monstros” para perturbar a paz. Os gêneros, funcionando como uma união de esforços entre a indústria e o público, serviriam, portanto, para construir – mesmo que virtualmente – essa sociedade; alimentar esse projeto social. Ou seja, além de deixar de lado possibilidades não hegemônicas de apreciação e consumo dos filmes de gênero, essa observação também ignora a possibilidade desses próprios filmes de produzirem os ditos “monstros” que, de acordo com o autor, se pretende derrotar; ignora a possibilidade do cinema de gênero, como um todo, em gerar formas de experiência e sensibilização dissidentes, que podem escapar ou mesmo ir de encontro ao projeto social hegemônico. Formas de afeto e sensibilização que gerem leituras “outras”, espetatorialidades “outras”, prazeres “outros”... outras formas de vida, essas que, potencialmente, ameaçariam a tão sonhada “estabilidade das vidas cotidianas”. Nesse contexto, o “consenso cultural” e a universalização da experiência com gêneros cinematográficos seriam responsáveis pelo completo silenciamento de compreensões e usos não hegemônicos dos filmes de gênero, e não apenas isso: seriam responsáveis também pelo silenciamento do sujeito desses usos não hegemônicos, dessas formas de espetatorialidade dissidentes, dessas possíveis significações em disputa. No fim das contas, o “sonho de sociedade sadia e sem monstros” é um projeto que, seguindo esse modelo teórico, parece contemplar apenas os sujeitos e formas de vida condizentes com a hegemonia, com padrões sociais normativos, sendo excludente em

relação ao que lhe é “estranho” ou “ameaçador”. Do lado de fora dessa teorização, os sujeitos e usos desviantes do gênero cinematográfico seriam, eles mesmos, os “monstros”.

Nesse sentido, a obliteração das possibilidades dissidentes é algo patente em muitas abordagens dadas ao gênero musical ao longo de sua história. Questões que escapem de um panorama hegemônico e heterossexual são deixadas de lado ou, pior, são veementemente desmentidas. Em *That's Entertainment* temos um exemplo gritante disso. No filme, vemos uma sequência de balé coletivo do musical *Sete Noivas Para Sete Irmãos* (*Seven Brides For Seven Brothers*, 1954), em que uma profusão de corpos masculinos toma o proscênio, em uma dança efusiva. A narração: “Da próxima vez que alguém disser que dança é para maricas, lembre-se do filme *Sete Noivas Para Sete Irmãos*, (...) este é talvez o mais vívido e o mais exuberante balé já colocado em um filme”⁹. Ou seja, a partir dessa enunciação, que buscava evidenciar a masculinidade e a virilidade daqueles corpos dançantes em cena, em oposição a uma ideia pré-concebida do que seria um “maricas”, um *sissy* – na expressão original – o filme busca afastar totalmente uma imagem de *sissies* não apenas do dito musical, mas do gênero musical como um todo, negando qualquer tipo de associação do gênero com corpos e sensibilidades dissidentes.

Em termos de teoria de gênero cinematográfico, temos um pouco mais de respiro com textos mais contemporâneos, que possibilitam novas possibilidades de leitura aos filmes. Rick Altman nos traz um bom exemplo. Toda a sua teoria sobre gêneros é largamente ampliada em *Film/Genre* (1999), onde o autor revisa a sua abordagem semântico-sintática dos gêneros, adicionando a abordagem pragmática, que visa a dar conta de observar como os gêneros são lidos e significados em usos práticos. Nesse sentido, sua contribuição suporta a observação de possíveis ressignificações e leituras “outras” do gênero musical. Em *Film/Genre*, o autor discorre largamente sobre como o próprio cinema de gênero oferece sua cota de prazer contracultural¹⁰. Nesse sentido, Altman se difere bastante de Schatz, ao problematizar nos gêneros cinematográficos o seu caráter “apaziguador”.

Em um mundo onde a paz é o ideal aparente, os gêneros de Hollywood oferecem um cardápio cheio de acidentes, emboscadas, batalhas, catástrofes, conflagrações e guerras. Apesar de um final pacífico, um filme repleto de balas, armas, bombas, facas, punhos e outros instrumentos de destruição,

⁹ “The next time that one says that dancing is for sissies, remind the movie *Seven Brides for Seven Brothers*, (...) it is perhaps the most vivid and the most exuberant ballet ever put in a film”.

¹⁰ O termo “contracultural”, apesar de bastante datado nos anos 1960-70, vem aqui como tradução direta do texto de Altman.

oferece aos seus devotos espectadores experiências de qualquer coisa, menos paz (ALTMAN, 1999, p. 149-150).

Dessa forma, segundo o autor, longe de representar uma ode aos valores culturais hegemônicos, os gêneros na verdade encarnariam uma ameaça, justamente, a esses mesmos valores. E é justamente daí que viria sua cota de prazer contracultural. Segundo ele, é esse um dos maiores apelos do cinema de gênero: oferecer escapes contraculturais a uma sociedade amplamente regida pela cultura hegemônica.

Entretanto, Altman acaba por retomar o telos hegemônico, ao dizer que os filmes de gênero quase nunca terminam em sua maior distância das normas culturais, ou seja, o ponto em que o prazer genérico¹¹ está no auge. Pelo contrário, esses filmes parecem intensificar os prazeres contraculturais a ponto de eles se tornarem insustentáveis, impraticáveis e até indesejáveis, para então justificar uma virada, na qual esses prazeres são trocados por uma “rápida e definitiva restauração dos valores culturais” (Ibid., p. 155).

Por noventa minutos, os filmes de Hollywood oferecem prazer genérico como uma alternativa às normas culturais. Esse prazer deriva de uma percepção de que as atividades que o produzem estão livres do controle exercido pela cultura e sentidas pelo espectador no mundo real. Para a maior parte do filme, então, o prazer do espectador do gênero cresce à medida que normas de crescente complexidade e importância cultural são evitadas ou violadas. A esse respeito, os gêneros cinematográficos se juntam a parques de diversões, carnavais e eventos esportivos, oferecendo oportunidades autorizadas de atividades contraculturais, ainda que dentro de um contexto criado pela própria cultura. Os gêneros cinematográficos não apenas oferecem uma chance de se ter prazer contracultural, eles realmente igualam a quantidade de prazer com a extensão em que as atividades que o produzem podem ser percebidas como contraculturais. Mais tarde, no mesmo filme, no entanto, algo diferente acontece. O longo processo de fuga crescente das normas culturais produz tensão suficiente para comprometer o apetite dos espectadores pelo prazer genérico, que é logo substituído por um desejo igualmente forte por resolução. Durante partes anteriores do filme, a atividade genérica constituía uma fuga desejável dos padrões sociais; o nível de prazer foi medido pela quantidade de pressão cultural evitada. Agora, no entanto, é a tensão produzida em bola de neve pelos esforços genéricos que deve ser evitada; a redução do gasto de energia é, nesse ponto, produzida por um retorno às normas culturais. A intensidade do prazer a ser ganho é medida pela distância que separa a tensão produzida por noventa minutos de intensificação genérica e o repouso de um retorno à paz, à ordem e à comunidade. A manipulação cuidadosa de oportunidades de prazer genérico e o eventual retorno a valores culturais é o que faz dos gêneros cinematográficos dispositivos hegemônicos devastadoramente bem-sucedidos (ALTMAN, 1999, p. 156).

Eis, nesse interim, a reconstrução do telos hegemônico, do fim da narrativa como o fim ao qual o cinema de gênero visa a atender. Os prazeres contraculturais, mobilizados no decorrer

¹¹ Por “prazer genérico”, refiro-me ao prazer gerado pelos gêneros, ou pelo cinema de gênero. O termo é uma tradução direta do texto de Altman, e é recorrente em estudos de gênero cinematográfico.

dos filmes, acabam por ser meios que justificam os fins; acabam por ser ferramentas para o telos hegemônico. No caso do musical, se seguirmos esse modelo, não importa quantos momentos no filme permitam uma sensibilidade dissidente, ele inadvertidamente levará a um fim hegemônico, que privilegiará a união heterossexual e instituições sociais conservadoras. E esse telos hegemônico também pode ser apreendido em uma teoria canônica mais específica do gênero musical. Nesse sentido, é fundamental observar questões que brotam dessas teorias, questões que se erigem das especificidades estético-narrativas do gênero musical. Vamos a elas.

Musicais são formas de entretenimento diretamente ligadas a um imaginário de “espetáculo”. E esse “espetáculo” se dá, nesses filmes, a partir daquilo que é fulcral a eles, daquilo que justamente dá nome ao gênero: suas músicas. Diante de outros gêneros do cinema clássico¹² de Hollywood, o musical reivindica um uso bastante específico da música – e da dança – de forma que não encontra par em outros gêneros da época. Nesses filmes, a música possui um estatuto próprio, que desloca a *mise-en-scène*, bem como todo o universo fílmico, para seus arredores, tornando-se centro e guia de tudo o que é encenado. O filme musical – principalmente o musical de meados para fim dos anos 30 em diante – é aquele que combina narrativa e momento musical, tendo este último um estatuto próprio que, em diferentes intensidades, sobrepõe-se em relação à narrativa (leia-se narrativa como momentos não-musicais), diferencia-se dela, desloca o filme para outra dimensão imagético-sonora, outra proposta estética, que gira em torno, principalmente, do ato de cantar e dançar. Esses momentos musicais se constroem de forma idêntica ao descrito por Amy Herzog anteriormente, e são eles o grande alimento e razão de ser do gênero musical. Segundo Martin Rubin:

Uma possível definição de musical a se trabalhar (pelo menos em sua forma tradicional) é: um musical é um filme que contém uma significativa proporção de números musicais que são impossíveis, persistentemente contraditórios em relação ao discurso realístico da narrativa (RUBIN, 2002, p. 57).

Rubin atribui uma característica interessante ao número musical: os chama de “impossíveis”. Decerto, para além de se colocarem em tensão com a dimensão realística ou narrativa do filme, esses números podem se apresentar – e geralmente se apresentam – como ininteligíveis em um mundo natural; portanto “impossíveis”. Amparado nos escritos de Rubin,

¹² Bordwell, Staiger e Thompson, em *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), cunham o termo “cinema clássico” para analisar e descrever o cinema hollywoodiano produzido na primeira metade do século XX., em termos de estilo e modo de produção, ambos muito galgados em determinados tipos de narrativa, composição estética, etc., próprios ao cinema daquela época. Neste trabalho, “cinema clássico” evoca, portanto, os filmes hollywoodianos deste período.

Steven Cohan diz que “um número é ‘impossível’ quando é motivado, performado, e/ou fotografado em contradição espacial, temporal ou lógica, com a realidade fictícia da trama do filme, sua diegese” (COHAN, 2002, p. 2). Partindo disso, de pensar o musical como um filme que apresenta momentos de música espetaculares que conduzem o filme para uma “dimensão além” da narrativa, é importante pensar de que formas esse momento musical e essa narrativa operam juntos. Nesse sentido, convencionou-se observar dois grandes modelos de musical, bastante consagrados na teoria deste gênero: os não-integrados, ou entrecortados, e os integrados. Estes corresponderiam aos filmes em que narrativa e momento musical operam juntos, de forma mais mesclada, “orgânica” e “naturalizada”, enquanto aqueles corresponderiam aos filmes em que o momento musical se sobrepõe de forma mais contrastada à narrativa, propondo um universo imagético-sonoro próprio, geralmente mais grandioso e efusivo em relação aos momentos não-musicais do filme. Em estudo anterior¹³, eu descrevo as diferenças entre os dois tipos de musical da seguinte forma:

Um musical entrecortado corresponde àquele filme no qual a narrativa é, de forma clara, interrompida em favor do número musical, este que se apresenta como uma unidade ímpar, fechada em si mesma, dentro do filme. A relação entre narrativa e número, apesar de existente (geralmente explicada pela existência de uma plateia de teatro diegética, que assiste àquele número), é muito frágil. Os números musicais despontam da história, tornando-se inalcançáveis ao mundo real desta, criando para si uma aura própria; em suma, destacam-se nos filmes, por si só, por meio da primazia visual e sonora que geram um espetáculo à parte. [...] De outro lado, toma-se o musical que busca a conciliação entre a narrativa e o espetáculo: o musical integrado. Representando o oposto do musical entrecortado, esse modelo busca o intercalar dos dois polos, pela amenização de suas diferenças; nesse caso, um polo serve ao outro, e os dois, mesmo sendo unidades distintas, tornam-se intrínsecos um ao outro; o número musical passa a exercer um papel de vital importância no desenrolar da trama, por cumprir, muitas vezes, o papel de gerar ou dissolver conflitos, além de expressar, de forma direta, os sentimentos das personagens, conferindo-se, portanto, como uma representação exacerbada dos sentimentos humanos (WLIAN, 2015, p. 39-40).

Neste excerto, descrevo o musical não-integrado como aquele em que o momento musical se desponta da narrativa e constrói para si um universo próprio, uma unidade fechada em si mesma, a qual a dimensão narrativa ou realística não alcança. Hoje, eu acrescentaria como esses momentos musicais, mesmo sendo esteticamente “fechados em si”, servem como formas de “comentar” a narrativa, talvez “metaforizar” alguns traços do enredo, para além de serem um número apresentado para uma plateia diegética. Ao invés de usar termos como “narrativa

¹³ Refiro-me à minha monografia de graduação, “That’s Entertainment: Tensões, ambiguidades e questões estético-narrativas no musical norte-americano”, publicada na revista *Rascunho* – UFF, 2016.

interrompida”, privilegiaria “narrativa suspensa”, narrativa detida no presente, ou contada momentaneamente de uma forma “espetacular”. Há uma análise interessantíssima desse tipo de musical em artigo de Pierre-Emmanuel Jaques (2006)¹⁴, sobre “atrações” no gênero musical. Em relação aos musicais integrados, creio que a sua descrição desponta questões muito interessantes para as análises que seguirão – por isso, viso privilegiar estes últimos neste trabalho, ao debruçar-me de forma mais acurada nesse modelo.

Os principais exemplos de musical entrecortado ou não-integrado são os filmes produzidos pela Warner Brothers nos anos 30 – *Rua 42* (42nd Street, 1933), *Cavadoras de Ouro*, *Belezas em Revista* (Footlight Parade, 1933), *Mulheres e Música* (Dames, 1934), entre outros – enquanto que os principais exemplos de musical integrado são os filmes de Fred Astaire com Ginger Rogers na RKO – *Vamos Dançar?* (Shall We Dance, 1937), *A Alegre Divorciada* (The Gay Divorcee, 1934), *O Picolino* (Top Hat, 1935), entre outros da mesma dupla para este estúdio – e, especialmente, os filmes da MGM produzidos na unidade de Arthur Freed – ou a Freed Unit, como ficou conhecida – filmes que, de certa forma, consagram os musicais integrados, ao aprimorar a união entre narrativa e número musical. Alguns exemplos são *O Mágico de Oz*, *A Roda da Fortuna* (The Band Wagon, 1953), *Desfile de Páscoa*, *O Pirata* (The Pirate, 1948), *Agora Seremos Felizes*, entre muitos outros.

A grande questão que eu creio que nos interessa, neste trabalho, em termos de musical integrado, é pensar como nesses musicais os momentos de música são construídos de forma a atender, de forma mais direta, aos interesses da narrativa, ou melhor, às demandas de um corpo que anseia pela evidenciação de sentimentos extremos, que anseia pelo *Burst Into Singing*, como colocado por Heather Laing logo atrás. Tendo os momentos musicais, no musical integrado, essa característica particular, como observa a autora, creio que seja importante pensar sobre como as tramas são estruturadas, ou sobre quais são as narrativas em que esses momentos eclodem.

Como vimos, não há apenas um modelo narrativo no gênero musical, mas sim uma gama imensa de possibilidades. Altman tem um trabalho interessante no intuito de tentar mapear as categorias narrativas do gênero (1989). Contudo, lembrando o discurso hegemônico e heterossexual atribuído aos musicais ao longo de sua história, não podemos deixar de lado a centralidade que a narrativa romântica tem em relação ao gênero. Sendo uma narrativa bastante

¹⁴ O artigo *The Associational Attractions of the Hollywood Musical* (2006) traz uma profícua análise do número musical não-integrado a partir do conceito de “atrações”, relacionando-o às “atrações associativas” na montagem de atrações de Eisenstein. Segundo o autor, os números musicais, mesmo que não sirvam à uma lógica revolucionária, trazem associações não apenas com o universo narrativo, mas também com o contexto histórico-cultural de produção dos filmes.

comum ao seu imaginário, esta é uma narrativa que acaba por ter um lugar privilegiado nas teorias de gênero musical. Nela, os papéis masculino e feminino, opostos complementares, tendem a se unir em um casamento ao fim do filme, o que gera o “final feliz”. No passo desse modelo, o musical clássico “projeta uma visão idealista da cultura pré e pós-guerra, lutando para manter uma sociedade homogênea, tradicional e com gêneros perfeitamente demarcados” (KESSLER, 2010, p. 09). Ao analisar os finais dos filmes no cinema clássico, Bordwell diz que

Hollywood considera todos os finais como ‘puramente formais, convencionais e, geralmente, como uma charada com lógica infantil’. Aqui, mais uma vez, podemos ver a importância da linha da trama que envolve o romance heterossexual. É significativo que, de cem filmes hollywoodianos escolhidos aleatoriamente, mais de sessenta finalizem com uma exibição do casal romântico – o clichê de ‘final feliz’, muitas vezes mostrando um beijo apaixonado (BORDWELL, 2005, p. 283).

Apesar do musical, por conta de suas especificidades principalmente estéticas, se destacar bastante em relação ao cinema clássico tratado por Bordwell, é possível identificar nessa descrição similaridades claras com o tipo de narrativa mobilizada no gênero, também trazido por Altman: “Agora um musical, como os críticos do gênero regularmente nos lembram, não pode existir sem seus três momentos constitutivos: o rapaz encontra a garota, o rapaz dança com a garota, o rapaz consegue a garota” (ALTMAN, 1999, p. 147). Essa descrição – que casa perfeitamente com a descrição do documentário *That’s Entertainment*, dada acima – traz a tônica da teoria narrativa proposta por Altman.

Tomando o gênero musical em específico, Altman chega à conclusão de que, a despeito do proposto em outros gêneros do cinema clássico, que trabalham com ações promovidas pela relação de causa e efeito, o musical advém de outra fórmula, que deixa o desencadeamento em causa e efeito em segundo plano, ao privilegiar uma narrativa que se desenrola pelo paralelismo. “Enquanto a tradicional abordagem da narrativa assume que a estrutura cresce advinda da trama, a estrutura em duplo foco do filme musical americano deriva da personagem” (ALTMAN, 2002, p.45). Uma narrativa em duplo foco, portanto, que nasce não dos conflitos de um personagem protagonista solo, mas sim de duas personagens paralelas; dessa forma, aponta-se para os dois lados centrais da história: as personagens masculina e feminina.

Tal bifocalidade se confere não apenas na narrativa em si, mas também no quesito estético, pela criação imagético-sonora que cria dois universos (o masculino e o feminino), universos estes que, apesar de apontarem para duas direções, são estritamente semelhantes. O homem e a mulher representam universos opostos e mutuamente simétricos, complementares, que ao se unirem, passam por confrontações até chegarem à reconciliação, o que culmina no

“final feliz”. As personagens centrais, assim, representam dois polos, que quando tem seu ponto de encontro, evoluem no sentido da harmonização de suas diferenças. Conforme a narrativa avança, percebe-se a variação de pontos de vista complementares, sendo que “o contexto básico é constituído por uma cena paralela envolvendo o outro amante” (Ibid., p. 46).

Assim, conforme os conflitos são dissolvidos – muitas vezes através dos momentos musicais – os dois polos se fundem em uma coisa só, e seus universos se transformam em um único universo, que trará alegria e benefícios para ambos. Segundo Altman, a única forma de harmonizar as diferenças entre os dois polos é através de sua união, que geralmente é representada, ao final da história, na forma de um casamento. Em suas palavras, “o filme musical americano estabelece uma série de oposições entre homem e mulher, finalmente resolvendo-as pela harmoniosa união através do artifício do casamento” (Ibid., p. 48). O gênero operaria, portanto, na construção de um mito através da conciliação de universos opostos, dicotômicos.

O musical é um dos mais importantes tipos de texto a ter função na vida americana. Por reconciliar termos previamente vistos como mutuamente exclusivos, o musical é bem-sucedido na redução de um insatisfatório paradoxo a uma configuração mais trabalhável, uma concordância de opostos. Tradicionalmente, essa é a função que a sociedade atribui à mito (Ibid., p. 50).

Segundo essa teoria, “o musical modela um mito a partir do ritual de cortejo americano” (ALTMAN, 1987, p. 27 apud. ALTMAN, 1999, p. 19-20). Seria a consagração cinematográfica da união heterossexual embalada com música. Nesse sentido, de unir em harmonia polos opostos, que o musical é visto como um gênero de integração social, algo já presente na teoria de Schatz:

Para evitar essas questões e para minimizar o sentimento de ruptura, esses filmes de gênero sintetizam suas oposições através de uma celebração formal ou ritual social: um show da Broadway, um noivado, um casamento, e assim por diante. Desta forma, eles não resolvem verdadeiramente seus conflitos; eles os reconstituem ao concluir a narrativa em um clímax emocional, precisamente no momento em que a dupla principal se sujeita às demandas um do outro. A sugestão de viver ‘feliz para sempre’ tende a mascarar ou a superar a inevitável perda associada ao compromisso assumido por cada personagem. O que se celebra é o valor coletivo de sua integração em uma unidade social idealizada (SCHATZ, 1981, p. 32).

Em termos de “mito” e de “integração” por meio do gênero musical, creio que seja interessante perpassar a teoria de Jane Feuer (2002), esta que, ao se debruçar sobre os musicais da MGM, observa o que chama de “mito do entretenimento”. Segundo ela, o musical, em especial o musical de bastidores, trabalha em um duplo sentido: desmitifica o entretenimento,

a concepção do show, ao mesmo tempo que o remitifica, através do sucesso dos momentos musicais e de todo tratamento que é dado à concepção do show. O entretenimento e o *show business* acabam por se tornar um “mito americano”, tornado corpo através das ramificações do mito do entretenimento – o mito da espontaneidade, o mito da integração, o mito da audiência –, que se constituem, também, pela busca por atender a necessidades do público.

O mito da espontaneidade explana sobre a naturalidade no surgir do momento musical, bem como a leveza e facilidade de sua execução, a verdade de seus sentimentos, como se fosse algo essencialmente natural e esperado; algo independente de ensaios e direção, totalmente despido de artificialidade.

O entretenimento musical reivindica para si todas as naturais e alegres performances na arte e na vida. O mito da espontaneidade opera (...) para fazer da performance musical, que é na realidade parte da cultura, parecer parte da natureza” (FEUER, 2002, p. 35).

Por sua vez, o mito da integração diz que o musical age sobre o público por fazê-lo crer na possibilidade da perfeita junção entre diferentes estratos, seja de pessoas, de grupos, de culturas, de sentimentos. No musical, a reunião e convívio de todos é algo possível, e todos são iguais. A integração, nesse caso, aponta para a crença na igualdade. A alegria e o bem-estar do público andam lado a lado com a alegria da narrativa. Nesse contexto, Feuer também correlaciona o musical ao capitalismo:

Todos sabem que o filme musical foi uma arte de massa produzida por uma minúscula elite para um vasto e amorfo consumo público; o musical auto reflexivo busca superar essa divisão através do mito da integração. Ele oferece uma visão de performance musical originária no popular, gerando amor e espírito de cooperação que inclui a todos e que pode superar todos os obstáculos. Por promover a identificação do público com o coletivo de shows produzidos, o mito da integração busca dar ao público um senso de participação na criação do filme em si (Ibid., p. 36).

Desta mesma premissa, de agregação do público, parte-se para o mito da audiência, que opera de forma mais incisiva na aproximação do público com a história. O mito da audiência, pelo visionamento das necessidades e vontades do público, trabalha no estabelecimento de uma ponte direta entre o universo do musical e o espectador. Esta é uma estratégia retórica que toma o espectador do filme por um espectador diegético, deslocando-o para dentro da trama. Tal deslocamento, justificado pela presença de um espetáculo, dentro da diegese fílmica, se dá por meio da interpelação, feita a partir do universo narrativo, desse espectador, que, dessa forma, é

levado à plateia do show dentro do filme, e passa a se sentir parte fundamental àquela narrativa. Feuer afirma que

performances bem-sucedidas serão aquelas nas quais o performer é sensível às necessidades de seu público, e que dará a este um senso de participação na performance (Ibid., p. 36).

O mito da audiência, enquanto estratégia retórica específica do gênero musical, no contexto hollywoodiano, opera por um diálogo direto com o público, através da frontalidade do performer, do olhar que se dirige diretamente ao espectador. Como coloca João Luiz Vieira:

O musical sempre prevê o espectador. Ele faz parte do jogo. A sua *performance* está sempre dirigida a nós, espectadores, de forma explícita, ao contrário do filme clássico narrativo, que impõe, como uma de suas regras, o tabu do encontro dos olhares entre personagem e espectador, proibindo que o ator ou atriz olhe diretamente para a câmera. [...] A plateia original e fantasmática desaparece, substituída pela subjetividade do espectador do filme, como se nós estivéssemos sendo alçados da plateia real a que pertencemos e transportados para uma outra plateia, paradoxalmente mais viva e, ao mesmo tempo, mais fantasmática. Como a plateia original se “retirou” momentaneamente para o espaço fora-da-tela, a *performance* é efetuada diretamente para nós mesmos, [...], transgredindo, assim, a tal regra da interdição de olhares. São esses registros duplos (participação no ponto de vista dos atores e da plateia dentro-do-filme) que criam uma identificação dupla no musical, e que trazem uma vantagem retórica sobre outros gêneros. Experimentamos uma sensação de participação direta na criação da performance quando compartilhamos do ponto de vista dos atores e da plateia dentro da narrativa” (VIEIRA, 1996, p. 342-344).

Tal estratégia retórica – bem como o mito do entretenimento, como um todo – aliados à narrativa em duplo foco de Altman, que privilegia a união heterossexual, podem ser lidos como estratégias hegemônicas extremamente eficazes. Isso se torna ainda mais potente quando acrescentamos aquele que considero um dos textos mais interessantes de Richard Dyer: *Entretenimento e Utopia* (2002a). Um dos textos mais canônicos sobre o gênero musical – junto aos supracitados de Altman e Feuer – esta teorização de Dyer traz, de forma debruçada e categorizada, a ideia do que seria a utopia promovida no entretenimento. Tomando filmes musicais como objeto de análise, Dyer observa como esses filmes modulam, principalmente a partir de sua construção estética, uma sensibilidade utópica capaz de afetar seus espectadores. Uma utopia que operaria no nível da sensação, ou seja, a ser sentida de forma emocional, como algo que atravessa o corpo. Longe de pensar “utopia” exclusivamente em termos materiais ou de organização social, a utopia de Dyer é a utopia da sensação, do afeto que toca o corpo e o mobiliza, instiga-o a sentir algo que ele talvez sentisse caso a realidade utópica fosse alcançada.

“A utopia está presente nos sentimentos incorporados” (DYER, 2002a, p. 20). O autor explana sobre essa utopia a partir das categorias da sensibilidade: energia, abundância, intensidade, transparência e comunidade. Energia iguala trabalho à dança, representando vigor e potência como algo fluído e natural no ato da performance; abundância se liga ao prazer material, ao senso de igual distribuição de riquezas; intensidade se liga à ideia de excitação, alegria, emoções superlativas; transparência à ideia de sinceridade e espontaneidade; comunidade à união de todos, coletividade, comunhão e pertencimento. No musical, essas categorias operariam juntas para construir o senso de utopia, conectando-se ao espectador, tocando-o em suas experiências e anseios pessoais.

Para ser efetiva, a sensibilização utópica deve ser retirada das experiências reais do público. Fazer isso, puxar atenção ao espaço entre o que é e o que deveria ser, é, ideologicamente falando, brincar com fogo. O que musicais devem fazer, então, [...] é trabalhar através dessas contradições em todos os níveis, de forma a manipulá-las, a fazer parecer que elas desapareceram (Ibid., p. 26).

Entretenimento e utopia, nesse interim, são categorias igualadas. Uma é catalisadora da outra. Em si, a categoria “utopia” parece sinalizar um viés positivo, algo a ser sentido e buscado. Uma vez ligada ao “entretenimento”, acaba por transferir a ele um viés igualmente positivo, como vemos no excerto abaixo:

Entretenimento oferece a imagem de ‘algo melhor’ para se escapar, ou algo que ansiamos profundamente, algo que nossa vida diária não pode oferecer. Alternativas, esperanças, desejos – esses são o material da utopia, o senso de que as coisas poderiam ser melhores, de que algo diferente do que é pode ser imaginado e talvez realizado (Ibid., p. 20).

As implicações ideológicas dessa ligação entre entretenimento e utopia são destrinchadas no texto de Dyer, que critica os musicais hollywoodianos, associando a construção da utopia ao *modus operandi* do capitalismo. Ele coloca que, na medida em que o entretenimento oferece soluções e preenchimento de necessidades reais da sociedade, respondendo a demandas criadas por esta, ele também define, cria e delimita essas mesmas necessidades e desejos, construindo um esquema que parte do capitalismo, e só por ele pode ser solucionado. Eis o paradoxo: o entretenimento se configura como uma solução ao capitalismo, sendo, contudo, promovido por ele próprio.

Os ideais de entretenimento implicam desejos que o capitalismo por si só promete encontrar. Assim abundância se torna consumismo, energia e intensidade se tornam liberdade pessoal e individualismo, e transparência liberdade de discurso. [...] As categorias da sensibilidade apontam para falhas ou inadequações no capitalismo, mas somente aquelas falhas e inadequações com as quais o capitalismo se propõe a lidar (Ibid., p. 23).

Ao se reunir as categorias da sensibilidade de Dyer ao mito do entretenimento, de Feuer, é possível estabelecer algumas pontes, enfatizar as suas semelhanças. As categorias de energia e transparência se ligam ao mito da espontaneidade, sendo que ambas apontam para a naturalização do momento musical. Por sua vez, a categoria de comunidade se estrutura pelas mesmas premissas do mito da integração, que opera no sentido da igualdade e união de todos. E ambos os esquemas também se encaixam, sem prejuízos, no modelo narrativo em duplo foco de Altman.

As teorias de Altman, Feuer e Dyer – o trio canônico do gênero musical – trazem análises importantes para pensar o gênero. Contudo, apesar de serem mais contemporâneas e extremamente desempoeiradas em relação a outras teorias de gênero do séc. XX, sinto que, tal como essas teorias mais antigas, ela é limitada exatamente nos pontos que mais me interessam para este estudo. Os três teóricos, seja pelo viés da narrativa heterossexual ou pelo construto ideológico do entretenimento, parecem atender à ideia de um cinema de gênero hegemônico. Nesse sentido, parece haver não só a leitura do gênero musical como produtor de uma sociedade integrada, estável, sadia e reprodutora, mas também uma universalização do espectador que recebe esses filmes, uma universalização da experiência com o gênero, esta que deixa de lado leituras e usos específicos, locais e possivelmente subversivos.

Junto com uma união heterossexual segura e comportamento sexual adequado, um sentimento de valores compartilhados surgiu como padrão em todo o gênero. Schatz, Feuer, Dyer e Altman identificam o musical como uma aproximação de possibilidades utópicas ou um reforço de valores comuns à classe média (KESSLER, 2010, p. 14).

Como colocado no excerto acima, parece que toda a teoria atende a apenas um modelo de espectador, ou de sensibilidade: a do sujeito padrão de classe média norte-americano, o qual posso apostar que é branco e heterossexual. Ou seja, todo esse construto teórico parece se sustentar pelo que chamo de telos hegemônico, pois aponta para toda uma progressão estético-narrativa que, por fim, sempre dará no casamento heterossexual e no sucesso do projeto hegemônico. De certa forma, os três autores – ou os quatro, se incluirmos Schatz, como o faz o excerto anterior – caminham no sentido de tratar o gênero musical como uma espécie de ode aos valores hegemônicos e heterossexuais, valores esses que corroboram na criação de uma

pretensa imagem de entretenimento “saudável” – imagem ilusória que se encaixa bastante com a visão industrial, por mais que esses teóricos busquem justamente criticar a indústria.

E todas essas questões se tornam extremamente patentes quando analisamos os filmes do *corpus* apenas à luz dessa teoria canônica, especialmente quando nos debruçamos em suas narrativas.

Sinfonia de Paris conta a trama romântica de Jerry (Gene Kelly) e Lise (Leslie Caron). Ele, um americano, veterano de guerra, que vive em Paris, onde tenta uma vida como artista plástico. Ela, uma vendedora de perfumes. O casal se conhece em um bar noturno, no qual Jerry foi acompanhado por Milo (Nina Forch), uma rica mulher que anseia patrocinar a sua carreira de artista (em troca de sua companhia). Jerry puxa Lise para dançar à força, e canta uma canção em seu ouvido, o que faz com que ela, brevemente, se apaixone. Lise, por sua vez, é noiva de Henri (Georges Guetary) um cantor francês, por quem ela tem grande gratidão, uma vez que ele a acolheu e protegeu durante a guerra. O amor do casal central, dificultado pelas suas outras relações, bem como pelas suas condições materiais, acaba por vencer ao final, quando Henri benevolmente abre mão de Lise para que ela fique com Jerry. Nesse momento de enlace, o filme tem seu fim.

O final feliz também é prometido em *Desfile de Páscoa*. Um dançarino profissional chamado Don Hewes (Fred Astaire), abandonado por sua parceira de dança, a vilanesca Nadine (Ann Miller), busca uma nova parceira, que encontra na jovem Hannah (Judy Garland). Dispendendo horas de trabalho ensinando-a a dançar, o casal se aproxima, e logo começa a se apresentar em espetáculos. Com o tempo, apaixonam-se. No intercurso, um grande amigo de Don, Jonathan (Peter Lawford), também se apaixona por Hannah. Contudo, também abre mão dela pelo amigo. Depois de alguns impasses, quase sempre marcados pela figura de Nadine, o casal finalmente assume seu amor e se reúne ao final, quando Don pede Hannah em casamento, no dia do desfile de páscoa da cidade.

O terceiro filme, *Dá-me um Beijo*, traz um interessante modelo narrativo. Um *mise-en-abyme* que mescla a narrativa shakespeariana de *A Megera Domada*, encenada dentro da diegese, à narrativa dos personagens que encenam a peça. Na trama, Lilli Vanessi/Katherine (Kathryn Greyson) e Fred Graham/Petruchio (Howard Keel) passam por uma série de impasses, desavenças e desencontros até chegar ao enlace, por fim. Lilli e Fred, um casal divorciado de artistas da Broadway, deve dar vida ao casal Katherine e Petruchio nos palcos, em uma versão musical de *A Megera Domada*, assinada por Cole Porter. No meio de muitas brigas, que se refletem dentro da peça encenada, o casal lembra seus momentos felizes (a despeito de todo o desastre que está se dando sobre o palco), e decide, por fim, reatar. Lilli abandona um

fazendeiro de quem estava noiva, retorna para o palco e, encarnando Katherine, declara seu amor a Petruccio e a Fred, ao mesmo tempo. E o filme termina com um beijo apaixonado.

Os textos narrativos dos três filmes, muito pautados pelo romance heterossexual, possuem muitas camadas que podem ser lidas como conservadoras. As posições de gênero entre o masculino e o feminino, as motivações e a agência das personagens traz exemplos nítidos. A posição feminina quase sempre demarcada por doçura e submissão aos homens – característica patente da protagonista Lise em *Sinfonia de Paris* e, em menor dose, da protagonista Hannah em *Desfile de Páscoa*. Personagens femininas que expressam poder e liberdade são construídas com traços vilanescos – algo muito marcante nas personagens Milo e Nadine, de *Sinfonia de Paris* e *Desfile de Páscoa*, respectivamente, e também na protagonista Lilli/Katherine de *Dá-me um Beijo*; nesse último caso, a protagonista é, literalmente, “domada” à base de violência pelo protagonista masculino Fred/Petruccio. A adaptação de *A Megera Domada* acaba, inclusive, por ser o exemplo narrativo mais misógino entre os três filmes. Quanto aos personagens masculinos, são quase sempre sábios e benevolentes, mesmo no momento de abrir mão da amada pela felicidade de um amigo, algo que vemos nos personagens de Henri e Jonathan, em *Sinfonia de Paris* e *Desfile de Páscoa*, respectivamente. Ou um protagonista altivo, arrogante e manipulador de seu par feminino, como o personagem Fred/Petruccio em *Dá-me um Beijo*. Enfim, nessas narrativas, os fins intentam se sobrepor ao todo dos filmes, e esses fins são, necessariamente, encarnados pela união do casal heterossexual, simbolizada pelo casamento. Seja um casamento literal, seja simbólico. As últimas cenas de cada um dos filmes demonstra isso.



Figura 2: Jerry e Lise ficam juntos ao fim de *Sinfonia de Paris*.



Figura 3: Don pede Hannah em casamento ao fim de *Desfile de Páscoa*.



Figura 4: Lilli/Katherine e Fred/Petruchio dão um beijo apaixonado ao fim de *Dá-me um Beijo*.

A escolha por esses três filmes, observando-se suas narrativas, não é arbitrária. Os três, musicais integrados com narrativas bastante pautadas pelo modelo em duplo foco, pautadas no sucesso da relação entre os protagonistas, homem e mulher heterossexuais, bem como no sucesso em seus intentos pessoais ou profissionais, que nos três exemplos não se chocam com seu sucesso conjugal ao final. Todas narrativas que, ao meu ver, buscam conduzir ao telos hegemônico. E toda a sua estrutura é contemplada pelas teorias de Altman, Feuer e Dyer. A união heterossexual aliada ao sucesso do entretenimento, enredados pelas utopias dos momentos musicais, que solucionam os conflitos e sensibilizam seus espectadores. Porém, da forma que está, essas utopias só contemplam os corpos e valores hegemônicos e heterossexuais. Por isso o termo “utopias hegemônicas”. Nesse interim, pouco ou nada nos é dado de pista teórico-metodológica para pensarmos em potências dissidentes nesses filmes. Portanto, se quisermos descrever essas possibilidades “outras”, precisamos partir para uma outra fortuna teórica, para teorias que deem conta de leituras menos limitantes do musical, teorias que não universalizem as experiências com o gênero, teorias que não deem foco primordial à narrativa – mas sim ao que ocorre em seus interstícios – e teorias que vislumbrem além desse telos hegemônico. Em suma, teorias que apontem para observações e usos “outros” do gênero musical. Algo que pode ser vislumbrado, mesmo que como pista singela, no último parágrafo do texto de Dyer:

Musicais (...) representam uma extraordinária mistura dessas duas formas – a historicidade da narrativa e o lirismo dos números musicais. Eles nem sempre extraíram vantagem disso, mas o ponto é que eles poderiam, e que essa possibilidade é latente neles. Eles são uma forma sobre a qual nós ainda precisamos nos debruçar se entendemos que filmes, nas palavras de Brecht sobre teatro, servem para ‘organizar a diversão de mudar a realidade’ (DYER, 2002a, p. 35).

“A diversão de mudar a realidade”. Essa é uma tarefa que, creio eu, cabe a nós. Não apenas enquanto sujeitos e agentes na sociedade, mas também como espectadores de filmes. Pois, se tem algo de valioso que os estudos culturais e as teorias contemporâneas de cinema têm a nos dizer é que nem os espectadores são passivos, nem as imagens e textos são ideologicamente rígidos ou amorfos em relação ao discurso atribuído a eles. Possivelmente a melhor faceta das teorias contemporâneas – e a que mais contribui com meu estudo – é perceber como filmes não operam apenas um movimento, necessariamente. Podem operar movimentos duplos, triplos, múltiplos. Em suma, podem permitir tanto leituras conservadoras, hegemônicas, ou mesmo ideológicas (como vimos até agora), quanto leituras progressistas e contra

hegemônicas. Um mesmo gênero – e um mesmo filme – pode permitir toda essa gama de leituras.

A especificidade gay no musical é objeto de análise ainda bastante recente na teoria do gênero, e isso pode se dever a uma série de fatores, mas creio que o mais importante deles seja justamente o privilégio dado historicamente às narrativas dos filmes, em detrimento de outras questões deles, algo já levantado por Matthew Tinkcom (2002), ao falar sobre a relação entre narrativa e momento musical. Segundo ele, possivelmente uma das grandes problemáticas do musical integrado é o fato de a narrativa sempre se sobrepor aos momentos musicais, sempre “falar mais alto” nas análises sobre o gênero. Ao se debruçar sobre os filmes da MGM, dando ênfase à sua faceta *camp*, o autor diz:

O problema com as formas como a integração foi compreendida é que ela geralmente serve como uma estratégia retórica que impede a leitura contra a força narrativa de tais filmes em favor de uma consideração de seus números espetaculares. Se a força dos números de Freed, e as tendências *camp* anunciadas em sua observação, forem entendidas apenas como uma forma de dar credibilidade à conclusão do filme em torno do casamento, a possibilidade de interpretar os sinais *camp* do filme é encerrada (TINKCOM, 2002, p. 124).

Como categoria estética, o *camp* já foi amplamente teorizado. Desde seus textos canônicos, de Susan Sontag (1964) e Jack Babuscio (1977) – que enunciam essa categoria estética como uma “sensibilidade gay” –, passando por momentos de “recusa, crítica e revalorização no contexto dos estudos LGBTQ” (LOPES, 2016b, p. 08), o *camp* já foi vinculado, teoricamente, com o gênero musical. Paul Roen (1994, p. 11-12 apud. COHAN, 2002, p. 103) nos diz que “o musical hollywoodiano é um gênero que, por definição, exala *camp* (...) ele não apenas permite que as pessoas irrompam do nada em uma canção, como também é inundado de *glitter*, lantejoulas e artifícios extravagantes”. Essa ênfase *camp* dos musicais é central nas análises de Matthew Tinkcom (2002), que toma a categoria estética como norteadora da compreensão de uma sensibilidade dissidente nesses filmes. A sensibilidade é cerne dessa categoria, que se caracteriza por uma “forma de ver o mundo como fenômeno estético” (Ibid.). Talvez esse seja justamente o movimento encenado nos momentos musicais, transformar a vida em uma espécie de fenômeno estético, como podemos perceber nessa fala de Tinkcom:

o número musical implica que seus performers mitifiquem a vida mundana, na qual é impossível irromper em música e dança com uma orquestra completa ao fundo; uma ênfase *camp* sobre a performance também aponta para a direção oposta, coloca a vida do dia-a-dia como performativa (TINKCOM, 2002, p.122).

Tinkcom levanta a questão de como o *camp* traz uma ênfase artificial e performática à “naturalidade” da vida, algo que também identificamos em Jack Babuscio: “O *camp* objetiva transformar o ordinário em algo espetacular. Em termos de estilo, ele valoriza a performance sobre a existência” (BABUSCIO, 1977, p. 122).

É valioso pensar como o *camp* pode evidenciar a artificialidade a partir da performance. Talvez essa sensibilidade possa ser compreendida como uma ferramenta daqueles sujeitos cujos corpos não sejam “conformes ao socialmente esperado”. Edward MacRae (1990, p. 231), diz que o *camp* “seria decorrente da condição de oprimido do homossexual, que torna possível que ele enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento”.

Certamente que, quando falamos de sensibilidades dissidentes, podemos evocar subjetividades dissidentes. Ou os sujeitos dessa sensibilidade que desvia o gênero musical de seu telos hegemônico. Nessa conjuntura, creio que seja interessante associar o *camp* com aqueles que, em certo sentido, emprestaram um pouco de si para que essa sensibilidade se viabilizasse nesses filmes. Esse é um esforço já empreendido por Tinkcom em sua teoria, e também, em menor medida, está presente em escritos de John Kenrick (2003). Ambos são autores que associam o musical hollywoodiano com a homossexualidade dos trabalhadores criativos envolvidos na produção desses filmes. Kenrick exemplifica esse corpo através de figuras como Cole Porter, George Cukor, James Whale, Noel Coward, Lorenz Hart. Segundo o autor, “homossexuais eram uma presença indispensável em Hollywood” (KENRICK, 2003). Presença indispensável, contudo, devidamente mantida “sob os panos”. Ele ainda coloca:

Gays tiveram um papel proeminente na indústria de cinema americana, dos dias do cinema silencioso adiante, e o fato de que muitos deles escaparam do escrutínio da imprensa sugere que eles sabiam o valor da discrição. Enquanto estrelas heterossexuais como Charlie Chaplin, Fatty Arbuckle e Clara Bow caíram em escândalos sexuais devastadores, estrelas gays conseguiram manter suas preferências sexuais longe das manchetes (Ibid.).

Citando outro autor, Richard Barrios, Kenrick observa como funcionava, em certo sentido, a lógica do “trabalhar em Hollywood” sendo gay, dando pistas de como esse trabalho poderia trazer certas negociações:

A indústria cinematográfica talvez tenha sido o maior abrigo secreto para gays e lésbicas do país, estes que estavam sob contrato com todos os estúdios, como pessoal criativo, equipe de funcionários, equipe de talentos. Embora um oficial código de silêncio protegesse suas vidas pessoais do escrutínio público, eles

frequentemente eram hábeis a transmitir vislumbres de seus sujeitos secretos para os filmes que ajudavam a criar... Gays sobre a tela naquela era eram exatamente como gays na vida real: constantemente presentes, totalmente integrados ao mundo heterossexual dominante, ainda que reconhecíveis apenas para aqueles que os conheciam. (BARRIOS, 2003, apud. KENRICK, 2003)

É curioso pensar em Hollywood como uma espécie de armário, ou de “abrigo secreto”, nas palavras de Kenrick. Um armário que parece deixar uma espécie de fresta, de abertura ligeira, onde as sensibilidades desses sujeitos escondidos podem vazarem. Creio poder dizer que esse vazamento se expressa justamente no fazer artístico desses sujeitos, ou, em outras palavras, nos filmes. Matthew Tinkcom concorda com tal afirmação, ao associar o *camp* em musicais ao que ele chama de “*gay labor*”, que podemos traduzir, livremente, como “trabalho gay” ou “mão de obra” gay. Longe de reificar um grande “sujeito criador” ou reivindicar a questão da “autoria” como o maior *locus* criativo de potência dissidente, Tinkcom associa o *camp* não à figura centralizadora do diretor – apesar de nortear sua análise nos trabalhos de Minnelli – mas sim ao “trabalho” ou “mão de obra” gays, como uma categoria mais ampla, que perpassa todos os setores da produção de um filme musical, para muito além da direção. Desde o trabalho de encenadores, coreógrafos, figurinistas, diretores de arte, o autor coloca como todo esse conjunto pode, de forma coletiva e não concentrada nas mãos de uma única figura criativa, ser responsável pela inflexão dissidente nos filmes, ou por sua sensibilidade *camp*.

Segundo Tinkcom, ao trabalharem criativamente nos filmes, os trabalhadores gays atuariam códigos “extra narrativos”, que mesmo mobilizados dentro de uma narrativa heterossexual tradicional, alcançariam o público gay, este que, por meio de sua sensibilidade específica, decodificaria esses códigos e teria, por fim, sua mensagem entregue, seu aparato sensível suprido. Códigos extra narrativos feitos por gays, lidos por gays, mas que passariam perfeitamente pela espectadorialidade heterossexual como uma saudável forma de entretenimento. “O *camp* está nos olhos de quem vê” (COHAN, 2002, p. 105). Nesse contexto, o *camp* seria uma “marca de diferença”, uma marca de “estilo”, uma forma de “adornar”, “decorar”, tornar o produto hegemônico mais “atrativo”. Sem, contudo, denotar seu real caráter dissidente.

Camp é um índice de tal diferença, embora esta seja notoriamente ambígua. Como uma sensibilidade gay, o *camp* raramente se oferece para identificação imediata como algo que foi feito por um homem gay, e a mercadoria *camp* pode suportar ambiguidades [...]. De certo modo, o que o *camp* nos oferece é a mercadoria que ‘passa’ pela economia, da mesma forma que os próprios gays devem ‘passar’ em muitos dos ambientes sociais de suas vidas diárias. Assim, o que chamo de mão-de-obra gay não é simplesmente o trabalho de gays gasto em uma mercadoria específica, mas o esforço particular para garantir a

multivalência da mercadoria, pois ela pode ser consumida tanto por consumidores gays quanto por não gays. O *camp* figura como trabalho gay em sua resposta à demanda a ser aprovada; a dificuldade de identificar os gostos gays no trabalho significa que o objeto serviu para desviar a atenção daqueles que pensam nas formas do *camp* como sendo de algum modo aberrantes (TINKCOM, 2002, p. 117).

O “vazamento” das sensibilidades dissidentes, do *camp*, naquele contexto, estava ligado ao concomitante silenciamento desses sujeitos. Daí advém sua maior ambiguidade. Sendo assim, todo o “poder” ou toda a “voz” a serem expressos estavam sustentados na criatividade e na eficácia com a qual esses sujeitos modelavam os filmes, de que formas eles conseguiam negociar essa sensibilidade, de forma a “fazê-la evidente sem fazê-la”, de forma a endereçá-la a ser decodificada por outros sujeitos gays sem fazer o produto perder seu caráter hegemônico e heterossexual. Em suma, fazer o próprio filme, em si, um produto “passável”. A questão de “passar por hétero” também é colocada em Babuscio, que ao abordar a categoria da “teatralidade”, umas das categorias pelas quais ele teoriza o *camp*, coloca-a como uma metáfora da própria vida do homossexual, cuja existência, ao se esconder e se agregar no mundo heterossexual, baseia-se em interpretar um papel (BABUSCIO, 1977, p. 123). Partindo dessa premissa, é possível inferir o valor do *camp* não apenas como categoria estética, um aparato de signos legíveis por gays, mas também como um possível canal de comunicação entre esse público, que parte dos contextos de produção e chega aos de recepção, um canal que é alimentado pelas subjetividades dessa comunidade. Tinkcom se debruça não apenas no “trabalho gay” como marca da subjetividade, mas também aponta para o fato de que essa subjetividade, impressa no produto cultural, é vetor da subjetividade de outros que, assim como os trabalhadores gays – e como o próprio gênero musical em si, como metáfora – tem uma demanda social de “passar por”, de ser palatável à sociedade heterossexual, de ter sua real existência gay escondida.

Ainda nessa conjuntura, é plenamente possível dizer que o papel da indústria, em relação a todo esse cenário, é tudo, menos inocente. Seria poético dizer que o trabalho gay, bem como o poder desses sujeitos de “macular” os filmes e promover potências dissidentes na “saudável forma de entretenimento”, é um sinal de grande agência, um “poder secreto”. A questão da multivalência do produto cultural, colocada por Tinkcom, parecia ser a ordem do dia para garantir o sucesso desse produto. Nesse sentido, sucesso é igualado a rentabilidade, e nessa rentabilidade é contado qualquer espectador (mesmo que só o espectador heterossexual seja, de forma aberta, evocado e representado). Portanto, a escolha de toda uma equipe criativa, por parte da indústria, de profissionais cuja sensibilidade traz uma “marca de diferença”, está longe

de ser arbitrária. Segundo Tinkcom, “precisamos especificar como uma empresa corporativa aproveitou os esforços de gays para aumentar os lucros dos estúdios, e o fato de um estúdio estar disposto a empregar gays significa que o trabalho, às vezes, é modulado pela subjetividade” (TINKCOM, 2002, p. 116-117). Ao enfocar a subjetividade – e a sensibilidade – de gays tratada como *commodity* pela indústria, o autor se debruça na ambiguidade conseguinte a isso, ao dizer que

os efeitos das participações de gays na criação de romance heterossexual podem ser contraditórios. Por um lado, eles permitem a disseminação da pretensa e culturalmente sancionada versão de vínculo erótico e romântico, uma versão heterossexual que normalmente impõe o *status* oculto dos gays como sujeitos históricos e encoraja sua exclusão da representação [...]. Por outro lado, os trabalhos de tais sujeitos gays podem aparecer de outras maneiras ao lado da narrativa. Esses trabalhos eu estou chamando de *camp*. A diferença entre o que estou tratando como *camp*, vis-à-vis a produção dos musicais de Freed, e a ideia geral de *camp* como uma ênfase do leitor sobre o excesso estilístico, reside no fato de que, em minha análise, a estilística do *camp* contribuiu para o lucro dos estúdios. É claro que o espectador do *camp* contribui para esses lucros simplesmente comprando um ingresso, mas o estilo de *camp* dentro dos filmes de Freed circulou para o público não-*camp* sob a ideia mais geral de ser algo ‘estilizado’ ou ‘vibrante’” (TINKCOM, 2002, p. 118).

O debate a respeito de como o poder hegemônico – aqui representado pela indústria hollywoodiana – pode usar as sensibilidades dissidentes de forma utilitária (no caso dos filmes da MGM, tratados por Tinkcom, para a obtenção de lucro), é um debate que se desdobra em muitas ramificações e já vem de antes das preocupações de Tinkcom com o gênero musical. Há inclusive na teoria freudiana a ideia de “sublimação”, em que há um “desvio de forças sexuais instintivas, e sua direção a novos objetivos” (FREUD apud HOVEY, 2006, p. 31), ou seja, a conversão de impulsos e desejos “perversos” em criação artística. Desejos “impuros”, impulsos sexuais, impulsos de expressão do ser, que acabam por ser válidos apenas se puderem ser convertidos em força criativa para a produção de arte, se puderem ser usados de forma utilitária. Nesse sentido, o sujeito desviante, sujeito que deseja, converteria seus desejos corpóreos em arte, traduziria seus “desejos inaceitáveis” em canais de comunicação mais palatáveis. É uma problemática bastante complexa e cheia de controvérsias. Entretanto, pretendo me deter nos aspectos positivos desse “trabalho gay” em filmes musicais.

De fato, a “mão de obra” gay não possuía agência completa sobre seu trabalho criativo dentro da indústria hollywoodiana. Mas é inegável que sua contribuição afetou – e muito – o cinema, e o gênero musical, de forma mais específica. Se este é um gênero consagrado pelo *camp*, decerto é porque houve uma sensibilidade – e uma sagacidade – imensamente eficaz para erigir em um cinema hegemônico marcas dissidentes, ou marcas gays. E são essas marcas

que permitem que haja um deslocamento, que haja algo que seja capaz de se endereçar a sujeitos “outros”, tal como coloca Eve Sedgwick:

O gesto de tipificação do *camp* é realmente algo surpreendentemente simples: o momento em que um consumidor de cultura faz a louca suposição: ‘E se quem fez isso fosse gay também?’ Ao contrário da atribuição *kitsch*, o reconhecimento do *camp* não pergunta: ‘Que criatura degradada poderia ser o público certo para este espetáculo?’ Em vez disso, diz: ‘E se o público certo para isso fosse exatamente eu?’” (SEDGWICK, 1990, p. 154 apud. TINKCOM, 2002, p. 117).

“E se o público certo para isso fosse exatamente eu?” Essa é uma questão bastante sensível que eu creio que muitos filmes musicais – incluindo os que analiso aqui – podem mobilizar. E se essa utopia, proposta nos momentos musicais, não for uma utopia feita para mim? O meu mundo melhor, tal como o mundo que a sereia, aquela lá do início, tanto almejava?

A grande questão que mobiliza esse tipo de leitura está em como burlar o fim narrativo, a pulsão narrativa rumo aos fins heterossexuais e hegemônicos. Assim, a grande questão, para mim, está em observar os filmes musicais “fora” de suas narrativas. Sempre me pareceu que, em muitos desses filmes, existia uma potência não teleológica, que não conduzia ao final. Os momentos mais memoráveis do filme geralmente estavam dispersos, espalhados pelo corpo fílmico, não necessariamente em sua conclusão. Em muitos casos, pouco interessava a conclusão. Portanto, que sentido pode haver na análise narrativa se sobrepor a outras formas de análise, quando nos debruçamos em musicais? Assim, concordo com a afirmação de Steven Cohan: “O musical de Hollywood sempre foi visto como uma expressão de alegria ilimitada e liberação física, pois a energia libidinal liberada nos números não é linear, isto é, não é consistente com a economia conservadora e teleológica da narrativa clássica” (COHAN, 2002, p. 88).

“A energia libidinal liberada” pelo corpo nos momentos musicais, liberada pelo *Burst Into Singing*, é algo também alimentado pelas teorias de Herzog e Laing, e a teoria das duas dialoga também com as contribuições de Brett Farmer (2000). Teórico gay, que toma o gênero musical por objeto, e traz as seguintes questões, que dão liga a seu trabalho: “Quais são os procedimentos da leitura queer? Quais são algumas das possíveis estratégias utilizadas pelo público gay em suas recepções e reconstruções do musical? Como os espectadores gays usam textos para expressar fantasias e significados gays?” (FARMER, 2000, p. 70). Essas são questões que eu tomo por empréstimo.

Tomando a chave da espectadorialidade gay, Farmer mergulha de forma acurada no gênero musical e em suas possíveis sensibilizações para este público. Segundo o autor, tal como

outros gêneros em geral, o musical é um construto complexo, uma “categoria de organização textual e discurso metacrítico” (Ibid., p. 70), que circula e depende da recepção e espectadorialidade para existir. Seu texto parece bastante informado pela teoria de gênero em Altman. Ele afirma que “gêneros oferecem um contexto útil para se buscar questões de diversidade espectadorial” (Ibid., p. 70). O movimento do autor – muito parecido com o movimento do autor que aqui escreve – é investigar o que, neste gênero marcadamente edificado sob padrões hegemônicos e heterossexuais, pode gerar prazer em um público dissidente, ou que tipos de afeto existentes nesses filmes podem mobilizar sensibilidades que escapem ao telos hegemônico de suas narrativas. Partindo da premissa de que gêneros não são recipientes estáveis de significado, bem como não têm existência própria e independente da relação com seus públicos, o autor argumenta que, justamente por essa relação de dependência inerente, gêneros abrem caminho para toda sorte de leituras, assim como são determinados pelas condições em que são lidos, condições estas que são mutáveis por diversas ordens. Nesse sentido, sob o ponto de vista do espectador gay, em sua experiência e condição de leitura específicas, o gênero se edificaria por outros parâmetros.

Antes de entrar em sua análise, o autor sinaliza um dado notável – a relação de espectadores gays com musicais, especialmente na primeira metade do século XX. O público gay desses filmes compõe não apenas uma larga fatia espectadorial, mas também corresponde com parte significativa com a forma pela qual o gênero musical é compreendido culturalmente, principalmente no contexto estadunidense. Muitos gays que cresceram assistindo a esses filmes reiteram como o gênero faz parte intrínseca de sua identidade gay, que parte do “ser gay”, em um ponto de vista artístico-cultural, é atravessada por esse gosto, esse cultivo de filmes musicais e suas características. Tal afinidade é tão intensa que seria responsável inclusive por associações metafóricas, como as gírias “amigos de Dorothy” ou “into musicals”, utilizadas para falar de pessoas que gostavam de musicais, gírias fortemente carregadas de conotação gay no cenário norte-americano da época.

Essa é uma das marcas mais fortes do texto de Farmer, que busca descobrir quais são os procedimentos dessa leitura queer, ou as estratégias aplicadas pelo público gay em sua recepção do gênero. Como esses espectadores gays se utilizam de um texto que não os endereça de forma aberta para articular nele significados gays. A aposta do autor, nesse sentido, aponta para um processo de negociação, no qual esse público consome o texto fílmico extraindo dele a fatia afetiva que mais lhe interessa ou que supre seu aparato sensível.

Em termos de afeto ou sensação promovidos: quais seriam essas fatias? E em que dimensão do filme residiriam? Em busca das respostas vindas dos próprios espectadores gays,

Farmer nos traz pistas, estas que compartilham algo em comum: um senso de busca por realidades melhores, libertadoras, mais felizes. O autor aponta que, grosso modo, o prazer desses espectadores reside na capacidade do gênero de oferecer escapes ao mundo real. Essa justificativa, contudo, não satisfaz, em si só, os anseios de Farmer (nem os meus). Mas, partindo desta ideia de “realidades melhores”, como pensar nela em outros termos, que contribuam com uma observação mais profunda e tragam outros ramos para a análise? Nesse momento, creio que um resgate da “utopia”, proposta por Dyer anteriormente, possa nos ajudar.

Dyer discorre sobre como a construção da utopia está intimamente ligada a interesses capitalistas e ideológicos. Contudo, ao final do texto, sinaliza a possibilidade da criação de coisas novas, positivas, que apontam para a “diversão de mudar a realidade” (2002a, p. 35). Assim, Dyer acaba por oferecer a deixa para a queerificação da sua própria teoria. Vamos, portanto, queerificar a utopia. Algo que parece fazer sentido:

O poder de ansiar por um lugar melhor, frequentemente expressado em canção e/ou dança inseridos em um contexto uniformemente benéfico, uma versão apelativa do mundo natural, pode ajudar a explicar a importância do musical para minorias que são marginalizadas em sua experiência social (MCKINNON, 2000, p. 40).

Ao discorrer sobre as categorias da sensibilidade – fulcro da sensibilização utópica – Dyer propõe o que chama de signos representacionais, mais ligados à narrativa, aos personagens e a uma “semelhança com a realidade”, e signos não representacionais, estes mais ligados à questão estética, como a cor, a textura, o ritmo, etc. O autor diz como os primeiros são historicamente privilegiados, em termos de visibilidade, em relação aos segundos, sendo que são justamente esses segundos os principais responsáveis pela sensibilização utópica.

E em que camada dos filmes musicais eles mais se detêm, que é justamente a camada mais responsável pela ideia de “utopia”: os momentos musicais. Como eu tenho inferido desde o começo desde trabalho: há algo de “estranho” nos momentos musicais, algo de desviante na ruptura trazida pela música.

Em termos de utopia e de realidades dissidentes, creio que seja interessante evocar a teoria de José Muñoz (2009), que reúne os conceitos “queer” e utopia”, sugerindo a própria existência queer enquanto uma utopia, uma realidade melhor e ainda não alcançada:

O queer não está aqui ainda. O queer é um ideal. Em outras palavras, nós ainda não somos queer. Talvez nunca tenhamos tocado o queer, mas nós podemos senti-lo como a calorosa iluminação de um horizonte imbuído de potencialidade. (...) O queer é aquela coisa que nos faz sentir que este mundo não é suficiente, que, de fato, algo está faltando. Muitas vezes nós podemos vislumbrar os mundos propostos e prometidos pelo queer no domínio da

estética. A estética, especialmente a estética queer, frequentemente contém planos e esquemas de um futuro por vir (MUÑOZ, 2009, p. 1).

É fortuito para este trabalho o movimento de Muñoz em aproximar utopia e um ponto de vista queer. De fato, ele pode estar certo. A existência queer, em sua plenitude de possibilidades, ainda não é uma realidade, apesar da potência dos corpos e vidas já presentes em nosso tempo. Contudo, há um ponto em sua fala que, por ora, me gera mais interesse: o vislumbre da utopia no domínio da estética. A estética, entendida como produção artística, e seu poder de gerar sensações utópicas. É nesse ponto que sua teoria se encaixa fortuitamente na teoria de Dyer, que analisa a utopia a partir das sensações incorporadas no gênero musical.

Quando retornamos a Farmer, as pistas que apontam para um senso de utopia se tornam ainda mais claras, na medida em que o autor toma depoimentos de fãs gays do gênero, depoimentos cuja questão-chave parece ser: “o que nos filmes musicais te faz gostar tanto deles?”

Para mim, crescendo na esterilidade ‘segura’ de Sacramento nos anos cinquenta, os filmes musicais eram uma fuga para um mundo diferente, de glamour e emoção. Era um mundo onde tudo podia acontecer e muitas vezes acontecia. De muitas maneiras, o mundo na tela era exatamente o oposto do mundo hétero suburbano de classe média americano em que eu me encontrava, mas era o *meu* mundo, era onde eu pertencia”. (Depoimento de um homem gay apud FARMER, 2000, p. 76).

Farmer ainda diz que:

La Valley, por exemplo, afirma categoricamente que os gays foram atraídos para o musical por causa de seu ‘nível utópico de realização de desejos, carregado de cores ousadas, estilo elegante, dança, fantasia e música’. Ele estende essa leitura para a espetatorialidade gay em geral, argumentando que ‘os filmes sempre tiveram uma atração particular’ para gays porque ‘aqui eles encontraram indícios de um mundo utópico e alternativo, mais apazível à sua sexualidade e emoções reprimidas’” (LA VALLEY apud. FARMER, 2000, pág. 75).

Nesse último excerto, Farmer dá pistas sobre que fatores, para além da utopia em si, podem estar associados a essa sensibilidade dissidente. “cores ousadas, estilo elegante, dança, fantasia e música”. Tais fatores, muito presentes em momentos musicais e muito característicos de uma sensibilidade *camp*, juntamente à utopia podem responder pelo investimento gay no gênero, como analisarei na seção seguinte.

É curioso – para não dizer sintomático – que essa sensação utópica nasça justamente dos momentos musicais, de sua irrupção dentro do fluxo narrativo, irrupção esta que traz a

música, promove outras formas de encenação e engajamento espectral. Sendo assim, entendendo o queer como uma realidade não alcançada – como propõe Muñoz –, e compreendendo que a utopia, o senso de uma realidade melhor e mais aprazível, é exatamente o que os espectadores gays tão intensamente buscam ao assistirem esses filmes – como coloca Farmer –, creio que seja possível reafirmar o argumento de que a maior potência afetiva dissidente desses filmes reside, necessariamente, em seus momentos musicais. É nesses momentos, que ultrapassam a narrativa, que podemos observar a maior fonte de investimento gay.

Partindo daí, como podemos compreender a recusa do telos? Se, independentemente dos momentos musicais, os filmes do gênero conduzirão ao casamento heterossexual e ao sucesso dos valores culturais hegemônicos? Talvez a melhor forma de recusar o telos seja, justamente, não se guiar por ele, não o privilegiar. Em termos de filme musical, desconstruir a narrativa em favor dos momentos musicais.

Para que tais processos de negociação textual funcionassem, eles precisariam abrir um espaço dentro do filme musical para formas alternativas de fantasia e desejo (gay). À luz dos argumentos apresentados por teóricos como Altman sobre a importância da conclusão textual na determinação da agenda heteronormativa dominante do filme musical, a estratégia mais eficaz para qualquer prática proposta de negociação queer seria recusar e minar o impulso do musical em direção à conclusão. Se o musical é estruturado para construir um momento final e abrangente da união heterossexual como ideal utópico, então uma ruptura de sua trajetória linear rumo à conclusão forçaria, também, uma ruptura no caminho textual rumo à utopia heterossexual. (FARMER, 2000, p. 79)

Ao trazer a questão da espectralidade, Farmer argumenta sobre como os espectadores gays articulam outra forma de aproveitamento do filme, que descentraliza a narrativa. Se a narrativa leva a uma “utopia heterossexual”, como fala o excerto acima, então um investimento gay conduziria a um afastamento desse fim narrativo, ao se deter naquilo que, não necessariamente, tem um fim, tem um telos, mas naquilo que, de forma independente, provém prazer, oferece uma “utopia queer”, uma utopia que não é abertamente endereçada, ou organizada de forma teleológica. Mas está lá.

É como se esses espectadores dissessem “não importa o filme, o que importa são os momentos musicais”.

Eles valorizam o filme não tanto por suas realizações narrativas quanto por seus grandes momentos, esses interstícios que são, ironicamente, a fonte de poder real do filme... Esses [momentos] revelam as facetas escondidas e reprimidas da sociedade, e públicos gays são aptos a colocá-las em primeiro

plano, enquanto públicos héteros, frequentemente sem consciência... ou assustados com elas, tendem a reprimi-las. (...) Esse é um processo bastante radical de reconstrução textual pelo qual espectadores gays refutam o poder funcional da clausura para reincluir significação dentro de um paradigma heteronormativo, pela priorização de outros momentos – ou momentos do outro – no texto, abrindo assim este texto a possibilidades de leituras e desejos alternativos (FARMER, 2000, p. 80).

Como outros gêneros de cinema – e, possivelmente, como todo e qualquer filme – o musical é capaz de tensionar uma amplitude imensa de questões, ambiguidades, ou mesmo leituras conservadoras e subversivas em um mesmo produto. “Queerificar” o gênero, portanto, não é negar o seu caráter, em muitas instâncias, conversador. Menos ainda ignorar como ele foi usado pela indústria para defender toda sorte de discursos hegemônicos. “Queerificar” o gênero musical significa reivindicar uma verdade “outra” sobre ele. Todos os esforços de analisar o musical em uma perspectiva queer, presentes principalmente na teoria de Richard Dyer (especialmente em sua análise de Judy Garland como ícone gay, 2004) Brett Farmer (2000), Matthew Tinkcom (2002), Alexander Doty (1993; 2000), entre alguns outros nomes importantes, é um esforço relativamente recente, em termos históricos, e é um esforço que precisa ser continuado e se ampliar.

A utopia, como trabalhada por Dyer e como uma das principais categorias atribuídas ao musical, é muito importante e informa bastante minha perspectiva teórica. Contudo, do jeito que está, ela não dá conta de responder pelas potências dissidentes que o gênero pode apresentar. É uma utopia que, assim, acaba por ser hegemônica. Tanto a teoria canônica do musical quanto as narrativas dos filmes nos são pontos de partida fulcrais, mas é preciso cantar e dançar para além delas, para ir em busca de uma sensibilização utópica especificamente dissidente. Para ir em busca das “coisas estranhas, curiosas, bonitas demais”. Espero que não seja apenas eu, e a sereia, a querer mais dessas coisas.

UTOPIAS DISSIDENTES

Posso dizer que, de uma forma surpreendentemente profícua, deparo-me com muitas possibilidades teórico-metodológicas as quais posso trazer para o gênero musical com o fim de observar suas potências dissidentes. No decorrer do processo de pesquisa, encontrei uma imensa quantidade de conceitos e categorias de análise que dialogam muito entre si e com a perspectiva que eu queria empreender.

Como vimos na seção anterior, a busca por uma sensibilidade gay em musicais é um trabalho que, apesar de recente, já vem sendo empreendido na academia. Nos autores em que

mais me debrucei, Tinkcom e Farmer, observamos dois caminhos metodológicos interessantes. Tinkcom, ao construir seu conceito de “trabalho gay”, debruça-se de forma mais íntima na concepção criativa dos filmes, na mão-de-obra homossexual que imprimiu suas marcas sobre o produto cultural. Farmer, de forma similar, observa o impacto do musical para espectadores gays. Enquanto este último faz uma investida psicanalítica em suas análises do gênero, o primeiro se debruça na sensibilidade *camp* como a marca da diferença impressa pelo “trabalho gay” nos filmes. Ambos dão certo enfoque à questão das subjetividades envolvidas, tanto nos processos de criação quanto de recepção e espetatorialidade. Estes caminhos são fundamentais à compreensão pragmática de um uso específico e localizado do gênero musical, e eu os valorizo em absoluto, pois ambos contribuem com minha pesquisa e me suportam a seguir um traçado próprio. Contudo, nesse traçado, eu busco um mergulho mais acurado nas imagens e sons em si, este que se diferencie um pouco das abordagens anteriores (apesar de ambas estarem presentes, de forma adjacente). Em vez de privilegiar os sujeitos dissidentes envolvidos nas obras, eu busco pensar a própria obra como potência afetiva dissidente. O que, na obra, pode mobilizar potências dissidentes. “A arte é um estado de encontro” (BOURRIAUD, 2002, p. 18 apud. LOPES, 2016a, p. 36). Nesse sentido, quero observar a obra de arte como o lugar onde esse encontro acontece. Se os musicais tiveram muitos gays tanto em seu processo criativo quanto em seu circuito espetatorial, como já vimos, é exatamente na obra que esse encontro acontece, e é o que acontece nesse encontro, ou nessa obra, o que mais me motiva. Pensar a “obra como relação” (LOPES, 2016a, p. 36) pode me ajudar. Sendo a obra – no caso, os filmes – o ponto de encontro dessa relação, creio que é essa obra o lugar consagrado ao afeto. O afeto emerge dela (Ibid. p. 36). A obra de arte como o lugar que “flameja coisas queer” é característica que pode ser vista, por exemplo, nas leituras feitas por Alexander Doty (1993; 2000), proeminente autor no sentido de queerificar produtos culturais massivos e canônicos. Contudo, apesar de suas análises inspiradoras permearem as minhas próprias, a tomada do corpo e dos afetos como ponto de partida nestas também a diferencia daquelas.

Quanto à sensibilidade *camp*, é válido um comentário. Enquanto categoria estética diretamente ligada a gays, o *camp* seria uma excelente ferramenta teórico-metodológica para analisar os filmes do meu *corpus*. De fato, a categoria está lá, em praticamente todos os momentos musicais com os quais trabalho, e um esforço para observá-la e descrevê-la traria uma análise extremamente rica, que creio que daria conta de responder pelas potências dissidentes do musical. Entretanto, sem ignorar a presença e a potência do *camp*, opto por seguir um outro caminho. Tomo o corpo como *locus* de uma possível produção de afetos “outros”, de potências dissidentes. É à sombra do corpo que, acredito eu, uma sensibilização utópica

especificamente dissidente pode morar. E creio que seja correto dizer que esse corpo porta, muitas vezes, tanto indumentárias quanto gestos *camp*, assim como performa à luz do artifício, das atrações, entre tantos conceitos extremamente interessantes que estão lá e que poderiam ser aprofundados. Todavia, reitero aqui que escolho descrever esse corpo em consonância com o conceito de afetivo-performativo, suportado adjacientemente pelos conceitos de excesso (THOMPSON, 1981; BALTAR, 2012), e fracasso (HALBERSTAM, 2011). Creio que essa seja a grande especificidade deste trabalho, em comparação com seus pares que também investigam a questão gay ou queer no gênero musical.

Mas que corpos são esses, que são “estranhos”? Que desviam do caminho rumo ao telos hegemônico? Que promovem afetos e potências dissidentes? Eu leio que esses corpos sejam os corpos dos performers e o corpo fílmico como um todo, os cenários, objetos cênicos. A interação desses corpos, bem como a forma com que são capturados em quadro, o ritmo dado a essa interação por meios dos movimentos de câmera, da montagem, são todos elementos que se integram na produção de possíveis potências dissidentes. Quanto aos corpos dos performers, julgo importante pontuar que o privilégio é dado, nesta parte do trabalho, aos corpos masculinos, especialmente aos personagens masculinos que cantam e dançam e, ao fazê-lo, trazem performances “estranhas”. Nesse sentido, o “estranhamento” reside em dois pontos centrais: na imagem desses corpos – sua forma, seu volume, suas cores e texturas – e, principalmente, em sua gestualidade. Esse privilégio do corpo masculino não é absoluto na análise dos filmes, mas creio que seja inegável sua presença preponderante. Pois acredito que são justamente esses corpos que trazem, de forma mais efetiva nos filmes com que trabalho, as características que pretendo observar¹⁵. Pois o que me norteia é pensar como os corpos podem trazer marcas que desestabilizam, embaraçam e borram a cultura hegemônica. Em termos de corpos masculinos, como eles borram a masculinidade hegemônica.

Ao descrever o que seria a masculinidade hegemônica, Michael Kimmel (1998) diz que ela resulta de um processo histórico-cultural, e como todas as formas de masculinidade, é fluente e passível de mudança. Ou seja, é uma masculinidade que tem seu lugar histórico e seu contexto sociocultural e, segundo o autor, é encarnada por corpos viris, fortes, másculos e brancos. Erigida num contexto necessariamente ocidental e, mais especificamente, norte-

¹⁵ Uma observação importante: decerto que não são apenas performers ou corpos masculinos capazes de trazer uma sensibilidade dissidente. Um grande exemplo disso são as performances de Judy Garland, atriz de musicais repleta de características queer (como o próprio *camp*) que a conectavam a uma imensa espetatorialidade gay, como descreve Dyer (2004). Outro grande exemplo vemos em Alexander Doty (2000), que lê *O Mágico de Oz* como uma fantasia lésbica. A preponderância dos corpos masculinos na análise é decorrente de um recorte de *corpus* que, de forma mais incisiva, apresenta tal característica.

americano, a masculinidade hegemônica é representada principalmente a partir da figura do *Self-Made Man*, do homem que fez a si próprio, do homem bem sucedido que detém o poder material, o poder sobre o corpo da mulher e dos filhos, o poder sobre o corpo de outras mulheres, o poder sobre o corpo de outros homens ditos inferiores ou não concernentes com a masculinidade hegemônica, o poder sobre o próprio corpo. E todos esses corpos devem ser estritamente controlados, especialmente o corpo do próprio *Self-Made Man*, que precisa reafirmar constantemente sua masculinidade e seu poder perante os outros. Kimmel argumenta sobre quais seriam os sustentáculos dessa masculinidade, de como ela se faria presente. Nesse sentido, ele descreve três padrões básicos: o autocontrole, ou o controle do corpo, “fazendo com que o corpo se tornasse um instrumento e uma expressão da dominação” (KIMMEL, 1998, p. 112); a “fuga de universos feminilizantes”, “uma fuga para as florestas, para o exército, para o mar, onde os homens poderiam provar a sua masculinidade contra a natureza e para outros homens, longe das influências feminilizantes da civilização” (Ibid., p. 113); e o mais importante, a diferenciação em relação ao “outro”. Nas palavras de Kimmel: “a principal maneira pela qual os homens buscavam demonstrar a sua aquisição bem-sucedida de masculinidade era através da desvalorização de outras formas de masculinidade, posicionando o hegemônico por oposição ao subalterno, na criação do outro” (Ibid., p. 113).

Se é esse corpo que caminha rumo ao telos hegemônico – a união heterossexual e o sucesso material, bem representados pela heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) e a masculinidade hegemônica – busco ver como ele é capaz de desviar do caminho, abalar esses alicerces. Para tanto, tomo a teoria de Elena Del Ríó, enunciada na introdução deste texto. Sendo o corpo o agente desse “desvio”, desse movimento que abala a hegemonia no filme, quero observar como o evento afetivo-performativo é quem incorpora esse desvio.

Del Ríó coloca o evento afetivo-performativo como ruptura fílmica, quando fala que a performance tem o poder de “deformar e transformar as dimensões físicas/estéticas de um filme tal qual suas dimensões ideológicas” (DEL RÍO, 2008, p. 05). Talvez esse excerto dê conta de nos dizer algo:

a erupção de momentos afetivo-performativos é uma questão de constante distribuição flutuante de graus de intensidade entre duas séries de imagens: aquelas pertencentes a estruturas narrativas inteligíveis e aquelas que desorganizam essas estruturas com a força de eventos afetivo-performativos¹⁶. (Ibid., p. 15).

¹⁶ Tradução do excerto por Mariana Baltar (2018, p. 10)

A autora opõe estrutura narrativa e evento afetivo-performativo. Em termos deleuzianos, como ela prefere trabalhar, o plano molar e o molecular. “O plano molar pode ser identificado com a ação narrativa, enquanto o plano molecular se desdobra em uma série mais ou menos abstrata de eventos afetivo-performativos” (Ibid., p. 27). Tal oposição também pode ser trazida para o filme musical, quando pensamos em momentos musicais (moleculares) e momentos não-musicais (molares). Contudo, não creio que essa oposição seja tão rígida, e a própria Del Río reconhece que os planos molar e molecular estão em tensão mais constante e intrínseca, e não divididos em blocos monolíticos. Eventos afetivo-performativos têm sua deixa para acontecer em qualquer momento narrativo, ou qualquer estágio do plano molar. Contudo, agindo como força molecular, o evento afetivo-performativo é o momento consagrado a novas possibilidades, o momento onde outras coisas, ou coisas “outras”, podem acontecer. Enquanto que o plano molar, ou narrativo, segundo Del Río, pode estar mais comprometido com questões ideológicas, é no evento afetivo-performativo que essa “ideologia” – ou “hegemonia” – pode ser abalada; onde a “diferença” pode ser inserida.

Como evento, a performance é tirada de qualquer cenário ou realidade anterior preconcebida. Em seu sentido ontológico fundamental, a performance dá origem ao real. Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a repetição dá nascimento ao mesmo; na performance, cada repetição encena seu próprio evento único. A performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento em que novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir (Ibid., p. 04).

Creio que o que Del Río lê como “representação”, no excerto acima, pode ser entendido também como performance, mas um tipo de performance que mimetiza, que se pauta na repetição do “mesmo”; o evento afetivo-performativo, por sua vez, seria a performance que se afastaria desse lugar do “mesmo”, da repetição; seria a performance que inseriria a diferença, o desvio em relação a esse “mesmo”, o desvio em relação ao plano molar. Trazendo para o gênero musical, o evento afetivo-performativo seria o momento responsável por promover coisas novas e diferentes, em relação ao filme como um todo. Não de forma restrita, eu creio que seja possível associar o evento afetivo-performativo ao momento musical. Por mais que não sejam apenas esses momentos capazes de trazer coisas “diferentes”, são os momentos musicais os eventos mais disruptivos e afetivos dos filmes deste gênero, portanto o lugar em que, com mais facilidade, é possível inserir coisas novas, coisas que se diferenciam em relação ao corpo fílmico como um todo (e, possivelmente, ao telos hegemônico desse corpo fílmico). Pois, como

já dito, é justamente nesses momentos em que o corpo se liberta rumo a outras movimentações, outras experiências, outros prazeres. É nesses momentos que “os movimentos e gestos do corpo são capazes de transformar formas e conceitos estáticos típicos de um paradigma representacional em forças e conceitos que exibem um potencial transformador/expansivo” (Ibid., p. 6).

Em vez de depender de um tipo particular de filme (uma condição estabilizadora inimiga à função perturbadora do afetivo-performativo), a erupção de momentos afetivo-performativos é uma questão de distribuição constantemente flutuante de graus de intensidade entre duas séries de imagens: aquelas pertencentes a estruturas narrativas explicáveis, e aquelas que desorganizam essas estruturas como força de eventos afetivos-performativos. Assim, o afetivo-performativo emerge não como identidade genérica fixa, mas como o resultado de uma alternância rítmica, desordenada e imprevisível, que cada filme orchestra singularmente para satisfazer suas próprias necessidades individuais. Uma lógica de devir temporal, portanto, substitui uma lógica de identidade tal como encontramos em categorias genéricas (DEL RÍO, 2008, p. 15-16).

Como identificamos neste excerto, Del Ríó perpassa a questão do cinema de gênero, bem como de seu viés ideológico. Nesse sentido, ela enfatiza como, mesmo dentro desse cinema, o afetivo-performativo tem força. Segundo ela, na medida em que as narrativas clássicas desses filmes seguem as convenções icônicas, temáticas e ideológicas de seus respectivos gêneros, “a inclusão de um momento performativo em um filme pode contrabalançar a imposição totalizadora do significado genérico” (Ibid., p. 15). Portanto, se um gênero específico, no nosso caso o musical, possui um sistema de signos voltado a um telos hegemônico, o evento afetivo-performativo, especialmente o momento musical, seria o seu principal agente perturbador. Apesar disso, como também vimos no trecho acima, Del Ríó busca um afastamento em relação aos gêneros. Segundo ela, os eventos afetivo-performativos não devem ter identificação direta com gêneros específicos. Aqui, proponho uma sutil digressão. Del Ríó argumenta que o gênero cinematográfico, enquanto uma convenção textual e narrativa geralmente ligada a projetos “ideológicos” (ou, em meus termos, hegemônicos), serviria como uma espécie de clausura aos eventos afetivo-performativos, uma vez que estes perturbariam a coerência e a estabilidade dos gêneros. Contudo, em se tratando de musicais, filmes nos quais o momento musical surge como uma “suspensão” da dimensão narrativa, de forma intrínseca e elementar, creio que este gênero seja um lugar consagrado a potências afetivo-performativas. Decerto que existe tensão entre os momentos musicais e não-musicais, e que essa tensão pode ser expressa, justamente, pelo choque entre um regime “representativo” e/ou “narrativo” e o evento afetivo-performativo em si; contudo, os momentos musicais são o

cerne do gênero musical, sua razão de ser; e, sendo esses momentos musicais os principais propiciadores de eventos afetivo-performativos do gênero, julgo que é possível interligar o afetivo-performativo ao gênero musical sem grandes prejuízos, sem que este gênero represente uma “clausura” para os eventos afetivo-performativos. Del Río também parece tomar a dimensão narrativa como monoliticamente ideológica, em oposição aos eventos afetivo-performativos. Apesar de defender que estes últimos, de fato, sejam mais potentes afetivamente, e de associá-los de forma mais direta aos momentos musicais, não creio que a oposição em relação à narrativa deva ser tão dura. Se, no passo de Heather Laing, é algo presente no corpo, durante a própria narrativa, que exige a irrupção do momento musical, não creio na rigidez dessa oposição. Um dos poucos momentos em que Del Río sinaliza que a potência afetivo-performativa pode brotar da própria narrativa, está expresso nesse trecho:

é importante enfatizar a interdependência dos níveis, tendo em mente que a própria capacidade do plano molecular de desorganização e transformação depende em algum grau da existência do próprio plano molar. [...] Assim, em cada filme, um fluxo constante nos leva para fora de um plano e para dentro do outro. O afetivo-performativo se desdobra como um intervalo demarcado pela primeira cessação, e depois a retomada, da narrativa. Antes do evento afetivo-performativo, a ideologia parece estar firmemente no lugar, mas certas causas narrativas ou motivações psicológicas constroem uma pressão que leva ao momento da erupção performativa. No rescaldo, assistimos a certos destroços de estabilidade ideológica, os escombros de uma tempestade passageira, à medida que antigas corporeidades e suas relações aparecem profundamente alteradas ou deslocadas (Ibid., p. 16).

Sobre as tensões entre narrativa e evento afetivo-performativo, creio que mais um conceito possa me ajudar. O *excesso*. Se pensarmos que a pauta narrativa desses filmes é um enlace heterossexual, logo podemos cogitar que o excesso a essa narrativa pode ser exatamente o *locus* da produção de sensibilidades “outras”. Podemos entender o excesso como aquilo que “vai além”, que ultrapassa a economia e a inteligibilidade do texto. Se observarmos essa economia como um sistema que busca unificar os componentes narrativos de um filme, o excesso pode ser lido como o que introduz componentes que escapam a essa unificação. Nessa perspectiva, o excesso fílmico é o que não é contido pelas forças unificadoras da estrutura fílmica. O sistema fílmico busca organizar e estruturar uma homogeneidade para a narrativa, mas ele próprio produz, por meio do jogo entre imagem e discurso, forma e conteúdo, aquilo que excede a dita homogeneidade. Segundo Kristin Thompson, “o excesso surge do conflito entre a materialidade de um filme e as estruturas unificadoras dentro dele” (THOMPSON, 1981, p. 514). A autora, que busca conceituar o excesso, também diz que ele pode ser lido como uma

“desintegração parcial de uma leitura coerente” (Ibid., p. 517), ou como “elementos que escapam aos impulsos unificadores” (Ibid., p. 524).

O excesso pode se manifestar em muitos âmbitos da materialidade fílmica. Desde cores, texturas, formas, figurino, gestualidade, bem como o modo como as coisas se dão em cena. Segundo Thompson, “a composição dos elementos visuais dentro do quadro pode se tornar uma fonte rica de excesso” (Ibid., p. 519). Sendo assim, o excesso pode ser identificável por elementos que “chamam a atenção para si mesmos, bem além de sua importância para o funcionamento da narrativa” (Ibid., p. 519). O *locus* privilegiado de onde o excesso se erige é da materialidade fílmica. Essa característica é o que mais o conecta à teoria de Del Río. Thompson ainda associa o conceito a uma falha de motivação na economia de causa e consequência do texto narrativo.

Um filme mostra uma batalha empreendida pelas estruturas unificadoras para ‘conter’ os diversos elementos que compõem todo o seu sistema. A motivação é a principal ferramenta pela qual o filme faz com que seus próprios dispositivos pareçam razoáveis. No momento em que a motivação falha, o excesso começa (THOMPSON, 1981, p. 517).

Nesse sentido, a autora pontua o excesso como, necessariamente, anti-narrativo, ou seja, sempre vai de encontro à unidade e homogeneidade da narrativa. Apesar dessa compreensão de excesso contribuir para meu empreendimento, ela não é capaz de observar que o excesso pode ir, muitas vezes, ao encontro da narrativa, enfatizando-a, exacerbando o seu desenrolar. Ou como o excesso pode ser um “sistema de simbolização exacerbada” (BALTAR, 2012). Assim, creio que seja mais profícuo me debruçar nas contribuições de Mariana Baltar sobre o conceito.

Ao observar o excesso como procedimento estético e político, a autora coloca como não apenas ele pode ser usado propositalmente como parte de uma economia reiterativa da própria narrativa, como também ele está vinculado a uma pedagogia das sensações, a um projeto pedagógico moralizante vinculado aos processos de modernidade que tinha o intuito de educar sensorial e sentimentalmente grandes massas populares, por meio da visão e do espetacular. “O excesso é um elemento estilístico que se vincula sobretudo (ainda que não exclusivamente) a uma matriz cultural ‘fundante’ da subjetividade moderna” (BALTAR, 2012, p. 134). Assim sendo, longe de ser apenas anti-narrativo, o excesso pode ser uma estratégia estética de construção da própria narrativa. Segundo Baltar, “o excesso pode ser abordado de dois modos correlacionados: como estratégia estética e como matriz cultural popular e massiva” (Ibid., p. 131). Nesse sentido, o sistema de simbolização exacerbada teria efeito na medida em que o excesso reiterasse, por meio das imagens e sons, o texto narrativo, com vias de explicitar e

ênfatizar o que este próprio texto está narrando, num intuito de afetar de forma mais incisiva seus espectadores. Ou seja, o excesso como uma “potencialidade saturante do uso de elementos audiovisuais para além da função de narração” (Ibid., p. 137). Dessa forma,

percebe-se que a visualidade espetacular e reiterativa é fundamental para a retórica do excesso. Especialmente a expressão do corpo como foco primordial das máquinas do visível, encarnando assim o fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que despertam. [...]. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente (Ibid., p. 128).

O excesso, portanto, opera como um convite a determinadas formas de engajamento espectral, convite este que não necessariamente contraria a narrativa, mas que pode reiterá-la e alimentá-la. Segundo Baltar, há dois procedimentos diferentes ligados ao excesso: reiteração e saturação. No primeiro, identifica-se um excesso coerente, em que os símbolos convergem para um mesmo campo de significação. No segundo, identifica-se uma saturação de elementos que não necessariamente se relacionam entre si e que não apontam numa mesma direção ou uma mesma significação coesa. Em minha perspectiva, creio que seja possível dizer que ambas as operações coexistem no gênero musical, e em específico nos filmes com que trabalho. Se podemos ler momentos musicais como momentos privilegiados de excesso, também temos de ler que esses momentos são demandas narrativas específicas do gênero. Portanto, em certo sentido, o gênero “reivindica o excesso”, um excesso que reitere, de forma espetacular, as ações e sentimentos mobilizados na narrativa. Entretanto, esse mesmo excesso pode promover caminhos não necessariamente concernentes com a coesão narrativa; pode não reiterar o texto narrativo, mas sim apresentar coisas novas, marcas expressivas dele próprio. Pode apresentar a diferença, coisas “outras”. Assim sendo, creio que seja mais profícuo pensar excesso não como anti-narrativo, mas como um sistema estético que pode tanto reiterar quanto saturar uma narrativa, que é o que acredito que aconteça no musical.

Quando falamos de musicais integrados, podemos falar em termos de um excesso que opera por esses dois caminhos. Por mais que as músicas sejam momentos de extravasamento ou dissolução de conflitos narrativos, todo esse texto narrativo poderia ser construído de outras formas, sem perda de inteligibilidade para a história; outras formas que não fossem baseadas no ato de cantar, dançar, suspender o mundo inteligível em espaços e coreografias espetaculares. Contudo, se o musical mobiliza esse tipo de encenação e de proposta estética – afinal, esse é o cerne do gênero – é certo dizer que, no musical, não interessa apenas contar a

história. O filme precisa mostrar, precisa exhibir, precisa fisgar pelo espetáculo. E o espetáculo, por mais naturalizado que seja dentro do universo narrativo, ainda é um espetáculo. Gene Kelly está cantando e dançando numa simples rua chuvosa... mas ainda está cantando e dançando, em *Cantando na Chuva*. O excesso se faz uma demanda do gênero, uma convenção a partir da qual ele se sustenta, formal e estilisticamente. Todavia, é esse mesmo excesso que pode trazer saturações, coisas novas que escapem à coesão simbólica.

“O excesso é uma das muitas maneiras nas quais gêneros incorporam expressões contraculturais” (ALTMAN, 1999, p. 158). Altman, sem tanger diretamente a especificidade gay em musicais, nos dá uma excelente deixa do que o excesso nesses filmes pode mobilizar, de que forma esse excesso é uma das principais fontes de prazer contracultural. Brett Farmer, já de forma mais específica, segue o caminho do excesso para analisar a sensibilização de espectadores gays. Ao argumentar como é desse excesso, trazido nos momentos musicais, que o investimento gay se alimenta, Farmer diz que os “momentos espetaculares de excesso queer no musical funcionam como bases ideais para recepções e leituras gays, proporcionam poderosas ‘lacunas’ no texto heteronormativo, através das quais é possível inserir desejos e tecer fantasias gays” (FARMER, 2000, p. 95). Farmer nos traz algo interessante quando associa o excesso à “lacuna”. Se pensarmos na dinâmica entre narrativa e momento musical, podemos inferir que existem transições de um ao outro, transições que geram mudanças na concepção da imagem, na disposição espacial e, principalmente, na encenação coreografada dos corpos. Quando o momento musical se inicia, ele abruptamente transita para outra lógica imagético-sonora, o que gera uma ruptura em relação às imagens e sons predominantes no filme até então, até o momento em que o personagem, finalmente, decide cantar ou dançar. E é essa ruptura que gera uma lacuna onde o excesso se manifesta, bem como os desejos gays, segundo Farmer.

O conceito de excesso, então, permite obter uma maior aquisição analítica em algumas das estratégias específicas envolvidas nas leituras gays negociadas do texto musical. Se o momento do excesso textual é entendido como um ponto de fracasso sintomático, uma lacuna ou rasgo no tecido da homogeneidade textual dominante, então ele parece se recomendar como um ponto de referência fértil para as resistências e reconstruções de espectadores gays na dinâmica heteronormativa do filme mainstream (Ibid., p. 81).

Nesse trecho, o autor coloca o excesso como ponto de “fracasso” sintomático, “lacuna” e “rasgo” no tecido dominante, e enfatiza como é aí que reside a fertilidade de reconstruções e resistências gays no cinema hegemônico. Farmer continua, ao dizer que

significativamente, esses momentos de excesso cinematográfico no musical são frequentemente entendidos como sinal de uma ruptura anárquica não apenas das estruturas dominantes da forma do filme narrativo clássico, mas também das estruturas do desejo textual e espectral. Neste argumento, a subversão da forma narrativa linear produzida pela “quebra” do musical em canto e dança ocasiona uma subversão correlativa das formas libidinais dominantes do texto, um deslizamento metafórico para o inconsciente que produz uma efusão disruptiva de material erótico comumente censurado (Ibid., p. 82).

Nessa conjuntura, creio que seja possível observar o excesso de saturação em consonância com eventos afetivo-performativos, no sentido de que ambos podem se fazer juntos no ato cênico, na manifestação dos corpos, nas imagens e sons, assim como ambos, a partir desse encontro, podem carregar potências dissidentes. A essa forma de excesso, Baltar afirma que ele “faz uso intenso da vertigem associativa de ideias que caracteriza o que Tom Gunning e André Gaudreault identificaram com o conceito de atração” (BALTAR, 2012, p. 135). Assim, podemos entender o excesso de saturação como um excesso ligado a atrações. Quanto à articulação teórica entre afeto e atrações, concordo com Baltar que seja uma aproximação bastante fértil à compreensão das tensões entre as dimensões narrativa e performativa de um filme.

Atrações evocam um sutil estalo a mais, no que tange a pensar sobre excesso e sobre força disruptiva. Um desvio do nosso olhar e do nosso sensorio, que Baltar aborda em seus trabalhos na ordem do “desvio” justamente por elas irem em direção distinta da que vigorara no corpo fílmico até então, permitindo-nos enriquecer a abordagem do afeto como algo que se difere, que toma outros rumos, que permite coisas novas. Atrações, ao irromperem de uma narrativa, promovem uma ruptura que abre mais espaço à corporificação do afeto, dada por meio de eventos afetivo-performativos. Ou seja, o afetivo-performativo, nesse contexto, depende necessariamente da ruptura operada pelas atrações. Estas, que aqui podemos entender como mobilizadas pelo excesso, trazem consigo o evento afetivo-performativo. A atração, como conceito (GUNNING apud. JAQUES, 2006), tem aspectos interessantes a serem observados: seu caráter “delimitado”, ou seja, sua existência em momentos definidos de um filme; seu caráter “explosivo”, que eclode quando dentro de um fio narrativo; seu caráter espetacular e atrativo aos olhos do espectador. Essa última talvez seja a que mais fale à potência afetivo-performativa, pois, “longe de negar sua presença [do espectador], [a atração] busca o confronto. Ao apontar para nós, a atração tenta desestabilizar, surpreender, provocar e até nos assaltar” (JAQUES, 2006, p. 282). E “pensar as atrações em sua relação dinâmica com o regime narrativo (...) é ressaltar o caráter de desvio/ruptura do fio narrativo” (Ibid., p. 8). E é justamente

isso que me interessa. Pensar em que medida o excesso pode saturar a narrativa e mobilizar atrações que incorporem eventos afetivo-performativos e sensibilidades “outras”.

Surpresa. Assalto. Desestabilização. Confronto. Termos mais ligados à relação com o espectador. Ruptura. Irrupção. Desvio. Eclusão. Recuperando termos usados por Farmer: fracasso, lacuna, rasgo. Termos mais ligados à relação do momento musical com o corpo fílmico. Todos termos que, mesmo dispersos, me informam, de alguma forma, e me mobilizam a pensar: como associar todas essas características? Pois é na sombra delas, e do corpo que as promove, que vejo o erigir de potências dissidentes. De forma mais precisa, acredito que potências dissidentes despontam de eventos afetivo-performativos, geralmente mobilizados em momentos de excesso e/ou atração (no caso do musical, principalmente nos momentos musicais), que tem o poder de deslocar o filme de seu telos hegemônico por meio da força de imagens e sons carregados de potências afetivas “outras”.

Esses eventos afetivo-performativos, quase que inerentemente, estão ligados a momentos de ruptura no plano imagético-sonoro, no plano estético-narrativo, mas a principal ênfase que quero dar é em sua ruptura no plano cultural. Eles são algo que, no passo do plano molecular descrito por Del Ríó, propõe a diferença, propõe o novo; na minha perspectiva, propõe aquilo que vai de encontro à cultura hegemônica. Eles operam no plano molecular, não detêm o todo. Por isso, justamente, são locais, são específicos. São partes do corpo. Se esse corpo caminha para um telos hegemônico, se está inserido em um plano cultural hegemônico, são esses eventos que fazem o corpo desviar desse telos, são eles que abalam os valores dessa cultura hegemônica. Trazendo a ênfase queer, posso dizer que esses eventos são, justamente, os que mais permitem essa forma de sensibilização e engajamento. Portanto, em termos de musical, creio que seja possível dizer que os eventos afetivo-performativos mais efetivos se encontram justamente nos momentos musicais, os momentos que mais atraem e sensibilizam a espectadorialidade gay. Não afirmo, apesar disso, que eles se limitem aos momentos musicais, ou que os momentos musicais sempre os tragam; mas afirmo que, de forma preponderante, momentos musicais, por toda a sua construção já abordada até aqui, podem, com mais facilidade, promover a diferença a partir desses eventos.

Del Ríó, em sua descrição do conceito de afetivo-performativo, escreve o seguinte:

A política do afetivo-performativo, portanto, deve ser vista como embutida no poder das práticas experimentais de realizar conexões imprevistas entre corpos/conceitos e entre suas capacidades. Por mais que essa intervenção política vise modificar sistemas significantes e modos de percepção e pensamento, ela aparece como uma micropolítica do desejo, e não como uma macropolítica. Isto é, dificilmente é uma questão da performance como

restauração de agência a um personagem individual ou um grupo social particular; em vez disso, é uma questão da mobilização da performance do filme como o catalisador para a dissolução de significado (narrativo, ideológico e genérico), de uma maneira mais abstrata e menos personalizada. Em qualquer caso, a intensidade afetiva frequentemente estende e deforma os sistemas de significação e ideologia para além do reconhecimento (DEL RÍO, 2008, p. 17).

Novamente, creio que seja possível aproveitar o conceito de Del Ríó me permitindo digressões ligeiras. Apesar de compreender a performance em um nível micropolítico e abstrato, não julgo que os afetos mobilizados por essa performance não possam tocar diretamente a grupos sociais específicos, ou oferecer a grupos determinados uma sensibilização específica, um vislumbre de “agência”, nas palavras de Del Ríó. Sendo assim, busco também especificar o tipo de evento afetivo-performativo, um evento que, ao meu ver, é sim capaz de ser sentido e lido em uma perspectiva queer. É um evento que, a partir da performance e do afeto, é capaz de abalar a cultura hegemônica, mas em vez de ser uma deformação “além do reconhecimento”, pode ser sentida e reconhecida de forma específica. A possível especificidade dissidente e queer do evento afetivo-performativo é o que proponho como categoria de análise.

Não posso deixar de lado uma outra teoria. Pensemos no corpo que caminha rumo ao sucesso, rumo ao telos hegemônico. Os eventos afetivo-performativos, ao desviarem esse corpo de seu caminho, são o que fazem com que ele, mesmo que momentaneamente, fracasse. São momentos que detêm o corpo no lugar onde ele está, que impedem que ele avance, que fazem com que ele fracasse em seu intento hegemônico. E, numa perspectiva queer, não há talento melhor do que o fracasso. Assim, Jack Halberstam (2011) é o teórico que trago para encerrar minha perspectiva.

Pensar um termo como fracasso como coisa positiva é um desafio que se deita no próprio cerne do queer, enquanto teoria. A apropriação e reavaliação de termos negativos é algo caro à esta teoria desde o próprio termo queer, historicamente tido como ruim e ressignificado nas últimas décadas do séc. XX, valorado como potência, como resistência. Resistência em relação a hegemonia cultural heterossexual e capitalista, pois é justamente essa hegemonia que coloca o “homossexual como inautêntico e irreal, como incapaz de um amor adequado e de fazer as conexões apropriadas entre sociabilidade, relacionalidade, família, sexo, desejo e consumo” (HALBERSTAM, 2011, p. 95). O “homossexual”, nesse contexto, é o agente do fracasso, é aquele que, dentro da perspectiva hegemônica, é tido como incapaz de alcançar o sucesso. O próprio sucesso, em si, tem características específicas nesse contexto. Halberstam liga o “sucesso convencional” à economia heterossexual hegemônica, ao dizer que “o sucesso numa sociedade heterossexual e capitalista se iguala com demasiada facilidade a formas específicas

de maturidade reprodutiva combinadas com a acumulação de riqueza” (Ibid., p. 02). O “homossexual”, portanto, não atenderia a essa forma de sucesso; ele fracassaria. “O desejo entre pessoas do mesmo sexo é marcado por uma longa história de associação com o fracasso, a impossibilidade e a perda... A homossexualidade e os homossexuais servem como bodes expiatórios para os fracassos e impossibilidades do desejo em si” (LOVE, 2007, p. 21). Se o “sucesso”, como descrito nos termos de Halberstam, é colocado de forma impositiva, excludente e violenta, é no fracasso que pode estar, de fato, a grande potência dissidente.

Essa ideia de sucesso, trazida por Halberstam, iguala-se, exatamente, ao telos hegemônico do gênero musical. A união heterossexual reprodutiva, regada de abundância e benefícios, e o sucesso do entretenimento (do capitalismo). Sendo assim, os eventos afetivo-performativos, ao trazerem afetos dissidentes, ao sensibilizarem gays, podem também ser lidos como momentos de fracasso.

Ainda encontro pontos profícuos na teoria de Halberstam, na medida em que este interpreta o fracasso como uma “resistência sutil”, ou como “a arma dos mais fracos”. Ele ainda aponta como a consciência sobre o fracasso pode ajudar a cutucar feridas no *modus operandi* da sociedade hegemônica; ou como “fracassados”, a partir da consciência de seu fracasso em atender às demandas do sucesso hegemônico, podem, mais facilmente, observar, criticar e resistir a esse sistema que coloca o sucesso como tarefa, como conquista a ser individualmente alcançada. Para o autor, talvez seja justamente através desse fracasso, que perturba a hegemonia, que corrompe os ideais capitalistas e heterossexuais e que, para o autor que aqui escreve, desvia o corpo de seu telos hegemônico, que “uma nova forma de otimismo pode nascer” (HALBERSTAM, 2011, p. 05).

É nesse passo que caminho atrás dos corpos “estranhos”. Sapateio atrás deles e os ouço cantar, vejo-os fazendo coisas inesperadas, perturbadoras, “estranhas”. No caso específico dos filmes, vejo especialmente as masculinidades “estranhas”, exibicionistas, afeminadas. A chave que reitero, e que permeará todas as análises deste trabalho, é pensar o corpo “estranho” como o corpo que desvia ou foge das expectativas hegemônicas. Em outras palavras, corpos que, em maior ou menor grau, subvertem o que é esperado para eles do ponto de vista da cultura hegemônica.

Brett Farmer nos diz:

Esses espetaculares momentos de transgressão de gênero apontam para uma profunda corrente de subversão sexual no ato do número musical. Com suas imagens “outras” de gênero e sexo, eles apresentam o que Annette Kuhn descreve como “uma visão de fluidez das opções de gênero”, “um prospecto

utópico de libertação das amarras de diferença sexual que nos aprisiona a significado, discurso, cultura”. Não seria surpreendente, portanto, que muitos desses exemplos de transgressão de gênero no musical de Hollywood tenham se tomado imagens privilegiadas de e para iconografias subculturais gays. (FARMER, 2000, p. 87)

Seguindo essa pista da “subversão de gênero” – que Farmer aponta como central para a iconografia da cultura gay, e que também é questão fulcral à teoria queer (BUTLER, 2016) – começo a análise de *Sinfonia de Paris*. O filme constrói uma narrativa permeada por diversos momentos musicais, esses que, como é comum nos musicais integrados, servem principalmente como expressão dos sentimentos e pensamentos dos personagens. Nesse sentido, as categorias da sensibilidade de Dyer (2002a), tratadas na seção anterior, dariam conta de observar como os momentos musicais constroem uma sensibilidade utópica que ajuda a alimentar a narrativa. Entretanto, afastando-me da narrativa e dessas categorias utópicas – que, no contexto deste trabalho, seriam universalizantes e hegemônicas – trago o evento afetivo-performativo como uma tentativa de buscar a especificidade queer desses momentos musicais, o que me parece bastante fértil neste filme, a despeito de sua narrativa. Por mais que a narrativa “exija” os momentos musicais como forma de expressão de sentimentos e sensações corpóreas – como nos informa Laing – creio que as performances dos momentos musicais que analiso, mesmo que em certo sentido atendam e sejam motivadas por necessidades narrativas, vão além dessas necessidades e, inclusive, as contradiz em certo sentido. E por isso são interessantes para mim: como, mesmo nascidas da própria narrativa, podem ir de encontro a ela.

Quase todos os momentos musicais de *Sinfonia de Paris* tensionam imagens que nos são interessantes. Contudo, deito-me sobre quatro momentos musicais específicos. O primeiro deles, o momento onde temos a canção “By Strauss”. Nele, temos Gene Kelly, vivendo Jerry, seu amigo pianista Adam (Oscar Levant), e o cantor Henri. Um momento musical predominantemente guiado pelas performances desses corpos masculinos. Esse é o primeiro, entre os próximos momentos musicais que virão, que demonstram como os “musicais de Hollywood reimaginaram a masculinidade americana” (COHAN, 2002, p. 95). Ao início da canção, temos uma ligeira diagonal em quadro, que liga Adam, sentado ao piano e enquadrado à direita, à Henri, em pé à esquerda. Ao meio, temos Jerry, com os braços dispostos diante dos outros dois homens, dirigindo seu olhar a Henri, que canta. Depois de um ligeiro jogo de corpos, onde Henri se desloca para o centro do quadro, e vemos um plano onde os três homens começam a cantar, Henri vira seu rosto para o de Jerry, e os olhares se unem. O rosto de Jerry acompanha a movimentação de Henri; seu olhar está fisgado. Temos um plano conjunto. Henri caminha

para a esquerda do quadro; Jerry, no centro do quadro, o acompanha com o olhar, dando uma volta em torno de si mesmo para seguir o movimento do outro. Henri toma Jerry pelos braços, o ergue e o aproxima de seu corpo, enquanto inicia mais um verso. As mãos de Jerry, soltas, leves, desmunhecadas, não hesitam à condução firme das mãos de Henri. Este, ao avançar a nota, libera Jerry, que se abaixa e senta ao lado dele, sem desviar seu olhar admirado.



Figura 5: Interação entre os homens em "By Strauss".

Ainda no mesmo enquadramento, conforme Henri sobe a nota da música, estende seus braços aos outros dois, e faz um movimento de baixo para cima. Os outros dois personagens masculinos, detidos no primeiro através do direcionamento do rosto, levantam-se ao passo de seus braços – e ao ritmo de sua canção. Como se Henri, ao cantar, atraísse esses outros corpos masculinos para si, o que se expressa principalmente através do olhar. Conforme a música avança, ainda no mesmo enquadramento, há uma especial interação entre os corpos de Jerry e Henri, que mobilizam uma atração entre um e outro. Uma senhora idosa entra em quadro, carregando flores vermelhas consigo. Observa a interação dos dois homens. Henri então, ao cantar a nota mais alta do verso, abre seus braços. Jerry se espalha pelo quadro; caminha, dançante, por trás de Henri; vai da esquerda para a direita. Nesse momento, a senhora idosa se aproxima de Henri, e lhe oferece uma flor, que ele pega. No mesmo momento, do outro lado do quadro, com movimentos delicados de braços e pernas, Kelly toma uma toalha, que estava sobre um balcão à direita do quadro, e a coloca sobre a cabeça, como um véu. Henri se vira da idosa, à esquerda, para a direita, onde se depara com um Jerry delicado, sorridente e posando para ele. No mesmo instante, o toma para dançar. Assim, em um plano sequência, o casal de homens percorre os espaços do quadro, dançando em círculos, até o momento em que Jerry se

inclina ao colo de Henri. Adam, ao piano, parece gradativamente empolgado com sua própria atividade, o que demonstra por expressões de concentração e prazer. A senhora idosa contempla o casal, o segue com o olhar. Uma outra mulher entra em quadro, e observa o casal, com uma risada. Ela se aproxima da idosa, e as duas riem enquanto os homens continuam em sua dança de cortejo.

A atitude dos rapazes, dentro do contexto diegético, é lida como uma brincadeira, o que se evidencia pela reação das duas mulheres, que observam a cena com riso e comicidade. Contudo, dentro desse mesmo contexto diegético, não há nenhuma razão que tensione ou justifique a dança desse “estranho” casal. Nada além de uma tensão e uma mobilização promovidas pelos próprios corpos, para além da economia narrativa. É um evidente momento de excesso, que exhibe a canção e a dança desses corpos masculinos como atração. Decerto que a “imitação” de gestos femininos é algo recorrente em momentos musicais de muitos filmes, para além do musical hollywoodiano, e geralmente é usado como uma ferramenta cômica, para gerar humor. Apesar disso, não desacredito de sua potência em gerar afetos dissidentes, especialmente quando nos deparamos com construções específicas, como a de *Sinfonia de Paris*.

Logo em seguida, o casal masculino se separa, e cada um deles toma uma das mulheres em quadro para dançar, o que interrompe a sua performance “estranha”.



Figura 6: Jerry e Henri dançam.

No contexto de uma narrativa romântica heterossexual, julgo que a presença de uma dança entre homens, encenada para além das necessidades narrativas, pode nos dizer algo. Ou melhor, pode nos tocar em algo, despertar algo que, não necessariamente, entra na conta de uma sensibilidade hegemônica. E as possibilidades de *Sinfonia de Paris* são apenas ensaiadas nesse momento musical. Creio que há uma certa gradação da “estranheza” dessas performances, conforme o filme avança e outros momentos musicais chegam. Diria que essa é um pequeno exemplo perto dos que estariam por vir. Um pequeno abalo da masculinidade hegemônica que desvia o personagem de Jerry – e o filme, como um todo – de seu fim heterossexual – ou de seu telos hegemônico.

Podemos perceber uma performance igualmente instigante no momento em que a canção “This Time It’s Really Love” é encenada. Nesta sequência, temos novamente Jerry, desta vez em interação mais direta com o personagem Adam. Este está mais uma vez a tocar piano, enquadrado em um plano médio que recua sutilmente para trás, expandindo a imagem para exibir o corpo de Jerry, atrás, registrado na profundidade de campo. Um Jerry sorridente e, conforme o que temos da narrativa pregressa, apaixonado. Ele começa a cantar, exibindo-se para Adam, que se vira para olhá-lo. Jerry adentra o quarto, em passo leve, com sua mão esquerda desmunhecada. Aproxima-se de Adam, recostando-se a seu lado. Este tenta retomar seu trabalho ao piano, conforme Jerry insiste em sua canção. Abaixa-se, dá um beijo na cabeça de Adam, afasta-se conforme cantarola, em um passo dançante e sereno. Retorna para o fundo do quadro, em profundidade de campo, onde parece haver um outro cômodo. Despe-se de seu blazer, abre a camisa, revela uma regata branca extremamente ajustada a seu corpo. Ao passo cantante e dançante, retorna para perto de Adam, que continua a tocar piano. Jerry então sobe em cima do piano, e eis que começa um show de exibição do corpo de Jerry para Adam. Ainda em plano médio, temos um Adam deitado sobre o piano. Seu rosto, quase ao centro do quadro, alinha-se horizontalmente com o de Adam. Dois rostos quase colados. O quadro se abre, e Adam se une a Jerry na canção. Vemos o corpo todo de Jerry, disposto sobre o piano. Mais uma ligeira aproximação da câmera, e um corte. Um plano mais aberto, enquadrando Adam, sentado de costas para nós, e Jerry, diante dele, em pé sobre o piano, quase ao centro do quadro, em corpo inteiro. Jerry dança. Uma linha diagonal, que podemos traçar na profundidade de campo, é uma que vai da cabeça de Adam ao busto e pescoço de Jerry, este que exhibe seu corpo como atração para o pianista em cena, e para nós, que contemplamos seu corpo além tela. O espaço ao redor do quadro corrobora com a centralidade do corpo e da performance – uma parede coberta por um papel de parede florido, sobre o qual se inscrevem os gestos dançantes da silhueta sombreada de Jerry. Dessa forma, o momento musical avança, bem como a exibição

do corpo masculino para o outro personagem igualmente masculino, em uma interação enérgica, movida principalmente pelos olhares lançados por Jerry para o pianista.



Figura 7: Jerry dança sobre o piano.

Essa interação “estranha” entre corpos masculinos se torna ainda mais intensa no momento musical “S’ Wonderful”, onde temos novamente uma performance conjunta de Jerry e Henri. Se os dois homens dançaram juntos no primeiro momento musical analisado, neste eles praticamente formam um casal apaixonado. Pelo menos é o que as imagens nos mostram. A canção tem início quando ambos comentam o quão maravilhoso é estar apaixonado (na narrativa, ambos estão apaixonados pela mesma mulher, mas não sabem disso). Desse mote para o início da canção, temos a sequência em si. A cantoria, que começa em uma mesa de bar, se estende para a calçada, onde Jerry exhibe alguns passos de dança. Um plano aberto, que exhibe os dois corpos inteiros, ocupando o centro do quadro, que se movimenta conforme os dois andam. Eis que então os dois se dão os braços. Henri toma o braço de Jerry, e os dois caminham como um casal, a cantar. Eles se exibem para as pessoas com quem cruzam. Duas senhoras. Um guarda. Todos os observam. Curiosos, mas sorridentes. O estranho casal chama os olhares, mas a sua interação não gera reações adversas por parte das outras pessoas. Os dois se recostam a um poste. Henri à esquerda, Jerry à direita do quadro, em um plano mais fechado que denota a aproximação desses dois corpos. Novo plano. Aberto. Jerry dança, direcionando seu olhar para Henri, que o acompanha assobiando a melodia da canção que ouvimos. Algumas pessoas os observam, à direita do quadro. A abertura permite que observemos melhor os detalhes do cenário, onde vemos uma parede repleta de cartazes coloridos. Tons de vermelho, verde, amarelo. Dentre os cartazes, há um com uma curiosa ilustração: duas silhuetas masculinas, vestidas em terno e chapéus, com seus respectivos quadris marcadamente jogados para o lado. Uma imagem que não se relaciona de forma tão intensa com os corpos dos performers, mas que ao mesmo tempo não passa despercebida no quadro. O que também não passa despercebido são as cores intensas do figurino de Gene Kelly, que entrega um Jerry de cores intensas pouco usadas na indumentária masculina do cinema clássico.

Ainda em plano aberto, Henri vai até Jerry, os dois se dão novamente os braços e continuam a caminhada. Os corpos então se afastam. O quadro se abre em um plano geral, em que podemos traçar uma diagonal que liga os dois corpos, de frente um para o outro, em perspectiva, de lados opostos do quadro. Atraídos não apenas por essa linha imaginária, mas pela pulsão que seus corpos exercem em direção um ao outro por meio da música, por meio do ato de cantarem um para o outro. Assim, a sequência tem seu fim.



Figura 8: Jerry e Henri caminham como um casal.

Todos esses momentos trazem performances que tensionam os corpos de uma forma “estranha”, em um ponto de vista cultural. Especialmente quando pensamos na cultura hegemônica do período em que o filme foi realizado. Creio, inclusive, que as movimentações desses corpos chegam a ultrapassar a sutileza. São corpos masculinos que se movimentam, atraem-se, tocam-se, afetam-se, sem contenção ou receio. Estão dados aos olhos e aos sentidos, em toda a possível dissidência de seus gestos, para quem quiser ver. Não digo que esses corpos, ou que esses personagens, agem de forma conscientemente homossexual, mas sim que seus corpos possuem uma agência e uma mobilização performática e afetiva que ultrapassam esses a consciência e os contextos onde esses homens estão inseridos.

O queer, é importante lembrar, não necessariamente denota uma relação sexual, e pode mesmo deixar essa questão em aberto. O queer diz respeito a personagens cujos desejos sexuais e românticos não obedecem a normas pré-estabelecidas ou são mesmo desconhecidos por elas próprias (NAGIME, 2016, p. 93).

A masculinidade dessas performances subverte a masculinidade hegemônica, além de exceder, e muito, a economia narrativa, especialmente quando relembremos a narrativa em duplo foco de Altman. Como reforça Steven Cohan:

Assim, quando os musicais faziam um espetáculo deles [dos homens], essas estrelas masculinas ofereciam uma representação alternativa da masculinidade, que conflitava abertamente com o binarismo redutor de macho ativo/mulher passiva que os enredos românticos genéricos frequentemente promoviam (COHAN, 2002, p. 95).

Cohan observa como o performer masculino, no gênero musical, diferentemente de outros gêneros, também oferece seu corpo para atração, para prazer visual. Não apenas o corpo feminino é dado para ser visto (MULVEY, 1983), mas o corpo masculino também se torna objeto do olhar. Ele, aliás, parece insistir em sua própria capacidade de ser observado (COHAN, 2002, p. 88). Temos também uma observação interessante a esse respeito em Steve Neale (1993). O autor toma o clássico artigo de Mulvey no intuito de relê-lo sob a óptica da masculinidade, observando de que forma a questão da identificação masculina entre espectador e personagem masculinos pode ir além do descrito pela autora. Segundo Mulvey, o fulcro da identificação masculina está no desejo por controle e poder em diversas instâncias, entre elas o poder sobre o objeto observado – no caso o corpo feminino –, que se estende do personagem ao espectador masculino, dando-lhe sensação de onipotência. Neale, por sua vez, coloca que a identificação é fluída e possui diversas frentes que podem ir bem além das molduras colocadas

por Mulvey. Um primeiro comentário nesse sentido, sobre as pluralidades ou contradições que podem existir na relação entre imagem e espectador, são percebidas quando Neale diz que

a imagem masculina pode envolver um erotismo, uma vez que há sempre uma constante oscilação entre essa imagem como fonte de identificação e, sendo um *outro* [grifo meu], uma fonte de contemplação. A imagem é uma fonte de processos e impulsos narcísicos e, na medida em que é um *outro*, de processos e impulsos orientados ao objeto (NEALE, 1993, p. 10).

O autor, ao associar esse corpo masculino ao objeto do olhar de um espectador masculino gay, argumenta que esta questão, dentro de uma sociedade heterossexual e patriarcal, é constantemente deixada de lado, e o componente erótico do corpo masculino marcadamente reprimido (Ibid., p. 14). Ele diz que “a homossexualidade masculina está constantemente presente como uma corrente subjacente, como um aspecto potencialmente problemático de muitos filmes e gêneros, mas que é tratada de forma oblíqua, sintomaticamente, e que precisa ser reprimida” (Ibid., p. 19). Essa característica se agrega bastante à minha perspectiva e, ao meu ver, entra na conta das potências dissidentes que, tal como o componente erótico do corpo masculino, foram marcadamente deixadas de lado nos discursos canônicos e hegemônicos sobre o gênero musical.

Quando nos atemos às performances individuais, à intensidade e aos “poderes da carne” (DEL RÍO, 2008) dos corpos, percebemos como um simples movimento de mão, ou um traquejo com os quadris, um balançar de pernas, já pode trazer no músculo, na pele, na superfície filmica, toda uma potência dissidente sem precedentes. Talvez isso tudo grite no momento musical “An American in Paris Ballet”, último momento musical do filme.

Sequência com cerca de vinte minutos de duração – talvez um dos momentos musicais mais longos do cinema clássico – é também o momento mais fértil, ao meu ver, em potências dissidentes e sensibilidades queer. Proscênios imensos, cenários extremamente requintados, repletos de detalhes. Uma profusão de corpos dançantes, vestidos em toda sorte de figurinos. Esse momento musical, por si só, merecia uma análise, em toda a sua extensão. Uma que desse conta de pôr em nota toda a riqueza de sua estética, de sua construção *camp*, de sua textura e plasticidade. Sem deixar essas questões de lado, atendo-me apenas a alguns momentos da sequência, que considero mais interessantes.

O mote narrativo que dá ensejo a seu início é o ápice sentimental do personagem Jerry, apaixonado por Lise, que se casará com Henri. Contudo, um momento musical que se inicia para “extravasar” o sentimento de amor se torna algo extremamente grandioso e inesperado à economia narrativa. Ao início, o que parece um desenho feito à grafite, em papel, toma o

quadro. Na parte inferior central, vemos uma rosa vermelha, jogada ao chão. O desenho é um cenário. Ao centro do quadro, surge um corpo dissolvido, fantasmagórico. Jerry. Este caminha até a rosa, e toma-a na mão. Nesse momento, sons intensos começam. Notas instrumentais altas. O desenho do cenário ganha cores, pinceladas. Tons de azul e vermelho. Aquele já é outro lugar, outro espaço, não tangível, não mapeável no mundo “real/natural” ou no mundo da narrativa. Um espaço, um cenário, notadamente artificiais e estilizados. Nesse mesmo enquadramento, surgem corpos femininos. Uma mulher à direita, outras duas à esquerda. Vestidas em vestidos brancos, com véus translúcidos que as faz lembrar noivas, carregadas de uma maquiagem fantasmagoricamente branca. Elas dançam, fazem poses, jogam seus véus em direção a Jerry. Ele interage com elas, rodopia, dança, percorre o espaço. Parece resistir à aproximação daqueles corpos. Seu corpo se choca, se desloca, foge. No início do plano seguinte, versões em vermelho dessas “noivas” invadem o quadro, e o corpo de Jerry luta, por meio de uma dança estilizada, ao toque daqueles corpos.



Figura 9: Jerry e as "noivas bailarinas".

Este mesmo plano se abre em um plano seqüência, onde Jerry percorre um cenário repleto de corpos estilizados, parados em poses específicas. Jerry percorre esses corpos parados, que se distribuem pelo espaço e pelo quadro. Eis que surge uma multidão de corpos dançantes, que invadem a imagem e se distribuem pelo espaço. A câmera se movimenta e revela uma figura dândi, de chapéu e luvas vermelhas, parada em uma pose estilizada e ligeiramente afeminada, no primeiro plano da imagem. Jerry e os dançarinos se movimentam atrás, em uma dança crescente.



Figura 10: Um dândi posa, e dançarinos tomam o quadro.

Outros corpos em pose e dançarinos invadem o plano, conforme Jerry corre/dança pelo espaço. Em outro momento da sequência, temos uma interação peculiar de Jerry com outro corpo masculino. Em um plano conjunto, surge um homem, vestido em um traje longo, tecido fluente descendo pelos braços abertos. Sobre a cabeça, algo que parece uma mitra, um “chapéu bispal”. A figura lembra um padre, apesar de carregar alguns distintivos sobre o peito, que não permitem ao certo seu mapeamento ou categorização, de um ponto de vista do mundo “real/natural”. Há um detalhe de um chafariz tomando a direita do quadro. Uma escultura de

corpo masculino. O “padre” se desloca em direção ao chafariz, e de uma forma bastante estilizada apoia sua mão sobre um detalhe arquitetônico. Jerry o observa, mais afastado, ao centro do quadro. O corpo do “padre” se volta para Jerry, e vai em direção a ele. A posição dos corpos se inverte; Jerry corre em direção ao chafariz, e se apoia delicadamente sobre a escultura masculina. Suas mãos sobre os braços metálicos nus e musculosos. Os corpos de Jerry e do “padre” se conectam pelo olhar e por uma linha imaginária que os liga. E os três corpos masculinos interagem – o “padre”, Jerry e a escultura nua. O “padre” então se exhibe para Jerry. Balança o pescoço de um lado a outro; faz uma dança para ele. A dança parece atrair Jerry, que abandona a escultura, desce do chafariz e ensaia se aproximar do outro homem. Até que as “noivas vermelhas” aparecem e dão outro movimento para a sequência.



Figura 11: Jerry, a escultura e o "padre".

Já em momento avançado da sequência, depois de diversas mudanças de cenário, coreografia, todos inseridos no mesmo momento musical, temos outro momento interessante. Um cenário imenso, dourado, com postes e lustres orgânicos e adornados. Pinturas de corpos nus simulando esculturas, juntas a pilastras igualmente pintadas. Ao fundo, um céu alaranjado, pintado ao que lembra o estilo de Van Gogh. Corpos vestidos em tons de laranja e amarelo dançam. Tudo parece uma grande colcha de retalhos de diversas pinturas ou estilos artísticos.

Jerry dança entre os outros corpos, junto de Lise. Os dois rodopiam no centro do quadro, um plano aberto, até que caminha até eles, vindo dos fundos e igualmente ao centro, uma figura masculina, muito maquiada, “vestindo” um cartaz, que desenha seu corpo do pescoço às coxas. Nas extremidades laterais desse “traje cartaz”, dispostos à esquerda e à direita, respectivamente, os nomes “Toulouse” “Lautrec”. Essa figura ocupa o centro do quadro. Lise à esquerda, Jerry à direita. Os dois então invertem suas posições ao virar o “homem cartaz” de costas, revelando uma ilustração. Nela, um corpo masculino, desenhado à grafite, posa com os quadris jogados para a esquerda, e a mão direita erguida, em um gesto desmunhecado. Jerry imita a ilustração. A câmera se aproxima da ilustração, e eis que a imagem se dissolve, e o corpo desenhado se torna o corpo do próprio Jerry, que anima a ilustração a partir de sua dança.

Outro cenário, outro traje (extremamente ajustado ao corpo). Como diria Alexander Doty (1993, p. 10): “Uma história gay do musical incluiria Gene Kelly (cuja bunda estava sempre em exibição em calças cuidadosamente ajustadas)”. Ao fundo, desenhos de homens. Jerry dança. Rebola os quadris. Percorre o espaço. Totens de figuras desenhadas aparecem em cena, conforme ele se exhibe para elas. Rodopia, tremula, rebola novamente. De costas para nós, joga o quadril para a esquerda, e para a direita, marcada e efusivamente. Então adentra um cenário onde vemos outros corpos, dispostos no que parece ser um cabaré – talvez uma representação do *Moulin Rouge*. Diante de uma mesa, uma outra figura de dândi, sentada junto a uma figura feminina, de peruca amarela e maquiagem forte. Pouco atrás deles, à esquerda do quadro, uma figura feminina, de peruca vermelha, extremamente maquiada. Todos esses corpos extremamente parados, gélidos, em poses imponentes. Os únicos corpos em movimento são os de Jerry e das mulheres dançando *cancan*. Jerry dança como uma versão “dançarina de *cancan*” de Lise, e os dois exploram o espaço, onde há uma profusão de corpos parados, em pose, que vemos em detalhe conforme o quadro se abre. Corpos masculinos, femininos, todos extremamente estilizados em maquiagem forte, perucas de cores vivas. Todos extremamente alheios à dança que acontece ao centro do quadro, entre Jerry e Lise. Eis que as dançarinas de *cancan* “retomam a vida”, e se juntam a eles na dança, que ainda dura mais alguns segundos naquele cenário, naquela “pintura de Toulouse Lautrec”, até retornar ao cenário anterior, onde víamos as esculturas pintadas e paredes douradas.



Figura 12: Jerry em "Toulouse Lautrec".



Figura 13: Figuras em pose.

O momento musical ainda toma mais alguns poucos minutos até acabar. Logo após seu término, entramos de volta no “mundo real” da narrativa, onde Lise, após um gesto benevolente de Henri, retorna aos braços de Jerry, e o casal protagonista se reúne, por fim. Contudo, mesmo diante deste econômico final romântico e heterossexual, não é possível, para nós, apagar o que o momento musical recém terminado nos provocou. Provocou a nós, gays. Possivelmente pode ter provocado àqueles rapazes dissidentes da época de sua estreia. Não apenas esse momento musical, mas todos os momentos musicais aqui analisados. O que esses momentos nos dizem? O que esses momentos fazem ao filme?

Se *Sinfonia de Paris* é considerado uma clássica narrativa romântica, não creio que isso seja alimentado pelos momentos musicais sobre os quais me debruço. Ou, mesmo que seja alimentado por esses momentos, as suas facetas mais dissidentes ou “estranhas” não entram na conta. São excessos que dizem um algo a mais, que escapa à teleologia romântica de Jerry e Lise. Que escapa ao seu sucesso afetivo, ao seu sucesso material. Que escapa ao telos hegemônico. Esses “pequenos” momentos parecem, em certo sentido, ser totalmente alheios a esse telos, parecem ignorar totalmente que o fim ao qual o filme se presta é demonstrar o sucesso da heterossexualidade, do capitalismo, da cultura hegemônica. São momentos que parecem querer virar as costas para esse telos e, literalmente, rebolar. São momentos que se detêm em si, em sua própria estética, seu próprio prazer visual, sua própria potência afetiva. Não é à toa que os momentos musicais, como Farmer nos informa, são os momentos favoritos do espectador gay.

Algo similar pode ser observado no filme *Desfile de Páscoa*. Neste, no lugar de Gene Kelly temos um Fred Astaire igualmente exibicionista, algo que se expressa em praticamente todos os momentos musicais encenados por ele. Desde o primeiro, em que temos Astaire – vivendo o personagem Don – fazendo compras, explorando a cidade, num domingo de páscoa, vemos pistas de um corpo masculino afeminado, especialmente quando o personagem canta e dança em uma loja de brinquedos a música “Drum Crazy”, onde toca, com mãos bem desmunhecadas, tambores cor de rosa que combinam com sua camisa. O cenário, repleto de objetos decorativos, em tons de rosa, púrpura, amarelo, remete a um certo artifício de tudo o que se desenrola em cena. Outro momento que se destaca é a música “Steppin’ Out With My Baby”, quando Don, em uma apresentação teatral, dança uma coreografia suspensa, em temporalidade e movimentação, em relação a coreografia dos dançarinos logo atrás dele. Uma espécie de “câmera lenta” que enfatiza seus gestos, registrados em um plano aberto que toma todo seu corpo; enfatiza a leveza de suas mãos, seus rodopios, a movimentação de seus braços e pernas. Atrás dele, destaca-se a linha de dançarinos masculinos, que toma bastante

frontalidade no quadro, em relação às dançarinas. Seus gestos, também bastante efusivos e delicados. O último grande momento é o da música “A Couple of Swells”, em que Don entra em cena com Hannah, uma Judy Garland montada como um homem, e os dois dançam e cantam. Garland demonstrando todo o gesto andrógino e *camp* que fizeram dela um ícone gay (DYER, 2004), enquanto seu parceiro de dança não fica muito atrás, com uma coreografia igualmente “estranha”, o que se materializa não apenas pelos seus gestos, por vezes delicados e ligeiramente afeminados, como por sua indumentária, que o afasta de uma imagem masculina hegemônica. Esse deslize entre gêneros, promovido tanto pelo performer masculino quanto feminino (nesse caso principalmente pela performer feminina, que está literalmente travestida como homem) encarna uma das características mais interessantes desse momento musical (e, talvez, desse filme).



Figura 14: Momentos musicais de *Desfile de Páscoa*.

Ao analisar as performances de Fred Astaire, Steven Cohan nos ajuda ao dizer que:

Os números solo de Astaire, em particular, foram obviamente projetados para fazer mais do que simplesmente textualizar uma caracterização ou avançar o movimento linear de uma história em direção à conclusão, pois interferem na economia narrativa de seus filmes, destacando o valor de sua performance como espetáculo. Os números de Astaire, portanto, muitas vezes excedem tanto a narratividade linear quanto o desejo masculino heterossexual (isto é, 'hétero' tanto no sentido cultural quanto no sentido narrativo) que o alimenta (COHAN, 2002, p. 88).

O autor enfatiza a potência corpórea do performer como mobilizador de outros afetos e outras formas de desejo, ou formas de desejo “outras”. O corpo, de fato, é o grande centro dos afetos em momentos musicais, e o fato de alimentarem desejos corpóreos para além do que o filme propõe também nos remete à teoria de Linda Williams, que associa o momento musical à pornografia. Em suas palavras, “o pornô *hard-core* é uma espécie de musical, com o número sexual ocupando o lugar do número musical” (WILLIAMS, 1989, p. 124 apud. COHAN, 2002, p. 92). Em ambos os gêneros fílmicos, apesar de extremamente diferentes, o corpo é o agente maior. Desperta a carne, arreperia a superfície da pele com movimentos que mobilizam uma profusão de afetos.

O número musical tem sido reconhecido há muito tempo como ‘um método secreto de conceber aspectos normalmente não discutidos das relações intersexuais’. Linda Williams correlaciona o número musical de Hollywood com o ‘número’ sexual do filme pornográfico, em que ela compara, por exemplo, a “música ou dança solo, momentos de auto amor e prazer” do musical à masturbação, o trio do musical a um sexual *menage a trois*, “as canções de amor, cantadas em coral, celebrando a união sexual em uma comunidade” às orgias, e assim por diante. Fora de contexto dessa maneira, tal analogia pode parecer artificial, mas, ainda assim, destaca como as dimensões excessivas do número musical podem ser vistas como a representação de uma heterogeneidade libidinal “queer” – algo que excede em muito os parâmetros do mercado doméstico, da heterossexualidade edipizada promovida pela narrativa (FARMER, 2000, p. 85).

Se tomarmos essa perspectiva de Williams em conta, podemos contar todas as performances masculinas como momentos de prazer sexual masculinos. As performances duplas – Gene Kelly e seus pares em *Sinfonia de Paris* – como um metafórico sexo em casal, as performances em trio como *ménages a trois*, e as danças grupais como orgias. Isso faz, por exemplo, com que o balé masculino de *Sete Noivas Para Sete Irmãos* (aquele mesmo, que menciono na seção anterior, que no documentário *That's Entertainment* é descrito como o balé mais “ másculo ” e “longe de ser maricas”), possa ser interpretado como uma imensa orgia entre homens. Parece que o musical hollywoodiano está longe de ser o maior exemplo de

heterossexualidade que podemos ver no cinema. Alexander Doty faz observações consonantes, nesse sentido:

Eu não posso deixar essa discussão de erotismo gay e musicais sem mais algumas palavras sobre os musicais de trio masculino de Gene Kelly, como *Um Dia em Nova York*, *A Bela Ditadora*, e *Dançando nas Nuvens*. Vestidos com uniformes de marinheiro, uniformes de beisebol e uniformes do Exército, os trios masculinos desses filmes são compostos por dois homens convencionalmente sexy (Kelly e Frank Sinatra nos dois primeiros filmes, Kelly e Dan Dailey no último) e um cômico e menos atraente “amortecedor” (Jules Munshin nos dois primeiros, Michael Kidd no último), que serve para diluir a energia sexual gerada entre os dois protagonistas masculinos quando eles cantam e dançam juntos. Outros filmes de Kelly – *Cantando na Chuva*, *Sinfonia de Paris* e *Marujos do Amor* – recorrem à ferramenta narrativa heterossexual mais convencional de usar uma mulher para mediar e diluir o erotismo homem a homem. Mas, seja na forma de um terceiro homem ou de uma donzela, essas ferramentas não conseguem heterossexualizar completamente a relação entre Kelly e seus colegas masculinos. Em *Cantando na Chuva*, por exemplo, eu não posso deixar de ler Donald O'Connor maniacamente liberando sua energia física para entreter Kelly durante o número “Make' Em Laugh” como qualquer coisa além de um caso de um desalojado e extremamente excitado desejo gay (DOTY, 1993, p. 11).

A energia liberada por esses homens, bem como a tensão que suas performances erigem, é intensamente sentida no corpo de Kelly, como coloca Doty, e de forma não menos intensa no corpo de Astaire. As duas grandes figuras estelares masculinas do musical hollywoodiano. E que dizer quando esses dois corpos cantam e dançam juntos? Pois bem. Kelly o disse, numa das únicas passagens de *That's Entertainment!* que permite, de forma mais direta, uma leitura queer. Em suas palavras, lidas por Doty:

“Quem era sua parceira de dança favorita... Cyd Charisse, Leslie Caron, Rita Hayworth, Vera-Ellen?”, ao passo que se exibe um clipe da dança que ele fez com Fred Astaire (“The Babbit and the Bromide”) em *Ziegfeld Follies*. “Esta é a única vez que dançamos juntos”, observa Kelly sobre o clipe, “mas eu mudaria meu nome para Ginger se pudéssemos fazer isso de novo” (DOTY, 1993, p. 11-12).

A fala de Kelly, mesmo que em tom jocoso de quem deliberadamente está brincando, não apaga o “estranho” erotismo de sua imagem e dos seus “companheiros” em muitos dos seus musicais. No entanto, nesse sentido, é importante frisar que a masculinidade no cinema é uma masculinidade ensaiada e conscientemente construída com vias de ser apresentada a uma plateia, a um público. Uma performance construída para ou devolver a esse público a sua própria forma hegemônica de masculinidade ou propor, através de entonações e gestos “novos”, “inventivos” ou “estranhos”, outras formas de masculinidade. Esse último é o caso das performances que analiso.

Nessa conjuntura, algumas observações devem ser feitas, especialmente no que tange a questões de gênero cinematográfico e a figuras estelares, e a relação da masculinidade com essas duas questões. Quando Gene Kelly e Fred Astaire imprimem seus corpos em quadro, sua presença evoca determinadas expectativas. E não apenas eles; pode-se dizer que os grandes atores de Hollywood constroem uma “aura” e um tipo de identificação específicos conforme a construção de suas personas filmicas de filme a filme, como podemos ver em Peberdy (2011) e Chopra-Gant (2006).

A persona do ator na tela também pode ser considerada em termos de uma fachada que é estabelecida como resultado de seus papéis anteriores. Este é certamente o caso de muitos atores que adotam papéis similares de filme para filme ou atores que supostamente foram tipificados como resultado de suas escolhas de filmes; quanto mais próximo um ator estiver de personagens anteriores, mais “coerente” será a caracterização (PEBERDY, 2011, p. 24).

Hollywood se sustenta na figura estelar de alguns corpos masculinos – de alguns atores – bem como na performance característica que se espera desses corpos, performances essas que contribuem para criar uma “única e coerente identidade” (CHOPRA-GANT, 2006, p. 112). Essas figuras estelares se sustentam, quase que integralmente, em suas performances, especialmente nas performances que as fizeram reconhecíveis perante grandes públicos. Segundo Chopra-Gant (Ibid., p. 112), essas figuras estelares “perdem qualquer coerência empírica separadas de sua performance”. E, decerto, as figuras estelares de Astaire e de Kelly entregam aos grandes públicos performances de masculinidade que vão além de uma contida masculinidade hegemônica. Porém, essa característica de suas performances é algo, em certo sentido, esperado pelos públicos. Como coloca Chopra-Gant:

As bem conhecidas personas estelares dos filmes funcionam para autenticar uma versão particular das masculinidades de seu personagem, assim, afirmar uma masculinidade essencial que contrasta com as identidades explicitamente performativas adotadas em vários momentos por esses personagens” (Ibid., p. 118-119).

Segundo o que o autor coloca, podemos entender que a presença performática de figuras estelares masculinas, especialmente destas figuras que propõem, através de seu corpo e gestualidade, “novas” formas de masculinidade, pode gerar uma contradição: de um lado, vemos que essas performances podem, de fato, perturbar e deslocar a masculinidade hegemônica; de outro, observamos que performances específicas de figuras estelares extremamente conhecidas – e famosas justamente pela especificidade de suas performances – podem sublinhar a sua diferença em relação à masculinidade hegemônica sem, contudo, ameaçá-la de fato; pelo contrário, reafirmando-a justamente a partir de sua diferença em relação

a ela. Como se essas figuras estelares, ao autenticarem suas performances marcadamente diferentes, tivessem um “aval”, uma “autorização” para encarnar masculinidades “outras” em momentos que fossem apazíveis ao corpo fílmico e aos espectadores. A masculinidade hegemônica, nesse interim, ainda reside como um certo eixo central, um norte ou um fim. Um telos hegemônico. O corpo, que ao cantar e dançar se faz corpo estranho nas curvas, parece sempre retornar à linha reta. Chopra-Gant continua ao dizer que os filmes da Hollywood dos anos 1940 e 1950

negociam uma contradição entre duas concepções incompatíveis de masculinidade; ou uma condição coerente e essencial de individualidade ou uma identidade fluída constituída inteiramente por meio da performance. A contradição entre essas duas alternativas era particularmente pertinente na época em que esses filmes foram lançados, devido à existência de duas pressões sociais igualmente contraditórias: em primeiro lugar, a necessidade de manter a noção de que havia uma diferença essencial entre os sexos, que era a base da ordem patriarcal da sociedade e, em segundo lugar, a necessidade urgente, após a guerra, de poder reconhecer as capacidades dos homens para se ajustarem às diferentes condições de guerra e paz. Como essa contradição é irreconciliável, não é de surpreender que as atitudes em relação à ideia de masculinidade como uma performance revelada nesses filmes também sejam contraditórias (Ibid., p. 119).

Sendo assim, o que fundamenta essa contradição são as tensões entre o “manter-se homem” e o “sensibilizar-se”. E são essas tensões que, segundo o autor, são capazes de promover no cinema masculinidades deslocadas, masculinidades que eu leio como “outras”, “estranhas”. Quando Chopra-Gant se debruça sobre a questão do gênero cinematográfico, argumenta que certos gêneros como o musical e a comédia, por suas convenções genéricas, podem perturbar ou mesmo negar a masculinidade por conta de sua suposta “falta de seriedade”. Isso explicaria, segundo ele, o predomínio de filmes desses gêneros no período pós-guerra. Ele diz:

Embora esses filmes revelem atitudes contraditórias em relação à constituição da identidade masculina, há um certo sentido em que a capacidade desses filmes de exibir essas contradições deriva do grau de latitude representacional que lhes é oferecido com base em seus gêneros. Musicais e comédias podem estar menos ligados às convenções do realismo que caracterizam a qualidade dos filmes narrativos e, portanto, desfrutam de maior liberdade para brincar com representações de identidade de gênero, sem ameaçar a estabilidade das identidades de gênero no mundo real, simplesmente porque outra convenção desses gêneros decreta que eles são entendidos como entretenimento escapista e não devem ser levados a sério. (Ibid., p. 119).

Apesar de o autor colocar o gênero musical como “entretenimento escapista” sem problematização ou aprofundamento na questão, creio que seja possível extrair de sua fala algo

que é patente nos filmes que analiso – e em muitos filmes musicais – a “liberdade para brincar com representações de identidade de gênero”. E o fato de esses filmes, nas palavras do autor, não deverem ser “levados a sério”, de forma curiosa me ajuda a alimentar ainda mais a sua tônica queer. Filmes que não são “sérios” dentro de uma perspectiva hegemônica. Portanto, mesmo que as performances sejam breves, localizadas, efêmeras, mesmo que elas sirvam, muitas vezes, a um efeito cômico, ou mesmo que as curvas sejam sutis e o retorno à linha reta seja certo, esses corpos “estranhos” estão lá, destoando da masculinidade hegemônica, desviando o corpo de seu telos hegemônico. O que não é “sério” para a hegemonia pode ser algo muito mais que “sério” para os “outros”. Assim sendo, reconheço a presença dessa ambiguidade nas performances masculinas, mas valorizo a sua capacidade em promover sensibilizações “outras” e potências dissidentes, e reitero, em consonância com autores como Cohan (2002) e Neale (1993), a importância do gênero musical no reenquadramento da masculinidade. Este último ainda diz que o musical é “o único gênero no qual o corpo masculino foi descaradamente exposto no cinema convencional de maneira mais consistente” (NEALE, 1993, p. 18).

De forma semelhante, podemos ver como esses corpos masculinos operam em *Dá-me um Beijo*, filme que também encena coisas bastante interessantes. O musical de Cole Porter traz performances em suas duas camadas narrativas: da peça encenada diegeticamente e dos atores que encenam essa peça. Em ambas, trazemos bons exemplos que despertam corpos e gestos “estranhos”. No primeiro, temos uma cena encenada em palco. Lois (Ann Miller), encarnando Bianca, canta e dança com seus três pretendentes. Entre eles, um jovem Bob Fosse. Os três rapazes, vestidos em trajes púrpura, rosa e vermelho, extremamente ajustados ao corpo e revelando perfeitamente o desenho de suas pernas, cantam e dançam em torno de Lois/Bianca, exibindo seus corpos para chamar a atenção dela (e a nossa). Seus gestos afetados, bem como seu balé efusivo, são o mais chama atenção neste momento musical. Em certo trecho dele, Lois/Bianca avança sobre os homens, de forma incisiva e comicamente desejosa de seus corpos. Os rapazes então, de forma coreográfica, “fogem” dela. Um inclusive se joga sobre o outro; Bob Fosse pula no colo do outro performer, faz um gesto delicado com a mão sobre o rosto, de certo “medo” da abordagem da personagem feminina, e os três permanecem a correr, enquanto ela os persegue.

Um último momento, deste mesmo filme, encerra a análise com um exemplo que eu considero absolutamente gritante, nada sutil. A música “Always True to You in My Fashion” traz uma encenação bastante irônica, centrada em um casal coadjuvante no filme (que traz um sutil texto dissidente em relação ao casal protagonista). Narrativamente, a música se pauta no

fato de que Lois, não muito fiel ao seu companheiro Bill (Tommy Rall), promete amá-lo à sua maneira. Os dois cantam, falam sobre homens e sobre supostas traições no decorrer da canção. Os gestos de Bill, marcadamente afeminados, contrastam com a masculinidade que ele pretende demonstrar para com a parceira, algo que se soma à maquiagem em seu rosto, seus olhos desenhados à lápis. E eis que surge um terceiro elemento. Aparece outro homem, vestido em trajes de marinheiro. E o que surge, na verdade, é a tensão entre os dois corpos masculinos. Em um plano conjunto, com os três corpos em cena, temos uma escada à esquerda; o marinheiro está nela, e olha em direção ao casal. Bill, dançando, salta e se apoia na escada. O marinheiro, de costas para nós, desce da escada e atravessa o quadro, ainda olhando na direção onde está o casal. Nesse momento, Bill olha na direção do marinheiro. Leva uma mão extremamente desmunhecada à altura dos olhos, como que “para mirar melhor”, e o segue com um olhar extremamente detido, e com uma expressão que, mesmo que por poucos segundos, conota atração e certo desejo. É praticamente um flerte homossexual, que toma destaque no quadro. O rosto e o corpo de Bill seguem o corpo do marinheiro por todo o trajeto deste. O marinheiro então interage com Lois, e a interação entre os homens é interrompida. Seguindo a narrativa, essa interação poderia se justificar por uma reação de ciúme, por parte de Bill, do marinheiro se aproximando de sua companheira. Mas o movimento do corpo, o gesto afeminado e desejoso de Bill, certamente permitem outra interpretação. E em uma canção que fala sobre homens e possíveis traições, a ironia mora no fato de ser o próprio homem do casal, Bill, o corpo que manifesta o desejo extraconjugal – e homossexual. As imagens falam mais que o texto.



Figura 15: Momento musical "Tom, Dick or Harry".



Figura 16: O “ferte” no momento musical.

E o que todos esses momentos analisados tem a nos dizer? Talvez tenham menos a dizer sobre os filmes aos quais pertencem, e mais sobre si mesmos, sobre o que podem despertar e provocar. Corpos que se expandem de forma inesperada, livres das amarras do texto narrativo, e mobilizam afetos que, não necessariamente, vão ao encontro dessa narrativa. Vão muito além dela, e possivelmente contra ela. São esses afetos que, ao mesmo tempo, liberam o corpo e “seguram” o fio narrativo do filme, que me mobilizam mais. Porque são esses afetos, são essas performances, que trazem potências dissidentes.

Tanto *Sinfonia de Paris*, quanto *Desfile de Páscoa* e *Dá-me um Beijo*, ao fim do filme, recuperam seu “final feliz” heterossexual, como já vimos. Todos alcançam o telos hegemônico. Os prazeres contraculturais, como Altman (1999) os descreve na seção anterior, dão lugar ao apaziguador final onde a hegemonia é retomada e estabilizada. Mas eu resisto. E creio que não apenas eu, nem apenas os espectadores gays, mas os próprios momentos em si resistam ao fim do filme. São momentos efusivos e grandiosos demais para serem suprimidos pela economia do texto teleológico. São impossíveis de se apagar da memória, de se dissipar do corpo; sua energia ainda corre a pele, demora para parar de vibrar, mesmo depois do último passo de dança, ou da última nota musical. O momento permanece. E é ele, ou eles, que serão lembrados quando o filme for evocado na memória. Porque musicais fazem isso, musicais criam momentos de música memoráveis.

O corpo caminha rumo ao telos hegemônico, sobre uma linha que parece reta e bem definida. No meio do caminho, ele para, faz uma curva, fica detido no lugar. Volta a andar, e faz outra, que novamente o mantém parado, afasta-o de seu objetivo, distancia-o de alcançar o fim da linha. E faz mais uma vez, e outra. E a linha, que parecia reta e óbvia, torna-se um traçado mais complexo, com desvios, curvas sutis ou acentuadas, que marcam a estadia deste corpo em um presente suspenso, que anda em passos diferentes, que não se move conforme a trajetória prevista. E nesses momentos “parados”, esse corpo canta e dança. Ele pode, livremente, mexer, vibrar, rebolar, desmunhecar. Não importa o trajeto, o que importa é o momento, o que importa é estar lá. Esse corpo se dá ao luxo de ser “estranho”, mesmo que brevemente. E ele o faz com maestria, sem economia, sem receio. As contradições e os limites parecem sumir. É como se o trajeto não existisse, como se o fim não importasse. O evento afetivo-performativo vaza esses momentos de libertação, prazer, subversão, “estranheza”, como o suor e o sangue de um corpo vibrante que nunca andou meramente em linha reta. Bem como a cultura hegemônica nunca foi total, estável, monolítica. E mesmo que esse corpo “estranho” pare de cantar e dançar, para então continuar sua caminhada, as pegadas permanecem lá, naquele trecho torto e confuso, para serem olhadas, lembradas. Para continuar afetando,

continuar sinalizando o vislumbre de outras formas de ser, de ter prazer. Outras formas de vida, e formas de vida “outras”.

Se o sucesso dos filmes é alcançar o fim que celebra a cultura hegemônica, seus eventos afetivo-performativos são os momentos em que esses filmes fracassam neste intento. E são justamente esses momentos de fracasso que dão vazão a sensibilidades dissidentes. Se a utopia proposta por Dyer é uma utopia que ajuda a conduzir ao telos hegemônico, onde a sensibilidade utópica condiz com o sucesso heterossexual e material – e ambos casam com o sucesso do entretenimento (FEUER, 2002) – é nesses eventos que pode se deitar uma “utopia queer”. Ao retomar Muñoz, Halberstam nos diz que o autor “explica a conexão entre os queers e o fracasso em termos de uma ‘rejeição utópica do pragmatismo’, por um lado, e uma recusa igualmente utópica das normas sociais, por outro” (HALBERSTAM, 2011, p. 89). Portanto, se esses eventos afetivo-performativos são resistências ao telos hegemônico, se são momentos onde a hegemonia fracassa, eles também podem ser lidos como momentos utópicos, com sua especificidade dissidente. Momentos de fracasso utópico. A resistência e a recusa ao telos hegemônico, interpretada como uma utopia por Muñoz e como um positivo fracasso em Halberstam, alimentam o que eu leio como potência dissidente. Se recusar a cultura hegemônica e as normas sociais, e tirar prazer disso, é agir de forma utópica, então os corpos “estranhos” são encarnação viva, e vibrante, dessa utopia momentânea, dessa utopia detida no presente. Muñoz sinalizara que a “utopia queer” pode estar, justamente, no domínio da arte e da estética. Eu digo, portanto, que ela está nesses momentos musicais que analiso, e em muitos outros.

O prazer é condição *sine qua non* na edificação de afetos positivos, mobilizadores. A utopia só pode se fazer um objetivo na medida em que for previamente sentida como tal, na medida em que se fizer presente enquanto sentimento, enquanto sensação corpórea. Só podemos lutar por aquilo que podemos imaginar, e a primeira faísca para a imaginação é o afeto. Sendo assim, os eventos afetivo-performativos nos momentos musicais, ao fracassarem com o telos hegemônico e tirarem prazer disso, encenam uma realidade material e corpórea que se demonstra tangível, potente, vívida, à despeito do que a cultura hegemônica exige de nós e dos nossos corpos. Por isso ela é utópica. E se o prazer e a “utopia queer” se dão na base do fracasso, é porque o sucesso, no fim das contas, nada mais é que um telos opressivo, violento, segregador, que marginaliza e mata. É um projeto hegemônico que busca silenciar, excluir e apagar toda forma de vida dissidente, desviante, queer. As curvas no caminho rumo a esse telos, portanto, são sinais de que estamos vivos, e que podemos nos manifestar. Sobretudo, mais do que existir, podemos cantar e dançar.

O que nos resta saber, então, é o que esses eventos e suas potências dissidentes nos fizeram fazer, para além do cinema clássico, para além do cinema hegemônico, para além do século XX. Se esses vislumbres utópicos queer puderam sinalizar coisas que provocaram mudanças materiais em nossa história. É desse mote que parto para a segunda parte deste trabalho.

Por ora, para finalizar esta parte, quero apenas cantarolar. Não só cantarolar. Cantar. Com toda a potência dos pulmões e da garganta, até minha pele tremer. Cantar a canção da sereia, cantar as canções desses filmes todos, que me tocaram na infância, tocam-me agora, e que sei que tocaram e tocam outros meninos “estranhos”, outros corpos estranhos, corpos que fracassaram em cumprir o telos hegemônico incumbido a eles. Celebremos esse fracasso, que sinaliza que os caminhos desviantes ou tortos podem ser mais bonitos do que a linha reta que nos foi desenhada sem nosso consentimento.

II.

CORPOS QUEBRADOS

Gosto mais do agora, desses presentes que nos interpelam com dentes afiados. E se aceito as mordidas é porque gosto do corpo machucado, cheio de buracos que denunciam não só a passagem do tempo, mas também a truculência dos homens de bem de cada tempo. É que o corpo é coisa e por isso é passível de dano, pode quebrar. Mas corpo não tem conserto, não precisa de conserto. Não há nada de errado em ter um corpo desregulado, rasgado, partido, rachado, deteriorado. Como não há nada de errado em ter um corpo modificado, efeminado, transviado, travestido, gordo, cheio de próteses e ausente de significado para a famigerada história dos homens brancos e de bem. Os mesmos homens que votam sobre nossos futuros com perversidade e indiferença. O corpo que quebra, ou decididamente se altera, não é um estado de coisa que precisa ser superado. Ele não é uma etapa e nem uma fase temporária. O corpo quebrado pode ser a solução de uma vida. De uma coisa que, alterada do “original”, se modifica justamente para perder seu caráter de origem, para distanciar-se do nascedouro biológico e cristão, para ser coisa no mundo e em constante relação com ele, para se aventurar na jogação. Ou quebração.

Caio Riscado, *Ciranda das bonecas desajustadas*.



Figura 17: Hedwig.

“It was before the origin of love... the origin of love”. Ouvi na voz ora doce ora áspera de John Cameron Mitchell, na primeira vez em que assisti *Hedwig e o Centímetro Furioso*¹⁷ (*Hedwig and the Angry Inch*, 2001), em uma tarde de setembro de 2016. Estávamos eu e Murilo, um ex-namorado, dividindo o sofá e o afeto imersivo daquela alegoria platônica, em que as coisas pareciam que seriam boas. Dentre os mil e um afetos que me mobilizavam naquele momento, um deles me levou a pensar: “como eu posso ter demorado tantos anos para assistir a esse filme?”. Fiquei genuinamente maravilhado por aquelas canções, e por aquele corpo que as trazia à vida. Aquele corpo nem masculino nem feminino, impresso em cena, que cortava o quadro com coreografias violentas e carregadas do mais híbrido sentimento de amor, raiva, dor e prazer. Híbrido como são os corpos e os sujeitos que, à luz de uma episteme pós-estruturalista, não se fincam numa base essencial. E aquele corpo “estranho” de Hedwig, os efeitos de sua voz ambígua, reverberaram em meu corpo. Seu corpo quebrado, decepado, montado... tal como o corpo da sereia. E aí vi em Hedwig a mesma sereia, revestida de outras maquiagens. A barbatana decepada e a busca por um mundo melhor traduzidas em uma voz rasgada, que não fazia questão de agradar.

Hedwig faz parte de uma outra narrativa, que ainda carrega em si as marcas das narrativas pregressas, desenhada em um palimpsesto de afetos. Melhor dizendo, afetos dissidentes. E seu maior mérito é se utilizar desses afetos para gritar algo, para colocar pingos em “is”. Para escancarar e verbalizar a diferença, sublinhar a diferença tal como ela é, sem usá-la a serviço de uma cultura hegemônica e seus gostos. Os momentos musicais do gênero musical clássico eram os momentos onde um “algo queer” poderia ser apreendido através do corpo e das performances, e esse “algo”, essa potência dissidente, jamais foi revelada ou nomeada enquanto tal naqueles filmes. Hedwig, e o cinema queer contemporâneo, talvez sejam uma nova incorporação desses afetos. Minha aposta é que sim.

Ao discorrerem sobre o papel da cultura na formação de subjetividades e experiências, Richard Dyer e Derek Cohen nos dizem que

embora a cultura não possa, como alguns trabalhadores da cultura tanto esperam, mudar o mundo por si só, [...] ela tem certas funções-chave a desempenhar. Para começar, tem um papel que precede necessariamente qualquer movimento político autoconsciente. Obras de arte expressam, definem e moldam experiências e ideias, e no processo as torna visíveis e disponíveis. Assim, elas permitem que as pessoas reconheçam a experiência como compartilhada e confrontem as definições dessa experiência. Isto representa o ponto de partida para um forjamento de identidade baseado em

¹⁷ O filme foi traduzido no Brasil como “Hedwig: Rock, Amor e Traição”. O título no corpo do texto é uma outra proposta de tradução, que busca levar em conta não apenas o título original, mas também as dimensões queer implicadas neste título e no filme como um todo.

onde as pessoas estão situadas na sociedade, em quaisquer estratos. Esse senso de identidade social, de pertencer a um grupo, é um pré-requisito para qualquer atividade política propriamente dita, mesmo quando essa identidade não é reconhecida como política. Esse papel da cultura talvez tenha uma relevância especial para os gays, porque estamos “escondidos” e “invisíveis”. Para muitos de nós, ler sobre, digamos, *David e Jonathan*, ou ver *The Killing of Sister George*, é uma das poucas maneiras de identificar outras pessoas com inclinação homossexual. Sem esse momento de identificação, nenhuma outra prática política é possível (COHEN; DYER, 2002b, p. 15).

Esse trecho observa, especificamente, a sociedade e cultura de um século XX pré-Stonewall. Ou seja, exatamente o momento histórico que contextualiza a parte I deste texto. Nesse contexto, se podemos dizer que musicais clássicos foram parte de uma experiência dissidente compartilhada sob os panos, podemos dizer também que o cinema queer contemporâneo intenta retirar esses panos e se impor como uma arte aberta e deliberadamente dissidente, como veremos mais adiante. E esse fato carrega uma série de implicações que, em ensejo com o excerto acima, rearticulam as experiências com a cultura e as possibilidades políticas em torno delas. Em vez de preceder um movimento político autoconsciente, a arte queer contemporânea se erige de um fazer político, sendo extremamente autoconsciente de si e do aparato sociocultural que a embala.

Nessa conjuntura, julgo que seja importante responder, de forma bem breve, à pergunta: como viemos parar aqui? Como Hedwig foi cantar e dançar em um quadro cinematográfico? Como eu fui parar no sofá de um rapaz e estou, aqui agora, narrando abertamente este caso em um trabalho acadêmico? As portas do armário, doloroso armário que regeu as formas de ser e conhecer do sujeito dissidente no séc. XX (SEDGWICK, 2007), foram abertas. 1969 é amplamente conhecido como o ano em que o movimento gay moderno surgiu. De fato, o foi, diante da eclosão da revolta de Stonewall, que pôs a luta em discurso e movimento mais articulados. Este evento, entretanto, tem caráter simbólico, pois não detém em si a potência de vidas e corpos cuja batalha diária o precediam bastante. Apesar disso, uma historiografia queer contemporânea (LOVE, 2007; DYER, 2002b) observa este evento e suas consequências como um importante divisor de águas nas realidades dissidentes.

Em face do movimento gay, que deu à luz o movimento LGBT contemporâneo, podemos apanhar algumas coisas. Algumas passagens que deram frutos difíceis de enquadrar em positivos ou negativos, dadas suas tensões e ambiguidades. O movimento foi se articulando e se desenhando como um corpo massivo no decorrer da década de 1970, chegando aos anos 1980 com um discurso mais delineado. Segundo Mateus Nagime:

Nos anos 1980, os movimentos LGBT buscaram prioritariamente uma política de tolerância. O principal objetivo era ser uma minoria respeitada, que pudesse participar da festa em seu cantinho, sem chamar muita atenção ou atrapalhar, já que ainda era recente o passado que forçava os homossexuais a viverem escondidos, como criminosos, sob pena de exclusões na vida profissional, familiar e social (NAGIME, 2016, p. 32-33).

Como coloca o autor, a pauta deste movimento era, naquele contexto, aceitação social. Uma pauta que, em si, não pode ser criticada, tendo em vista a luta pela sobrevivência diante das extremas violência e exclusão pregressas, cujas dores, segundo o excerto, ainda eram recentes. Entretanto, críticas podem ser depositadas sobre as consequências dessa busca por aceitação social, e elas andam na sombra do assimilacionismo, do esquecimento, e do que eu chamo de um *novo telos hegemônico*. A dita “aceitação social” tem como norte, justamente, o “participar da festa em seu cantinho”, o “fazer parte” e, por conseguinte, o “se igualar”. E para que ela fosse aparentemente alcançada, ela exigiu do contemporâneo movimento LGBT uma série de torções e adequações que, passados os anos em que as feridas da exclusão ainda estavam abertas, criaram uma geração aparentemente aceita, bastante assimilada pela cultura hegemônica e a lógica do capital, e relativamente esquecida de seu passado dissidente de exclusão e violência.

O telos hegemônico, colocado no gênero musical clássico como o casamento heterossexual e o sucesso do capitalismo, ganha uma outra versão no mundo contemporâneo, que pouco o altera, verdadeiramente. Esse telos, que como eu descrevi anteriormente era fundamentado na masculinidade hegemônica e na heterossexualidade compulsória, tem uma sutil mudança: a heterossexualidade compulsória se converte na chamada heteronormatividade, conceito cunhado por Michael Warner em coautoria com Lauren Berlant (2002), uma forma de ser em que “as expectativas, as demandas e as obrigações sociais [...] derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade” (MISKOLCI, 2007, p. 05). Ou seja, temos a heterossexualidade ainda como centro, como fim, como telos.

Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa desapercibida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral (BERLANT; WARNER, 2002, p. 230 apud. MISKOLCI, 2007, p. 05).

Um “objetivo ideal ou moral”. Este objetivo se fez parte integrante da dita “aceitação social” de pessoas dissidentes. De gays e lésbicas, falando mais precisamente. Muitos desses sujeitos, portanto, para serem “aceitos”, passaram a moldar sua vida e experiências nas formas mais parecidas possíveis com o ideal heteronormativo. E é nesse ponto que mora a sutil especificidade da heteronormatividade: ela dá conta da existência de sujeitos que, não necessariamente, são heterossexuais; mas ainda mantém a heterossexualidade, enquanto modelo naturalizado e hegemônico, como central na vida e na dinâmica das relações interpessoais e afetivas. Nesse sentido, sujeitos gays e lésbicas “aceitos” seriam aqueles que se aproximariam ao máximo do imaginário heterossexual e hegemônico, sem promover feridas profundas nesse sistema. Richard Miskolci nos diz:

a heteronormatividade é mais do que o aperçu de que a heterossexualidade é compulsória. Como um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, a heteronormatividade marca até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. As formas de definir a si mesmo de várias culturas sexuais não-hegemônicas seguem a heteronormatividade, o que é patente na díade ativo/passivo dos gays, a qual toma como referência a visão hegemônica sobre uma relação sexual reprodutiva para definir papéis/posições sexuais. Assim, a heteronormatividade não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar a todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade. [...] Historicamente, a prescrição da heterossexualidade como modelo social pode ser dividida em dois períodos: um em que vigora a heterossexualidade compulsória pura e simples e outro em que adentramos no domínio da heteronormatividade. Entre o terço final do século XIX e meados do século seguinte, a homossexualidade foi inventada como patologia e crime e os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos homo-orientados. A partir da segunda metade do século XX, com a despatologização (1974) e descriminalização da homossexualidade, é visível o predomínio da heteronormatividade como marco de controle e normalização da vida de gays e lésbicas, não mais para que se “tornem heterossexuais”, mas com o objetivo de que vivam como eles (MISKOLCI, 2007, p. 05-06).

Assim, a heteronormatividade se coloca como “modelo ideal” para as sexualidades não-hegemônicas contemporâneas, de forma que corpos portadores dessas sexualidades caminham rumo à assimilação, rumo a padrões “mais palatáveis” e aceitáveis à ordem dita “superior”. E a caminhada desses corpos rumo a esse novo telos hegemônico redesenha uma já conhecida forma de exclusão: os corpos que não se encaixam, que vão de encontro a esse modelo, a esse telos, estão fadados à marginalidade, bem como às violências decorrentes desta. Mesmo nos dias de hoje, anos após Stonewall, a cultura hegemônica ainda quer ditar as regras, e parte

dessas regras visa a despir os corpos de sua potência política e afetiva genuinamente dissidentes. E isso se reflete, também, dentro das artes e do cinema. Segundo Nagime:

Dentre as muitas conquistas alcançadas pela contracultura nos anos 1960 estava o reconhecimento e maior discussão a respeito da homossexualidade. Ainda naquela década, movimentos de liberação gay começaram a surgir nos EUA e na Europa, e já nos anos 1970 davam frutos em boa parte do mundo. Os homossexuais não mais queriam estar à sombra ou serem retratados como personagens vilanescas, monstruosas, obscuras, perversas e definidas por sua sexualidade. Queriam uma identidade positiva. [...]. Para tal fim, boa parte dos militantes acreditava que se devia vender uma imagem palatável dos homossexuais, que não ferisse os costumes e os integrasse ao mundo burguês, pautado pelas famílias heterossexuais (NAGIME, 2016, p. 40).

A “integração ao mundo burguês das famílias heterossexuais”, portanto, contou também com uma remodelação estético-narrativa dos corpos dissidentes dentro do campo artístico-cultural, em busca de uma suposta “imagem positiva”.

Retomando a discussão da seção anterior, falemos das masculinidades. Em específico, dos homens gays, e de seu estatuto no contexto contemporâneo. Parte integrante de uma realidade dissidente e marginal no período pré-Stonewall, também é a parte dissidente que agora toma a frente na caminhada rumo ao novo telos hegemônico, redesenhando e conservando os privilégios masculinos dados pela masculinidade hegemônica. Quando retomamos este conceito de Kimmel, construído nos anos 1990, percebemos que, mesmo com o passar dos anos, esse modelo de masculinidade ainda permanece o mesmo, quando posto ao lado da masculinidade hegemônica da primeira metade do séc. XX. A única faísca que o difere é que, agora, homens gays também podem se agregar, desde que seus corpos estejam devidamente armados e fardados por essa capa hegemônica que os afasta totalmente de seu passado histórico dissidente. Desde que homens gays tomem como norte e façam de suas vidas, experiências e performances, um modelo próximo ao do homem heterossexual.

Uma ressalva que precisa ser feita, no entanto, para que o debate acerca da heteronormatividade e da caminhada rumo ao novo telos não se torne um debate leviano, é de que toda essa conjuntura deve ser tratada enquanto um fenômeno social amplo, que não pode e não deve ser tratada ao nível do indivíduo. Ou seja, não acredito que seja profícuo dizer que um indivíduo – ou uma obra de arte – é intencionalmente heteronormativo a despeito de outros que são dissidentes. O fulcro do debate, a meu ver, é que indivíduos acabam por serem regidos e agirem sob o impacto de um fenômeno social muito maior que eles, fenômeno discursivo que tem parte integrante em suas escolhas e caminhos pessoais – em suma, em sua vida material. O telos hegemônico, em meus termos, seria esse fenômeno. E como todo fenômeno social regido

pela cultura hegemônica, ele pressupõe em si mesmo seus próprios rasgos, suas próprias fraturas, suas próprias curvas. E é nessas curvas que se deitam resistências, sejam elas autoconscientes ou não. Portanto, creio que a valência desses conceitos se faça na medida em que eles servirem como uma forma de observar o fenômeno social, as instituições e os processos discursivos que geram impactos materiais nos corpos, bem como geram atribuições de valor desiguais e relações de poder entre eles. E, principalmente para os fins deste trabalho, pensar como essas relações de poder e desigualdade alimentam uma profunda marginalização de determinados corpos, uma marginalização tanto social quanto estética (debruçarei-me mais sobre esta última em minhas análises).

Nesse sentido que entra o queer, como uma possível forma de resistência na contemporaneidade. Enquanto movimento político e teórico extremamente autoconsciente, o queer não se posiciona necessariamente como oposto à cultura hegemônica, mas sim como a sua “parte torta”, a sua “fatia incômoda”, a sua “faceta marginal”. Enquanto conceito e movimento teórico e político, ele não apenas assume, mas celebra a posição marginal e dissidente. E é dessa posição, que não nega as pontas soltas da cultura hegemônica (mas sim as busca e nelas se deita), que o queer toma seu ponto de observação; um ponto que busca descrever, desessencializar e desconstruir os processos sociais que levam à formação dos sujeitos e corpos hegemônicos. Assim sendo, diante desse fenômeno social assimilador que impacta e rege a vida de tantos gays na contemporaneidade, o queer propõe outros processos, outras formas de negociação, fundadas na crítica e no ato de performar uma resistência deliberada, algo que vai na contramão da negociação performada pelos corpos gays regidos por processos de assimilação. O queer, portanto, busca uma compreensão e um “desmascaramento” dos processos sociais hegemônicos. O “desmascaramento” da lógica que leva os corpos a caminharem ao telos hegemônico.

Ao passo dessa busca pelas inadequações e pontas soltas do processo assimilacionista, Dyer e Cohen nos trazem uma interessante observação:

Essa assimilação, como se fôssemos iguais a todos os outros, mas diferente de um modo pequeno, mostra uma preocupação com as superfícies, com a fisicalidade de nossa homossexualidade, e não com a dinâmica de nossa interação com o resto da sociedade. Pois se a cultura heterossexual reconhecesse essa interação pelo que ela é, opressiva, ela também teria de reconhecer seu próprio papel nessa opressão (COHEN, DYER, 2002b, p. 23).

Os autores argumentam em cima de uma questão fundamental: o assimilacionismo, a “absorção” de corpos dissidentes pela cultura hegemônica, exprime na verdade um apagamento

das violências que essa própria cultura promoveu historicamente sobre esses corpos. Nesse sentido, a cultura hegemônica não apenas nega a sua própria opressão, como também leva os portadores desses corpos dissidentes reconfigurados a esquecer e negar que essa opressão tenha existido (e que, possivelmente, ainda exista). É de encontro a essa diluição das potências dissidentes que o queer contemporâneo não apenas reafirma a sua diferença, mas também busca resgatar sua própria história, seu passado de dor e de lutas, além de revelar a contingência cultural e discursiva pela qual as realidades materiais – e a opressão decorrente delas – são moldadas.

“Quando o queer foi adotado no final dos anos 1980, foi escolhido porque evocava uma longa história de insultos e abusos – você podia ouvir a dor nele” (LOVE, 2007, p. 02). A escolha desse “termo agri-doce” (Ibid.), portanto, não busca vender uma imagem boa ou positiva, mas sim usufruir de sua posição marginal de forma crítica. Nas palavras de André A. Barbosa:

Quem fica do lado dos perversos, dos doentes, daqueles que, por um lado, incomodam tudo que é “padrão” mas ao mesmo tempo, por outro, também incomodam as lutas esperançosas dos LGBTs que afirmam que “somos todos iguais”? A palavra queer ainda parece aglutinar aqueles que, com um riso sarcástico e cruel, afirmam: não somos iguais nem jamais seremos (BARBOSA, 2017, p. 107).

A ode à diferença também é percebida neste excerto de Mateus Nagime, que nos diz:

O queer busca esse desconforto, norteado a partir de uma palavra que causa estranheza e embate com a própria história. [...]. Não existe nada de específico à qual queer se refere. É uma identidade sem uma essência. [...] o queer “não está limitado a lésbicas e homens gays, mas está na verdade disponível para qualquer um que é ou que se sente marginalizado por conta de suas práticas sexuais”. Queer, portanto, não seria necessariamente ligado a experiências homossexuais, ou seja, ao gênero que funciona como objeto de desejo (NAGIME, 2016, p. 28-29).

Dando ensejo ao que vimos na parte I, onde uma perspectiva queer nos informava à respeito de um período histórico onde todos os corpos homossexuais eram tidos como dissidentes e queer, podemos dizer que uma perspectiva queer debruçada no contexto histórico contemporâneo não mais fala de todos esses corpos, uma vez que corpos homossexuais atualmente não são, necessariamente, corpos queer. Assim sendo, por mais que a questão queer permeie todo este trabalho, a sua abordagem deve ser ajustada ao contexto contemporâneo, ao que é tido como dissidente aos olhos da cultura hegemônica dos dias de hoje. Se, na primeira metade do séc. XX, uma sensibilidade dissidente poderia ser promovida nos filmes a partir de

determinadas performances masculinas, creio que no contexto contemporâneo essas performances, em si, não deem conta de expressar o que é tido como desviante ou mesmo “aberrante” à sociedade atual. As análises que se seguirão, portanto, buscarão dar conta dessa questão, como aprofundarei mais adiante. Uma perspectiva queer contemporânea, portanto, “adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 1995, p. 395).

Diante dos contrastes entre existências dissidentes nos períodos pré e pós-Stonewall, creio que seja importante perpassar os trabalhos de Dyer (2002b) e Heather Love (2007). Dyer nos diz que “enquanto Stonewall é sentida por muitos por inaugurar, simbolicamente, uma nova era, de gays em vez de queers, o estabelecimento dessa era tem sido desigual e inseguro [...] não está claro que nós estamos inteiramente fora da era dos queers e dentro da dos gays” (DYER, 2002b, p. 02). Dyer diferencia, assim, uma “era de queers” e uma “era de gays”. Ele afirma que a “era dos queers” é a era anterior à Stonewall. Segundo o autor, este marco histórico, que abriu a porta para tantas conquistas concretas, foi a mesma porta cujo caminho aberto buscou retirar a negatividade do “queer” e maquiá-lo com a aura pretensamente positiva do termo “gay”. Apesar dessa “divisão entre eras” não ser algo rígido, de ser algo mais flutuante e contraditório, é notório para o autor o novo caminho estabelecido pelos corpos e vidas dissidentes nas décadas decorrentes ao marco de 1969, o caminho rumo a uma “narrativa do progresso” gay (LOVE, 2007, p. 17). Ao diferenciar queers de gays, Dyer ainda diz: “A diferença real entre ‘queer’ e ‘gay’ é a da negatividade, embora isso deva ser formulado com algum cuidado. Na verdade, seria perfeitamente possível escrever a história da era dos queers como a história do lento nascimento de gays” (DYER, 2002b, p. 08). Tomando Dyer como referência, portanto, não podemos ler gays e queers como sinônimos (tal como fizemos na parte I) em um contexto contemporâneo pós-Stonewall, uma vez que a história nos traz novas reformulações e, principalmente, novos valores diante dos corpos e vivências de nosso tempo, e esse “queer que dá nascimento ao gay”, é um “corpo negativo” que dá à luz lentamente um “corpo positivo”.

Em Dyer também encontro algumas pistas interessantes sobre o sujeito gay. O autor aponta, por exemplo, as tensões e ambiguidades na relação entre homens gays e mulheres. Se, de um lado, o sistema social – a cultura hegemônica – privilegia os homens sobre as mulheres, esse privilégio não se estendeu da mesma forma, historicamente, a homens gays, que já foram vistos como abjetos e excluídos pela cultura hegemônica, cultura na qual as mulheres ainda estavam incluídas, mesmo que tidas como inferiores em relação aos homens. Por outro lado,

pelo fato de serem homens, eles ainda poderiam ter acesso a um lugar privilegiado na sociedade (e o podem, ainda mais, diante dos processos assimilacionistas contemporâneos). Uma questão patente também é a gama de sentimentos contraditórios que homens gays podem direcionar às mulheres, sentimentos que podem ir da admiração à misoginia, algo que Dyer discorre por meio do que chama de “misoginia gay”, questão interessante na qual não darei conta de me aprofundar nesse momento.

O que julgo interessante, agora, é que esse sujeito gay resulta de uma “narrativa positivada”, como se “o discurso da liberação gay fosse um antídoto para todos os sentimentos de dor, para todas as feridas do passado” (LOVE, 2007, p. 17). Em palavras diferentes das de Dyer, mas mantendo uma ideia semelhante, Heather Love opõe um “adulto gay contemporâneo” a uma “criança protogay do passado”, um “corpo positivo” que nasceu de um “corpo negativo”. Os corpos “positivos” e “negativos”, no entanto, imbricam-se, ressoam um no outro, não se dividem rigidamente. Existem resquícios, e são esses resquícios que, a meu ver, o movimento queer contemporâneo tenta recuperar. Nas palavras de Love: “Na *darkroom* da liberação, o ‘negativo’ do armário ou da criança protogay isolada se desenvolve em um orgulhoso homem gay. Mas o traço daqueles esquecidos é visível bem na superfície desta imagem, um sinal fantasmagórico da reversibilidade do discurso reverso.” (Ibid., p. 20). Nesse corpo dissidente invertido de negativo para positivo, ainda existem marcas profundas que podem reverter essa positividade, fantasmas de uma história de dor e exclusão, fantasmas de corpos literalmente mortos. Entretanto, esses fantasmas têm sido continuamente esquecidos e negados diante dos “avanços” dessa positividade, ou desse processo assimilacionista. Segundo a autora:

“Avanços” como o casamento gay e a crescente visibilidade na mídia de gays e lésbicas endinheirados ameaçam obscurecer a contínua negação e rejeição da existência queer. Pode-se entrar no *mainstream* na condição de que se rompa com todos aqueles que não podem fazê-lo – o não-branco e o não-monogâmico, o pobre e o com gênero não-conforme, o gordo, o deficiente, o desempregado, e uma multidão de outros não mencionáveis. A negatividade social se apega não apenas a essas figuras, mas também àquelas que viveram antes da liberação gay – a multidão abjeta por cuja experiência definimos nossa própria libertação. Dadas as novas oportunidades disponíveis para alguns gays e lésbicas, a tentação de esquecer – esquecer os ultrajes e humilhações da história de gays e lésbicas e ignorar o sofrimento contínuo daqueles que não são acolhidos pela crescente onda de normatização gay – está mais forte do que nunca (Ibid., p. 10).

Esse excerto ainda dá conta de trazer a questão “daqueles se sobram”. Daqueles corpos que, diferentemente dos gays descritos, não são assimilados pela cultura hegemônica

contemporânea, uma vez que não atendem às suas regras: corpos que se relacionam de forma não-monogâmica e/ou baseada em uma união estável como o casamento; corpos com gêneros não-conformes, difíceis de se enquadrar tanto no masculino quanto no feminino, corpos “abjetos” que se afastam bastante do idealizado e higienizado corpo heterossexual hegemônico. Esses corpos ficaram para trás na caminhada rumo ao novo telos hegemônico. Ou melhor, desenharam caminhadas “outras”, sem telos.

Sobre essa “crescente onda de normatização” descrita por Love, também encontramos uma observação em Paul B. Preciado:

Quanto aos movimentos de liberação gays e lésbicos, uma vez que seu objetivo é a obtenção da igualdade de direitos e que se utilizam, para isso, de concepções fixas de identidade sexual, contribuem para a normalização e a integração dos gays e das lésbicas na cultura heterossexual dominante, favorecendo políticas familiares, tais como a reivindicação do direito ao casamento, à adoção e à transmissão do patrimônio. É contra esse essencialismo e essa normalização da identidade homossexual que as minorias gays, lésbicas, transexuais e transgêneros têm reagido (PRECIADO, 2011, p. 17-18).

Essas “minorias”, portanto, que creio que possam ser lidas como queer, são as que tomam a frente da resistência a essa normatização contemporânea, cujo intuito, além da tentativa de reger a sociedade e a cultura sob parâmetros amplamente controláveis pelas lógicas heterossexuais e capitalistas, também é tentar apagar o passado dissidente desses corpos gays, diluir ao silenciamento as potências afetivas e políticas desse passado. Em uma de suas falas mais belas, Love faz uma poética alusão, ao dizer:

A esposa de Ló se prende ao passado e é arruinada por ele. Essa imagem assumiu uma nova ressonância para os queers nas décadas pós Stonewall. Embora já tenha sido real o fato de que alguém admitir sentimentos homossexuais significava reconhecer o seu estatuto como uma figura trágica, a liberação gay abriu várias rotas de fuga para além daquelas planícies condenadas. Com crescente proteção legal e inclusão em várias arenas da vida cívica, gays e lésbicas não se veem mais como necessariamente condenados. Embora um futuro melhor para os queers não seja garantido, é concebível. No entanto, como na história da fuga de Ló de Sodoma, para entrar nesse futuro há uma condição: é preciso deixar o passado para trás (LOVE, 2007, p. 09).

Existe um preço muito grande a ser pago, e uma grande perda intrínseca a ele. E é um preço que a cultura hegemônica cobra justamente por não se revelar como o que realmente é: a produtora das violências sobre os corpos dissidentes. O processo assimilacionista, a (hetero)normatização e a “positivação” do sujeito gay acabam por ser caminhos mais palatáveis do que a completa fragmentação dos processos regidos pela cultura hegemônica (algo

que, em termos práticos, de fato é quase impossível de se concretizar). E esses caminhos, gosto de reiterar, integram-se a processos sociais amplos, da ordem do discurso, que não podem ser matéria de julgamento ou crítica num âmbito individual. Existem formas e formas de negociação com a cultura hegemônica. Enquanto algumas assumem o seu lugar dissidente e fazem a crítica à hegemonia – como o movimento queer – outras buscam galgar outros lugares nessa cultura. Contudo, nem uma forma nem outra são blocos monolíticos e impermeáveis entre si, menos ainda se dividem em “uma corrente assimilada” e “uma corrente dissidente”, diametralmente opostas. Os processos sociais são muito mais fluentes, complexos e contraditórios do que este texto pode argumentar. Todavia, acredito que é ao passo desse processo assimilacionista que, dando ensejo ao excerto de Love, o “deixar de olhar para trás” se faz tão fortemente presente. É justamente esse “deixar de olhar para trás” que faz com que tantos gays se afastem de sua história, desconheçam o seu estatuto originalmente dissidente e busquem, mesmo que sob o impacto de um processo social, se aproximar de um futuro cada vez mais assimilado. Afinal, na caminhada rumo ao novo telos hegemônico, o “olhar para trás” pode resultar na ruína, na transformação em uma estátua de sal. Num corpo quebrado.

Portanto, uma entre tantas estratégias críticas a esse processo pode ser, justamente, o “olhar para trás”. Ou melhor, andar em curvas “estranhas” que deem conta tanto de ir em direção ao passado quanto de perpassar meandros “outros” do presente e do futuro. Em oposição a um possível esquecimento do passado, podemos pensar em várias estratégias e termos. Um deles é a nostalgia, que “cria uma paisagem emocional, um ambiente sentimental que preza por experiências passadas, sejam estas ocorrências pessoais ou comunitárias” (PAVDA, 2014, p. 03). Talvez a nostalgia, mesmo com sua aura idealizada – como Gillad Pavda aponta em seu texto – possa ser uma importante chave contra o esquecimento, contra o apagamento das potências daquilo que foi. Possa ser a arma da estátua de sal, do corpo quebrado, que deseja se fazer vivo. Mais do que se fazer vivo, deseja “reinventar ou recontar o passado [...] com seus próprios modelos, ícones, símbolos, emblemas e imagens glorificadas” (Ibid., p. 06). Nesse sentido, interesse-me na forma como “sentimentos em direção ao passado [...] indicam continuidades entre o ruim passado gay e o presente; e mostram as inadequações nas narrativas de progresso queer” (LOVE, 2007, p. 27). Essa é uma grande estratégia frente aos processos sociais contemporâneos, frente à caminhada do corpo rumo ao novo telos hegemônico.

Por esse caminho, eu verdadeiramente acredito que o queer – em específico o cinema queer contemporâneo – possua essa dimensão estratégica. Mesmo que seja em parte, mesmo que apresente controvérsias. É isso que buscarei ver nos filmes contemporâneos: como eles são

capazes de olhar para o passado e acenar para ele; como eles são capazes de fazer esse passado vivo no presente, de uma forma reconfigurada e deliberadamente “quebrada”, que assume sua posição dissidente; como eles constroem e apresentam, a partir das imagens e sons, potências dissidentes diante da cultura hegemônica contemporânea.

Na parte I, observamos o gênero musical de Hollywood como um lugar fértil para potências dissidentes, algo que se verificava, principalmente, em seus momentos musicais, que desviavam o corpo do telos hegemônico correspondente ao fim das narrativas dos filmes. O momento de música, portanto, era o que permitia de forma mais patente uma saturação e um escape do regime realista, onde algumas performances tiveram espaço para borrar e abalar a cultura hegemônica. Nesse sentido, ao nos deslocarmos para o cinema queer contemporâneo, um cinema que aberta e deliberadamente toma por estratégia sublinhar sua diferença e resistência frente à cultura hegemônica, temos de refazer a questão norteadora deste trabalho: o que os momentos de música evocam nesse cinema, que se propõe a ser abertamente queer? Diante de um cinema já pautado por narrativas dissidentes, como um todo, qual lugar os momentos musicais ocupam? A que esses momentos musicais convidam? Do ponto de vista afetivo, estético e cultural?

Para buscar respostas a essas questões, coloco-me a observar alguns momentos musicais dos filmes *Paciência Zero*, *Tatuagem*, *Shortbus* e *Corpo Elétrico*, filmes amplamente conhecidos como filmes queer. Quero observar o que acontece nos momentos musicais desses filmes, como eles se comportam e qual sua importância estético-narrativa dentro dos filmes. Creio que cada filme – bem como cada momento musical – tenha suas características e especificidades, de forma que não acredito que todos apresentem as questões que busco de maneira igual. Nesse sentido, tentarei dar conta de estabelecer algumas pontes e observar possíveis recorrências, para assim apresentar hipóteses diante das questões que me trazem até aqui.

Antes de prosseguir para a seção seguinte, que visa a percorrer brevemente o cinema queer – compreendê-lo dos pontos de vista histórico, formal e estético, principalmente – julgo importante fazer uma ressalva metodológica, que informará as análises desta parte do texto, especificamente. Na parte I, as análises do corpo ficaram à encargo, quase que exclusivo, das gestualidades desse corpo. Afinal, dentro do musical hollywoodiano, não havia uma grande variedade de corpos para além dos corpos brancos que dominavam majoritariamente a cena – Dyer observa essa questão mais a fundo em *The Colour of Entertainment* (2002c), em que fala sobre o domínio dos corpos brancos no gênero musical. Se, para além de musicais com elenco expressivamente negro como *Uma Cabana no Céu* (*Cabin in the Sky*, 1943), os corpos negros

não tinham tanto espaço quanto os brancos, que dizer de outros corpos dissidentes? Assim sendo, as potências dissidentes nos filmes analisados anteriormente se devem, de forma evidente, ao que esses corpos podiam fazer, em termos de gestualidade, para perturbar a cultura hegemônica, para trazer coisas “estranhas”.

Todavia, quando nos deslocamos para o contemporâneo, e especificamente para filmes que se colocam como queer, não creio que apenas a gestualidade seja suficiente. Julgo que, nesse caso, a performance requer algo a mais que os gestos do corpo; requer saber: qual é esse corpo? Que corpo é esse, que porta os gestos? Qual a cor, o volume, a textura desse corpo? Se estamos diante de um cinema que deliberadamente se propõe a não ser um cinema hegemônico, um cinema de corpos brancos, com gêneros conformes – em suma, corpos hegemônicos – creio que seja interessante observar que corpos “outros” são esses que compõem o todo desse corpo fílmico. Corpos que, diferentemente do musical hollywoodiano, trazem uma gama imensa de variedades. Assim sendo, se na parte I o privilégio foi dado à gestualidade dos corpos, as análises da parte II se sustentarão em dois pilares: a *gestualidade do corpo* (sua movimentação, sua interação com o quadro e os outros corpos cênicos, tal como na parte I) e a *categoria do corpo*, ao que esse corpo é e a que formas de identidade do mundo histórico-cultural contemporâneo ele se associa. Nesse sentido, a questão se torna interseccional, pois já não observa apenas as gestualidades “estranhas” dos corpos masculinos e brancos, mas se preocupa em observar se os corpos são negros, travestidos, com gêneros evidentemente não conformes, entre uma gama de possibilidades. A abordagem interseccional, nessa conjuntura, não visa a observar tanto a questão da representação ou, no termo contemporâneo, da “representatividade” dessas identidades nos filmes (apesar de isso ser importante). Não é esta a questão central. A questão é observar como esses corpos são capazes de gerar, por meio de sua imagem e performance, por meio de sua estética, ruídos e perturbações à cultura hegemônica, por serem corpos que, mesmo na contemporaneidade e no contexto pós-Stonewall, ainda são extremamente marginalizados e tidos, muitas vezes, como “aberrantes”.

Enquanto um corpo gay majoritariamente branco, jovem, magro e próximo da masculinidade hegemônica, caminha num passo cada vez mais assimilado para o telos hegemônico de nosso mundo histórico-cultural, corpos “outros”, como os afeminados, travestidos, negros... estão rabiscando essa caminhada, fracassando de propósito, desenhando outra coisa, cheia de curvas e passos de dança. É isso que pretendo demonstrar através dos filmes. Nesse sentido, portanto, proponho a distensão do gay ao queer, e nesse sentido ampliar o debate para além dos abalos à masculinidade hegemônica, na medida em que o queer abala não apenas esta, mas outras estruturas e aspectos da cultura hegemônica contemporânea.

Andando nesse passo que, mais uma vez, é cantante e dançante, busco por novas potências dissidentes, que se juntem às potências dissidentes analisadas naqueles “filmes do passado”. De forma modesta, busco integrar-me a essa estratégia de “olhar para trás”, ao reunir passado e presente, observando as ressonâncias entre um e outro, as permanências, as mudanças e as especificidades de cada um. Como passado e presente podem, por fim, nos dar vislumbres utópicos potencialmente dissidentes. Nessa busca, eu volto a caminhar na curva, segurando a sereia numa mão e Hedwig na outra.

A UTOPIA DOS CORPOS QUEBRADOS

Dois passos para a frente, um traquejo. Rebolada e movimento de mão. Um grito, um canto. Uma dança, um sexo. Um ruído que faz os outros olharem, que perturba a paz, e que nos faz andar mais um pouco, firme no salto. Acredito, de verdade, na potência do corpo como agente de uma utopia “outra”. A utopia “distópica”, do ponto de vista da cultura hegemônica, uma utopia que borra e macula a utopia reprodutora para a qual a ideia de telos hegemônico faz os corpos caminharem. Para esta utopia “outra”, uma “utopia queer”, o que importa não é, necessariamente, o idealizado futuro social e sua organização, mas sim os vislumbres utópicos que o presente pode nos trazer, em forma de afeto. Como os corpos podem, em sua rebolada, em seu sexo, em seu canto e dança, fazer “um futuro queer dentro de um presente heteronormativo repressivo” (MUÑOZ, 2009, p. 64). Portanto, o que vale para esses corpos “estranhos” é a capacidade de viver a sua utopia mediante “uma performance que encena uma crítica às normatividades sexuais, permitindo-nos testemunhar uma nova formação, um futuro no presente” (Ibid., p. 62).

“Encenar uma nova formação dentro do social” (Ibid., p. 50). Este é um desafio que permeia tanto as performances desses corpos quanto a aproximação teórica do queer de uma perspectiva utópica. Creio que, em termos teóricos, Muñoz concretize esse desafio de maneira extremamente profícua. Em termos de performance, eu aposto que os filmes que aqui trago também o façam. O cinema, como tantas formas de arte, acaba por ser uma potente ferramenta dissidente. É esse cinema que pode se pôr à crítica da cultura hegemônica. Crítica que, acredito eu, é muito mais interessante quando se vale das potências das imagens e sons, da estética, da dimensão afetiva.

Acadêmicos, ativistas, artistas e personagens de desenhos animados há muito tempo buscam articular uma visão alternativa de vida, amor e trabalho, e colocar em prática tal visão. Através do uso de manifestos, uma variedade de

táticas políticas e novas tecnologias de representação, os utópicos radicais continuam a buscar maneiras diferentes de estar no mundo e estar em relação uns com os outros para além daquelas maneiras já prescritas para o sujeito liberal e consumidor (HALBERSTAM, 2011, p. 02).

Bem como os filmes musicais analisados anteriormente, creio que os filmes contemporâneos também encarnem no corpo essas potências dissidentes, esses “afetos utópicos” capazes de nos sensibilizar para possibilidades “outras” dentro de um presente que caminha para o telos hegemônico. Entretanto, uma diferença é fundamental entre essas cinematografias: enquanto o telos hegemônico se encaixa com o fim das narrativas dos musicais, permeados por tramas heterossexuais, não podemos dizer o mesmo do cinema queer contemporâneo. Sendo esse cinema parte de um movimento político, teórico e estético que busca estratégias para criticar justamente o telos hegemônico de nosso tempo, os processos assimilacionistas e a cultura hegemônica contemporânea, não creio que o telos hegemônico corresponda ao final das narrativas desses filmes. Assim sendo, se podemos elencar, a grosso modo, diferenças fulcrais a essas cinematografias, julgo que elas possam ser: (1) o fato de o cinema contemporâneo ser abertamente queer, assumir sua dissidência e partir dela para conceber seu corpo estético-narrativo, enquanto o musical clássico possuía narrativas regidas pela cultura hegemônica e heterossexual; e (2) o fato de o cinema queer contemporâneo possuir uma gama de estruturas estético-narrativas que não tomam a cultura hegemônica como norte e, por isso, diferenciam-se das cinematografias produzidas por essa cultura, por não tomar o “final narrativo” com o grau de importância que este tinha no gênero musical e no cinema clássico.

Assim sendo, é possível inferir que as potências dissidentes do cinema contemporâneo, portanto, são mobilizadas de formas mais amplas, variadas, distribuídas de maneiras diferentes, já que esse cinema é deliberadamente queer e se coloca a jogar com a gama de possibilidades dissidentes que a sociedade, a arte e a cultura podem oferecer. Não intento observar todas essas formas, mas sim como os momentos musicais podem estar integrados a elas. Uma questão interessante, nesse sentido, é que apesar da grande recorrência de momentos musicais no cinema queer contemporâneo, grande parte da fortuna crítica e teórica que encontrei em minha pesquisa não se debruça na questão da música com a mesma intensidade que se debruça nas performances sexuais, por exemplo (que, acredito eu, de fato são bastante incisivas e evidentes em alguns filmes). Por isso, este trabalho busca se integrar à observação da música e da dança como potências dissidentes, momentos afetivos que mobilizam os corpos a formas “outras” de se conjugar, de se tocar, de performar. E mais: momentos que “olham para trás”, e assumem-se estátuas de sal, assumem o corpo quebrado para si.

E a expressão *corpo quebrado* nos faz bastante sentido. Ela não apenas engloba a metáfora da estátua de sal e do “olhar para trás”; não apenas engloba aqueles corpos que estão à parte da pretensa integridade da cultura hegemônica, mas também dá conta de falar sobre o cinema queer. Um cinema “quebrado” tanto no sentido da desconstrução da integridade hegemônica dos corpos em cena, quanto no sentido da fragmentação, em termos de forma e estilo estético-narrativo.

Conforme as décadas pós-Stonewall foram consolidando mais espaço para personagens e questões gays, houve uma demanda, por parte do movimento, por representações positivas no campo artístico-cultural, representações estas que acabaram por higienizar esteticamente e limitar as possibilidades narrativas em torno desses corpos. É nesse sentido que outras partes do movimento vão de encontro a essa demanda – que acabou por se integrar ao processo assimilacionista – e pensam uma forma de fazer arte que não apenas critique representações higienizadas quanto busquem dar conta de uma variedade maior de representações e construções estético-narrativas. Como coloca Nagime, ao falar sobre as discordâncias entre o movimento gay e a sua “parte” que viria a se engajar com o queer: “Se o movimento gay e o movimento queer vão entrar em desacordo a partir das formas de representação e declaração das mais variadas formas de sexualidade e erotismo, o cinema é um meio fundamental para esse embate (NAGIME, 2016, p. 41).

Assim, por volta dos anos 1980, esse outro movimento que se engaja com políticas queer busca desenvolver seus trabalhos articulados a outras questões, de ordem teórica e prática. No campo teórico, um engajamento com uma nascente teoria queer é bastante importante para o fazer artístico, que se utiliza de epistemes e conceitos pensados na academia para conceber forma e discurso fílmicos. Contudo, o campo prático é o que permeia de forma mais central essa arte, que se erige como uma ferramenta militante dentro de um contexto histórico extremamente controverso: a crise da AIDS. “A crise da AIDS produziu uma política queer unida através do ativismo, expressão artística e trabalho teórico” (STAMM, 2012, p. 01). É nesse contexto que, no início dos anos 1990, erige-se o chamado *New Queer Cinema*.

Aos poucos, alguns destes ativistas foram se familiarizando com a prática cinematográfica e criando uma carreira tanto em curtas quanto em longas metragens. Os filmes passaram a circular em festivais, não só nos dedicados a filmes LGBT, mas entre os mais importantes do mundo, como o de Sundance, EUA, e o de Berlim, Alemanha Ocidental. O Festival de Berlim, aliás, desde 1987, já dedicava um prêmio aos melhores filmes com personagens e temas gays. O *New Queer Cinema*, como ficou conhecido esse conjunto de filmes, foi um movimento de grande destaque nessa aproximação de teoria e prática, mas ainda assim é difícil apontar características em comum, seja em matéria de estilo cinematográfico, personagens representadas, locale época retratados,

além de um estilo queer, que na época ainda estava começando a se formar e se perceber (NAGIME, 2016, p. 42).

Popularizado pela crítica norte-americana B. Ruby Rich, que escreveu um influente artigo chamado “A queer sensation”, publicado em 1992 no jornal *The Village Voice*, o termo *New Queer Cinema*, na verdade, serviu como uma forma de mapear a tendência cinematográfica que se percebia no cinema norte-americano daquele momento. Contudo, por conta de sua influência, ele acaba por englobar um importante movimento dentro de um panorama queer mais amplo dentro do cinema, que influencia outras cinematografias para além dos Estados Unidos e para além de seu momento histórico em si. O artigo de Rich, que foi novamente publicado na revista inglesa *Sight & Sound*, no mesmo ano, já adotou nesta segunda publicação o popularizado termo como título, apesar de ele não aparecer em nenhum momento do texto. Mesmo que não dê conta de cinematografias potencialmente queer que são anteriores a esse período – como exemplo, os excepcionais trabalhos de John Waters nos anos 1970 e 1980 – esse momento, que alça popularidade com a alcunha *New Queer Cinema*, é extremamente importante no sentido de compreendermos a popularização e a ampliação dos debates sobre esse cinema dissidente que começa a “invadir” os espaços oficiais e hegemônicos.

No célebre ensaio publicado na revista britânica *Sight and Sound* (1992), no qual definiria as bases do que viria a se tornar o chamado *New Queer Cinema*, a crítica de cinema norte-americana B. Ruby Rich comenta como esses filmes seriam o marco de algo novo por romperem definitivamente com “abordagens humanistas antigas” e com “filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade”. Ao cunhar o termo “novo cinema queer”, Rich propunha-se a capturar mais um momento do que um movimento cinematográfico, referindo-se a um grupo de filmes e cineastas gays e lésbicas que, no começo dos anos 1990, estavam produzindo um novo modo de fazer cinema e vídeo que era revigorante, ousado e inventivo, com estilísticas provocantes mesmo dentro de orçamentos baixíssimos (SARMET; BALTAR, 2016, p. 50-51).

Esse cinema queer, como colocam Mariana Baltar e Érica Sarmet, vale-se de propostas estético-narrativas que já não se preocupam com abordagens humanistas na construção do corpo fílmico, ou abordagens clássicas que levem o filme – o corpo – a caminhar rumo a um telos que cumpra funções hegemônicas. As autoras continuam ao dizer que:

Os filmes do *New Queer Cinema* debochavam dos estereótipos associados à homossexualidade e os esgarçavam ao máximo para produzir novas narrativas políticas que defendiam em sua própria forma fílmica um modo precário, desviante e torto de se ser, estar e criar no mundo. Em meio a um pânico homofóbico generalizado decorrente da epidemia da AIDS, obras como *Poison* (1991), de Todd Haynes; *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston; *Edward II* (1991), de Derek Jarman; *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, 1991), de Gus Van Sant e os curtas experimentais de Sadie Benning

aparecem como exemplos da linguagem desafiadora desses diretores e diretoras cujos filmes não só não temiam sua própria *queerness*, como a reivindicavam (SARMET; BALTAR, 2016, p. 51).

A “estilística provocante” desse cinema queer se articula, dentre outras coisas, em cotejo com uma ampla gama de referências da arte e da cultura, este que alimenta artisticamente os trabalhos de muitos realizadores. Nas palavras de Rich:

há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. [...] essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer (RICH, 2015 apud. NAGIME, 2016, p. 44).

A autora sinaliza algo que considero bastante caro: parte fundamental da potência afetiva desse cinema se liga, necessariamente, à sua “apropriação, pastiche e ironia”. Ao seu “olhar para trás”. O cinema queer observa o seu lugar dentro do imenso campo artístico-cultural, um lugar dissidente que não deixa de olhar seus arredores; pelo contrário, olha-os intensamente, toca-os, toma coisas deles. Olha o tempo todo para o que foi feito antes dele. “Artistas e imagens subculturais incorporam tradições de performance e ativam novos conjuntos de significados e referências políticos” (HALBERSTAM, 2011, p. 97). O “olhar para trás” se configura a partir do momento em que o cinema queer toma referências, diretas e indiretas, de outras formas de cinema e arte, muitas delas canônicas, e reconstróem coisas inventivas sobre essas referências, sem negá-las. Embaralham-nas, misturam-nas numa salada colorida, de (des)organização ímpar, que desconstrói as possíveis facetas hegemônicas dessas referências e jogam *highlight* em cima de suas facetas dissidentes. O cinema queer “queerifica” as referências da cultura hegemônica, e celebra essa “queerificação”, como coloca a autora, de forma enérgica e cheia de prazer.

“Uma parcela significativa do cinema queer apreendeu a potência pedagógica do filme narrativo, em especial através de um flerte com o cinema de gênero, e fez dela o centro do seu lugar de fala político” (SARMET; BALTAR, 2016, p. 54). Como colocam as autoras, o cinema queer se utiliza deliberadamente das possibilidades que o cinema hegemônico traz. E creio que esse “flerte com o cinema de gênero” é extremamente importante para minha perspectiva. Esse flerte se traduz em apropriações nas quais o cinema queer faz uso de características fundamentais de determinados gêneros, reconstruindo, de um lado, marcas estéticas destes gêneros, por meio da articulação das imagens e sons, e de outro, subvertendo preceitos e estruturas narrativas dos gêneros, de forma a fragmentá-las e moldá-las em perspectivas

“outras”. É interessante perceber como esse cinema queer deliberada e conscientemente se apropria de gêneros cinematográficos hegemônicos, redesenhando suas características, fragmentando-os, torcendo-os, revirando-os duas, três, vinte e quatro vezes, levando-os para caminhos sem fim. Um sem fim de oportunidades e delícias. Em suma, pincelando-os de uma forma maravilhosamente queer. E mais interessante ainda é observar que os filmes queer não apenas quebram a faceta hegemônica presente nas narrativas dos gêneros clássicos, mas se aproveitam intensamente das facetas potencialmente dissidentes desses mesmos gêneros, marcas e características “estranhas” que eles sempre carregaram consigo. Esse seria o caso do gênero musical, segundo minha perspectiva. E ele seria matéria de referência para o cinema queer, tanto no contexto do *New Queer Cinema* quanto depois dele. *Paciência Zero*, que analisarei na seção seguinte, é um dos maiores exemplares dessa apropriação do gênero musical, assim como outros filmes do mesmo diretor, John Greyson.

Seja como movimento, seja como tendência, o *New Queer Cinema*, seus estilos, suas propostas estético-narrativas, tudo isso é extremamente importante à compreensão da trajetória do cinema queer e do estatuto que ele galgou dentro de discussões acerca do movimento queer do ponto de vista da arte e da cultura. Armados com o que este período e este cinema nos legaram, fica inclusive mais fácil e prazeroso olhar para trás e buscar obras anteriores, objetos a serem vistos à luz de uma perspectiva dissidente. Contudo, esse período não se sustentou por tanto tempo. Não da forma como ele surgiu e ficou amplamente conhecido. Ao passo dos processos sociais que conduzem os corpos a caminhar de acordo com um telos, esse cinema, bem como sua inventividade, foram gradativamente sendo apropriados e absorvidos pela lógica do capital. Muito do que tange à estilo e temática começou a ser utilizado por cineastas de renome dentro do cinema hegemônico, que passaram a fazer filmes dentro desse sistema, sendo que alguns desses filmes alcançaram bastante sucesso. Um bom exemplo é o filme *Meninos Não Choram* (*Boys Don't Cry*, 1999), de Kimberly Peirce, que rendeu um Oscar à atriz principal, Hilary Swank, que deu vida a um protagonista trans. Ao comentar sobre essa questão, Laura Stamm diz:

Filmes como esses foram relativamente possíveis graças aos filmes do *New Queer Cinema*; levando à conclusão de que o sucesso de cineastas queer levou os cineastas do *mainstream* a capitalizar sobre a novidade e o sucesso do gênero para lançar grandes nomes de atores em filmes que viriam a ser vencedores do Oscar (STAMM, 2012, p. 02).

E a consequência dessa absorção temática e estética (mais temática do que estética), é justamente uma diluição da potência dissidente que o *New Queer Cinema* propunha, quando Rich criou este termo. Sobre isso, Stamm também diz que:

A própria B. Ruby Rich também comentou sobre a ausência de filmes como os do apogeu do *New Queer Cinema*. Falando francamente da perda da urgência sentida no início dos anos 90, ela descreve os restos atuais do gênero como “o pior pesadelo” daqueles pioneiros desse cinema, referindo-se à “mercantilização e assimilação” do cinema queer evidente em programas de televisão como *Queer Eye For the Straight Guy* e *Will and Grace* (STAMM, 2012, p. 02).

“O pior pesadelo” dos pioneiros desse cinema queer, portanto, seria a assimilação de sua potência pela cultura hegemônica, assimilação essa que intenta esvaziar inclusive o termo “queer” de seu significado dissidente, ao utilizá-lo em produtos culturais extremamente *mainstream* e inseridos na cultura hegemônica. Para B. Ruby Rich, o *New Queer Cinema* tem sua queda quando o mercado passa a girar em torno desses filmes – que haviam se expandido muito, em termos de produção – e tenta tomar seu mote no intuito de produzir filmes para públicos em larga escala. O resultado: produções extremamente menos engajadas politicamente, e bem mais próximas de um modelo hegemônico e heteronormativo, este que, no passo do mercado, chegaria a maiores públicos e seria “melhor recebido”. Nas palavras de Sarmet e Baltar:

Para alguns, incluindo a própria Ruby Rich, seria o “fim” do *New Queer Cinema*. De fato, o que veríamos nas décadas seguintes seria a predominância de narrativas estreladas por personagens LGBT cada vez mais comerciais e normativas, gourmetizadas, palatáveis ao gosto de um público acostumado aos ensinamentos de gênero, sexo e raça do cinema clássico hetero-narrativo (SARMET; BALTAR, 2016, p. 52).

Se levarmos em conta que o caminho de “progresso gay”, como colocam Heather Love e Richard Dyer, é um caminho que acaba por deixar para trás as origens marginais e queer e se aproximar de uma imagem hegemônica, podemos dizer que o cinema posterior ao *New Queer Cinema* também caminha nesse passo. Laura Stamm é bastante incisiva em sua crítica sobre a assimilação deste cinema, esta que anda lado a lado com o processo assimilacionista social. Atribuindo esse processo à lógica neoliberal do capitalismo contemporâneo, ela diz:

O neoliberalismo engloba um pensamento político que apoia a regulação governamental da socialidade e moralidade da mesma maneira que regula a economia. Essa regulação ou organização social exige uma dependência de categorias de identidade; o neoliberalismo pressupõe que todos se identificarão

com um número discreto de categorias (heteronormativas). Como consequência, aqueles que se desviam de uma identidade facilmente compreensível se tornam ininteligíveis como cidadãos de um Estado-nação neoliberal. [...] A política neoliberal afetou profundamente a política gay, pois o ativismo gay dominante se volta para a retórica assimilacionista e para um privilégio dos valores familiares. A demanda por casamento gay [...]” expõe uma luta pela normalidade e acesso aos mesmos regimes que tradicionalmente excluía aqueles que não se encaixavam nas normas heterossexuais. [...] o neoliberalismo torna o queer estável, estagnado e incapaz de promover mudança social. Para que a política e o ativismo queer tenham novamente uma possibilidade revolucionária, eles devem criticar a ideologia neoliberal que silencia um *queerness* radical (STAMM, 2012, p. 03).

A autora nos convida a pensar, assim, em como dar continuidade aos esforços empreendidos pelo *New Queer Cinema*. Como, mesmo depois de sua diluição pelo cinema *mainstream*, ainda é possível articular um cinema que, verdadeiramente, constrói potências dissidentes capazes de criticar a cultura hegemônica contemporânea? Esta questão se coloca como desafio, que a autora busca analisar em seu artigo. Julgo que essa continuidade poderia se dar na medida em que se tenha domínio sobre as estratégias críticas que o cinema queer desenvolve em seu corpo estético-narrativo. Ou seja, as formas como ele constrói e entrega essas críticas a partir de articulações específicas das imagens e sons. O que considero central, nessa conjuntura, é o saber “olhar para trás”. E esse “olhar para trás”, reiterando o que tenho dito até aqui, possui duas dimensões: (1) olhar para trás para defrontar o passado e as realidades verdadeiramente dissidentes que fundamentam a existência queer, carregando esse passado como uma potência política e afetiva; e (2) olhar para trás, para o que tanto a cultura hegemônica quanto os queers do passado fizeram, no campo artístico-cultural, e se utilizar dessas referências, usá-las para criar tanto novos discursos como novas formas de afeto. Nesse sentido, para muito além do período do *New Queer Cinema*, é fulcral o entendimento do que é o cinema queer.

Já mencionamos que o cinema queer tem algumas preocupações maiores do que simplesmente entender onde os gays e lésbicas estão representadas no cinema, apontando outras possibilidades de leitura e de compreensão de obras cinematográficas. Existem filmes LGBTs que podem não ser considerados queers, assim como filmes queers que não apresentam personagens gays. O que seria, portanto, um cinema queer? (NAGIME, 2016, p. 46).

Ao se diferenciar de filmes com personagens e questões LGBT *per se*, o cinema queer reivindica um estatuto próprio que, acredito eu, é muito mais fundado em estilo – construção estético-narrativa – que em temática. Todas as temáticas disponíveis na cultura podem ser abordadas cinematograficamente em uma perspectiva queer. É evidente que o uso de corpos gays, lésbicos, entre outros, ainda tem um lugar evidente neste cinema, mas ele, de forma

alguma, necessita deles para se fazer. A arte queer se edifica muito mais em termos do tipo de crítica que pode operar à cultura hegemônica – crítica que se constrói, majoritariamente, por meio da forma como os filmes conjugam seu jogo de imagens e discursos – do que nas identidades que os filmes representam em cena.

Na busca por compreender “o que é o cinema queer”, proponho trazer as observações de Sean Griffin e Harry Benshoff (2006). Os dois autores, ao fazerem um traçado histórico do cinema queer estadunidense, definem alguns procedimentos e soluções que podem ser usados como ferramentas para compreender um filme como queer. Nesse sentido, eles propõem cinco soluções, ou cinco métodos, para avaliar se um filme é queer ou não. Soluções baseadas em características que os filmes podem apresentar. São elas: se o filme apresenta personagens e questões queer tratadas sem depreciação; se o filme possui autoria queer; se o filme reúne uma espectadorialidade queer; se o filme apresenta características queer em seu corpo, por conta de sua filiação de gênero; se ocorre identificação espectadorial com personagens “estranhos” presentes no filme.

Quanto à primeira solução, os autores dão ênfase ao papel que esses personagens queer deveriam ter no filme. Deveriam ser não apenas personagens queer, dispersos no corpo fílmico, mas personagens de importante presença e que lidam com questões e assuntos queer de maneira mais profunda e significativa, sem que haja uma exploração dessas questões e desses personagens de uma forma vexatória, opressiva ou depreciativa. “O filme queer é aquele que contém personagens queer e se envolve com questões queer de forma significativa – em oposição a uma forma depreciativa ou exploratória” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 10).

A segunda solução proposta, da autoria, traz uma faceta interessante no sentido de falar por uma possível sensibilidade específica que o autor queer pode depositar sobre sua obra, ou que obras de arte são afetadas pelas escolhas artísticas de seus realizadores. Sendo essas escolhas moldadas por sensibilidades dissidentes, elas tendem a refletir essa sensibilidade no produto artístico. Nesse contexto, faço minhas as palavras de Nagime, ao dizer que essa solução

leva em conta a sexualidade dos artistas responsáveis pelo filme, seja atrás das câmeras (em especial, mas não somente na direção, roteiro e produção) ou à frente delas. Considerando a produção moderna, muitos filmes realizados por tais profissionais acabam tratando de assuntos queers, mesmo veladamente. Em relação ao cinema norte-americano da época em que o Código Hays estava em vigor, os autores apontam nomes como James Whale, George Cukor e Dorothy Arzner, aos quais poderíamos acrescentar brasileiros como Mário Peixoto, José Cajado Filho, José Carlos Burle e Watson Macedo. Muitos dos seus filmes não continham personagens ou assuntos abertamente homossexuais. Mas, justamente por esses artistas terem trabalhado em uma época em que tais assuntos deveriam ser abordados de forma velada, é mais recorrente e natural percebermos tais questões nas entrelinhas. Os autores

defendem que “cineastas queers podem e de fato incluem uma sensibilidade queer em seus trabalhos”, mesmo na ausência de personagens e assuntos queers. Assim, um filme com temática/enredo/história /personagens supostamente héteros feito por um cineasta ou com participação decisiva de um artista queer pode ser considerado queer (NAGIME, 2016, p. 48).

Essa perspectiva, trazida pelos autores e comentada por Nagime, informa bastante a perspectiva deste trabalho, especialmente quando relembramos a questão do “trabalho gay” cunhada por Matthew Tink com sobre o gênero musical hollywoodiano, que vimos na parte I. Essa perspectiva, no fim das contas, integra-se perfeitamente com a questão da espectralidade, esta que vimos anteriormente à luz da teoria de Brett Farmer e sua “espectralidade gay”, e que também sustenta a terceira solução proposta por Griffin e Benschhoff. Não apenas a sensibilidade autoral, mas também a sensibilidade espectral pode dar conta de falar se um filme pode ou não ser queer. Por isso, a leitura queer de filmes, mesmo que estes lidem, à princípio, apenas com personagens ditos heterossexuais ou que não falem abertamente de questões dissidentes, é um importante procedimento. “Não é necessário nesse caso que o cineasta, a estrela ou mesmo o montador sejam queers. Como realça o livro, ‘todos os filmes podem ter algo queer, se lidos a partir de um ponto de vista queer – isto é, um ponto de vista que desafie hipóteses dominantes sobre gênero e sexualidade’” (Ibid., p. 49). A leitura queer se faz procedimento não apenas para uma gama imensa de espectadores, mas também encontra bastante respaldo teórico. Talvez um dos mais proeminentes exemplos, nesse contexto, para além do já citado Brett Farmer, sejam os trabalhos de Alexander Doty. Sua abordagem é essencial para a compreensão de que leituras queer não são arbitrarias, ou baseadas apenas em um olhar alternativo e “torto” de um espectador que vê o filme da forma como quer, mas que essas leituras são, sim, baseadas em aspectos que o próprio filme tem em si, que o próprio filme é capaz de incorporar. Em suas palavras: “Leituras queer não são leituras ‘alternativas’, equivocadas, tendenciosas, ou que querem ‘ver coisa onde não existe’. Elas resultam da identificação e articulação da complexa gama de expressões queers que sempre foram parte de textos da cultura popular e de seu público (DOTY, 1993, p. 16).

Essa questão dá ensejo à quarta solução proposta por Griffin e Benschhoff. Se tanto a segunda quanto a terceira soluções contemplam bastante o trabalho de “queerificar” o gênero musical tal como empreendemos até aqui, a quarta solução aponta diretamente para questões sobre este gênero. O procedimento seria, portanto, ligar o queer a questões estilísticas e formais de determinados gêneros de cinema, dentre os quais o musical faria parte, juntamente ao cinema de horror, à ficção científica, à fantasia, entre outros gêneros que se sustentam em certa “estranheza”, baseada principalmente num escape de um regime realista. A faceta queer estaria

no fato de esses gêneros nos colocarem coisas que são “fora do comum”, “já que não é comum as pessoas saírem por aí cantando e dançando ou vivendo aventuras pelo espaço sideral” (NAGIME, 2016, p. 50). Nas palavras dos autores: “Embora suas histórias geralmente insistam na heterossexualidade de seus personagens, o musical (como o filme de horror e a ficção científica) cria um mundo hiper-real no qual quase tudo pode acontecer” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 11).

Em relação à quinta e última solução proposta pelos autores, que eu acredito que faça ponte com a primeira e a terceira soluções, tem a ver com o ato de se identificar com personagens dissidentes presentes nos filmes. Griffin e Benshoff colocam:

Finalmente, também foi sugerido que o próprio ato de experienciar filmes – os processos psicológicos do olhar e se identificar com os personagens – pode ser pensado como queer. Na maioria dos filmes de Hollywood, os espectadores são encorajados a se identificar com (e às vezes ver através dos olhos de) personagens centrais. Esses personagens centrais são tradicionalmente homens heterossexuais brancos, mas também podem ser mulheres, pessoas de cor ou mesmo queers (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 11).

As soluções propostas pelos dois autores são muito profícuas, e me informam bastante. Contudo, eu não as considero bastantes. Suas soluções pouco falam sobre a configuração estético-narrativa dos filmes em termos formais, e eu julgo que uma *forma queer* faça toda a diferença para entendermos um filme como parte integrante de um cinema queer. Nesse sentido, encontro em André A. Barbosa um importante complemento. O autor, ao dizer que obras queer “estruturariam-se por excessos afetivos” (BARBOSA, 2017, p. 117), nos dá pistas mais concretas sobre como se construiria um texto queer e, principalmente, em que sentido ele se diferiria de um texto hegemônico. Já que o queer se propõe a criticar a cultura hegemônica, é fulcral que essa crítica esteja impressa, também, na forma. E não apenas de maneira acessória, mas como central na articulação das imagens e sons do cinema queer. Segundo Barbosa:

Uma primeira e mais óbvia dimensão de um texto queer seria, é claro, sua dificuldade, isto é, seu caráter de alheamento com relação ao funcionamento pleno do sistema de significados da episteme. Do mesmo modo que o queer é estranho, ruidoso e incômodo, assim o seriam as obras queer (BARBOSA, 2017, p. 113).

Barbosa sinaliza, portanto, a construção de uma forma ruidosa, de uma estética ruidosa e incômoda, de algo que perturbe a cultura hegemônica a partir, dentre outras coisas, do embaralhamento e da dificuldade do texto. Retomando a questão que abordamos logo atrás,

sobre o cinema queer se apropriar da cultura hegemônica e de gêneros canônicos, creio que essa apropriação se fundamente em uma reconfiguração que fragmenta esses textos e gêneros, e os reedifica de uma forma que, apesar de ter sido emprestada da cultura hegemônica, já não devolve a ela um produto moldado sob os mesmos parâmetros de coesão com que os textos e gêneros vieram. O cinema queer, nessa perspectiva, constrói uma forma, em maior ou menor grau, incômoda e ruidosa, que fragmenta elementos estético-narrativos de gêneros da cultura hegemônica. Essa característica também o diferencia da proposta contra hegemônica dos cinemas modernos, da *Nouvelle Vague*, por exemplo, que apesar de serem cinemas que criticavam o cinema hegemônico e propunham uma forma fragmentada, não se sustentavam em apropriações e pastiches irônicos da cultura hegemônica como o faz o cinema queer, que também se diferencia por não ter em pauta uma lógica humanista tradicional. Barbosa continua ao dizer:

A opacidade do cinema queer, sua figuralidade desconcertante, seus hibridismos imagéticos, dizem respeito a um gozo sem função, um gozo que muitas vezes atrapalha e corrói o esperançoso progresso de outras lógicas estéticas – quer a lógica conservadora, quer a lógica mais sofisticada que busca a expansão e a melhoria de uma episteme por ora injusta e incompleta. Essa especificação tem uma consequência importante, a saber: uma obra de arte queer não pode ter como traço definidor, portanto, a temática LGBT (BARBOSA, 2017, p. 115).

Este último excerto reitera, afinal, o que viemos discutindo. Creio que as contribuições de Barbosa deem conta de complementar as observações de Griffin e Benshoff. E é baseado em todas essas contribuições que eu compreendo o que seria o cinema queer, tanto dentro do contexto do *New Queer Cinema* como para muito além dele. Diante disso, creio que seja importante problematizar a valência dos filmes do *corpus* deste trabalho como filmes queer. Em relação aos filmes analisados anteriormente, creio que a resposta já esteja dada neste trabalho, tendo em vista o caminho teórico feito até aqui. Sobre os filmes em que me debruçarei logo a seguir, que são amplamente considerados parte integrante de um cinema queer contemporâneo, julgo que eles atendem, de forma ainda mais evidente, as questões teóricas colocadas por esses autores.

Os filmes do *corpus*, que em sua maioria são filmes recentes – do séc. XXI – podem ser vistos não apenas como filmes queer, mas também como uma faísca legada do *New Queer Cinema*, um exemplar da resistência aos processos de assimilação e diluição ao capital que esse cinema sofreu. A potência desse cinema contemporâneo também é sinalizada por Laura Stamm:

O *New Queer Cinema* não foi totalmente perdido. Eu argumento que o cinema queer não carece de potencial revolucionário; em vez disso, a força motriz por trás desses filmes mudou. A força revolucionária que impulsiona o cinema queer atual reflete a atual virada na teoria queer. Enquanto o ativismo queer e o cinema no início dos anos 90 reagiram a um governo conservador que não respondeu à crise da AIDS, o atual ciclo de filmes queer emprega políticas radicais que reagem a um governo contemporâneo impregnado de ideologia neoliberal. Como o ativismo queer do começo dos anos 90, as interrogações queer do neoliberalismo são visualizadas no cinema queer. Ao realizar um estudo de ciclo de filmes recentes, eu revelo que a força motriz por trás do *New Queer Cinema* hoje vem de uma radical e revolucionária antissocialidade (STAMM, 2012, p. 02).

Stamm aponta, em sua fala, que o que chama de “potencial revolucionário” do cinema queer ainda está vivo e bastante presente. Ela argumenta que o que mudou, na verdade, foram os contextos sociais e históricos que impulsionam e alimentam esse potencial, que eu leio como potência dissidente. Mudança essa que pode se refletir nos filmes, na forma como eles são construídos. “É nesse sentido que Baltar aponta a existência de uma virada no cinema queer dos anos 1990 para os anos 2010, marcada pela substituição de uma pedagogia sociocultural por uma pedagogia dos desejos” (SARMET; BALTAR, 2016, p. 53).

Os anos 1990, ainda permeados pela crise da AIDS, viram no ascendente cinema queer daquela década um cinema edificado em discurso crítico que apontava diretamente para problemas e inadequações sociais e culturais responsáveis por opressão e violência sobre vidas e corpos dissidentes. Corpos e vidas que, literalmente, estavam morrendo em massa naquele contexto, sendo, muitas vezes, abandonados pelo descaso do poder público e da cultura hegemônica, como podemos ver em artigos que observam filmes do período (PEARL, 2000; GITTINGS, 2001). Porém, quando nos deslocamos para os anos 2010, temos não apenas uma mudança de contexto, como também podemos perceber as mudanças conseguintes em torno de cinemas que tratam de questões queer. Se personagens e questões gays e LGBTs passaram a ser mais “aceitos” e veicular na mídia massiva de forma mais ampla, essa conquista não foi satisfatória para parte do movimento, que percebeu a diluição política e afetiva dessa assimilação. Por isso, pelas demandas não apenas de representação de corpos e identidades mais variadas, mas também de outras formas – ou formas “outras” – de se fazer cinema e audiovisual, que Baltar e Sarmet colocam que os anos 2010 propõem uma novo procedimento, uma nova pedagogia – no termo das autoras – ao fazer artístico queer, baseada mais no afeto e na sensibilidade do que no discurso sociocultural que era caro ao cinema queer nos anos 1990.

Se por um lado alguns poderiam argumentar, com certa razão, que estamos diante de uma reificação das identidades queer, tornadas commodities a partir do entendimento por parte de empresas produtoras, canais de televisão e VoD que o pink money/queer dólar pode ser muito lucrativo, por outro devemos

atentar para uma demanda por políticas de representação que não buscam mais a inclusão a qualquer custo: queremos personagens LGBT na TV e no cinema, mas sem recorrerem a estereótipos de gênero e sexualidade e em uma pluralidade de corpos e narrativas. É desse novo gesto político que veremos, a partir dos anos 2010, um renascimento de narrativas queer dedicadas aos prazeres, aos corpos e às sensibilidades (SARMET; BALTAR, 2016, p. 52-53).

Os corpos, os prazeres, as sensibilidades. Todos esses termos podem ser conjugados a um termo específico: afeto. Ou seja, filmes queer contemporâneos apostam numa construção estético-narrativa que prioriza o afeto como seu vetor político e sensível. O falar, no sentido de verbalizar a crítica à cultura hegemônica, já não basta; tampouco basta apenas falar sobre os corpos e identidades dissidentes. O mostrar, pôr em cena, é o que configura a especificidade dessa pedagogia contemporânea. As autoras continuam ao dizer:

Já no cinema contemporâneo há um investimento maior em uma pedagogia dos desejos, que tem por objetivo engajar afetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual. [...] Não se trata de identificar uma estilística comum entre diretores de uma geração, mas sim de reconhecer nas decupagens interessadas no recorte dos corpos e das carícias partilhadas um gesto político de trabalhar as identidades queer a partir da visibilidade. [...] Se no final dos anos 90 e começo dos anos 2000 era muito importante falar sobre homossexualidade, de modo que o conflito interno do personagem era estruturado ou em função de um desejo proibido, ou do conflito externo posto pelas instituições (família, trabalho, religião), nos anos 2010 o que vemos é a predominância de uma construção dramática que privilegia o mostrar, não só da homossexualidade, mas também da transgeneridade e de uma série de outros espectros sexuais que, a partir do século XXI, começam a abrir brechas nos espaços antes exclusivos da homonormatividade (SARMET; BALTAR, 2016, p. 55).

Essa “virada de pedagogias” é bastante interessante para percebermos as dinâmicas estético-narrativas do cinema queer conforme os anos. Se no cinema queer dos anos 1990 predominava uma potência das questões sociais e culturais das identidades e corpos dissidentes, no cinema queer contemporâneo esse predomínio se volta, de forma mais intensa, aos corpos visíveis e sua potência afetiva. Contudo, a meu ver, essa virada certamente não é rígida e ambas as questões – sociocultural e afetiva – podem coexistir sem grandes prejuízos. Acredito que esse seja o caso de *Paciência Zero*, por exemplo, filme do *New Queer Cinema* cuja encenação e potência afetiva dos corpos podem ser lidas sob a óptica de uma pedagogia dos desejos, sem prejuízos, como veremos a seguir.

A grande questão dessa pedagogia dos desejos, que as autoras ligam a uma *pedagogia das sensações* – termo de Baltar (2016) – é que ambas, ao se ligarem à questão do afeto, ajudam-me a recuperar a questão do afetivo-performativo de Elena Del Ró, agora do ponto de vista do

cinema queer. Se essa base epistemológica nos serviu para analisar os momentos musicais do gênero musical a partir das performances do corpo e suas potências dissidentes, julgo que ela também seja bastante cabível ao cinema queer. Se o cinema queer contemporâneo se galga em um fazer estético-narrativo que privilegia o corpo, a visualidade, a sensação e, por fim, o afeto, esse cinema pode ser abordado à luz do conceito de Del Ríó.

O evento afetivo-performativo, sendo inerente à performance promovida pelos corpos em cena, pode despontar de qualquer momento numa narrativa fílmica. Nos filmes musicais, eles despontam de forma mais evidente nos momentos musicais, e são nesses momentos que toda uma gama de gestos pode promover e sublinhar a diferença, fazer coisas “estranhas”, produzir potências dissidentes. No cinema queer, eventos afetivo-performativos podem despontar de muitos momentos, tendo em vista a “natureza” propositalmente “estranha” que esses filmes buscam incorporar. Dentre esses momentos, os momentos musicais se fazem bastante presentes, carregando em si, bem como o faziam no gênero musical, a potência e intensidade desses eventos, que se manifestam numa profusão de corpos variados. Baltar nos diz:

afetos devem ser entendidos como eventos presentificados em passagens, eu diria *inserts*, no tecido fílmico que nos mobilizam de modo a perturbar a própria visão (correlacionada à ação semântica) do narrado. Quero argumentar que tais *inserts* se configuram como atrações (ou melhor dizendo, como atualizações de um regime de atrações) pois tratam-se de performances (do corpo para o corpo), eventos cinemáticos carregados de maravilhamento (um efeito de espanto que se sustenta no “astonishment” – para usar o termo de Gunning – frente o comportamento do corpo/aparato fílmico na relação com o filmado) e pelo seu caráter disruptivo, capturam a atenção e “engajamento afetivo” do espectador (BALTAR, 2016, p. 14).

Baltar relaciona o despontar do afeto – leio, do evento afetivo-performativo – a partir do que chama de *insert*. Esses *inserts*, como coloca a autora, configuram-se como uma atualização de um regime de atrações, ou seja, um regime de visualidade que busca um engajamento espectral baseado nas mobilizações corpo a corpo – corpo que performa, corpo cênico e fílmico, corpo do espectador. A partir desse regime, podemos observar a “faculdade do cinema de encenar e mobilizar corpos com corpos” (BALTAR, 2016, p. 06). Tudo isso nos informa e nos faz trazer para cá, novamente, os conceitos com os quais analisamos os filmes musicais anteriormente: o afetivo-performativo ligado ao *excesso*. Nesse caso, a um *excesso de atrações*, de forma mais específica.

Ao discorrer sobre o excesso e como ele se configurava no musical clássico, afirmei que ele se comportava de forma ambígua: de um lado, fazia-se um excesso reiterativo, que

corroborava com a narrativa hegemônica e era consonante com o caráter coerente, conservador e moralizante de uma pedagogia das sensações; de outro, fazia-se um excesso de saturação, que apresentava elementos que escapavam à significação coesa e que poderiam promover coisas novas, coisas “outras”, onde a força de eventos afetivo-performativos poderia abalar a narrativa – e a cultura – hegemônica. Em relação ao excesso no cinema queer, posso dizer que ele toma esse potencial saturador para si – no caso dos filmes do *corpus*, apropriam-se do potencial saturador do gênero musical – e se configuram por meio de um excesso de atrações.

Em sua teorização sobre o excesso, Baltar aponta duas formas em que ele pode se manifestar: o *excesso narrativo* e o *excesso de atrações*. Em relação ao primeiro, a autora o liga a um procedimento mais “tradicional” de excesso, vinculado a um caráter narrativo moralizante. Quanto ao segundo, ela aponta que ele pode operar de duas formas: como alusão direta de narrativas privilegiadas do excesso, e como inserção saturada e vertiginosa de imagens e sons. Eis o ponto: Ao fazer uso de momentos musicais em seu corpo fílmico, filmes queer contemporâneos (1) aludem ao gênero musical – bem como ao excesso incorporado neste – e (2) edificam performances e estéticas que podem saturar as imagens e sons do filme como um todo. Por isso, eu acredito que o cinema queer contemporâneo, especialmente no que tange a seus momentos musicais, opere sob um excesso de atrações, este que pode ser perfeitamente conjugado à pedagogia dos desejos, sendo que ambos podem falar pela potência dissidente de eventos afetivo-performativos, dessas “passagens de força espetacular, disruptiva e vulcânica” (BALTAR, 2016, p. 08).

O cinema queer pode operar de muitas formas, em termos estéticos. Pode se (re)apropriar do *camp*, por exemplo, algo que ele o faz intensamente, sendo patente nos filmes com que trabalho. Pode se apropriar e se utilizar de uma grande gama de categorias interessantes a se debruçar, observar e sentir. Contudo, o que me gera interesse agora, e o que será fulcro das minhas análises, é essa potência do cinema queer de “olhar para trás”, de se apropriar e atualizar o gênero musical, redesenhando suas características, seu excesso, e explorando-o de forma que escape totalmente ao seio da cultura hegemônica onde o gênero se fundou.

Se no musical clássico o excesso que corrobora com a narrativa coexistia com um excesso saturado mais ligado a atrações e eventos afetivo-performativos, no cinema contemporâneo creio que seja possível dizer que o excesso de atrações, de onde despontam eventos afetivo-performativos, é construído e apresentado com um caráter político que não apenas é extremamente consciente de si mesmo, mas também parece ser consciente de suas referências históricas e estéticas, das pontes que estabelece com gêneros do passado e da cultura

hegemônica – nesse caso, com o musical –, das pontes que estabelece com imagens e sons que perduram num amplo imaginário cultural cinematográfico.

O afeto, para além de evocar o que já abordamos na parte I deste trabalho, também pode ser visto como uma “partilha de sensações ou como um estar junto que conforma, por tal partilha, novos sentidos de comunidade, de multidão” (BALTAR, 2016, p. 10). Se essa característica já se fazia presente nos musicais clássicos aos olhos de seus espectadores dissidentes, o cinema contemporâneo finalmente a expõe declaradamente, exhibe a partilha de emoções e sensações dos corpos dissidentes, partilha essa que não apenas está em cena, mas que agora diz seu nome. E é nesse sentido que mora uma perspectiva atualizada sobre o fracasso.

Fracassar é algo que os queers fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para os queers, o fracasso pode ser um estilo [...] ou um modo de vida [...], e pode contrastar com os sombrios cenários de sucesso que dependem do “tentar e tentar de novo”. De fato, se o sucesso requer tanto esforço, então talvez o fracasso seja mais fácil a longo prazo e ofereça recompensas diferentes (HALBERSTAM, 2011, p. 03).

Os musicais clássicos eram virtuosos em fracassar, mesmo que momentaneamente. Um fracasso no qual as subjetividades dissidentes puderam se apegar e tirar prazer, a despeito de todo o invólucro hegemônico que se dava concomitantemente. Contudo, quando falamos do cinema queer contemporâneo, à luz de tudo que foi abordado nessa seção, podemos dizer que o fracasso já não reside mais nas pequenas curvas, mas é ele próprio o caminho.

Quando retomamos o conceito de fracasso em Halberstam, especialmente sua ideia de fracasso como uma “resistência sutil”, podemos compreendê-lo como uma arma, talvez uma das mais potentes, imbuídas a formas de arte que se posicionam como queer em nosso mundo. “A arte queer do fracasso gira em torno do impossível, do improvável, do inverossímil e do nada notável. Ela perde silenciosamente e, ao perder, imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser” (Ibid., p. 88). Assim sendo, nessa arte, o fracasso teria como papel: (1) criticar incisivamente a cultura hegemônica e seu conceito de “sucesso”, (2) operar como uma forma de resistência cultural e estética, e (3) propor outras formas de ser no mundo, formas essas que propiciariam prazer justamente por sua diferença em relação ao “sucesso” e outras demandas hegemônicas. Pensar em fracasso é “pensar sobre formas de ser e saber que ficam do lado de fora de compreensões convencionais de sucesso” (Ibid., p. 02). Como tirar prazer do fracasso? Como transformar o próprio fracasso, como um todo, em prazer? Essas são questões que eu creio que a arte queer se propõe a abordar, e que o cinema queer contemporâneo

pode explorar aberta e deliberadamente. O fracasso, como potência dissidente que é, não é mais uma curva no telos hegemônico. É um ato estético e político, e que pode, como defendo eu, também ser utópico.

Através do uso de manifestos, uma variedade de táticas políticas e novas tecnologias de representação, os utópicos radicais continuam a buscar maneiras diferentes de estar no mundo e estar em relação uns com os outros para além daqueles já prescritos para o sujeito liberal e consumidor (Ibid., p. 02).

Esses corpos quebrados, que olham para trás, que cantam e dançam, são corpos que fracassam, e ao fracassarem encenam um “futuro no presente”, uma utopia a ser sentida e vislumbrada através deles. Para senti-los, temos de vê-los.

Vamos aos filmes.

O CU CANTOR

“O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Studio 54 da favela. Bem-vindos ao Chão de Estrelas!”. Chama a voz empolgada. Convida ao lugar que fica do lado de fora, ali na margem. Primo pobre da Broadway, parente desafortunado do Moulin Rouge, mas onde as constelações brotam do chão. Onde aquela multidão colorida canta, dança e debocha da opressão porta a fora. O Chão de Estrelas, do filme *Tatuagem*, acaba por ser

um espaço acessível àqueles que estão na margem do sistema, valorizando a subversão da ordem e indo contra valores hegemônicos, portanto ressaltando o contraste com os espaços tradicionais. Nesta fala também compreende-se a sugestão deste lugar enquanto um espaço múltiplo, com várias utilidades, diferentes identidades, assim como os personagens que por ali transitam “com as mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife” (SANTOS; ROSA, 2017, p. 363).

Eu ainda acrescentaria algo. A fala do filme, narrada logo em seu início pela *voice over* de Clécio, personagem que veremos pouco tempo depois, não apenas introduz a nós aquele espaço dissidente do Chão de Estrelas como um contraste aos ditos “espaços tradicionais” – O Moulin Rouge, a Broadway, o Studio 54. Ao evocar esses lugares, ele também pode resgatar a faceta dissidente que estes próprios sempre possuíram, por mais que essa faceta residisse por baixo dos panos. Talvez um resgate nostálgico de um passado queer, que também existiu naqueles espaços, tidos como “tradicionais”.

Tatuagem, em minha opinião a melhor contribuição cinematográfica de Hilton Lacerda, e um dos melhores filmes brasileiros deste século, teve sua estreia em 2013, e desde então pode ser considerado um excelente exemplar de manifestações queer no cinema brasileiro, este que, pode-se dizer, vive um momento frutífero nos anos 2010. O autor Anderson de Souza Alves, em texto para catálogo sobre *Cinemas em Português*, nos diz:

O cinema brasileiro tem experimentado um período bastante fértil, fase que alguns autores chamam de pós-retomada, que teve início na virada dos anos 1990 para 2000, momento de criação e aperfeiçoamento das políticas públicas para o audiovisual e para a cultura de um modo geral. [...] No entanto, o que procuro destacar é o fato de que boa parte desses filmes dialogam com o conceito queer evidenciando uma tendência dentro da cinematografia brasileira, especialmente no recorte do cinema autoral emergente. Observando essa onda na perspectiva global é possível considerar a hipótese de um reflexo tardio da onda norte-americana conhecida como *The New Queer Cinema*, do início da década de 1990 (ALVES, 2017, p. 150).

As palavras de Alves, apesar de não mencionarem bem-sucedidos exemplos anteriores aos anos 2010, como o clássico *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz – diretor que “se formou” no próprio *New Queer Cinema* –, dão conta de um momento bastante presente no cinema brasileiro contemporâneo, que nos entrega uma deliciosa porção de filmes que nos tocam em suas questões dissidentes, e que encontram uma variedade bastante profícua, quando pensamos em filmes como *Praia do Futuro* (2014), de Aïnouz, *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, e *Estudo em Vermelho*, de Chico Lacerda junto ao coletivo Surto & Deslumbramento, filmes com estéticas e narrativas extremamente diferentes entre si, mas que tocam, cada um a seu modo, em profícuas questões queer em nosso cinema. *Tatuagem* vem junto a essa corrente. Alves ainda diz:

Por fim, não parece coincidência que essa onda de filmes queer brasileiros tenha surgido tardiamente, uma vez que a tendência cinematográfica – e mesmo teórica, sendo o queer um conceito crítico que transcende o cinema e as artes – surgiu na virada dos anos de 1980 para 1990, período da grande crise do cinema brasileiro. Por outro lado, mesmo tardia, essa onda revela particularidades e problemáticas do cinema queer no que diz respeito à construção e representação das identidades subalternas. Os próprios pesquisadores e pesquisadoras dos estudos queer passaram a investigar e intervir nos processos de produção de outras subjetividades para além da diversidade sexual. Nesses casos de ampliação conceitual, as identidades subalternizadas não partem apenas da categoria do gênero mas de outras características dos sujeitos que estejam em divergência com os referenciais hegemônicos de uma determinada cultura e daí serem considerados queer (ALVES, 2017, p. 152).

A questão que mais me instiga e interessa na fala do autor é a interligação que este faz entre a dissidência sexual e outras formas de dissidência que tornam o sujeito – e o corpo – subalternos. Dissidências de gênero, dissidências raciais e, não menos importante, dissidências de classe: todas se fazem presentes nos corpos “estranhos” que *Tatuagem* imprime em seu corpo fílmico. Corpos que criticam a cultura hegemônica – tanto de seu mundo narrativo quanto de nosso mundo histórico – na forma do deboche, da chacota declarada e performada com versos, poesias, cantos, danças, mãos desmunhecadas e bundas rebolantes, que brilhavam e esvoaçavam numa Recife tomada pela ditadura militar.

Clécio (Irândhir Santos) conduz um grupo de artistas que realizam performances num espaço meio teatro meio cabaré chamado Chão de Estrelas, onde todos encenam números musicais, esquetes teatrais, e toda forma de provocação “a moral e aos bons costumes”. Iconoclastas, profanos e sedutores, os artistas do grupo tomam a cena e encantam uma variada plateia – que nos inclui do lado de fora da tela – com uma arte deliberadamente subversiva, cujo maior intuito era, para além de ser uma celebração da dissidência, ser um refúgio de resistência frente à opressão que a ditadura ainda impunha na década de 1970. Nesse cenário, onde também vemos Paulete (Rodrigo García), uma sedutora e provocativa figura masculina repleta de traços e trejeitos ditos femininos, que também trabalha como artista, adentra o personagem Fininha (Jesuíta Barbosa). Em busca do cunhado “Paulo” – que ele logo descobre se tratar de Paulete – o jovem militar assiste a uma performance musical de Clécio, com quem, logo em seguida, tem uma noite de sexo. A narrativa se desenvolve tecendo fragmentos românticos de Clécio e Fininha, a “divisão de mundos” que Fininha enfrenta entre o treinamento militar e o jogo sensual e anárquico de corpos do Chão de Estrelas, a rotina dos subversivos artistas, a opressão da ditadura somada às pequenas opressões do dia a dia, tudo isso moldado a muitos momentos de performance e, principalmente, muitos momentos musicais. Creio poder dizer que *Tatuagem* é um filme musical, em vista da quantidade de momentos musicais que ele carrega, que lá estão para ajudar a contar a narrativa, para conduzir o filme momentaneamente em torno da música e da performance exibida em cena.

Um outro filme. Que também, certamente, é musical. Que me atrevo a colocar ao lado de *Tatuagem – Paciência Zero*. Filme de 1993, possivelmente um dos mais conhecidos de John Greyson, importante realizador canadense no que tange a cinematografia queer. Diretor de curtas como *The Making of Monsters* (1991), Greyson é um ótimo exemplar de um cinema queer que toma, de forma bastante evidente, gêneros da cultura hegemônica para fazer seu cinema. Segundo Griffin e Beshoff:

O diretor canadense John Greyson, como Tom Kalin, veio para o *New Queer Cinema* através de vídeos ativistas contra a AIDS como *The AIDS Epidemic* (1987) e *The World Is Sick* [sic] (1989). Greyson também é professor e autor e, em 1993, ajudou a co-criar “Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video”. Cineasta e intelectual autodidata, Greyson faz filmes que evitam ou questionam o realismo cinematográfico em favor de estilos mais abertamente “estranhos”. Como ele observou, “O realismo não oferece muita felicidade neste mundo, então por que não o abandonar quando possível?” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 234).

E por que dizer que me atrevo a reunir esses dois filmes? Um deles, um filme brasileiro dos anos 2010; o outro, um filme canadense de 1993, período do *New Queer Cinema*. Filmes de contextos muito distintos, de produção, distribuição, espectralidade bastante diferentes. Porém, minha análise visa a tomar pontos que não tocam a essas questões, mas sim em pontos narrativos e, principalmente, estéticos, nos quais os dois filmes são muito semelhantes e podem ser lidos juntos. Um filme dos anos 1990, integrante ao *New Queer Cinema* e ao período de uma pedagogia sociocultural – segundo Baltar e Sarmet – e um filme dos anos 2010, integrante de uma possível “onda queer” no cinema brasileiro contemporâneo e, também, de uma pedagogia dos desejos, segundo as autoras. Busco demonstrar que os filmes não apenas são parecidos, mas que ambos podem ser observados à luz do corpo que se vê, do corpo que se toca, do corpo que deseja e provoca desejo. À luz dos afetos, do afetivo-performativo e de um regime de excesso de atrações.

Para além de serem filmes queer, a outra semelhança que me interessa: ambos são filmes musicais. *Paciência Zero* é um filme evidentemente musical, que não faz questão alguma de suavizar ou esconder as suas referências no gênero musical hollywoodiano. “Parte ativismo, parte reapropriação, e uma teoria queer *all singing-and-dancing*, *Paciência Zero* se impõe como um filme definitivo do movimento do *New Queer Cinema*” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 237). Um filme queer *all singing-and-dancing*, conta uma história que costura fragmentos do gênero musical com características estéticas do documentário, em uma narrativa que escapa bastante de uma moldura realista. Consonante ao cinema de Greyson, em que os filmes “frequentemente criam hiperespaços pós-modernos onde personagens históricos interagem com ficcionais, onde gêneros e estilos fílmicos se enredam e se misturam e onde questões de sexualidade queer são centralmente encenadas de formas provocativas e às vezes ultrajantes” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 234), *Paciência Zero* centra a trama em torno de um casal gay, vivido literalmente por um fantasma e um cientista do séc. XIX, este que, tendo encontrado a “fonte da juventude”, estava vivo e trabalhando em um museu em Toronto nos anos 1990. O fantasma, interpretado por Normand Fauteux, é ninguém menos que o famoso e mal falado “paciente zero” da AIDS. O cientista, interpretado por John Robinson, também é baseado em

uma figura histórica, Sir Richard Francis Burton, um explorador britânico da era vitoriana que, dentre outros trabalhos, traduziu para o inglês *As Mil e uma Noites* e teve reconhecimento no estudo de comportamentos sexuais, chegando a medir o tamanho do pênis de homens aborígenes. E como esses curiosos protagonistas se conhecem?

Burton trabalha como taxidermista em um museu que planeja uma exposição sobre a história das doenças contagiosas, o *Hall of Contagion*. Zero, por sua vez, vive literalmente em um limbo, onde canta um pedido para o além “contem a história da minha vida!”. Ao “acordar” de volta ao mundo real, mais especificamente em uma sauna gay, Zero percebe que ninguém pode vê-lo e ouvi-lo: ele é um fantasma. Com fins de transformar a história do “paciente zero” na atração maior do *Hall of Contagion*, Burton sai em busca de documentar sua vida: entrevista sua mãe, sua médica, seus amigos mais íntimos, aqueles que estiveram com ele em vida e o viram padecer com a doença. E eis que há o encontro: Zero defronta Burton, e este é capaz de vê-lo. O único capaz de vê-lo. E a narrativa progride deste encontro, em que Burton aprende com Zero – e outros personagens cantantes – que a narrativa do “paciente zero” é nada mais que uma farsa e uma injustiça.

A narrativa do suposto “paciente zero” é tomada da narrativa real de Gaetan Dugas, um comissário de bordo que ficou popularmente conhecido como o primeiro paciente de AIDS nas América do Norte. Uma história popularizada no livro *And the Band Played On*, do jornalista e escritor Randy Shilts, que não apenas tratou equivocadamente a “origem da AIDS” nas Américas, mas também difamou extensivamente Dugas, responsabilizando-o pela epidemia, referindo-se a ele como um sociopata com múltiplos parceiros sexuais. Nesse sentido, *Paciência Zero* acaba por ser o que Monica Pearl chama de um “filme de reencarnação” (PEARL, 2000). Um filme que busca resgatar, mesmo que alegoricamente, a história de uma pessoa morta. Trazê-la de volta à vida por meio das imagens e sons. A autora argumenta que esses “filmes de reencarnação”, caso de muitos filmes dos anos 1990, vem como um reflexo e uma resposta à onda de mortalidade, vem como reação a mortes massivas que acometiam a população da época, de forma muito rápida, muito abrupta, por conta da AIDS. É como se a AIDS tivesse vindo para mostrar, de uma forma violenta, o quão efêmera e frágil era a vida, de forma que esses “filmes de reencarnação” tentariam justamente recuperar essa vida, dar mais uma chance, dar mais respiro e voz para esses corpos e essas pessoas que não estavam mais vivas. Então o filme serve, principalmente, como um resgate alegórico da história de Dugas, bem como um discurso militante que busca quebrar mitos e concepções errôneas a respeito do HIV/AIDS. Como na narrativa de Sheherazade, personagem que permeia as músicas do filme,

que precisava contar histórias para sobreviver, o filme é sobre contar histórias. Sobre contar a história de Zero para que ele então possa viver.

Este filme é uma história sobre contar histórias. O filme começa com uma tradução da história das *Mil e Uma Noites*, por uma criança de escola que traduz do francês. A história das *Mil e Uma Noites* é que Scheherazade é condenada à morte, mas será poupada até o dia seguinte, toda a noite, pelo sultão, se puder contar uma história que o agrade. Depois de mil e uma noites ela é libertada. O número musical de abertura estabelece a história de Scheherazade, marcando seu significado, assim como as letras mais reveladoras tornam a história extremamente contemporânea. ‘Conte a história’, ele diz: ‘salve minha vida’ (PEARL, 2000, p. 143).

Em que sentido vejo semelhanças entre *Tatuagem* e *Paciência Zero*? Os dois filmes são similarmente entremeados com momentos musicais, que possuem funções estético-narrativas parecidas, e também possuem uma estrutura narrativa semelhante, no sentido de priorizarem o desenrolar da relação gay de seus protagonistas. Os dois filmes, de certa forma, constroem uma estrutura parecida com a que Rick Altman descreve no gênero musical hollywoodiano, em termos do paralelismo que temos a partir do duplo foco narrativo. Estrutura que chega a esses dois filmes de forma “queerificada”, evidentemente. Não se trata de um homem e de uma mulher, bem como não se tratam de filmes que caminham para um telos hegemônico. Os casais gays sequer tem um casamento ou união ao final das narrativas. Se vejo semelhanças, elas são patentes na forma como a trama se desenrola, intercalando sequências centradas em um dos dois protagonistas, bem como o desenvolvimento de sua história como um casal.

Paciência Zero joga com as expectativas de identificação genérica do público – por exemplo, a trajetória do casal heterossexual branco – colocando-as em xeque e criando novas coordenadas para a identificação com um casal gay, no contexto de uma história de amor entre um imortal sexólogo vitoriano, sexualmente em conflito, e um fantasma gay” (GITTINGS, 2001, p. 36).

Podemos observar, por exemplo, o momento em que Clécio e Fininha têm seu primeiro encontro em *Tatuagem* – que, por sinal, é um momento musical. Ao comentar esse momento musical à luz da teoria narrativa de Altman, Gustavo Almeida – que foi meu aluno na disciplina sobre musicais queer que ministrei com Jocimar Dias Jr. – escreve:

De certo modo, podemos perceber em Clécio e Fininha um reflexo dessa dualidade, mas é a partir daqui que começa o rompimento de fato com o modelo clássico de musical. Clécio, apesar de todos os elementos femininos que traz consigo durante a performance – e apesar de literalmente declamar ser “apenas uma mulher” –, é um homem, pelo menos em termos narrativos. Assim que a performance acaba, a encenação passa a se tratar de um casal

homossexual, e, portanto, a ideia de Altman sobre os papéis de gênero precisa ser redirecionada nessa análise (ALMEIDA, 2018).

O momento musical começa quando Clécio, sobre o palco do Chão de Estrelas, logo após declamar um poema, começa a cantar “Esse Cara”, canção de Caetano Veloso. O holofote ilumina seu corpo, anteriormente silhuetado, e a luz o revela: um corpo, enquadrado da cabeça a pouco abaixo da cintura, coberto de indumentárias femininas: maquiagem, uma roupa coberta de brilhos, uma flor vermelha sobre seus cachos. Uma mão se movimenta e registra na sombra, logo ao fundo do palco, um gesto suave e afeminado, enquanto a outra segura o microfone à altura de seus lábios pintados de vermelho. A luz azulada do palco registra o jogo de seu corpo – e de sua sombra ao fundo – conforme ele se movimenta, coloca a mão na cintura, olha em direção ao público diegético. Clécio se agacha ao chão, sua sombra some, e apenas seu corpo é irradiado pela luz, conforme o quadro desliza suavemente para mostrar as cabeças em silhueta que o assistem na plateia. Seus olhos então se detêm em uma direção específica, que aponta para sua plateia, desenhando uma sutil diagonal no quadro. O quadro desliza e revela, em um close ao canto direito, a lateral do rosto de Fininha, que contempla seu futuro amante. Em um jogo de cabeça, Clécio abaixa o rosto e o levanta, lateralmente, olhando diretamente para o rosto de Fininha. Encerra seu canto, mas seu rosto, seu corpo e seu olhar permanecem a apontar para o rosto de Fininha. Eis que, passados segundos, os aplausos chegam e a conexão entre os corpos dos dois homens é cortada. Clécio lança um último olhar a Fininha, levanta-se e agradece ao público.



Figura 18: Clécio e Fininha se olham.

Este momento musical é um bom exemplo no sentido de “queerificar” a relação afetiva que permeia a narrativa em duplo foco de Altman, tão cara ao musical clássico. E tal “queerificação” se torna perceptível também nas próprias construções de gênero – masculino e feminino – em cena, e como essas construções se desencadeiam conforme o filme avança. O momento musical, que serve como um prenúncio do sexo que está por vir entre Clécio e Fininha, se faz interessante pois apresenta um Clécio “feminino”, um corpo feminizado que se impõe como objeto de desejo aos olhos de um espectador masculino – Fininha –, e que ao se colocar a ser visto também reitera uma posição feminina ao verbalizar que é “apenas uma mulher”, segundo a letra da canção. Contudo, essa “colocação de papéis de gênero” se inverte na sequência em que Clécio e Fininha fazem sexo. Clécio agora toma o papel de sujeito ativo, algo manifestado em sua posição sexual, na medida em que Fininha é passivo no sexo e performa, portanto, uma posição dita feminina. São papéis de gênero que se invertem, que oscilam, que maculam o que é dito masculino ou feminino. Afinal, trata-se de dois homens, cujos corpos performam para muito além da masculinidade e da cultura hegemônicas.

Além disso, o momento musical introduz elementos que ultrapassam a narrativa e os momentos não-musicais. Um Clécio, vestido de forma feminina, não apenas está lá para representar ou contar a história. Ele é um corpo que performa, e sua performance é um evento em si, que nos toca por si só.

Portanto, se considerarmos o número de “Esse Cara” uma performance, e não uma representação, observamos que Clécio passa a ser o veiculador de uma materialidade para além da narrativa, de um “evento”, que reordena fluxos de pensamento e de sensação. A performance cumpre seu papel de liberdade e criação e extravasa a narrativa, deslocando dela o foco de atenção. Esse deslocamento [...] permite que o filme enderece aspectos que a pura encenação mimética, estruturada na clássica cadeia narrativa, não seria capaz (Ibid.).

O momento musical de Clécio nos traz um “algo a mais”. E esse algo, que a narrativa em si não dá conta, é justamente a dimensão afetivo-performativa, que escapa à dimensão mimética da representação, escapa ao regime majoritariamente realista do filme em seus momentos não-musicais. Ao escapar desse regime, ao trazer o evento afetivo-performativo, o corpo de Clécio distende e amplia as questões concernentes ao gênero – ao *gender* performado pelo seu corpo –, alargando as possibilidades desse corpo de perfurar a masculinidade – e a cultura – hegemônica, aumentando seu poder de fragmentar os limites entre o masculino e o feminino e, por fim, de promover potências dissidentes. No passo de Del Río, *a performance é um evento único*. Portanto, se esse evento se manifestou dentro do momento musical, ele não encontrará um par idêntico em outros momentos do filme.

Ao falar sobre como *Paciência Zero* é um filme que possui essa dimensão de utilizar aspectos do gênero musical, mas desmantelando-o, ao mesmo tempo, Christopher Gittings tece um comentário que eu tenho de trazer aqui com certa integridade, tamanha sua eficácia para minha perspectiva:

A apropriação de Greyson do aparato cinematográfico e daqueles gêneros que negam a formação de sujeitos homossexuais desmantela o espetáculo do ‘outro gay’ construído por um olhar de câmera branco, masculino, heteronormativo e homofóbico. Os gêneros musicais, de terror e documentário hollywoodianos são carregados de ideologias sob de-inscrição em *Paciência Zero*. Especificamente, o musical de Hollywood elogia ou recruta espectadores para participar de um sonho americano de cortejo, casamento e cultura de consumo. O enredo geralmente diz respeito ao casal heterossexual branco – Fred Astaire e Ginger Rogers ou Judy Garland e Mickey Rooney – que realizam os rituais da imaginada comunidade americana: a atração dos opostos menino-menina, sua união no casamento e seu sucesso medido por seu poder de compra em uma cultura de consumo. [...]. O musical é uma visão utópica da nação americana que se esforça para dar ao espectador a sensação do que Jane Feuer sugere como “sentir-se como se estivesse livre”. [...]. Essa comunidade idealizada, no entanto, exclui não apenas ‘outros’ raciais, como observaram Ella Shohat e Robert Stam, mas também ‘outros’ sexuais – lésbicas e gays, que tentam aprisionar em um paradigma hétero que estabelece a lei da heterossexualidade como uma narrativa de rota para a liberdade. [...] *Paciência Zero* toma pesadamente de empréstimo peças de musicais de Hollywood, como as coreografadas por Busby Berkeley, para criar um diálogo intertextual, em parte paródia, em parte homenagem, em que os números de *Paciência Zero* remontam e interrogam suas fontes heterossexistas, em musicais de Hollywood como *Footlight Parade*. (Lloyd Bacon, 1933). As estruturas do musical de Hollywood são realocadas num campo de ironia, de modo a permitir que as performances de canto e dança sejam as da *Queer Nation*. Você não encontrará muitos traseiros cantores ou coros masculinos de homens nus no musical de Hollywood; no entanto, você vai encontrar performances *camp* de amor entre homens [...] e é por isso que eu diria que o diálogo intertextual de Greyson é parcialmente uma homenagem. O musical de Greyson viaja além da homenagem [...] para saudar/recrutar sujeitos queer para participar de políticas ativistas dirigidas contra corporações farmacêuticas multinacionais e sua exploração comercial da epidemia de AIDS (GITTINGS, 2001, p. 30-31).

O filme traz momentos musicais. Traz corpos que cantam e dançam e, ao fazê-lo, despertam uma sensibilização utópica. Todavia, já não é mais a voz do casal heterossexual. É a voz da *Queer Nation* que se ouve, incorporada às canções performadas pelos personagens. *Paciência Zero* se coloca, de forma direta, como porta-voz desse movimento de importante militância no período da crise da AIDS. O filme, por fim, é um filme que milita. É nesse sentido que ele mais cumpre o papel de uma pedagogia sociocultural. Contudo, sua militância é construída, principalmente, sob uma forma de afeto, sobre a visualidade dos corpos em cena, o arrebatamento que esses corpos promovem ao performarem.

Também é nesse sentido que *Paciência Zero* e *Tatuagem* se parecem. Para além de “queerificarem” uma estrutura narrativa heterossexual, ambos constroem muitos momentos

musicais que mobilizam uma profusão imensa de corpos, de muitos matizes, de muitas texturas, de muitas cores, em uma estética que eu considero como um excesso de atrações, dadas as suas referências ao gênero musical e ao mundo dos espetáculos e, principalmente, a forma como os corpos performáticos regem a encenação, propõem formas “outras” de engajamento e assaltam nosso olhar.

Em *Paciência Zero*, acho interessante mencionar dois momentos musicais: “Sheherazade”, cantado pela Miss HIV (Michael Callen), e “Contagious”, cantado pelo African Green Monkey (Marla Lukofsky), junto a um coral de corpos que cantam e dançam. O primeiro deles tem início em uma sequência em que Zero e Burton olham, através de um microscópio, uma amostra de sangue de Zero. Uma amostra de sangue que, por sinal, tem vida própria.

Zero olha pelo microscópio. Diante de um quadro zenital, que nos coloca a ver através dos olhos do personagem, vemos esse “sangue ampliado”. Suas células, seus microrganismos, todos compõem uma grande piscina, onde flutuam glóbulos/bolas brancas e glóbulos/bolas vermelhas. Na água, podemos ver nadar e boiar alguns corpos azuis, revestidos em uma roupa ajustada ao corpo, e com curiosos chapéus à cabeça, onde se leem inscrições que denotam sua “função” dentro do sangue. O quadro se aproxima dos “corpos-célula” que nadam, quando uma grande agitação começa. As águas começam a chacoalhar, os “corpos-célula” a nadar para longe. Em zenital, à esquerda do quadro, surge uma estranha figura circular. Um guarda-chuva aberto, onde vemos HIV. Sob ele, podemos ver pernas delicada e elegantemente cruzadas, flutuando sobre uma superfície circular que corre acima das águas. É o vírus HIV. Zero interage com o vírus que se aproxima, e chama Burton para olhar também. O guarda-chuva é conduzido para trás, e revela a imagem da Miss HIV. Ela olha para cima, para que possamos ver melhor seu corpo. Um evidente corpo “estranho”. Com signos que nos remetem a Lady Di – a pose, o vestido, o cabelo loiro, a tiara na cabeça –, Miss HIV tem um corpo com gênero não-conforme, que não podemos mapear entre masculino e feminino, e isso é patente independentemente de sua movimentação gestual. Um corpo dito masculino coberto com signos ditos femininos. Uma voz grave que contrasta com sua imagem de mulher. Miss HIV olha com uma sutil sensualidade para cima, para Zero e Burton que a observam no microscópio, e para nós, que a encaramos diante do quadro.

Segue uma breve conversa entre Zero, Burton e Miss HIV. No decorrer dela, vemos Miss HIV “brigar” com “corpos-célula” ruins, que se aproximam e querem “tomar a culpa” sobre a morte de Zero para si, afirmando serem as “verdadeiras causas”. Miss HIV explica a Zero que são essas outras células maléficas que, juntas, foram destrutivas a seu sistema imunológico. Ela então diz a Zero que, na verdade, ele não é o culpado pela crise da AIDS no

continente americano, e que seria impossível, cientificamente, chegar a tal constatação. Assim sendo, ela o isenta da culpa por ser o “paciente zero”, pois tal coisa jamais existira. Logo em seguida, começa a cantar.

Uma zenital aberta. Miss HIV em uma pose icônica: sentada meio que de lado, com uma mão bastante desmunhecada à altura de seu peito, olha para cima. Encara-nos, sensualmente, enquanto emite suas notas agudas. Seu corpo boia em uma superfície circular sobre a água, um grande círculo amarelo. O guarda-chuvas fechado a seu lado. A expressão de seu rosto demarca intensamente as palavras cantadas. Boca bem aberta, sobrancelhas arqueadas, olhos bem abertos que nos tomam. O quadro se aproxima de seu corpo, ficando mais fechado. Miss HIV fica totalmente centralizada na tela. A imagem em zenital gera uma ligeira perspectiva, em que vemos a cabeça de Miss HIV bem grande, em relação ao resto de seu corpo. Ao cantar seu último verso, evocando o nome de Sheherazade, ergue a mão que estava à altura de seu busto, e opera movimentos delicados. Seus dedos apontam suave e sutilmente para nós, através de suas unhas compridas. Ela lança sua última nota, extremamente aguda. Um corte. Um close de Zero olhando através do microscópio, que abruptamente libera um jato d’água em seus olhos, expelidos por suas lentes, como se fosse uma “cusparada” de Miss HIV sobre ele. Logo após esse jato d’água, Zero, que até então era invisível, pode finalmente ser visto e registrado pela câmera de Burton. O momento musical tem seu fim, com Miss HIV jogando sobre Zero um lampejo de vida, “ressuscitando-o” com seu canto.



Figura 19: Miss HIV em plano aberto.



Figura 20: Miss HIV em plano aproximado.

A grande atração desse momento musical é o corpo de Miss HIV, sua performance no colorido, decorado e simpático sangue de Zero, que muito escapa de um regime realista. Seu corpo “estranho”, que dá vida ao próprio vírus do HIV em si, é um evento único no filme, um evento afetivo-performativo que coloca, de forma ímpar, questões interessantes a serem analisadas. O corpo feminizado de Miss HIV se coloca em contraste direto com os corpos belos e masculinos dos protagonistas do filme, Burton e Zero. Esse corpo toma agora para si o protagonismo da cena, o privilégio do enquadramento e da performance. Na narrativa, ela representa parte do corpo de Zero, literalmente o vírus que flutua em seu sangue. É curioso perceber que Zero, um homem branco e de corpo bastante padrão à cultura hegemônica, tem representado como seu vírus, sua “parte ruim”, um corpo “estranho”, de gênero não-conforme, de performance ruidosa. Essa “parte ruim” de seu corpo, no entanto, agora toma o poder sobre o discurso, toma a cena e o quadro, e fala por si. Não só fala, mas canta. E ao cantar reivindica outro discurso sobre si própria, um discurso que desmistifica seu caráter “ruim” e a alça para

um outro lugar, um lugar de poder e visibilidade. A questão da visibilidade, do que se faz “visível”, é algo bastante entremeadado na construção imagética da cena – o microscópio, o olhar de Zero e Burton através das lentes, o olhar de Miss HIV em sua direção, e, finalmente, o jato d’água sobre Zero, que lhe permite ficar visível à câmera de Burton. O corpo “estranho” de Miss HIV impõe sua performance, e ao fazê-lo desloca o olhar de Zero e Burton – e o olhar do espectador – para si, e é esse corpo, que se põe a ser visto, que “jorra vida” novamente ao fantasma de Zero. Como se Miss HIV quisesse “dar um recado” a Zero – e a nós –, um recado manifesto no protagonismo de seu corpo “estranho” durante esse momento musical, protagonismo este que também visa a propor um discurso “outro” sobre o vírus HIV.

Quanto ao momento musical “Contagious”, também verifico coisas parecidas, numa interessante encenação que reúne uma soma de corpos dançantes. No início da sequência, Zero está a conversar com um animal empalhado, o famoso macaco africano responsável pelo vírus da AIDS, que está exposto junto a outros animais empalhados no museu. Zero o culpa por ter sido “o primeiro”, “a causa” dos males da AIDS. Eis que então, em um *fade*, o macaco se transforma em um corpo humano, que salta em um grito e fica de pé, a defrontar Zero. Um corpo “estranho”. Cabelo negro e curto, jaqueta de couro sobre uma blusa marrom, calças pretas largas, presas por um cinto que o macaco-humano ergue com as mãos à altura na cintura. Um corpo que, assim como o corpo de Miss HIV, também tem um gênero não-conforme. Um corpo dito feminino em indumentárias ditas masculinas.

O macaco-humano fuma um cigarro enquanto conta para Zero que ele está errado. Que nada pode provar a responsabilidade do macaco pelo vírus da AIDS, que todo o discurso da “origem da AIDS” nada mais é que um discurso hegemônico que culpa um outro continente – que não a América de Norte e a Europa – pelos males do mundo. Afinal, a origem da AIDS na África seria algo “sexy, tropical e, principalmente, do outro lado do oceano”. Burton se junta a Zero durante a “palestra” do macaco-humano, que dispara em canção.

O macaco-humano, em primeiro plano, vocifera direcionando seu olhar para fora do quadro. Corte. Zero e Burton, assustados em primeiro plano, recuam lentamente para trás. Um plano-contraplano: o macaco-humano canta, Zero e Burton o observam. Corte. Vemos uma raposa empalhada se dissolver, lentamente, e se transformar em um corpo humano. Uma figura masculina extremamente feminizada. Um longo cabelo ruivo, e uma mão em pose desmunhecada que faz as vezes de garras da raposa. A raposa-humana faz um movimento breve com a mão e suspende a cabeça, como o animal o faria. Corte. Vemos uma arara, que se dissolve e revela um corpo humano, de uma mulher asiática, vestida com uma regata vermelha que combina com seu batom e com uma fita vermelha em seu cabelo, contrastada com fitas azuis.

A arara-humana se vira ligeiramente em direção ao fora-de-quadro. Corte. Uma cobra, que se dissolve em um corpo feminino, vestindo uma roupa bastante ajustada e cinza, que contrasta com a comprida luva negra em seu braço. Corte. Vemos um rato, que como os seus outros companheiros animais, também se torna humano. Os animais-humanos saltam de suas poses, conforme o macaco-humano canta. Zero e Burton recuam, impressionados. Um plano aberto então revela os corpos, todos juntos em um mesmo quadro. O corpo afeminado da raposa-humana, ao lado do corpo da cobra-humana, que ostenta uma comprida luva negra texturizada em apenas um dos braços; um pouco atrás, o corpo masculinizado do macaco-humano; à direita do quadro, o rato-humano, um homem asiático sem camisa, que ostenta óculos escuros e um shorts texturizado, ao lado da arara-humana, mulher asiática, vestida de vermelho e com um shorts jeans, ostentando seu cabelo esvoaçante em um rabo de cavalo preso em fitas azuis e vermelhas. Todos os corpos cantam e dançam o refrão da canção.

Uma série de planos muito rápidos se segue, acompanhando o ritmo acelerado e frenético da canção. Os corpos – e o ritmo dos planos – dançam de forma efusiva. Tocam-se freneticamente, saltam um sobre o outro. As mãos do rato-humano levantam o corpo da arara-humana; a cobra-humana salta em direção aos braços da raposa-humana; o rato-humano faz saltos mortais enquanto os outros corpos dançam, interagindo entre si. A raposa-humana salta, com os braços esguios; a arara-humana paira sobre os braços do rato-humano. Uma coreografia frenética, repleta de toques, saltos, passos... tudo inapreensível ao presente texto. O macaco-humano segura Zero e Burton pelo colarinho, conforme sua canção avança. Os corpos, em fila, performam movimentos com os braços e pernas, e continuam a saltar e fazer movimentos efusivos.

Dessa forma, oscilando entre planos abertos, que registram a profusão de corpos dançantes, a planos mais fechados, que detalham alguns toques que um corpo transfere a outro, bem como momentos em que os seus rostos se aproximam intensamente e nos interpelam, o momento musical progride, chegando a seu fim quando os animais-humanos conduzem os corpos de Zero e Burton para o lugar onde eles estavam anteriormente expostos, despem os dois e os deixam lá, a serem exibidos como artigo de exposição.

Seguem algumas imagens.



Figura 21: A raposa-humana e a arara-humana.



Figura 22: A dança dos animais-humanos.



Figura 23: Planos mais próximos de "Contagious".

Bem como Miss HIV, todos esses corpos “estranhos”, esses animais-humanos, parecem ter algo a dizer aos corpos brancos e padrões dos protagonistas Burton e Zero, e à própria cultura hegemônica em si. E esse “algo a dizer” é manifesto em uma performance que desloca o quadro dos protagonistas brancos para evidenciar o que os corpos “estranhos” têm a fazer em cena. Corpos andróginos, alguns não-brancos, todos em jogo para se mostrar, se exhibir, para ocuparem o espaço cênico e roubarem nossa atenção, nossos olhos e ouvidos. E ao fazerem, esses corpos também dizem: “Não! Nem a África, nem os continentes ‘exóticos’ ou ‘além-mar’ podem ser responsabilizados pela crise da AIDS”. É um embate dos corpos “estranhos” com os corpos brancos dos protagonistas, e com a cultura hegemônica como um todo. Uma resistência, baseada em canto e dança, a discursos hegemônicos que condenam o “outro” pelos males da AIDS. Tal embate se dá no próprio jogo de corpos em cena, conforme os corpos “estranhos” avançam sobre os corpos dos protagonistas, algo que termina de forma jocosa ao fim do momento musical, quando os animais-humanos “enjaulam” Burton e Zero, e fogem.

Esses dois momentos musicais, cujo excesso ultrapassa deveras a economia narrativa, colocam-nos diante de corpos que nos tocam, nos afetam em sua atração, em sua dança, em seu canto, em sua imagem e gestualidade dissidentes. Corpos “estranhos”, com gêneros não-conformes, alguns deles não brancos. Todos diante de nosso olhar, interpelando-o constantemente. E algo curioso, muito específico de *Paciência Zero*, é que esses corpos não apenas lideram a encenação nos momentos musicais, como também desaparecem por completo fora desses momentos. Corpos que nos afetam e depois vão embora, para não mais voltar. Esses momentos são exemplares, para mim, de um excesso de atrações. Tal como o é, entre outros, o momento musical “Papai eu quero me casar”, em *Tatuagem*.

Diante do palco do Chão de Estrelas, esse momento vem em sequência de outras performances, igualmente provocantes, feitas diante da plateia diegética e da plateia do filme. Ouvimos a música começar a ser cantada enquanto um plano médio ainda enquadra os espectadores do espetáculo. Corte. Em primeiro plano, uma “estranha” figura. Uma mulher, de frente para nós, expõe seu corpo nu enquanto canta e dança. À nossa esquerda, o corpo está pintado de tinta vermelha; à nossa direita, pintado de azul. Ela ostenta fitas azuis e vermelhas à cabeça, cada cor a seu lado correspondente do corpo. O quadro se desloca, e vemos um Clécio caracterizado como um “cadáver idoso”, com algodões enfiados nas narinas, representando o “papai” da famosa música popular que, como ouviremos, traz uma versão adaptada com coisas “outras” em sua letra. Um plano aberto revela os corpos no palco. Clécio quase ao centro, sentado, com uma roupa listrada. Ao seu lado, a mulher azul-vermelha. Ao redor, corpos com vestidos azuis e vermelhos que, como a mulher anterior, também ostentam fitas na cabeça, de

cores correspondentes às dos vestidos. Paulete atravessa o quadro, com um vestido brilhante e um tecido esvoaçante e branco que lhe conferem asas, a faz parecer uma borboleta. Corte. Um primeiro plano dá conta de revelar o corpo não-conforme de Paulete, sua figura andrógina e coberta de *glitter* e maquiagem. O momento musical avança, em variações de enquadramento desses planos iniciais. Eis que uma outra figura não-conforme aparece em primeiro plano: um homem, bastante maquiado, cujas fitas vermelhas à cabeça remetem a cabelos, canta e dança.

Eu quero me casar com o travesti!

Com o travesti você vai casar bem!

Planos mais abertos revelam a dança no palco, enquanto planos mais fechados exibem as expressões dos corpos que performam. Da mulher azul-vermelho, dos outros homens e mulheres. De Paulete, novamente, que comanda uma estrofe inteira da canção em primeiro plano. E nessa oscilação, o momento musical termina, em um primeiro plano de Clécio, que corta para dar início à sequência seguinte, enquanto o som da música diminui aos poucos.



Figura 24: Imagens de "Papai eu quero me casar".



Figura 25: Planos aproximados em "Papai eu quero me casar".

Esse conglomerado de corpos – a mulher nua, metade azul metade vermelha; Paulete e sua androginia decorada de brilhos e tinturas; o homem maquiado com suas fitas vermelhas à cabeça... todos esses corpos, juntos, muitas vezes no mesmo quadro, fazem o mesmo que os corpos naqueles momentos musicais de *Paciência Zero*: nos provocam, nos interpelam, nos fascinam em sua dissidência, com uma extravagância que também ultrapassa a economia narrativa. E *Tatuagem* traz uma característica interessante: utiliza-se do encontro como potência dissidente e, por conseguinte, como resistência política e estética. Encontro no sentido da

comunhão dos corpos “estranhos” em celebração, em festa, em canto e dança que visam a perturbar de forma direta a cultura hegemônica, não apenas a cultura contemporânea à narrativa, mas a cultura contemporânea a nós, espectadores. Os corpos que congregam no momento musical são os mesmos corpos que fluem no decorrer do filme como um todo. Mas eles, em si, não trazem a mesma potência dissidente que o seu encontro traz. *Tatuagem* faz do encontro sua grande potência dissidente. A festa, a música, a dança, que reúnem todos os corpos e os coloca repletos de ornamentos, cores, artifícios, coloca-os para verbalizarem e encenarem críticas à cultura hegemônica. O palco do Chão de Estrelas simboliza o espaço consagrado a essas dissidências, e a premissa narrativa de que aquele espaço era um lugar de encenação teatral acaba por dar vazão a essas performances, para que elas se sobressaiam e nos arrebatem. Os adornos, os figurinos, as cores extravagantes, as fitas penduradas, as tinturas sobre o corpo, as danças e pulos, os cantos com vozes estilizadas, as gestualidades histriônicas, o toque corpo a corpo: tudo isso se une e se imprime sobre os corpos no momento musical. Portanto, toda a potência dissidente destes se deve também a esses fatores, o que torna o momento musical um momento de choque, um momento de pluralidade de pulsões enérgicas e afetivas. Um momento de encontro, por fim.

Todos esses momentos musicais analisados até aqui nos mobilizam a senti-los, tocá-los. São eventos afetivo-performativos que nos convidam a participar da festa. Desses momentos, parto para mais dois, que dialogam extremamente entre si, tanto estética quanto tematicamente. Os momentos musicais mais ultrajantes e, talvez por isso mesmo, os mais utópicos dos dois filmes, além de meus favoritos: “Butthole Duet” e “Polka do Cu”. Dois momentos e duas músicas que nos convidam a ver, ouvir e apreciar aquele tão oculto e mal falado ponto do corpo humano. O cu.

“Butthole Duet” é o primeiro momento musical que os protagonistas Zero e Burton têm juntos. Os dois, *seminus*, deitam-se numa cama de casal para dormir. A tensão sexual já estava dada pelo andamento da sequência precedente, especialmente por meio dos olhares trocados entre os dois. Então, ao apagar das luzes, o quadro ilumina seus traseiros, e seus cus começam a cantar. Ao comentar este momento do filme, Gittings diz

Uma das cenas mais memoráveis de *Paciência Zero* é a do dueto dos traseiros cantores, em que Zero e Burton consideram as construções culturais da homossexualidade e traçam uma genealogia de textos homofóbicos e misóginos. Parte do que o filme de Greyson tenta fazer é refigurar o ânus – representado historicamente como um local de violência, excremento, criminalidade e morte – como um local positivo de prazer. Essa cena interroga sua sobredeterminação simbólica e a do falo, na psicanálise freudiana e lacaniana. ‘A lei paterna não reconhece o orifício’, nos dizem. O orifício neste

contexto é um sinal de recepção vaginal ou anal passiva do pênis. O orifício aqui é um sinal de falta. A internalização dos códigos culturais patriarcais cria uma masculinidade hierárquica que feminiza a receptividade anal masculina passiva e a associa com a falta, negando assim a formação de sujeitos gays e mulheres. Esse pensamento afirma que, para manter o poder – para ser um sujeito – é preciso ter domínio do pênis e não estar sujeito a esse domínio, nem ter um orifício dominado. “O falo é o governante”, como Burton canta, “é o pênis que está no controle”. Nas letras de Greyson, o ouvinte pode detectar um deslizamento palpável entre o pênis físico e o falo conceitual que sublinha a seleção consciente do pênis como um pênis modelo para a formação simbólica do poder masculino, o falo. A canção também desconstrói a patologia heteroconstruída da homossexualidade – o ânus como túmulo – popularizada nas leituras freudianas da prática homossexual como a realização de um desejo de morte e nos relatos da mídia dos anos 1980 que Leo Bersani argumenta que associavam sexo anal com AIDS e autoaniquilação. O *Paciência Zero* de Greyson desfaz os binários de orifício e falo” (GITTINGS, 2001, p. 35-36).

A canção, portanto, vem para criticar a cultura hegemônica em sua estrutura patriarcal e falocêntrica, buscando tirar do falo simbólico a sua centralidade cultural e deslocando o ânus de seu espectro cultural negativo para um lugar melhor, onde nem o falo, nem o pênis físico, regeriam as epistemes sobre sexo, sobre relações interpessoais, sobre cultura.

O quadro está escuro. As luzes foram apagadas. Ouvimos alguns roncões no breu. Um *fade*, que ilumina as pernas dos dois homens, cobertas por um lençol, em um quadro zenital que os imprime da lombar às panturrilhas. Suas bundas, viradas para nós, estão sob o lençol. Soam os primeiros acordes. A imagem de suas pernas cobertas se dissolve conforme uma voz começa a cantar. Então vemos o que está por baixo dos lençóis. Dois corpos nus, duas bundas à mostra. Dois cus que, literalmente, têm bocas. E cantam. Primeiro o cu da direita, depois o cu da esquerda, em resposta, num dueto que faz os dois cus, sutilmente, virarem-se para olhar um ao outro.

Um *insert*. Uma profusão de corpos masculinos, nus, com as bundas viradas para nós, dançam. Abrem e fecham as pernas, levantam e abaixam os braços. Um quadro em preto e branco registra sua dança em um plano de conjunto. Voltamos aos cus cantantes sobre a cama, no mesmo enquadramento. E novamente para os homens dançando. Mais um plano dos cus cantantes. Corte. Em um quadro preto e branco, temos um corpo masculino, negro, ao centro, enquadrado das costas às pernas. Outros corpos masculinos, igualmente nus, nas laterais do quadro. Os corpos se intercalam em um mesmo passo de dança: dobrar o corpo para baixo e empinar a bunda, que aponta para nossa direção. E esses planos dos homens dançantes se revezam com os planos dos cus cantantes. A coreografia dos corpos que dançam muda conforme novos *inserts* entram e se intercalam com os cus que cantam sobre a cama. Os corpos se agacham e levantam, sempre com a bunda em quadro. Podemos ver seus sapatos pretos, suas meias grossas, que juntos a bonés brancos em suas cabeças, são as únicas peças de roupa que

aqueles corpos usam. Mais um plano. Um corpo, ao centro do quadro, de costas para nós, enquadrado de forma quase integral. De cada lado seu, forma-se uma fileira, em perspectiva, desenhando duas diagonais que vão do centro aos cantos do quadro. Duas fileiras de homens, que ordenadamente apalpam as bundas do homem a frente, até chegar ao homem centralizado, que tem sua bunda apalpada, com um ligeiro e sonoro tapa, dados pelas mãos dos dois primeiros homens de cada uma das fileiras. Os planos seguintes exploram essa coreografia dançante de formas variadas, todas nos exibindo as bundas. Os corpos dão pulinhos, fazem polichinelos, empinam novamente as bundas para nós.

Uma sutil virada. Voltamos para a cama dos cus cantantes. No mesmo enquadramento, os corpos se viram, e revelam dois pênis, conforme a música entona “O falo é a lei”. Corta. Dois dos corpos nus dançantes, centralizados em um plano que os enquadra do peito ao joelho, estão de frente para nós, exibindo agora seus pênis. Eles dançam, rebolam para o lado, um em direção ao outro, seus quadris se tocam. Rebolam para o outro lado, duas reboladinhas ligeiras, e os quadris se atraem e se tocam novamente. Podemos ver atrás deles outros corpos dançando. No momento em que os quadris se separam, o centro do quadro revela uma bunda logo atrás, que demarca exatamente o ponto de encontro dos quadris à frente. Um corte, que revela no plano seguinte uma interação parecida: Dois corpos, de costas um para o outro e de perfil para nós. Enquadrados em altura parecida aos corpos anteriores. Eles se dobram para a frente. Suas bundas se tocam, ligeiramente, apontam uma para a outra. Novamente, ao centro, mais atrás no quadro, outra bunda nos encara.

Quando retornamos ao quarto dos cus, vemos o rosto de Burton, que agora canta com a própria boca. Retornamos aos corpos dançantes. Os homens acariciam e balançam seus pênis amolecidos, de frente para nós, em um quadro que os toma da barriga às coxas. Burton canta para Zero, os dois olham-se, sobre a cama. Quatro corpos dançantes. Dois homens de costas, e outros dois que saltam sobre as costas dos dois primeiros, envolvendo-os com suas pernas e braços. Os planos dos corpos dançantes continuam a se intercalar com a íntima cena de Burton e Zero à cama.

*Se o cu não é tão especial
Também o falo não o pode ser
O patriarcado cairia
Se começássemos a saber.*

O patriarcado cairia se descobríssemos que o falo não é nada especial como parece ser. Com essa mensagem final da canção, voltamos aos cus cantantes, no mesmo enquadramento inicial. Eles entoam os últimos versos, e o momento musical acaba, em um *fade out* que nos traz de volta ao breu anterior.

Esse momento fala muito por si só, de forma que é difícil traduzir em palavra sua potência afetiva. Muitos corpos, muitas bundas, muitas peles que se tocam, que tremulam, que provocam. Que não tem vergonha alguma de nosso olhar, pelo contrário. São literalmente cus que querem que nós paremos para olhá-los. Sua mensagem, bastante incisiva através da letra da canção, não se sustenta sozinha, apesar de sua crítica ser extremamente direta e desprovida de sutilezas ou metáforas. Ela se sustenta também – de forma vital, a meu ver – na potência dos corpos. Da imagem dos cus que cantam, dos corpos nus que, de mil e uma formas, não param de nos evocar. Imagens bastante ultrajantes do ponto de vista da cultura hegemônica.

“Butthole Duet” encena com música, dança e muito prazer performances de uma pulsante e nítida potência dissidente, que explora enfaticamente o exibicionismo masculino, algo caro dos musicais clássicos.



Figura 26: Frame de "Butthole Duet".



Figura 27: Corpos dançantes em "Butthole Duet".

Se o cu é um dos protagonistas em *Paciência Zero*, ele também o é em *Tatuagem*. “Polka do cu” nos mostra isso. E nele veremos encenações bem parecidas ao momento musical anterior. É curioso como *Tatuagem*, de certa forma, nos prepara desde seu início para este momento. Algo que percebemos, sutilmente, desde a primeira sequência narrativa:

Ao acordar, depois de pedir para Paulete fechar a cortina, Clécio a questiona sobre ela ter usado o banheiro, afirmando em seguida “Tais podre...”. Neste momento, vem a lembrança de um banheiro “podre” e é possível até mesmo imaginar o ambiente incluindo esta sensorialidade. Em resposta, uma confirmação: “Tava de barriga arretada hoje”. Entende-se que, ao colocar este diálogo nos minutos iniciais do filme, há um rompimento com o que, por vezes, é um tabu no audiovisual. Situações como esta costumam ficar nas elipses (SANTOS; ROSA, 2017, p. 374).

Esse momento narrativo evoca, de forma bastante sutil, aquela parte do corpo que virá a ser celebrado em momento musical. Seu início se dá como um dos números apresentados no Chão de Estrelas – como a maioria dos momentos musicais nesse filme –, e nele vemos uma massa de corpos nus cantando, dançando e saudando o cu. A sequência que o precede registra um paralelo entre performances no Chão de Estrelas e planos de Fininha, no quartel junto a seus companheiros, tendo uma tatuagem desenhada em seu peito.

Um close no rosto de Fininha dá lugar ao corpo dançante de Clécio, enquadrado em plano americano, que veste apenas uma calça que revela sua bunda. Seus braços abertos, seu sorriso largo. Ele rodopia, percorre o quadro, direciona-se para a esquerda deste, conclamando com um gesto uma fileira de corpos, que entram da esquerda para a direita, nus, com as bundas viradas para nós, rebolando efusivamente. Todos, cobertos de brilho, dançam ao ritmo da música. Corpos femininos e masculinos. Um plano aberto revela todos os corpos em cena. A fileira de corpos se aproxima das bordas do palco e do quadro. Clécio percorre a fileira de bundas, exhibe-as com um gesto de braço, e começa a cantar. Os corpos reagem a seus versos, desenhando poses diversas, sendo que todas evidenciam as bundas viradas para nós. Clécio descreve os “tipos de cu” em sua canção. Dois corpos permanecem parados em pé ao centro do quadro, enquanto os outros performam em par. Nesses pares, um exhibe a bunda, o outro apalpa e aproxima seu rosto dessa bunda, e terminam em pose. O par central se junta à coreografia, e todos os corpos se mobilizam em diferentes poses para exhibir suas bundas. Apalpando uma das nádegas, todos viram seus rostos para nós, sorridentes e provocativos. Um plano de conjunto, em diagonal, mostra-nos os volumes dessas bundas de forma mais detalhada. Alguns corpos – tal como os corpos dançantes em “Butthole Duet” – dobram-se para a frente, de forma a empinar a bunda.

O momento musical segue com variações de enquadramento que ora nos mostram a pluralidade de corpos sobre o palco, ora nos mostram planos mais fechados que exibem melhor a superfície dos corpos dançantes. Diante da fileira de corpos, Clécio “rege” seus movimentos, como um “maestro dos corpos e das bundas”. Um primeiro plano percorre o corpo de Clécio conforme ele canta.

Tem cu para todos

Tem cu para mim

Tem cu para você

Tem cu para dar

Cu para vender!

Clécio ostenta uma “auréola”, feita de arames, que segura nas mãos e mostra para seu público, conforme o plano se abre, revelando os corpos nus dançando ao palco. Clécio coloca a “auréola” à altura do cu de um dos corpos. O quadro dança no espaço, junto à música, passando de Clécio às bundas. Alguns planos mais abertos, outros mais fechados, todos registrando a interação de corpos. Clécio pula de um corpo a outro, até que todos os corpos nus, em um plano aberto que centraliza Clécio, reúnem-se e, dobrados, grudados um ao outro, fazem um círculo dançante em torno dele. Ele coloca a “auréola” em sua cabeça, que lhe serve como uma coroa, o “rei” que atrai todos os corpos para seu redor, esses que giram em torno dele como se gira em torno do sol, em um grande e dançante círculo anal. Um quadro filma esse círculo, à altura das bundas empinadas, bem perto de nós, rebolando.

O Papa tem cu

O nosso ilustre presidente tem cu

Tem cu a classe operária

E se duvidar

Até Deus tem um

Onipresente

Onisciente

Onipotente

Cu.

O círculo se desfaz. O conglomerado de corpos, em plano médio, espalha-se. Um plano mais aberto revela os corpos se conduzindo em direção da plateia. Alguns sobem em cima das mesas, sempre rebolando. A plateia começa a cantar junto. “Tem cu, tem cu, tem cu...”. Os corpos então começam a marchar. O quadro passeia com eles, registra-os em plano aproximado conforme eles marcham, imitando soldados em continência, de volta ao palco, onde Clécio canta os últimos versos, segurando a auréola à altura da cabeça.

A única coisa que nos salva

A única coisa que nos une

A única utopia possível

É a utopia do cu.

Em primeiro plano, Clécio se vira, e seu rosto dá lugar à sua bunda, que domina o quadro, ao lado de outras bundas. O quadro anda para trás, e celebra a imagem de todas as bundas, em fileira, viradas para nós, em reboladas ligeiras. Podemos ver espectadores a aplaudir. O momento musical acaba, mas sua reverberação fica: a única utopia possível é a utopia do cu.



Figura 28: Fileira de corpos em "Polka do cu".



Figura 29: Bundas à mostra.

Os dois momentos musicais, tão parecidos entre si, diferem-se consideravelmente dos analisados anteriormente nesta seção. Enquanto os primeiros faziam questão de privilegiar a presença de corpos “estranhos” em franco embate com os corpos brancos e com a cultura hegemônica, esses dois momentos musicais privilegiam a presença de corpos padrões, magros, brancos em sua maioria. “Butthole Duet” enquadra não apenas os protagonistas brancos, mas também *inserts* em que vemos uma profusão de homens com corpos magros e malhados, numa performance cujos movimentos às vezes remetem, ligeiramente, ao militarismo, como se fossem “soldados” nus a se exibirem para nós. “Polka do Cu” enquadra homens e mulheres nus, todos jovens, magros, e com bundas redondas e esculturais. Ambos são momentos musicais que se utilizam e nos relembram dos corpos padrões e hegemônicos de nossa cultura. Assim sendo, em que medida são interessantes? Pois bem, deste contraste, gosto de observar aquele ponto que acredito surtir mais efeito, em termos de crítica à cultura hegemônica: o cu. Ele próprio enquanto corpo. Aqui, não se trata tanto dos corpos como um todo, mas sim da parte. Dessa parte tida como abjeta, como aberrante. É ela, em si, que toma o protagonismo dos momentos musicais. Que se impõe não apenas como imagem e performance, mas como discurso verbal, como crítica direta e impressa nas letras das canções. Na medida em que os momentos musicais anteriores operavam uma forma de resistência a partir da presença de corpos “estranhos”, esses dois momentos musicais a operam a partir da presença do cu. O cu é o corpo “estranho”, e possivelmente o ponto mais controverso a ser colocado à cultura hegemônica. Talvez mais ruidoso e incômodo que a presença de corpos de gêneros não-conformes, ou de corpos não-brancos, seja a presença do cu, como corpo em si, enquadrado de forma privilegiada, falando e cantando. Conclamando um discurso “outro” sobre si próprio e disparando farpas afiadas contra a cultura hegemônica. Como diria Clécio: a única utopia possível é a utopia do cu.

Paciência Zero e *Tatuagem*, mesmo sendo filmes diferentes, de contextos diferentes, sensibilizam-nos pelo mesmo ponto. Por coisas muito próximas. Corpos que se tocam, corpos que cantam e dançam. Corpos que fazem jus à afirmação: “mais do que uma “encenação” do corpo diante da câmera, o cinema pode agenciar perspectivas artísticas que façam do corpo um agente utópico” (SANTOS JUNIOR, 2015, p. 02). É isso que acredito que os dois filmes façam. Ao encenarem tantas performances “estranhas”, mobilizam potências dissidentes que fazem emergir uma utopia “outra” a partir desses corpos, um vislumbre de “futuro no presente” que nasce dos afetos, dos jogos de corpo que nos atingem do lado de cá.

Muitos são os momentos musicais de ambos os filmes, e a seleção para esta análise foi difícil, tendo em vista o campo fértil que eu tinha diante de meus olhos. Quanto a todos esses momentos, que se diferem bastante entre si, trouxe aqui os que mais me chamam a atenção e

me mobilizam a fazer observações. Os que, de um lado, têm uma intensa e variada coreografia de corpos, e de outro, trazem imagens e questões “ácidas” e “aberrantes” à cultura hegemônica, como uma crítica incisiva por meio das imagens e sons.

O filme de Greyson, de 1993, do *New Queer Cinema*, de fato pode ser enquadrado em uma pedagogia sociocultural, como diriam Baltar e Sarmet. As letras de suas canções, sua exposição direta e sua militância evidente de fato operam um caminho até didático, em certo sentido. Mas isso, por si só, não pode falar sobre o que o filme é o que ele faz. Um filme de imagens fragmentadas, de evidentes momentos de excesso e atração, de cores, texturas, imagens e corpos que não nos fisgam pelo seu conteúdo, mas por sua forma, sua imagem, a maneira como gesticulam, a maneira como se tocam, a maneira como olham para nós e nos provocam. A grande dissidência de *Paciência Zero* reside nessas imagens. O *toque* é central para uma pedagogia dos desejos. O toque, a pele, o corpo. Por isso, julgo que *Paciência Zero* se enquadre a esse modelo também. Seus momentos musicais, que mesmo dentro do filme são bastante variados, trazem questões instigantes: além de fazerem ponte direta com o gênero musical da Hollywood clássica, sublinhando-o como um legítimo gênero queer, é também nesses momentos, especialmente nos que analiso aqui, que há uma maior profusão de corpos em cena, *mise en scènes* mais dinâmicas e efusivas, que propiciam diferentes texturas ao corpo fílmico, especialmente quando vemos vários corpos diferentes dividindo o mesmo quadro. Corpos que, no caso deste filme, muitas vezes desaparecem ao fim do momento musical. O que mais me instiga nesses momentos musicais é perceber que, sem eles, o filme perderia muito, muito mesmo, em termos de questões queer e potências dissidentes. Os momentos musicais aqui são utilizados não apenas para tratar de questões espinhentas e controversas da cultura hegemônica, como também para mobilizar coreografias e corpos “estranhos” que nos chamam a atenção, de forma que os momentos não-musicais não o fazem com a mesma intensidade. A narrativa do filme, por si só, por mais que tenha boas intenções, é uma narrativa que acaba por terminar na redenção dos protagonistas brancos através do amor romântico, o que gera certo contraste com toda a proposta queer que o filme tenta construir em seu todo. Portanto, o filme conta com a potência afetiva dos momentos musicais, bem como a potência crítica imbuída a eles quase que de forma exclusiva.

Em relação a *Tatuagem*, creio que uma grande missão que os momentos musicais concretizam é criar, como o próprio filme verbalmente evoca, uma “Broadway Queer”; o filme resgata, narrativa e esteticamente, o mundo dos espetáculos musicais que dá ensejo ao gênero musical hollywoodiano, e imprime sobre esse mundo sua cara dissidente e descarada. E o palco das músicas se torna o palco do prazer daquela profusão de corpos “estranhos”. Através de um

regime de excesso, os momentos musicais de *Tatuagem* não apenas flertam de longe com o gênero musical, desnudando a faceta dissidente deste, como também constroem um sistema de simbolização exacerbada que sublinha e intensifica a faceta dissidente do próprio filme em si. Ou seja, os momentos musicais do filme, com sua profusão imensa de corpos, das mais variadas cores, volumes, texturas e performances, intensificam aquilo que o filme, como um todo, se propõe a apresentar: um “mundo queer” onde os corpos podem cantar, dançar e livremente debochar da cultura hegemônica. Como se os momentos musicais concentrassem em blocos de intenso prazer a potência dissidente que flui nos corpos no decorrer do filme, ao colocar todos esses corpos juntos. Chocar a sua energia em uma potência dissidente que canta e dança. Corpos cobertos de brilhos, tinturas, cores, ornamentos... refestelando-se ao mesmo tempo, na mesma sequência, no mesmo quadro. Como se os corpos “estranhos” passassem os momentos não-musicais do filme ensaiando e guardando vigor para “explodirem” em conjunto nos momentos musicais (o que, literalmente, eles fazem). São potências dissidentes galgadas no encontro. É o que as imagens e sons dos momentos musicais podem, a meu ver, nos dizer. Ou nos afetar.

Os dois filmes encenam um modesto exemplo, ao lado da gama de filmes e possibilidades que temos diante de nós. Mas eles já me provocam, me fazem querer cantar e dançar. Mesmo que, por vezes, algumas pessoas olhem torto quando me veem cantarolando “Tem cu, tem cu, tem cu..”.

Talvez, por isso mesmo, seja tão bom.

E NO FIM, TODOS CANTAM E DANÇAM

“E quando começa seu último suspiro, você descobre que seus demônios são seus melhores amigos... e todos nós chegamos a isso, o fim”. A voz é macia, gostosa demais de ouvir. Um violino um tanto melancólico a embala, de início, até que instrumentos de sopro surgem do nada e a animam. Justin Bond se levanta e conduz os presentes na sala a um entrosamento eufórico. Pulos, danças, beijos, sexos. E *Shortbus* termina. E cá eu o trago, para entrar no coro dessas reflexões todas. Ao lado dele, trago também o filme *Corpo Elétrico*.

Novamente, dois filmes muito diferentes, de contextos de produção, distribuição e exibição bastante diversos entre si. O primeiro, segundo longa-metragem dirigido por John Cameron Mitchell e lançado em 2006, herda de *Hedwig* seu caráter queer, ao colocar em cena a potência de corpos “estranhos” que nos figam pelo olhar, pela voz, pela presença. O segundo, dirigido por Marcelo Caetano e lançado no Brasil em 2017, escrito por Caetano e com contribuições de Hilton Lacerda – diretor de *Tatuagem* –, integra-se a um cinema queer

brasileiro ascendente nesta década. Dois filmes que, apesar dessas diferenças, ao passo de *Paciência Zero* e *Tatuagem*, também nos trazem semelhanças de ordem estético-narrativa.

Shortbus situa sua trama em uma Nova York pós 11 de setembro, conjuntura traumática em que corpos, dos mais diversos, canalizam suas energias em momentos de encontro, trocas de afeto e sexo em um clube da cidade. Talvez este clube, chamado shortbus, seja o maior protagonista do filme, pois é ele que reúne, congrega, dá potência aos corpos e vidas que nele adentram, permitindo-lhes um tempo-espço reconfigurado, um lugar “outro” em que esses corpos se toquem, beijem-se, sintam-se em suas dimensões mais rasas e mais profundas. É esse tempo-espço que liga as histórias de Sofia (Sook-Yin Lee), do casal James e Jamie (Paul Dawson e PJ Boy), e Severin (Lindsay Beamish), os quatro personagens que têm suas tramas privilegiadas na estrutura *multiplot* e fragmentada do filme. Sofia, uma sexóloga que nunca teve um orgasmo. James, um depressivo e suicida ex-garoto de programa que faz um filme para compilar os registros caseiros com seu namorado, Jamie. Severin, uma dominatrix que tira fotos de pessoas e situações nas ruas, como sua forma de arte.

Uma estrutura fragmentada também pode ser vista em *Corpo Elétrico*. Apesar de o filme privilegiar a narrativa de seu protagonista, Elias (Kelner Macêdo), um nordestino que trabalha em uma confecção de roupas na capital paulista, ele não conduz essa narrativa de um modo “tradicional” e movido por convenções de causa e consequência, mas sim de forma extremamente entrecortada, atravessada por outras narrativas, outros corpos. Conforme Elias “caminha” no decorrer do filme, essa “caminhada” faz curvas onde ele tem vários encontros afetivo-sexuais, onde corpos “outros” vem ao encontro dele, seja para estar junto, para cantar ou para transar.

Uma grande semelhança que identifico entre os dois filmes é a forma como colocam os personagens – os corpos – para se encontrarem, e como o encontro, a festa, são norteadores desses afetos “outros”, desses afetos queer (LOPES, 2016b). Esses encontros, nos dois filmes, traduzem-se, principalmente, de duas formas: por meio do sexo e por meio da música. Ambas as formas podem ser analisadas à luz de uma perspectiva dissidente. Debruço-me nessa segunda. Não por desacreditar que momentos sexuais – ou outros momentos do filme – tragam questões interessantes. Mas por tentar valorizar o momento musical, uma vez que, diante de muitos textos que encontrei sobre os filmes, principalmente textos sobre *Shortbus* (TINKCOM, 2011; DAVIS, 2008), já há um grande privilégio dado às cenas de sexo do filme como mote de análise; são textos que muito pouco comentam sobre a questão da música. O sexo, a encenação do ato sexual, de fato é algo que nos rouba o olhar – e o desejo – diante de um quadro cinematográfico. Os dois filmes o constroem bastantes galgados nisso. Especialmente *Shortbus*,

em que vemos sexo explícito diante de nós. Dois, três, uma multidão de corpos transantes. Ao lado desses momentos de sexo, o que temos a ver nos momentos musicais, em termos de potência dissidente? Acredito que muito, pois são esses momentos que, a meu ver, trazem uma curiosa característica: deslocam corpos “estranhos” que não aparecem tanto nos momentos não-musicais para um lugar de extrema centralidade.

Observemos *Shortbus*. Seus protagonistas – Sofia, James e Severin – são os que mais aparecem no filme, uma vez que guiam a narrativa. Assim sendo, são os personagens que protagonizam também os mais emblemáticos momentos sexuais. Não me deterei nos meandros de como alguns desses momentos se dão e como eles podem mobilizar potências dissidentes – o hino nacional americano cantarolado, literalmente, ao cu de um personagem, é um bom exemplo –, mas quero comentar brevemente sobre seus corpos e seu impacto em cena. Todos esses personagens são brancos, com exceção de Sofia, que é asiática; todos esses personagens são jovens, magros e, de um ponto de vista hegemônico, bonitos e atraentes. Também o são todos os seus parceiros sexuais. São corpos que, exceto por alguns toques “excêntricos” impressos sobre o corpo de Severin e sua performance como dominatrix, são corpos palatáveis e congruentes a padrões hegemônicos de gênero masculino e feminino. Em suma, são corpos que, apesar de darem vida a personagens cujo texto e narrativa são dissidentes, não carregam uma dissidência tão grande em sua imagem, sua gestualidade, sua performance. Ao observar as performances sexuais do filme, o autor Nick Davis nos diz: “A paleta de melanina dos atores se inclina pesadamente para registros mais claros, especialmente na sala central “Sex Not Bombs” do shortbus, e, pelo menos em evidências superficiais, ninguém manifesta nenhuma forma de deficiência física” (DAVIS, 2008, p. 626). O autor aponta para o fato de que o filme privilegia o registro de corpos brancos em cenas de sexo, o que deixa de lado outras formas de corpo que poderiam ser dissidentes, como o mencionado corpo deficiente. Ele ainda diz: “Talvez a promessa utópica de inclusão, dentro do filme e na publicidade ao redor dele, não possa deixar de empobrecer as críticas sobre quem continua a ser omitido ou desvalorizado” (Ibid., p. 626).

Há uma porção de corpos “estranhos” no filme, especialmente nas sequências em que vemos o clube shortbus de dentro. Corpos afeminados, corpos de gêneros não mapeáveis, corpos idosos. Como personagem, um que julgo exemplar é Justin Bond. Uma figura extremamente andrógina, bastante maquiada, de voz grave, cujo gênero e sexualidade não se podem afirmar ao certo. Na narrativa, o personagem é mencionado, em determinado momento, como um homem gay; contudo, seu corpo ultrapassa, e muito, este rótulo. Um corpo travestido que flerta com a transgeneridade, entretanto sem tomá-la como identidade. Justin aparece em

alguns momentos do filme, como *hostess* do clube, como aquela que apresenta o lugar e conduz os corpos para dentro – e para o sexo. Um “arauto” que apresenta caminhos novos para os que entram. Acredito, entretanto, que esse lugar de “arauto” tenha um aspecto ambíguo. Justin apresenta o *shortbus*, o espaço de sexo, aos outros, sem ter seu corpo integrado a esse sexo encenado, que fica ao encargo dos “belos corpos brancos”, como coloca Davis.

Gostaria de observar brevemente dois momentos, antes de irmos para o momento musical do filme. Sobre Justin como um corpo sexual, temos um momento crítico a nos debruçar. Uma cena de interação entre Justin e Sofia. Sofia está sentada em um sofá, dentro do *shortbus*. Ela está diante da entrada da sala onde as pessoas transam, em uma multidão orgiástica. Um corpo nu e obeso, cujo rosto não está enquadrado, passa a sua frente, para depois desaparecer. Justin vem até ela, senta-se a seu lado. Conversam sobre as expectativas sexuais de Sofia, e o fato de esta nunca ter tido um orgasmo. O quadro registra seus corpos bem próximos, em primeiro plano, em closes. Justin envolve Sofia com seu braço. Sua mão toca a coxa de Sofia. Olha-a com desejo. Os dois se beijam. Justin percorre o corpo de Sofia com a mão, e o beijo começa a ganhar proporções mais intensas. Mas eis a interrupção. O “brinquedo” que Sofia levava entre as pernas começa a vibrar, o que a distrai de sua interação sexual com Justin, que decide se retirar. O momento que poderia levar Justin a performar sexo diante do quadro é bruscamente interrompido depois de poucos minutos, sendo diretamente substituído por um beijo triplo gay entre James, Jamie e Ceth (Jay Brannan), enquadrado em close.

Outro momento, em que vemos mais um corpo “estranho” ter uma interação sexual interrompida. O corpo do idoso gay interpretado por Alan Mandell. Na cena, vemos em plano-contraplano closes de seu rosto e de Ceth, um belo jovem que o encara com complacência. O idoso vira seu rosto para o lado, Ceth o toma com a mão e o puxa para um beijo. Um beijo que se converte em carícia quando o idoso deita sua cabeça sobre o ombro do jovem, em um abraço. A sequência é intercalada com planos de Sofia a observar os corpos transantes da sala de sexo. Depois de poucos segundos e de alguns planos intercalados, Ceth e o idoso se apartam, na medida em que o jovem interage, por meio de olhares desejosos, com o casal James e Jamie. Davis diz:

Esses encontros abrangem categorias de gênero e, como o diretor-escritor Mitchell e vários críticos gostam de declarar, um espectro de tipos físicos. Esse “espectro”, no entanto, obedece a limites evidentes. Por exemplo, o solitário avatar dos idosos (Alan Mandell, um *dead ringer* para Ed Koch, prefeito da cidade de Nova York durante os anos 1980, devastados pela AIDS) é sumariamente abandonado pelo esbelto objeto masculino de seus desejos, em favor de uma telepática promessa de um *threesome* deste com dois espécimes

de ginástica bem torneados (James de Dawson e Jamie de PJ DeBoy) (DAVIS, 2008, p. 626).

Os corpos “estranhos” de Justin e do idoso, assim, não consumam o ato sexual. Não diante do quadro, que é o que mais nos importa. Corpos de texturas, volumes e aparências que os destoa bastante dos corpos jovens, atléticos e majoritariamente brancos que encenam as performances sexuais do filme.

Observemos, agora, o momento musical, a canção “In the End”. Um momento majoritariamente conduzido pelo corpo de Justin Bond, que canta a canção. Justin é o “arauto” da utopia neste momento musical, conforme veremos. Apesar de seu papel de “arauto” ser ambíguo, como eu já disse e como ficará mais claro a seguir, é nesse momento que ele nos propõe uma coisa interessante, em termos de performance e encenação. A sequência se inicia após um apagão tomar a cidade – apagão que reflete o estado emocional dos protagonistas do filme – e as pessoas do shortbus acenderem velas para iluminar o espaço e sua dissidente comunhão. Os primeiros acordes se dão em um plano aproximado que registra duas mãos, de unhas mal pintadas, anéis e pulseiras, segurando uma vela cada uma. Várias velas ao redor iluminam o espaço e a imagem, que nos revela um curioso simbolismo religioso. Ouvimos os acordes iniciais da música por mais alguns planos, que nos mostram os contextos dos personagens principais, Sofia, James, Severin, respectivamente. A imagem embaçada das chamas das velas se dissolve em um close de uma mão a tocar o violão. Os planos se dissolve em outros planos. Vemos algumas pessoas do shortbus, rindo, conversando, interagindo entre si, acariciando-se. Eis que o rosto de Justin domina o quadro. Sua cabeça adornada, seu brinco comprido cheio de pedrinhas, a tinta sobre seus lábios que nos revelam um delicado sorriso. A imagem se dissolve, e vemos Sofia adentrando o espaço do shortbus, em um plano aberto. Ela olha ao redor. Um plano ponto-de-vista nos revela o espaço. Os corpos reunidos em torno de Justin. O quadro caminha um pouco, e revela Rob (Raphael Barker), namorado de Sofia na narrativa, e Severin. Em plano-contraplano, vemos uma interação entre esses três corpos, baseada principalmente em gestos e trocas de olhares, que nos informam sobre a narrativa pregressa dos personagens. Um corte. Justin novamente nos atrai com sua imagem, e começa a cantar. Seu corpo está ao centro de um grupo de pessoas, que são atraídas por sua imagem e seu canto. Vemos pessoas tocando instrumentos. Mais planos dos protagonistas no espaço – Sofia, encostada em uma parede; Severin, sentada em uma poltrona; James e Jamie chegando no lugar. Cada um com suas questões pessoais e narrativas a serem resolvidas. Voltamos ao corpo cantante de Justin. À medida em que sua canção avança, planos intercalados nos exibem os personagens da trama, bem como “soluções” para as questões em aberto que a narrativa os

impunha. Sofia é abordada por um casal heterossexual sexualmente interessado nela. Ceth e Caleb, o *stalker*, observam James e Jamie a se beijarem; logo eles próprios acabam formando um novo casal. Todos esses planos que “solucionam” a narrativa, revezam-se com planos de Justin a cantar.

*E há um passado manchado de lágrimas
 Você poderia falar para acalmar meus medos?
 Você poderia me puxar de lado?
 Apenas para reconhecer que eu tentei.*

*Conforme começar seu último suspiro
 Abrigue-o contenciosamente
 Porque todos nós chegamos a isso
 O fim.*

*E quando começa seu último suspiro
 Você acha que seus demônios são seus melhores amigos
 E todos nós chegamos a isso
 O fim.*

A canção de Justin, que “olha para trás” e evoca um passado, tem uma clara função narrativa: solucionar os conflitos dos personagens de forma utópica. Tal qual os momentos musicais dos filmes hollywoodianos observados por Richard Dyer (2002a). Conforme sua voz entoia essas palavras, vemos James e Jamie em uma calorosa reconciliação representada por beijos e um preliminar sexo. Vemos Ceth e Caleb, os personagens que “sobraram” na narrativa, formando um casal entre si. Vemos Sofia iniciando um sexo a três que a levará, no fim do momento musical, ao merecido orgasmo (interessante, aliás, que esse orgasmo seja fruto de um momento musical e não simplesmente de uma performance sexual). Em suma, todos os personagens que conduzem a narrativa encontram seu fim dentro do momento musical. A canção de Justin serve de utopia a esses personagens e à narrativa.

Mas e quando saímos da questão narrativa e observamos o momento musical à luz de suas imagens e sons? É aqui que a utopia da canção de Justin se volta para a própria personagem, na medida em que seu corpo e sua performance são conferidos de uma intensa força centrípeta que rege o momento musical. Se, do ponto de vista narrativo, o papel de “arauto” de Justin

revela uma utopia aos personagens principais, do ponto de vista da imagem, é esse mesmo papel que centraliza Justin e faz de seu corpo uma potência dissidente que sinaliza uma utopia por meio da performance. Vamos a essas imagens.

Intercalados com os planos que nos revelam o final dos personagens principais, darei ênfase aos planos que enquadram Justin e os outros corpos dentro do shortbus. Justin canta o refrão da canção, em um plano médio onde vemos corpos próximos a ela. Uma figura masculina ao lado de outra figura, vestida em terno e gravata, um corpo de gênero não-conforme. Esse corpo beija a mão de Justin. Ouvimos uma marcha, que se aproxima. Justin, em close, abre a boca em um sorriso. Levanta-se, e perpassa a multidão de corpos no salão, em um plano aberto. Som de instrumentos de sopro embalam a marcha ascendente. Justin procura a origem da marcha com o olhar. Vemos então, em plano médio, uma banda a adentrar o espaço. Os corpos da multidão celebram, algo que podemos ver em planos abertos e closes em alguns rostos. A banda entra no salão, tocando seus instrumentos. Os corpos dançam, riem, tocam-se, beijam-se. Corpos seminus, adornados, maquiados, negros, de gêneros não-conformes, em planos mais abertos e mais fechados. Justin, ao centro do quadro, celebra com a mão direita erguida, um sorriso largo ao rosto, abraçada em um rapaz seminu. Justin canta com um alto-falante. Vemos no canto esquerdo do quadro a cabeça do idoso que, como descrevi acima, beijara o personagem Ceth anteriormente. *Inserts* registram a celebração dos corpos em uma textura de vídeo. Justin canta, e a escala do quadro se aproxima ainda mais de seu rosto, revelando sua expressão, seus olhos arregalados, sua boca bem aberta. Um homem afeminado dança, outros ostentam sorrisos largos. Close no rosto de Justin, que abre bem a boca ao cantar o último verso da canção. O plano é cortado e dá lugar a outro, em escala mais aberta, que nos mostra o bocal de um trombone, e Justin logo atrás, braço erguido, alto-falante à boca, boca aberta em uma expressão incisiva. Vemos o rapaz seminu ao lado dela, logo abaixo. A banda toca tambores. Mais um close. Agora no rosto do idoso, que canta junto a canção. Rostos, corpos, todos cantam e dançam. Vemos beijos, vemos os crescentes sexos dos personagens principais. Mais um *insert*. Em primeiro plano, Justin lambe o rosto e a cabeça do idoso. Mais toques, mais beijos, mais sexo. Eis que o sexo a três de Sofia chama a atenção de todos no espaço, que se viram para olhar. Justin ainda celebra, com seus dois braços erguidos, e seu corpo, centralizado em plano americano, conclama os corpos que estão em multidão cantando. Um último close, no rosto de Sofia. O vemos, em cores saturadas, gemer de prazer. A carne de suas bochechas, de sua testa, de seu queixo, trêmulas, consonantes com o estridente som que sai de sua boca. Assim termina o momento musical.

O corpo de Justin executa uma performance, um evento afetivo-performativo, que existe em si só e não encontra par no resto do filme. E eu também acho bastante curioso que justamente seu corpo se una ao corpo do idoso, no *insert* em que ela o lambe. Dois corpos que tiveram seus impulsos sexuais interrompidos anteriormente na narrativa, unem-se em uma provocativa imagem no momento musical. Os corpos de Justin, do idoso, e de toda a “estranha” multidão do shortbus, mobilizam potências dissidentes que escapam à narrativa. Promovem uma utopia que não serve à narrativa, mas que vem dos afetos de todos aqueles corpos que celebram juntos, que se tocam freneticamente, que vivem um “aqui agora” de imenso prazer, e que traduzem esse prazer em imagens e sons.



Figura 30: Justin lambe a cabeça do idoso.



Figura 31: Planos de Justin.



Figura 32: Planos da multidão do shortbus.

O momento musical, assim, congrega essa multidão de corpos “estranhos”, que podemos ver pulsando, muitas vezes, no mesmo quadro. Além, é claro, de conferir ao corpo “estranho” de Justin uma força centrípeta ímpar no filme como um todo. Mesmo que apareça ou esteja presente em outros momentos do filme, ao evocar o canto e a dança por meio de seu corpo – tomando a regência do momento musical – Justin constrói uma força sem precedentes em torno de si.

Algo muito parecido pode ser visto nos singelos momentos musicais de *Corpo Elétrico*. Ao analisar o filme, Jocimar Dias Jr. nos diz:

apesar da centralidade de Elias (até como observador que contempla a torrente que o carrega, tal qual em seu sonho), o filme se esquia constantemente de uma lógica causal, a favor de uma pulverização dos acontecimentos e do protagonismo de Elias frente aos demais personagens que vão e vêm. Este relativo “apagamento” do protagonista [...] está longe de ser uma falha narrativa: ele é fruto de uma sensação estética que resulta, propositalmente, da própria estrutura desierarquizante do roteiro, uma colcha de retalhos

(patchwork) que se quer rarefeita por estar em consonância com o gesto geral do filme – a saber, fazer brotar de uma fraternidade generalizada novas formas de vida, uma multidão de Bartlebys. Neste sentido, Elias definitivamente não é o único Bartleby desta história, talvez nem mesmo o principal. Ele é apenas um deles (DIAS JR., 2018).

Se podemos dizer que o texto narrativo e as atitudes de Elias perturbam a cultura hegemônica na diegese e criticam esta mesma cultura do lado de cá, eu creio que o mesmo não possa ser dito de seu corpo. De sua imagem, de sua performance. Um corpo que, apesar de não tão claro em relação à melanina europeia, é um corpo branco. Um corpo evidentemente masculino, que por mais que se entregue a sexos dissidentes, não carrega em si próprio marcas intrinsecamente desviantes ou ruidosas à cultura hegemônica. Um corpo com pouca – e por vezes nenhuma – afeminação, um corpo bastante conforme com o gênero masculino, que raríssimas vezes mobiliza gestualidades “estranhas”. Um corpo magro, jovem, próximo a padrões estéticos hegemônicos. No jargão popular contemporâneo, um corpo bonito bem próximo de um ideal “padrãozinho”. Assim, seu corpo e performance, em si, não geram muito ruído à cultura hegemônica. Em meus termos: seu corpo não tem tanta força em cena para mobilizar, por si só, potências dissidentes. Ao dizer isso, não nego o peso de seu texto narrativo e sua construção de personagem, e como ambas são dissidentes. Contudo, ao tomarmos o corpo como método, creio que a mesma dissidência não possa ser observada de forma igual.

Os momentos mais “estranhos” e dissidentes de Elias, em termos de corpo e encenação, percebem-se justamente em suas performances sexuais, especialmente em seus sexos inter-raciais – algo que, creio eu, traz questões interessantes e mereceria uma análise à parte, à qual não me deterei aqui –, quando o personagem envolve seu corpo aos corpos negros, afeminados, com gêneros não-conformes, em transas intensas com um, dois, três parceiros. E é nesse ponto que quero chegar, que remete ligeiramente ao excerto de meu amigo Jocimar Dias Jr.: Elias se apaga diante de outros personagens. Em termos de corpos e gestualidades “estranhas”, creio que ele se apague intensamente, dando espaço para performances e potências dissidentes muito mais evidentes e interessantes para minha perspectiva. Creio que o que torna o filme um filme queer, de fato, seja essa distribuição das imagens e sons de forma que, em muitos momentos, desprivilegia o arco narrativo de Elias – o protagonista – e privilegia encenações desses outros corpos. Ou desses corpos “outros”. Corpos que, diferentemente do corpo de Elias, são, em sua maioria, corpos negros, bastante afeminados e/ou travestidos, corpos que portam uma performance e gestualidade extremamente ruidosa, ou mesmo “aberrante”, à cultura hegemônica contemporânea. E são esses corpos, justamente, que dominam a cena nos momentos musicais do filme.

Vejamos a sequência do show da *drag queen* Marcia Pantera, a “mãe” das *drags* na narrativa. Todos corpos negros extremamente afeminados, incluindo o dela própria. Segundo Dias Jr.,

é possível ver no filme uma proliferação de Bartlebys queer: Wellington aparece como coprotagonista, como um segundo Bartleby que vive a dissidência de forma muito mais aberta e direta que Elias, acompanhado de perto pela sua família de drag queens e pessoas não-binárias, dentre elas a “mãe” Marcia Pantera (interpretada pela própria famosa drag queen paulista) ou Simplesmente Pantera (interpretada por MC Linn da Quebrada). A presença destas personagens negras, não-heteronormativas e periféricas, não só pontua questões de raça e classe e o que elas acarretam para diferentes vidas de pessoas LGBT dentro e fora do microcosmo do filme (como inserção no mercado de trabalho e condições socioeconômicas), como também coloca na mão delas a vanguarda do potencial disruptivo, principalmente através dos momentos musicais que elas protagonizam (DIAS JR., 2018).

E é exatamente isso que podemos observar desde o início deste momento musical, que começa em um plano médio onde vemos Marcia Pantera dirigindo uma moto repleta de neon e brilhos incrustados. É noite, a imagem está escura, exceto pela luz irradiada pelo neon da moto, que ilumina a frente de Marcia e a pessoa que ela carrega à garupa da moto; as luzes dos postes iluminam a rua e nos permitem ver uma outra moto e um carro seguindo a primeira. Todo o espaço noturno da rua – e do quadro – são tomados por esses corpos, de Marcia e suas filhas *drags*, que dirigem esses veículos. As motos se alinham momentaneamente, e vemos com mais clareza os corpos negros e afeminados. Marcia avança com sua moto, fica em pé em cima dela, em pose imponente. Algumas das meninas abrem os braços contra o vento cortante, exibindo-os para nosso olhar. Corte. Estamos diante da casa noturna, e do show de Marcia. Ela se impõe ao centro de um quadro aberto, em que a vemos dançar. Logo atrás, suas meninas, juntas de um Elias que quase desaparece em relação aos outros corpos. O comando do plano fica por conta de Marcia, que performa com frontalidade para seu público e para nós. O quadro a segue conforme ela anda até sua plateia, misturando seu corpo aos dos espectadores diegéticos. Ela se vira, e se vira, e executa seu famoso “bate cabelo”, seus cabelos esvoaçam em frenesi. Ouvimos uma música instrumental dramática, para não dizer profética. Uma “profecia” que vislumbra os corpos dissidentes que dominam aqueles espaços. Sobre o palco, em um plano aberto, Marcia levanta o braço direito, que segura uma latinha de cerveja, e verte todo o líquido sobre seu corpo, que cai como um fio e se desfaz sobre o bufante tecido vermelho da roupa da performer. Seu rosto esbanja um largo sorriso. Ela joga a latinha para o lado e continua sua dança, repleta de rodopios e “bate cabelo”. O momento musical acaba com um último plano da rua noturna.



Figura 33: Marcia Pantera domina as ruas.



Figura 34: Marcia joga cerveja em seu corpo.

O momento musical atesta, do ponto de vista estético, o vislumbre de corpos dissidentes dominando o espaço público, dominando as ruas, ao colocar esses corpos a regerem a encenação. Formas de vida queer se tornam patentes por meio desses corpos que estendem sua matéria sobre o espaço, colocam-se para ser vistos. O intercalar dos planos da rua noturna com os planos da boate onde Marcia se apresenta acaba por instaurar um jogo de imagens onde os corpos dissidentes ultrapassam os limites de um espaço fechado, representado pelas paredes físicas ou pelas arestas do quadro; são corpos que dançam entre o espaço público e o privado, que começam um movimento do lado de dentro e outro do lado de fora, que estão cá e estão lá, estão em todo lugar. Nem os espaços físicos, nem o quadro cinematográfico, operam como limitantes a esses corpos. Pelo contrário. E isso se percebe em praticamente todos os momentos musicais do filme, que dão bastante conta de escapar de um regime realista.

Outro bom exemplo é a sequência imediatamente seguinte a esta, que também é um momento musical. Um que tem início a partir do espontâneo canto de uma personagem, que transforma seu diálogo em canção numa construção que facilmente me remete aos musicais integrados de Hollywood. Nesse momento musical, estamos em outra ambiência. Dentro de um banheiro. O banheiro da casa noturna onde Marcia se apresenta. Vemos os personagens de Wellington e Simplesmente, em plano médio. Os dois diante do grande espelho do banheiro, cujo reflexo nos revela o corpo de Elias logo atrás. Simplesmente está sentada sobre a pia, enquanto Wellington se apoia pelos cotovelos, em uma pose que empina suas costas e as exhibe para nós de forma privilegiada. Elias adentra o quadro e se interpõe entre os dois corpos à pia. Simplesmente então dá início à sua canção, cantada à capela. Um dos maiores sucessos musicais de sua performer, Linn da Quebrada. Corte. O quadro privilegia o rosto de Simplesmente, conforme seu canto aumenta. Seu rosto, ao lado esquerdo do quadro, se alinha virtualmente ao rosto de Elias, que agora só vemos a partir do reflexo do espelho. O reflexo revela a tensão entre os corpos de Elias e Simplesmente. Ela o toca com os dedos, de forma provocativa. Corte. O quadro se abre, revela-nos mais dessa interação corpórea, que agora conta com o corpo de Wellington, que rebola sutilmente ao som da voz de Simplesmente. Ele observa no espelho a interação entre os corpos de Simplesmente e Elias. Simplesmente atravessa o quadro, passa por Wellington e chega ao canto direito, encosta-se na parede e entona o refrão de sua canção.

Vou te confessar que às vezes nem eu me aguento

Pra ser tão viado assim precisa ter muito, mais muito talento!

Ela se afasta gradativamente, e conduz seus movimentos para a saída do banheiro, ao fundo direito do quadro. É seguida por Wellington, que interage pelo olhar com o corpo fora do quadro de Elias, do qual só vemos o reflexo. Elias então entra em quadro, e segue as duas a sair do banheiro. Os três corpos passam por um quarto corpo: um homem encostado na parede, que logo anteriormente beijava um outro rapaz ali. Todos, cada um a seu modo, interagem com ele. Wellington esfrega ligeiramente sua bunda ao volume da calça do homem. Elias troca olhares com ele. Simplesmente nos dá os últimos versos, e o momento musical acaba.



Figura 35: Simplesmente canta para Elias.



Figura 36: Planos abertos da performance de Simplesmente.

Esse momento musical, consonante com o anterior, ainda brinca com a lógica espacial e o jogo de corpos nesta. Aqui, no espaço fechado de um banheiro masculino, os corpos não apenas performam gestos extremamente afeminados em canção, como fazem comentários ácidos sobre masculinidade e sexualidade dentro desse espaço, principalmente por meio da interação sensualizada dos corpos e por meio da letra da canção, que carrega versos como “Não

adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro” e “Feminina tu não come? Quem disse que linda assim vou querer dar meu cu pra homem?”. Letra, gestos e imagens dão conta de macular a dinâmica do espaço do banheiro masculino, bem como a masculinidade hegemônica.

Neste filme, dois últimos momentos musicais me chamam a atenção e merecem ser mencionados. O momento da canção “Marrom Bombom”, cantado no ônibus pelo grupo de amigos trabalhadores, e o momento que escolho nomear aqui de “estranho” casório. O primeiro se inicia quando, após uma festa regada a dança e embriaguez, o grupo de amigos que trabalha na confecção toma o espaço do ônibus – no qual provavelmente estão se deslocando para casa – como um espaço de encontro e festa. Todos cantam a canção “Marrom Bombom”, da banda *Os Morenos*. Canção cuja letra evoca toda uma questão racial que é extremamente patente nos corpos que aqui cantam e dançam. Um plano fechado revela um Elias sentado ao lado de um colega de trabalho, que canta a música. Corte. Outro plano fechado, em que outros dois cantam a música, animadamente. O plano seguinte mostra Carla (Ana Flavia Cavalcanti), mulher negra, cantando a canção, conforme o corpo de Wellington corta o quadro em dança. Logo depois vemos Wellington pedindo emprestado do colega Anderson (Henrique Zanon), centralizado em quadro, o seu shorts. Os planos seguintes mostram a animação dos cantores, um Elias caindo de bêbado, e Wellington vestindo o shorts. Em plano próximo a seu corpo, vemos ele esticar o shorts azul até seu ombro esquerdo, convertendo a peça de roupa em um vestido. O quadro seguinte, e o mais emblemático desse momento musical, centraliza o corpo de Wellington a dançar conforme o ritmo da canção, ostentando o shorts-vestido, em um quadro aberto que nos mostra a interação dos corpos de seus colegas com seu dançante corpo “estranho”. Ele gira, samba, rebola, movimenta os braços, anda para frente e para trás do quadro, afeta e é afetado pelos corpos ao seu redor. Sobre esse momento, tomo de empréstimo as observações de Jocimar Dias Jr.:

Wellington, num gesto inusitado e espontâneo, pede emprestado a bermuda que Anderson está usando; ele a veste e, num instante, a peça de roupa se transforma em um vestido azul no corpo do rapaz, que se põe a sambar. Aqui, há um procedimento caro ao musical, que é o uso da bricolagem, ou seja, nos termos de Jane Feuer, “a criação do efeito de um realismo espontâneo alcançado através da simulação, dos objetos que estão à mão” (FEUER, 2002a, p. 33). Mas há, além disso, uma queerificação, mesmo que momentânea, tanto daquele elemento codificado como “masculino” (no caso, o uniforme do Fortaleza Futebol Clube), quanto daquela música que, no fim das contas, versa sobre um amor romântico heterossexual, mas que aqui se torna a trilha sonora do momento de celebração da negritude queer de Wellington, e a resistência passiva àquele que antes o ameaçara (DIAS JR., 2018).

Dias Jr. remete à sequência anterior a esse momento musical, em que Wellington e Anderson – de quem ele toma o shorts emprestado – quase tiveram uma briga de braço, motivada pela embriaguez. A performance dançante de Wellington, nesse contexto, possui várias camadas: “queerifica” a peça de roupa masculina do colega, como coloca o excerto acima; “queerifica” a canção cantada; celebra seu corpo negro, afeminado e dissidente; exhibe a potência dissidente de seu corpo como o vislumbre de uma utopia no “aqui agora” da canção, em que sua alegre celebração, junto à comunhão dos corpos que cantam, sobrepõe-se à tensão da sequência anterior, bem como sobrepõe-se à iminente tensão e violência que corpos como o seu enfrentam no “mundo real” de nosso tempo histórico cultural.



Figura 37: Wellington dança "Marrom Bombom".

Chego enfim ao último momento musical do filme, que também é o último momento que analiso neste trabalho. Na narrativa, temos um casal heterossexual que está prestes a se casar, composto por um colega de trabalho de Elias, Alexandre (Evandro Cavalcante), e sua noiva Raissa (Nathalia Ernesto). Personagens secundários que se integram à mescla narrativa que o filme propõe. O casal está reunido com todos os amigos – e, por sinal, com quase todos os personagens do filme – na casa de praia de Arthur (Ronaldo Serruya), um entre os tantos parceiros afetivo-sexuais de Elias. Os presentes na festa – que inclui Marcia Pantera e suas filhas *drags* – parecem empolgados com a narrativa romântica do casal. E todos eles propõem,

assim, como uma espécie de presente aos noivos, um casório não-oficial. Uma inusitada celebração feita ali, com tudo que havia à mão.

Um quadro aberto nos mostra o casal, de frente para nós, cada um sentado em uma cadeira. Unem-se pelos olhares e pelas mãos que um segura do outro, centralizadas ao quadro. Ouvimos vozes cantarolando a tradicional marcha nupcial. Conforme a música avança, corpos invadem o quadro. Elias entra e adorna o colega sentado com um colar havaiano. Outro corpo, cujo rosto não vemos, reveste o corpo da moça com um tecido florido. Ao canto direito, alguém dá para Alexandre um buquê de flores vermelhas. Wellington e Simplesmente entram em quadro, dançantes. Simplesmente se dirige à noiva e coloca uma coroa de flores em sua cabeça, enquanto Wellington vai ao noivo, abaixa-se e lhe oferece uma maçã, de onde o noivo pega uma aliança. Wellington vai à noiva e repete o gesto. A noiva pega a aliança e a coloca. Wellington morde a maçã conforme vemos mais um corpo adentrar o quadro, que em seguida identificamos como o corpo de Marcia. Com dois pompons prateados em mãos, que fazem as vezes de folhas de benzimento, ela “benze” os corpos do casal. Passa os pompons sobre seus corpos sentados e os agita para os lados, como que para limpar as más influências. Passa os pompons em torno da cabeça da noiva, agita-os para os lados mais uma vez e sai. Arthur entra em quadro, agacha-se ao centro e estende uma taça a cada um dos noivos. Duas outras pessoas entram e colocam vendas nos olhos dos dois, conforme um terceiro verte champanhe nas taças deles. Os noivos bebem a bebida, depois de alguns gritos de “vira, vira!”. O momento musical tem seu fim. Logo depois, vemos os noivos sendo carregados à maré, onde darão um beijo que consolidará esse “estranho” casório.



Figura 38: O "estranho" casório.

E o que é instigante nesse momento musical? Algo bastante sutil, mas de grande importância para mim. Sua potência reside em “queerificar” o casamento heterossexual. Esse casamento, essa instituição social, que no gênero musical é colocada como um telos a ser alcançado pelos personagens – bem como um telos da cultura hegemônica – perde totalmente este caráter no momento musical em questão. A densidade do casamento é trocada pela superfície, pela aparência, pela bricolagem, pela variedade improvisada de adornos que esses corpos “estranhos”, literalmente, colocam sobre os corpos do homem e da mulher em cena. Uma colcha de retalhos repleta de referências dispersas, que dão ao casório uma dimensão puramente imagética e sonora. Um “ritual pagão” que dessacraliza e brinca despojadamente com a ideia do que seria um casamento. São os corpos “estranhos” que regem esse casório, essa celebração – Wellington traz as alianças em uma maçã, Marcia Pantera benze os corpos com pompons – e, ao fazê-lo, jogam sobre esses corpos parte de sua própria dimensão dissidente. O casamento heterossexual é atribuído, portanto, de uma corporalidade dissidente, de um sentido dissidente, na medida em que é essa “estranha” comunhão de corpos que conduz a encenação. O que seria um telos hegemônico vira uma coisa “outra”, sem definição específica, apenas um “aqui agora” em que todos os presentes podem celebrar. Não se trata do sucesso da união heterossexual dos personagens – estes que, em si mesmos, estão longe de serem iguais ao casal branco e hegemônico dos filmes hollywoodianos – mas sim de como seus corpos se integram aos corpos “estranhos” que os adornam, que os cobrem de cores e texturas “outras”.

Os vibrantes momentos musicais de *Corpo Elétrico*, assim, mostram-nos a potência desses corpos, e bem como o momento musical de *Shortbus*, conferem aos corpos “estranhos” uma ímpar força centrípeta, eventos afetivo-performativos onde esses corpos nos roubam os olhos e os ouvidos de forma privilegiada. Em termos de uma sensibilização utópica “outra”, faço minhas as palavras de Jocimar Dias Jr.:

Se há uma utopia queer em *Corpo Elétrico*, não é no sentido da representação de um retrato ilusório da realidade da população LGBT ou das relações de trabalho, mas no sentido de encenar gestos queerificantes de uma multidão queer que, aos poucos e talvez via acúmulo, virão a conjurar uma nova sociedade ou um povo (queer) ainda por vir, ainda inexistente. Os momentos musicais referidos aqui não remetem diretamente ao real, nem o querem, apenas vislumbram outras possibilidades de vida ou, no limite, dão a ver uma imagem que encena uma forma de resistência política (DIAS JR., 2018).

Não importa pensarmos em utopia de um ponto de vista universal, totalizante, como uma organização social de um futuro longínquo. O que importa aqui é o vislumbre de futuro,

que na verdade existe no presente, existe nos corpos, nas performances, nos gestos encenados. Existe em forma de afeto, que é mobilizado entre os corpos.

Acho interessante observar como as potências dissidentes se manifestam nos dois filmes aqui analisados. Em *Shortbus*, que concentra seu momento musical ao fim do filme, o que é evocado também no título da canção, podemos ver não apenas a quebra de um telos hegemônico, mas também a edificação de um possível “telos queer”. Um telos que não é regido por uma linha reta, coerente e única, mas sim opera como um ponto de encontro e choque de mil e uma linhas, mil e um corpos, com toda a sua pulsação enérgica e dissidente. Corpos que ali se refestelam e dali seguirão. Ao ser o “arauto” dessa utopia “outra”, Justin Bond também nos lembra de “olhar para trás”, algo patente em sua canção. Nos motiva a lembrarmos quem somos, de onde viemos, e de nosso lugar “outro” no mundo. É uma utopia encenada no agora, que olha para o passado e que projeta vislumbres de futuro.

Corpo Elétrico faz algo parecido. Seus momentos musicais, sutis e singelos em relação aos outros momentos aqui analisados, confere aos corpos “estranhos” o poder de evocar em sua performance esse afeto. Centralizam esses corpos, fazem-nos portarem a potência dissidente que, como coloca Jocimar Dias Jr., também opera como uma resistência política. Nos termos de meu amigo, uma resistência passiva. Aqueles corpos estão lá para cantar, dançar e também para demonstrar como esse canto e dança, em si só, são formas de resistir às opressões e violências do cotidiano. São formas de ser, de existir, de se mostrar ao mundo. Formas que nos tocam e nos fazem sentir uma realidade “outra”, bem diante de nossos corpos.

Shortbus e *Corpo Elétrico*, por fim, tocam-nos de forma parecida ao que *Paciência Zero* e *Tatuagem* fazem. Apesar de suas diferenças e afinidades estético-narrativas, que me motivaram a separá-los em duas seções, todos os filmes se integram em uma coisa só, que congrega tudo o que coloquei aqui: são filmes com momentos musicais que, de forma deliberada ou não, trazem-nos ressonâncias do gênero musical hollywoodiano; são filmes que possuem uma dimensão estética e política estratégica no sentido de criticar a cultura hegemônica contemporânea; são filmes que se utilizam intensamente da potência dos corpos, das performances, dos afetos, para mobilizar suas críticas; são filmes que se utilizam do fracasso como arma de resistência política, como ferramenta estética para compor sua crítica; são filmes que constroem em seus momentos musicais uma gama de excessos, e nos exibem corpos que nos figam pelos olhos e ouvidos; são filmes que, por fim, “olham para trás”, assumem seu corpo quebrado, e com este corpo encenam um “futuro no presente”, uma utopia.

Isso é apenas parte do que nós pudemos – e podemos – fazer diante de nosso mundo contemporâneo.

ESTE NÃO É O TELOS

Já faz um tempo que eu vesti sobre mim uma forma específica de viver a vida. Uma “forma estética”. Explorar os pontos de vista, parar para ver, para ouvir, para sentir. Sem esperar a função das coisas. Só me deixar tocar, afetar e ser afetado pelo que virá. Talvez eu tenha apreendido isso com algumas experiências afetivas, com ex-namorados, com amigos... ou talvez seja coisa mais antiga, e que agora eu recupero ao olhar para trás e tomar uma consciência mais apurada. Não importa. O que importa é que essa forma de viver perpassa cada meandro do que eu faço. E com este trabalho não seria diferente.

Fico feliz em dizer que eu sou um sujeito que canta e dança. Não o falo como uma figura poética, mas sim porque o sou. Literalmente. Algo que me gerou episódios de constrangimento no decorrer da caminhada, e que hoje eu tomo para mim, assumida e propositalmente, sem me importar com os olhares alheios. Uma forma de viver que, no fim das contas, sublinha meu lugar no mundo, minha posição de menino gay, um que tenta “olhar para trás” e aprender algo. Este trabalho faz parte disso. Escrito em momentos controversos, este texto opera como uma resistência pessoal, e espero que também como uma forma de resistência mais ampla, coletiva, diante desses tempos difíceis que nos circundam. Reitero os agradecimentos todos, e espero que cada palavra aqui também transpareça uma forma de afeto.

Reuni aqui, sobretudo, momentos de música e dança. Momentos que me instigaram a observar em que medida poderiam ser dissidentes e responder por sensibilidades “outras”. Nessa reunião, retornei ao gênero musical de Hollywood, que já fazia parte de minha trajetória, e o coloquei ao lado do cinema queer contemporâneo, um cinema mais recente em minhas pesquisas. Foi curioso colocar os dois cinemas em cotejo, para dialogar. Um caminho que exigiu horas e horas de consumo desses filmes, horas e horas de leituras, horas e horas de conversa com pares acadêmicos. Todas essas, horas também de profundo prazer, onde aprendi a cantarolar alguns versos novos.

De forma ampla, meu intuito em colocar essas duas cinematografias lado a lado foi observar, também, como o cinema se integra a contextos histórico culturais, e como potências dissidentes podem se construir em consonância com esses contextos. De um lado, um séc. XX pré-Stonewall, anterior à liberação gay, à ascensão do movimento que retirou tantas vidas e corpos das sombras. De outro, um séc. XXI que já tem espaço e ferramentas para criticar, de forma aberta, as contradições e problemáticas da cultura hegemônica; um cinema posterior ao movimento gay e LGBT, extremamente autoconsciente de seu papel político e estético em nosso mundo. São cinemas que nos lembram que “filmes são artefatos culturais que estão

intrinsecamente ligados à nossa compreensão (entre outras coisas) de gênero, sexualidade, história e identidade” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 02). Assim sendo, como esses dois cinemas, cada um em seu contexto, puderam mobilizar potências dissidentes?

Num mundo em que a existência gay era totalmente dissidente e apagada, o gênero musical clássico se tornou uma espécie de refúgio para tantos rapazes que viveram na primeira metade do séc. XX, como nos informa Brett Farmer (2000). Esses filmes promoviam, em sua música e dança, alguma forma de sensibilidade “estranha” que atraía aqueles rapazes, que criaram circuitos espetatoriais em torno desses filmes. Ao passo de Alexander Doty (1993), que nos diz que leituras queer de filmes podem ser empreendidas não apenas pelo que os sujeitos querem olhar nos filmes, mas pelo que os próprios filmes tem a nos mostrar, eu escolhi buscar nos filmes essas potências dissidentes que lá poderiam existir, mesmo que indo de encontro ao telos hegemônico do casamento heterossexual e do sucesso material que a narrativa costumava impor a eles. Assim, selecionei justamente narrativas de romance heterossexual, e me paramentei com conceitos e categorias de análise para buscar nos filmes os desvios, as curvas. E foi por meio do corpo, do afeto, que encontrei o caminho que melhor me serviu para desenvolver essa busca. Enquanto que a narrativa seguia para seu telos hegemônico, corpos masculinos performavam coisas “estranhas”, gestos “estranhos”, e nos demonstravam um imenso prazer com isso. E, por mais que essas performances tivessem ligação, por um lado, com o caminhar para o telos, por outro elas abalavam e se desviavam da caminhada. Ao fazerem coisas que mobilizavam sensibilidades “outras”, os corpos fracassavam (HALBERSTAM, 2011), em certo sentido, nessa caminhada em linha reta rumo ao que a cultura hegemônica esperava deles. Mesmo que esse fracasso fosse momentâneo, acredito que era nele que tantos espectadores gays miravam para ter sua sensibilidade suprida. Como nos lembra Muñoz: “O fracasso queer... está mais próximo de um escape e de uma certa virtuosidade” (MUÑOZ apud. HALBERSTAM, 2011, p. 87).

Assim sendo, acredito que o gênero musical – um gênero que se funda bastante em seu viés estético para existir – é um gênero que, mesmo dentro de seu contexto histórico cultural, foi capaz de construir, principalmente no âmbito estético, coisas interessantes, bastante profícuas, que eu creio que possam ser lidas, também, como formas de negociação de vidas e sensibilidades dissidentes dentro da cultura hegemônica. Especialmente quando nos lembramos da influência artística de trabalhadores gays na indústria cultural e cinematográfica, como observa Matthew Tinkcom (2002). Portanto, mesmo que as narrativas não deem conta de expressar verbalmente a existência desses corpos e vidas dissidentes – tendo em vista o contexto histórico dos filmes – acredito que eles possuem um importante papel artístico-cultural ao

deixar escapar essas formas de sensibilidade, formas que são capazes de gerar potências de vida e de afeto dissidentes. Mesmo diante das tensões e ambiguidades que circundam esse cinema – como eu expus no decorrer do texto – acredito verdadeiramente que a sua faceta dissidente possa mobilizar uma utopia “outra”.

Os tempos mudaram desde então. Os queers do séc. XX caminham em direção ao orgulhoso progresso gay (DYER, 2002b; LOVE, 2007) que agora nos toma no séc. XXI, contexto no qual gay e queer já não podem ser considerados sinônimos diretos.

Este momento é absurdo e, no entanto, o que é absurdo não é seu conteúdo, mas seu ritmo. A história é, no fim das contas, familiar: o movimento que parte da abjeção para a gloriosa comunidade é a estrutura subjacente da história da saída do armário, e informa histórias pessoais e coletivas de liberação. A história de origem da liberação gay descreve como em uma noite em particular um bar subterrâneo se transformou na linha de frente de uma luta pela liberdade e pelos direitos civis. Os primeiros trabalhos em estudos lésbicos e gays foram marcados pelo legado de Stonewall e pela repentina mudança desse momento de discurso reverso; a poderosa utopia do campo emergente, a afirmação da identidade gay e a esperança para o futuro ressoaram com o poder aparentemente mágico desse novo movimento de transmutar a vergonha em orgulho, o sigilo em visibilidade, a exclusão social em *outsider glamour* [grifo meu] (LOVE, 2007, p. 28).

Diante desse novo momento histórico cultural, descrito por Heather Love, o que o cinema pode fazer, em termos de potências dissidentes? Acredito que muitas coisas. Uma delas, julgo que a mais importante, é aprender a “olhar para trás”, aprender com o passado e dele apreender suas potências, atualizar para nossos dias o que ele pôde fazer lá atrás. É isso, que se coloca como uma ferramenta estética e política, que eu creio que parte do cinema queer contemporâneo busca fazer. Um cinema que “olha para trás”, que desvia da caminhada de progresso gay rumo ao reconfigurado telos hegemônico de nosso tempo histórico, e que assume sua posição dissidente.

Olhemos para os filmes do *corpus*. Se o gênero musical clássico mobiliza momentos de fracasso que sinalizam uma utopia “outra”, que não a hegemônica, os filmes contemporâneos tomam esse fracasso como o lugar de fala. Assumem seus corpos quebrados, “olham para trás”, reconhecem-se como dissidentes e fazem de seus corpos o *locus* dessa utopia “outra”. Se aqui a questão dos musicais clássicos era, a partir de performances masculinas, promover sensibilidades que abalasse a masculinidade hegemônica, a questão dos filmes queer contemporâneos vai além disso, buscando abalar muitos alicerces da cultura hegemônica, integrando em cena não apenas corpos que maculam a masculinidade, mas também corpos que fragmentam incisivamente os gêneros masculino e feminino, corpos não-brancos, corpos das

mais diversas características dissidentes. É essa uma das capacidades mais interessantes do cinema queer contemporâneo, que faz bom uso das ferramentas que nosso contexto histórico fornece.

Ao colocar esses dois cinemas para conversar, a questão que norteou meu trabalho foi: se são os momentos musicais do gênero clássico os momentos onde afetos e potências dissidentes podem, mais facilmente, surgir, o que esses momentos podem fazer no cinema contemporâneo? O cinema queer, como já colocado, é um cinema que não precisa mais colocar marcas “estranhas” em um ponto ou outro do filme, tal como o musical clássico, para que estas passem despercebidas pelo público heterossexual hegemônico. Tanto o contexto quanto a intenção desse cinema são “outros”. Assim sendo, que uso ele faz dos momentos musicais? Qual o papel, a importância e o sentido deles nesses filmes?

Uma primeira hipótese, que é uma hipótese que já me acompanha desde o início do projeto, além de ser mais patente e bastante pulverizada em tudo o que eu falei no decorrer do trabalho, é de que o cinema contemporâneo, ao construir ressonâncias do gênero musical – essas que podem ser apropriações diretas ou apenas reverberações de seu espectro artístico-cultural – tem o poder de *atualizar o potencial queer do gênero*. E essa atualização se dá de forma que agora nomeia, que agora representa os corpos e os sujeitos queer de forma declarada. Em certo sentido, “tira o gênero musical do armário” e desnuda o potencial queer que ele sempre teve. Não quero que esta primeira hipótese, contudo, seja compreendida como uma “redenção”, como se o cinema contemporâneo finalmente desse voz ao potencial queer do musical clássico. Espero que fique claro que o gênero musical sempre teve sua própria voz, que foi uma voz que não apenas negociou sensibilidades dissidentes dentro da cultura hegemônica, como também formou um imenso público queer em seu período histórico, algo que considero louvável, apesar de suas contradições.

Todavia, a questão se complexifica quando eu me debruço nos filmes contemporâneos como um todo, e especialmente no contraste entre os momentos musicais e não-musicais deles. Então é aí que mora o ponto que me traz a uma segunda hipótese, que eu creio que responda de forma mais completa à questão problema deste trabalho.

Esses filmes são todos filmes que trazem corpos e gestualidades “estranhas”, personagens e temáticas queer, nos filmes como um todo. Mas a grande questão é *de que forma esses corpos estão distribuídos nos filmes*, como estão distribuídos na narrativa e no corpo fílmico, em termos de imagem, em termos de encenação. Em que momentos corpos e encenações “estranhas” aparecem de uma forma mais intensa e em que momentos esses corpos não aparecem tanto ou, às vezes, desaparecem. E assim eu percebo que, nos filmes que eu

análise, os momentos musicais são momentos privilegiados na reunião e na exibição desses corpos.

Paciência Zero se utiliza dos momentos musicais como um de seus maiores e mais potentes momentos de expressão dissidente. É por meio das músicas que o filme introduz não apenas uma série de críticas incisivas, verbalizadas nas letras das canções, como também uma série de corpos e encenações cuja duração no filme equivale, quase que exatamente, à duração do momento musical. Em nenhum outro momento do filme podemos ver cus cantantes, Miss HIV e todos aqueles corpos “estranhos” que cantam e dançam em “Contagious”. Todos esses desaparecem após o momento musical. É claro que o filme possui muitos outros momentos musicais e que eles se diferem entre si. Mas ainda assim creio poder dizer que o uso de momentos musicais, nesse filme, serve principalmente para expor, verbal e visualmente, questões queer de forma incisiva, que os momentos não-musicais não dão conta em si.

A potência dissidente dos momentos musicais de *Tatuagem*, por sua vez, residem, principalmente, em sua *concentração*; eles imprimem em cena uma reunião massiva e enérgica de corpos, que se tocam, se chocam, que estão em grande número e cobertos com toda sorte de adornos e aparatos visuais, de maneira que poucas vezes encontra par em outros momentos do filme. Diferentemente de *Paciência Zero*, todos os corpos estão presentes no filme todo. Fluem conforme a narrativa de Clécio e Fininha avança. Os momentos musicais, nesse sentido, servem como momentos de congregação, de reunião, esta que é construída de forma a exibir a pluralidade de corpos, muitas vezes registrados em um mesmo quadro, todos ornamentados em cores e texturas “estranhas”, e performando gestos igualmente “estranhos”. Os momentos musicais deste filme operam, assim, como um “choque enérgico” e imagético desses corpos, sendo que sua potência dissidente reside justamente nesse encontro.

Algo parecido ocorre em *Shortbus*. Seu momento musical privilegia o corpo “estranho” de Justin Bond, corpo que aparece de forma pulverizada nos momentos não-musicais do filme. Ao protagonizar esse momento, Justin estende sua superfície ruidosa em quadro e conclama aquela multidão de corpos à celebração. O momento musical nesse filme, além de sua função utópica na narrativa, também mobiliza uma sensibilização utópica a partir dos corpos que performam.

Por fim, *Corpo Elétrico* também encena essa utopia como uma sutil forma de resistência política, em que os corpos “estranhos” – que também estão pulverizados na narrativa e nos momentos não-musicais – tomam o espaço e o quadro para impor seu canto e dança. São esses momentos que mais imprimem esses corpos em cena, ao conferir-lhes protagonismo,

deslocando nosso olhar da narrativa de Elias para o que aqueles corpos “outros” se colocam a fazer.

Os momentos musicais são construídos de forma diferente nos filmes, e em cada um deles expressa especificidades, estas que creio ter contemplado em minhas análises. Contudo, o que eu tiro de todos eles, é que os momentos musicais são agentes de uma redistribuição dos corpos nos filmes. Sendo assim, minha segunda hipótese é de que momentos musicais no cinema queer contemporâneo não apenas trazem ressonâncias do gênero musical, mas também são usados como um recurso estético-narrativo para expor corpos e encenações mais “perturbadores” à cultura hegemônica contemporânea, o que sublinha seu potencial afetivo dissidente. Ou seja, os momentos musicais, como momentos que evocam uma outra forma de afeto e uma outra forma de engajamento espectral, são usados como um território mais fértil para inserir tanto corpos quanto temáticas queer tidas como controversas ou mesmo “aberrantes” à cultura hegemônica de nossos dias e, por conseguinte, são um território mais fértil para mobilizar sensibilizações de formas de vida “outras”, vislumbres de uma utopia dissidente, sentida e apreendida pela estética, pelas imagens e sons, pelos corpos. Revestidos de um caráter estético específico, os momentos musicais são lugar frutífero, seja para verbalizar críticas incisivas, seja para congregar uma massa de corpos “estranhos”, seja para expor esses corpos de forma mais detida.

Não afirmo que todos os filmes queer contemporâneos construam momentos musicais dessa forma. *Hedwig e o Centímetro Furioso* é um bom exemplo de filme que não funciona assim. Entretanto, diante da quantidade de filmes e momentos que aqui analisei, creio que haja certa recorrência desse uso de momentos musicais. De forma pessoal, gosto mais de alguns filmes do que de outros dentro do meu *corpus*, além de identificar problemáticas que preferi não expor aqui. São filmes que carregam suas tensões e ambiguidades, e que não perturbam padrões da cultura hegemônica com a mesma intensidade. Mas, por ora, busco não atribuir valor aos seus possíveis “erros ou acertos”, mas sim compreender o esforço empreendido nesses filmes como uma forma de negociação do cinema contemporâneo, uma negociação adaptada ao nosso contexto histórico cultural. Se os filmes possuem o intuito de criticar a cultura hegemônica e ir de encontro a processos assimilacionistas, ir de encontro ao novo telos hegemônico que rege a vida de tantas pessoas, creio que, em maior ou menor grau, todos eles consigam fazer essa crítica. Sua negociação, a meu ver, não é uma que faz questão de se encaixar no gosto da cultura hegemônica – tal como seria nos musicais clássicos – mas sim dialogar, possivelmente, com os sujeitos LGBT de nosso tempo histórico e convidá-los, a partir das imagens e sons, a “olhar para trás”.

São filmes e momentos musicais que fracassam de propósito, que tiram prazer desse fracasso, e que ao fazê-lo dão conta de encenar uma utopia, um “futuro no presente” por meio do corpo. Operar “críticas importantes sobre o presente, insistindo em sua relação dialética com o futuro” (MUÑOZ, 2009, p. 64). Relembrar-nos que

nossa crítica deve [...] ser infundida com uma função utópica que está sintonizada com a “iluminação antecipada” da arte e da cultura. Tal iluminação corta a fragmentação da escuridão e nos permite ver o todo politicamente capacitador. Tal iluminação nos dará acesso a um mundo que deveria ser, que poderia ser, e que será (Ibid., p. 64).

É nessa perspectiva de utopia que acredito. Quando Dyer nos diz que musicais são utópicos, podemos ler essa utopia como uma resolução de conflitos sociais concernentes aos sujeitos hegemônicos, às inadequações entre homem e mulher, às inadequações de classe, etc. Mas essa utopia, do jeito que está, não pode nos dizer muito sobre formas de vida dissidentes. Aliás, unir conceitos como *utopia* e *queer* é um desafio epistemológico, dado o caráter universalizado – e majoritariamente hegemônico, por conseguinte – que o conceito de utopia carrega. É aí que a pergunta de Muñoz nos faz sentido: “O futuro pode deixar de ser uma fantasia de reprodução heterossexual?” (Ibid., p. 49). O corpo, e suas potências no presente, podem nos dizer que sim.

Há outras narrativas, há vislumbres “outros”. É possível escapar. É possível performar um “futuro no presente”. Como vimos nos filmes, isso pode se fazer por meio de um fracasso deliberado, estetizado, celebrado. Por meio do canto, da dança, do encontro e do afeto. “Clamar por essa noção de futuro no presente é evocar uma noção refinada de utopia a serviço de uma política subalterna. Certas performances [...] queer contêm o que chamo de iluminação antecipada de um mundo queer” (Ibid., p. 49). A arte, a cultura, o cinema, podem ser agentes dessa iluminação antecipada, desse mundo queer que se faz potente hoje, e que nos conchama a vislumbrar um porvir que, mesmo indefinido, pode ser sentido aqui e agora.

Não se trata de uma utopia que busca, acriticamente, apaziguar vidas dissidentes, ser ilusória, idílica, ou fingir que não existem graves conflitos sociais que afetam essas vidas e corpos em nosso mundo histórico cultural. Pelo contrário, é uma utopia que, fincada na crítica, mobiliza os corpos a encenarem gestos que sensibilizem e provoquem uma multidão dissidente. Portanto, a questão não é apaziguar, mas sim mobilizar, evocar algo. Os momentos musicais dos filmes, diferentemente de uma perspectiva hegemônica, não nos trazem uma resolução utópica de conflitos. Apenas nos despertam para alguma coisa que pode vir a ser. Despertam-

nos para formas de contra hegemonia e resistência política galgadas no afeto, no encontro, no ser “estranho” em todos os espaços, no ato de cantar e dançar.

“Em pistas de dança, locais de sexo público, vários palcos teatrais, festivais de música e arenas, tanto subterrâneas quanto na superfície, queers vivem, trabalham e promovem mundos queer no presente” (Ibid., p. 49). O queer é uma atitude perante a sociedade. Ou uma série de atitudes. E uma dessas atitudes pode ser justamente a desconstrução do sonho utópico heterossexual em favor dos calorosos prazeres do agora, que eu leio aqui como uma utopia “outra”, manifestada pela energia dos corpos. Uma sensação utópica galgada na delícia de cantar e dançar nas curvas que pretendem nos deslocar do telos hegemônico. Há muitas utopias possíveis, e a mais fascinante delas, a meu ver, é justamente a que burla o invólucro universal e heterossexual que persegue o vocábulo. Em termos de utopia, mando abraços póstumos à Muñoz.

O que quero deixar registrado aqui é que este não é o telos. Quero que este texto, em sua dimensão teórica, analítica e afetiva, seja um convite. Um convite para dobras, para distensões, para mais coisas “outras”, que ampliem no campo teórico e artístico essas discussões todas, que precisam caminhar mais e mais. Caminho com a sereia, com Hedwig, com tantas outras figuras, pela estrada de tijolos amarelos. Mas diferente de minha amiga Dorothy, não quero retornar ao Kansas, quero continuar andando e fazendo mais amigos “estranhos” pelo caminho.

No meu passo dançante, hei de cantar pela curva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gustavo de. **Afeto e performatividade queer na performance de “Esse Cara” em “Tatuagem” (2013)**. Musicais: Utopias (Queer) no Audiovisual, 2018. Disponível em: <https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/apenas-uma-mulher-a58ba8407bf3>. Acesso em 10. nov. 2018.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.

_____. **The american film musical**. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 1989.

_____. **The american film musical as dual-focus narrative**. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

ALVES, Ana R. **O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe**. *Lua Nova*, n. 80, 2010.

ALVES, Anderson de S. **O novo cinema queer a brasileira**. In: LOPES, F.; CUNHA, P.; PENAFRIA, M. (eds.). *Cinema em português*. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017.

AMARAL, Carolina Oliveira do. **O extramusical: performances musicais do cinema narrativo contemporâneo**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

ARBUTHNOT, L.; SENECA, G. **Pre-text and text in Gentlemen Prefer Blondes**. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

ÁVILA, O. C. **Estudos culturais: de Gramsci aos fluxos migratórios contemporâneos**. *Revista Temática*, v. 12, n. 7, 2016.

BABUSCIO, Jack. **Camp and the gay sensibility**. In: BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. *Queer Cinema, The Film Reader*. New York: Routledge, 2004.

BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão**. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, 2012.

_____. **Por um cinema de atrações contemporâneo**. Trabalho apresentado no GT ESTUDOS DE CINEMA, FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL, no XXV Encontro Anual da Compós. Anais do XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 08 a 10 de junho, 2016.

BARBOSA, André A. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BENSHOFF, H. M.; GRIFFIN, S. **Queer images: a history of gay and lesbian film in America**. Oxford: Rowmann & Littlefield, 2006.

BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. **Sexo em público**. In: Jiménez, Rafael M. M. (ed.). *Sexualidades transgressoras*. Barcelona, Içaria, 2002.

BORDWELL, D., STAIGER, J.; THOMPSON, K. **The classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano**: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005, Vol. II.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CHOPRA-GANT, Mike. **Hollywood genres and postwar America**: masculinity, family and nation in popular movies and film noir. London and New York: I. B. Tauris, 2006.

COHAN, Steven. **Hollywood musicals**, the film reader. London & New York: Routledge, 2002.

_____. **“Feminizing” the song-and-dance man**: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

DAVIS, Nick. **The view from the shortbus, or all those fucking movies**. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 14, n. 4, 2008.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Percepto, afeto e conceito**. In: *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance**: powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DIAS JR., Jocimar. **O que pode um Bartleby queer?** notas acerca da resistência passiva queer em “Corpo Elétrico”. *Revista Moventes*, 2018. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2018/01/15/o-que-pode-um-bartleby-queer-notas-acerca-da-resistencia-passiva-queer-em-corpo-eletrico/>. Acesso em 13. nov. 2018.

_____. **Watson Macedo e José Carlos Burle**: olhares queer na chanchada carnavalesca. No prelo.

DOTY, A. **Making things perfectly queer**: interpreting mass culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. **Flaming classics**: queering the film canon. New York, London: Routledge, 2000.

DYER, Richard. **Entertainment and utopia**. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002a.

_____. **Judy Garland and camp.** In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader.* London & New York: Routledge, 2002a.

_____. **The culture of queers.** Routledge, London & New York, 2002b.

_____. **Only entertainment.** London & New York: Routledge, 2002c.

_____. **Heavenly bodies,** film stars and society. London & New York: Routledge, 2004.

FARMER, Brett. **Spectacular passions:** cinema, fantasy, gay male spectatorships. Durham and London: Duke University Press, 2000.

FEUER, Jane. **The self-reflexive musical and the myth of entertainment.** In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader.* London & New York: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

GAMSON, Joshua. **Must identity movements self-destruct?** A queer dilemma. *Social Problems*, v. 42, n. 3, 1995.

GITTINGS, Christopher. **Zero Patience, genre, difference, and ideology:** singing and dancing. *Queer Nation. Cinema Journal*, v. 41, n. 1, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALBERSTAM, J. **The queer art of failure.** Durham and London: Duke University Press, 2011.

_____. **In a queer time and place:** transgender bodies, subcultural lives. New York: New York University Press, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HERZOG, A. **Dreams of difference, songs of the same:** the musical moment in film. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

HOVEY, Jaime. **A thousand words:** portraiture, style and queer modernism. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

JAQUES, Pierre-Emmanuel. **The associational attractions of the musical.** In: STRAUVEN, W. (org.). *Cinema of attractions reloaded.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KENRICK, John B. **Our love is here to stay:** gays and musicals. 1996. Disponível em: <http://musicals101.com/ourlove.htm>. Acesso em: 10. mai. 2018.

KESSLER, Kelly. **Destabilizing the Hollywood musical: music, masculinity and mayhem**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

KIMMEL, Michael. **A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas**. Horizontes Antropológicos – Corpo, Doença e Saúde. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, v. 4, n. 9, 1998.

LACERDA, Chico. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LAING, Heather. **Emotion by numbers: music, song and the musical**. In: MARSHALL, Bill; STILWELL, Robynn (orgs.). *Musicals: Hollywood & beyond*. Exeter & Portland: Intellect, 2000.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Terceiro manifesto camp**. In: LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016a.

_____. **Afetos, estudos queer e artifício na América Latina**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 19, n. 2, 2016b.

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOVE, Heather. **Feeling backward: loss and the politics of queer history**. Cambridge & London: Harvard University Press, 2007.

MACRAE, Edward. **A construção da igualdade**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

MCKINNON, Kenneth. **I keep wishing I were somewhere else: space and fantasies of freedom in the hollywood musical**. In: MARSHALL, B.; STILWELL, R. *Musicals: Hollywood & beyond*. Exeter & Portland: Intellect, 2000.

MELLENCAMP, Patricia. **Sexual economics: Gold Diggers of 1933**. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

MISKOLCI, Richard. **A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização**. 2007. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf. Acesso em: 15. ago. 2018.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MUÑOZ, José. **Cruising utopia**: the then and there of queer futurity. New York: New York University, 2009.

MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

NEALE, Steve. **Masculinity as spectacle**: reflections on men and mainstream cinema. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. London and New York: Routledge, 1993.

OLIVEIRA JR, L. C. **A mise-en-scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PAVDA, Gilad. **Queer nostalgia** in cinema and pop culture. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

PEARL, Monica. **Zero Patience**: AIDS, music and reincarnation films. In: MARSHALL, B.; STILWELL, R. *Musicals: Hollywood & beyond*. Exeter & Portland: Intellect, 2000.

PEBERDY, Donna. **Masculinity and film performance**: male angst in contemporary american cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

_____. **Multidões queer**: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, 2011.

PRYSTHON, Angela. **Utopias da frivolidade**, ensaios sobre cultura pop e cinema. Recife: Cesárea, 2014.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. *Bagoas*, v. 4, n. 5, 2010.

RICH, B. Ruby. **The New Queer Cinema**: director's cut. Durham, London: Duke University Press, 2013.

RISCADO, Caio. **Ciranda das bonecas desajustadas**. In: *Transborda: mostra de performance*. Curitiba: Água Viva Concentrado Artístico, 2017.

ROBERTSON, Pamela. **Feminist camp in Gold Diggers of 1933**. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

RUBIN, Martin. **Busby Berkeley and the backstage musical**. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

SANTOS, D.H.O.; ROSA, G.C. **Práticas de resistência queer no filme Tatuagem**. *Veredas da História*, v. 10, n. 1, 2017.

SANTOS JUNIOR, Luiz Guilherme. **Dimensões do corpo no filme Tatuagem, de Hilton Lacerda**. In: Anais do XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. São Paulo: Intercom, 2015. v. 37. p. 1–11.

SARMET, Erica; BALTAR, Mariana. **Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo**. Textura, v. 18, n. 38, 2016.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genre: formulas, filmmaking, and the studio system**. New York: Random House, 1981.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction**. New York: Routledge, 2013.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu, n. 28, 2007.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o “camp”**. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 30. jun. 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, R et. al. **Keywords in subversive film/media aesthetics**. New Jersey: Wiley Blackwell, 2015.

STAMM, Laura. **New Queer Cinema today: film and the critique of neoliberalism**. 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/209785072/New-Queer-Cinema-Today-Stamm-pdf>. Acesso em 20. nov. 2018.

THOMPSON, Kristin. **The concept of cinematic excess**. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (orgs.). Film theory and criticism. New York: Oxford University Press, 2004.

TINKCOM, Matthew. **Working like a homosexual: camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit**. In: COHAN, Steven (ed.). Hollywood musicals, the film reader. London & New York: Routledge, 2002.

_____. **“You’ve got to get on to get off”**: Shortbus and the circuits of the erotic. The South Atlantic Quarterly, v. 110, n. 3, 2011.

VIEIRA, João Luiz. **Cinema e performance**. In XAVIER, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

WILLIAMS, Linda. **Hard core: power, pleasure and the “frenzy of the visible”**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WLIAN, Luiz F. **That’s entertainment?** tensões, ambiguidades e questões estético-narrativas no musical norte-americano. Monografia (Graduação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

XAVIER, Ismail. **Cinema e teatro**: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. In XAVIER, Ismail (org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.