

**Queers que criam:
Modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh,
Céline Sciamma e Dee Rees**

Daniel Oliveira Silva

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof^a Doutora Ana Catarina Pereira

junho de 2021

Dedicatória

Aos queers que vieram antes, que lutaram, viveram e morreram para que eu possa hoje ocupar esse espaço e escrever essas palavras.

Agradecimentos

Escrever uma dissertação durante uma pandemia global não é uma montanha que se escala sozinho. Agradeço à minha família, em especial aos meus pais e avós, pela base, responsabilidade e disciplina. Aos professores do Mestrado em Cinema da UBI, em especial Ana Catarina, pelo incentivo incondicional; Paulo Cunha, pela confiança e apoio nos momentos difíceis; e Manuela Penafria, pelo *mise-en-regard*. Às funcionárias da cantina da UBI, em especial a equipe da dona Gisella, que arriscaram a vida durante a pandemia e me alimentaram por esses dois anos. Aos amigos, sempre: Thiago Pereira e Renné França, pela consultoria acadêmica não remunerada; Igor Costoli, Marina Borges, Mari Gogu, Mari Marques, Livia Aguiar (o Amanhã?) e Ju Che, a família que me escolheu e me manteve são em meio ao fim do mundo; Raquel e Fernando, companheiros inestimáveis de exílio; e Jean, irmão adotivo e copiloto no apocalipse. A Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees, pelo cinema e pelos diálogos imaginários. E aos meus presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, que me permitiram acreditar que alguém como eu, vindo de onde vim, tenho direito de ocupar espaços como este, e que minha voz importa em discussões como esta.

Resumo

A partir da indagação do que caracteriza o cinema queer contemporâneo, esta dissertação se debruça sobre uma análise das filmografias do/as realizador/as Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees, em busca dos aspectos que podem ser definidores de uma narrativa/estética/projeto queer na cinematografia atual. Tomando como referência o trabalho seminal da norte-americana B. Ruby Rich ao identificar o Novo Cinema Queer nos anos 1990, a investigação usa a metodologia proposta pela Teoria dos Cineastas para perceber, no discurso e nos filmes desse/as diretor/as, como a produção recente elabora e reflete cinematograficamente sobre as formas de existência queer no espaço-tempo contemporâneo.

Com esse objetivo, a análise enfoca três longas-metragem específicos: *Weekend*, de Haigh; *Retrato de uma Jovem em Chamas*, de Sciamma; e *Pariah*, de Rees. Ao colocá-los em diálogo uns com os outros, com as falas e demais obras dos três cineastas, e com os conceitos da Teoria Queer, a pesquisa busca demonstrar como o trio de realizador/as coloca em cena protagonistas gays e lésbicas que narrativizam suas experiências pessoais, por meio da criação artística, como forma de reinvenção e resistência às limitações hétero e homonormativas das realidades em que se inserem.

Por meio da análise da encenação desses queers que criam, a dissertação tenta chegar a uma definição do que constitui um ato de criação queer. Com base no conceito proposto, procura argumentar como vários exemplares da produção queer contemporânea também são construídos em torno de protagonistas LGBTQIA+ que buscam atravessar e desestabilizar as limitações do espaço-tempo em que se encontram por meio do ato de autonarrativização e de criação artística.

Palavras-chave

Cinema queer contemporâneo; Ato de criação queer; *Weekend*; *Retrato de uma Jovem em Chamas*; *Pariah*.

Abstract

Based on the question of what characterizes contemporary queer cinema, this thesis proposes an analysis of the filmographies of directors Andrew Haigh, Céline Sciamma, and Dee Rees, in search of the aspects that may define a queer narrative/aesthetic/project in film today. Taking as reference B. Ruby Rich's seminal work in identifying New Queer Cinema during the 1990s, the investigation uses the methodology proposed by the Filmmakers' Theory in order to grasp in these directors' discourses and movies how the current production elaborates and reflects on the modes of queer existence in contemporary time-space.

To that end, the analysis focuses on three specific features: Haigh's *Weekend*; Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire*; and Rees's *Pariah*. By putting them in dialogue with each other, as well as with the filmmakers' reflections and other movies, and with the concepts of the Queer Theory, the research shows how the three directors shape their films around gay and lesbian protagonists who narrativize their personal experiences, through artistic creation, as a way of reinventing and resisting the homo and heteronormative limitations of the realities in which they operate.

Through the analysis of the mise-en-scène of these creative queers, the thesis tries to come up with a definition of what constitutes a queer act of creation. Based on the proposed concept, it finally argues how several examples of contemporary queer cinema also focus on LGBTQIA+ protagonists who manage to cross and destabilize the limitations of the time-space they are in through the act of self-narrativization and artistic creation.

Keywords

Contemporary queer cinema; Queer act of creation; *Weekend*; *Portrait of a Lady on Fire*; *Pariah*.

Índice

Introdução	1
Percurso metodológico	2
O que nos move	4
Estrutura	5
Capítulo 1: O Queer	7
1.1 Contexto histórico	8
1.2 Contexto acadêmico	10
1.3 A Teoria Queer	13
1.4 Estudos filmicos queer e espetatorialidade	20
1.5 Um (Novo) Cinema Queer	23
1.6 Depois do novo: vida após a morte	29
Capítulo 2: A Janela	36
2.1 Um autêntico queer	38
2.2 A heteronormatividade ao redor	42
2.3 Queerizando famílias	48
2.4 Queers que criam	57
Capítulo 3: O Quadro	61
3.1 Ensaio sobre (uma cura para) a cegueira	62
3.2 “ <i>Isso explica todos os seus olhares</i> ”	67
3.3 O tempo e o espaço do olhar	72
3.4 Olhares utópicos	79
Capítulo 4: O Lugar	84
4.1 Experiências negras	86
4.2 <i>A vida interior é uma forma de sobrevivência</i>	93
4.3 Utopias poéticas	98
Conclusão: O Ato de criação queer	102
Bibliografia	111

Lista de Figuras

Figura 1 – Fotograma do filme <i>Weekend</i>	45
Figura 2 – Fotograma do filme <i>Weekend</i>	45
Figura 3 – Fotograma do filme <i>Weekend</i>	48
Figura 4 – Fotograma do filme <i>45 Anos</i>	51
Figura 5 – Fotograma do filme <i>45 Anos</i>	52
Figura 6 – Fotograma do filme <i>A Rota Selvagem</i>	56
Figura 7 – Fotograma do filme <i>A Rota Selvagem</i>	56
Figura 8 – Fotograma do filme <i>Garotas</i>	65
Figura 9 – Fotograma do filme <i>Garotas</i>	65
Figura 10 – Fotograma do filme <i>Retrato de uma Jovem em Chamas</i>	70
Figura 11 – Fotograma do filme <i>Retrato de uma Jovem em Chamas</i>	70
Figura 12 – Fotograma do filme <i>Retrato de uma Jovem em Chamas</i>	82
Figura 13 – Fotograma do filme <i>Pariah</i>	89
Figura 14 – Fotograma do filme <i>Pariah</i>	89
Figura 15 – Fotograma do filme <i>Pariah</i>	92
Figura 16 – Fotograma do filme <i>Mudbound</i>	96

Lista de Acrônimos

Aids	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais/Agênero e mais
NCQ	Novo Cinema Queer
OMS	Organização Mundial de Saúde

*“Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba a nossa voz
Sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar um pouco de bom que vivi”
Emicida & Majur & Pablllo Vittar*

Introdução

Ang Lee, um cineasta autodeclarado heterossexual, dirigiu em 2005 *O Segredo de Brokeback Mountain*, sobre dois caubóis que se apaixonam um pelo outro. Trata-se de um filme gay? Ou hétero? No Brasil, a cantora Marina Lima, que se identifica como lésbica, é conhecida pela clássica música *Fullgás*, que ela coescreveu e gravou em 1984. Isso faz da composição uma canção lésbica? Uma obra de arte tem identidade de gênero? Tem orientação sexual? Faz sentido usar esses termos para criações artísticas, e em que medida ou contexto?

No cinema, personagens e narrativas não-heterossexuais sempre estiveram presentes, em maior ou menor grau, nas histórias projetadas na tela. No livro *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*, a pesquisadora Barbara Mennel (2012) aponta o curta alemão *Diferente dos Outros* (Richard Oswald: 1919) como um dos pioneiros nesse sentido – ou, ao menos, um dos que melhor resistiu nos registros históricos – ao filmar, já no início do século XX, a história de dois músicos gays que se apaixonam e encontram um final trágico ao serem vítimas de chantagem.

Depois deles, seriam mais algumas décadas de desfechos fatídicos, narrativas carregadas de culpa e vergonha, ou personagens estereotipados e marginais, usados como alívio cômico ou objetos de julgamento moral em produções heteronormativas¹. Se a presença – ou, em muitos casos, sugestão da presença – de sexualidades desviantes nesses filmes permitiu considerá-los gays, ou não gays o bastante, ou lésbicos, homofóbicos, problemáticos, ou vanguardistas, as designações foram variando com o tempo, de acordo com as políticas, prioridades e pontos de vista em voga num determinado momento histórico.

Até que essa miscelânea de termos e avaliações – e seus respectivos selos de aprovação: “bom” ou “ruim”, “positivo” ou “negativo”, “certo” ou “errado” – sofreu uma profunda transformação e desestabilização no início da década de 1990, quando a crítica norte-americana B. Ruby Rich identificou um conjunto de obras que questionava essa ideia de gênero e sexualidade no cinema como uma mera questão de representação. Com base em uma série de realizadores e filmes exibidos nos Festivais de Sundance, Toronto e Amsterdã, entre o fim da década de 1980 e o começo dos anos 90, ela percebeu um corpus fílmico – dirigido por cineastas gays e lésbicas, como Todd Haynes, Gregg Araki, Derek Jarman e Sadie Benning – que recusava os clichês marginalizantes e um certo humanismo ultrapassado do retrato da experiência LGBTQIA+² no cinema até então, oferecendo em troca produções irreverentes e originais. Tomando emprestado

¹ Para uma recapitulação histórica e análise dessa representação queer no cinema, especialmente o hollywoodiano, ver o documentário *O Outro Lado de Hollywood* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman: 1995), realizado a partir do livro homônimo do pesquisador Vito Russo.

² Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais/Agênero e mais.

um termo em ascensão no contexto acadêmico da época, Ruby Rich deu a esse grupo de filmes o nome de “Novo Cinema Queer” (referido como NCQ daqui em diante) em seu artigo homônimo publicado na revista *Sight and Sound* em 1992³.

As características específicas, o impacto e o contexto desse movimento serão analisados a fundo no próximo capítulo. Neste breve sumário inicial, basta dizer que o NCQ foi de extrema importância histórica e estética na década de 90, transpondo para a tela a violência e o caos epistêmico representado pela pandemia da Aids naquele momento. O queer, nesse sentido, não era apenas o(s) personagem(ns) na tela, mas o ato – e a atitude – de filmar, e como ele transformava um tempo e espaço históricos específicos para a comunidade LGBTQIA+, suas condições e idiossincrasias, em cinema.

Tamanhas fidelidade e especificidade fizeram, ironicamente, com que o NCQ não sobrevivesse ao novo milênio. A própria Ruby Rich decretou sua morte em 2000, em um novo artigo, “Queer and present danger: After New Queer Cinema”, publicado na mesma *Sight and Sound*⁴. Nele, a crítica afirmou, com base em longas como *Meninos não Choram* (Kimberly Peirce: 1999) e *O Talentoso Mr. Ripley* (Anthony Minghella: 1999), que as estratégias narrativas e estéticas do movimento – ou “momento”, como ela reavalia no texto – haviam sido de tal forma assimiladas pelo mainstream do cinema norte-americano que a originalidade de seu projeto político se encontrava esvaziada, tornando-se menos uma corrente artística do que um novo nicho de mercado (Rich, 2000).

E o que esta dissertação se propõe a perguntar é exatamente qual o cinema queer que vem depois do NCQ. Ou mais especificamente: o que caracteriza o cinema queer contemporâneo? Com o fechamento do ciclo do projeto artístico dos cineastas inicialmente listados por Ruby Rich no artigo de 1992, e da resposta política e estética ao contexto da epidemia do HIV, o que define – ou quais características, no plural, definem – aquilo que festivais, críticos e investigadores chamam de “cinema queer” hoje? O que faz com que um ato de criação resulte em um filme considerado queer?

Percurso metodológico

Para responder a isso, a proposta desta investigação é prorrogar em alguns anos o final do NCQ anunciado por Ruby Rich: mais precisamente para 2005, ano de lançamento de *O Segredo de Brokeback Mountain* – a utilização desse marco temporal será explicada mais a fundo e justificada durante a revisão bibliográfica, no primeiro capítulo. A partir desse recorte,

³ Rich, B. Ruby. (1992). “New Queer Cinema”. In: Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Jersey: Rutgers University Press (p. 15-22).

⁴ Rich, B. Ruby. (2000). “Queer and present danger: After New Queer Cinema”. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich>. Acesso em 26.11.2019

pretende-se analisar a obra de três cineastas LGBTQIA+ – o inglês Andrew Haigh, a francesa Céline Sciamma e a norte-americana Dee Rees – que iniciaram suas carreiras depois desse “divisor de eras” e lançaram, em diferentes festivais e momentos, longas que foram aclamados e premiados como “novos clássicos queer”. O objetivo é lançar um olhar sobre essas obras, e sobre o discurso de seus/uas realizadores/as, que permita identificar os principais elementos e características do que é considerado como cinema queer hoje.

Essa análise será feita a partir da Teoria dos Cineastas, inicialmente elaborada por Jacques Aumont no livro *As Teorias dos Cineastas* (2004), o que significa que a matéria-prima da investigação serão os filmes, as entrevistas, textos e falas desses três realizadores. Com base no levantamento e estudo desse material, a dissertação buscará perceber como Haigh, Sciamma e Rees não apenas pensam e caracterizam o seu olhar cinematográfico, e seu ato criador, mas encenam e refletem sobre esse ato de criação na tela, por meio de seus personagens – e em que medida essa concepção e essa reflexão dialogam com o que propõe a teoria queer.

Nesse sentido, a investigação se alinha diretamente com a proposta original de Aumont em seu livro, que buscava responder o que é o cinema a partir da práxis e reflexão dos realizadores. E reproduz também, de certa forma, o processo pelo qual Ruby Rich chegou à formulação de seu Novo Cinema Queer. A crítica não tinha uma ideia pré-concebida do que o NCQ deveria ser e saiu à caça de filmes que “se encaixassem” nessa fôrma. Pelo contrário, foi por meio do contato com as obras e com as reflexões dos cineastas que ela percebeu uma série de características e atitudes cinematográficas que indicavam um novo modo de pensar e fazer o audiovisual informado por uma perspectiva queer – e é essa mesma atitude que esta análise pretende adotar diante do corpus filmico selecionado.

Nessa nova abordagem que ela identificou como o NCQ, Ruby Rich viu uma resposta ao contexto histórico daquelas produções, com os realizadores transformando em cinema o auge do genocídio da Aids e a ascensão da Teoria Queer, elaborada por nomes como Teresa de Lauretis e Judith Butler no início dos anos 1990. Essa “metodologia” da crítica norte-americana é um exemplo claro da proposta atual da Teoria dos Cineastas, no seu esforço de investigação da produção fílmica e textual dos/as diretores/as rumo a uma eventual teoria como “um ponto de chegada da investigação e não um ponto de partida” (Penafria, Baggio, Graça & Araujo, 2016, p. 10).

O que esta dissertação pretende fazer é algo similar. É olhar para as obras e as falas de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees, colocando-as em diálogo umas com as outras e com o contexto atual da comunidade LGBTQIA+. E, ao fazer isso, descobrir o que elas dizem sobre a práxis do cinema hoje e sobre essa mesma comunidade. É importante destacar aqui que não se trata de simplesmente identificar traços de autoria ou de descrever o que distingue o cinema de cada um/a desses/as realizadores/as – essa não é a proposta da Teoria dos Cineastas. O que se pretende, na verdade, é tentar encontrar possíveis elementos em comum a essas três filmografias que permitam, ao final, elaborar ou propor uma teoria – ou um sistema conceitual

– que ajude a melhor entender, ou definir, o que caracteriza o cinema queer contemporâneo como um todo, ou ao menos uma parte significativa dele. A abordagem é micro, mas a perspectiva é macro.

Se isso vai levar a um novo conceito, como o NCQ, ou se vai reafirmar propostas semelhantes ao do movimento dos anos 90, é algo que só poderá ser respondido ao final da investigação. Por agora, vale notar que os/as três cineastas recortados/as adotam estratégias bastante diferentes daquelas usadas pelo NCQ. O que não significa que, por isso, eles deixam de ser necessariamente queer, mas sim que esses/as realizadores/as buscam novas formas de pensar e filmar o presente, uma possível ideia de queer (ou pós-queer) mais alinhada com o cinema e com o mundo hoje.

Nas palavras de Ruby Rich, ao decretar a morte do NCQ em 2000, “sem todo aquele trabalho pioneiro e de parar o coração dos primeiros dias, é impossível imaginar a existência dos filmes mais mainstream surgindo agora, jogando com os mesmos conceitos, escalando estrelas maiores e embaralhando as cartas em busca de novas estratégias”⁵ (Rich, 2000). Analisar essas “novas estratégias” do presente pelo prisma dessa compreensão do passado é o trabalho que esta investigação pretende desenvolver.

O que nos move

Nesse sentido, para fins de sistematização, listamos como objetivo geral desta dissertação identificar o que caracteriza o olhar e o ato de criação queer no cinema contemporâneo, por meio da análise dos filmes e dos discursos dos realizadores Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees, usando como metodologia a Teoria dos Cineastas. A partir dele, buscaremos abordar e contemplar as seguintes questões específicas:

- Investigar o que constitui a ideia de uma perspectiva queer no cinema, a partir de uma revisão da literatura da Teoria (e dos estudos fílmicos) Queer, com o objetivo de chegar a um conceito de cinema queer, e qual sua diferença de um cinema de temática LGBTQIA+;
- Analisar as filmografias e os discursos de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees usando a Teoria dos Cineastas, com especial atenção ao modo como eles pensam e caracterizam seu olhar de diretores/as e seu ato de criação, como essa concepção se reflete na tela, por meio de seus personagens, e como ela dialoga ou não com a teoria queer;

⁵ Tradução do autor. No original: “without all that groundbreaking and heart-stopping work of the early days, it’s impossible to imagine the existence of the more mainstream films coming along now to play with the same concepts, cast bigger stars and shuffle the deck for fresh strategies”.

- Identificar as estratégias cinematográficas utilizadas por Haigh, Rees e Sciamma, e colocá-las em diálogo umas com as outras, e com o contexto sociopolítico atual, na tentativa de encontrar possíveis características comuns de um cinema queer contemporâneo;
- Perceber de que forma esses/as três realizadores/as pensam a presença e uma perspectiva queer no cinema, para além da mera representação, como reflexão, abordagem e estrutura (ou sistema) audiovisual;
- A partir da análise, perceber como o/a espectador/a se encaixa, e como seu papel é pensado ou não, nesse cinema queer contemporâneo, detectando quem é o público imaginado para essas produções;
- Colocar as filmografias analisadas em diálogo com a teoria e os filmes do NCQ, e perceber como elas se aproximam e se afastam das estratégias praticadas pelo movimento dos anos 1990.

Estrutura

Para cumprir esses objetivos, a dissertação terá início com uma extensa revisão bibliográfica sobre a Teoria Queer e, mais especificamente, sobre o cinema e os estudos fílmicos queer. Com base em livros, artigos, estudos e conferências, buscaremos esclarecer os conceitos centrais a essa teoria e a essa produção cinematográfica, que servirão como parâmetros para a análise do/as três cineastas em questão, permitindo perceber em que medida se aproximam e se afastam desses conceitos – ou, mais além, propõem novas abordagens em relação a eles. Essa fundamentação teórica consistirá no primeiro capítulo da presente dissertação.

Em seguida, a investigação seguirá para a fase de análise em si dos cinemas de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees, seguindo a proposta da Teoria dos Cineastas. Para isso, além do visionamento dos filmes dos/as três realizadores/as, a pesquisa implicará num amplo levantamento dos textos e entrevistas de cada um, incluindo vídeo e áudio, disponíveis online ou em livros, revistas e outras publicações – assim como debates, Q&As em festivais e master classes. Já a análise fílmica usará, como apoio à Teoria dos Cineastas, a proposta de análise poética do pesquisador Wilson Gomes (2004).

Para fins metodológicos, cada capítulo centrará seu foco em um longa específico de cada realizador/a: *Weekend* (Andrew Haigh: 2011), *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma: 2019) e *Pariah* (Dee Rees: 2011). Ainda assim, com o intuito de perceber melhor a concepção de cinema de cada um deles/as, e como ela se confirma/manifesta em diferentes contextos, a análise também recorrerá e se debruçará sobre os outros filmes do trio de cineastas, quando necessário. O material resultante desta fase corresponde aos três capítulos centrais da presente investigação.

Por fim, na conclusão, buscaremos reunir e colocar em diálogo os conceitos e observações levantados ao longo do percurso. A intenção é elaborar uma possível teoria, ou sistema conceitual, aplicável a outros filmes queer contemporâneos, numa tentativa de compreender melhor essa produção e suas características.

Capítulo 1: O queer

Introdução

Estabelecer um conceito definitivo e “inoxidável” do que seja o queer é, possivelmente, antitético ao que sua própria teoria propõe. Porque inerente à ideia de “conceituar” estão esforços de delimitação, fixação, categorização e sistematização. E, de certa forma, isso é tudo que o queer pretende dismantelar – ou, no mínimo, desconstruir. Dizer o que o queer é talvez seja impossível porque ele não se trata de um *ser*. O queer comporta antes uma série de “*estares*” em perpétua mutação, em constante reconfiguração e questionamento – uma liberdade contínua de adaptação e uma incondicional indagação de qualquer categoria fixa, estável, pretensamente imutável.

Assim, o que o queer significava nos anos 1990 é, muito provavelmente, diferente do que ele significa hoje – e, possivelmente, daquilo que vai representar daqui a 30 anos. Porque o queer é menos um conceito do que uma atitude crítica e questionadora, menos um substantivo ou adjetivo do que um verbo. E o efeito colateral dessa recusa a uma limitação conceitual, dessa maleabilidade inerentemente promíscua é que o termo já foi – e continua sendo – usado em vários sentidos, muitas vezes opostos: como um sinônimo coletivo para “gays e lésbicas”; como uma rejeição da própria ideia de gays e lésbicas, representando, na verdade, um conjunto de práticas e denominações sexuais não-normativas; como um adjetivo para obras de arte, livros, pensamentos e teorias acadêmicas, entre outros usos.

Para os fins desta dissertação, o queer vai ser entendido menos como uma possível, ou mutável, categoria identitária, e mais como um verbo ou atitude crítica – próximo do que Annamarie Jagose (1996, p. 3) chama de

gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas relações supostamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual. Resistindo àquele modelo de estabilidade – que reivindica a heterossexualidade como sua origem, quando ela é mais propriamente seu efeito – o queer foca nas incompatibilidades entre sexo, gênero e desejo.¹

Apesar de ter mais de 20 anos, essa tentativa conceitual tem o mérito de partir da ideia de “gestos”, de uma ação, uma atitude, e não de um substantivo – especialmente gestos no plural, não um único, mas vários possíveis. E mesmo que fale em “modelos analíticos” – o queer nunca propôs um modelo definitivo e, na verdade, questiona sistemas e categorias fechados e imutáveis -, deixa clara a proposta de desestabilização e desnaturalização de conceitos calcificados, e ultrapassados, de sexo anatômico, gênero e sexualidade.

¹ Tradução do autor. No original, “queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability—which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect—queer focuses on mismatches between sex, gender and desire.”

Para entender exatamente que proposta é essa, porém, é necessário compreender os contextos acadêmico e socio-histórico em que a teoria queer nasce. Ela não surge de um vácuo, mas da conjugação de uma série de elementos.

1.1 Contexto histórico

Segundo Jagose (1996), historicamente, o queer como movimento e teoria surge nos EUA, entre o fim dos anos 1980 e início dos 1990, na esteira de esferas de mobilização política como a Frente pela Liberação Gay² e o Feminismo Lésbico das décadas de 1960 e 1970. Por sua vez, esses dois grupos se formam e estruturam suas estratégias de ação sociopolítica como uma evolução, ou uma resposta, aos chamados “movimentos homófilos”³, como o Mattachine Society e as Daughters of Bilitis, originados nos EUA após a Segunda Guerra.

A partir de ações como a publicação e circulação de revistas por meio de mailings, e a realocação e busca de emprego e moradia para gays e lésbicas forçados a abandonar suas cidades devido à orientação sexual, o movimento homófilo defendia a presença e a inserção homossexual na sociedade com base no discurso médico da época. Em constante diálogo com pesquisadores, psicanalistas e cientistas da área, o grupo tinha como estratégia difundir os avanços na percepção médico-psicanalítica de que a homossexualidade era algo biológico, portanto inerente ao indivíduo, e não uma escolha – pleiteando, assim, a assimilação social de gays e lésbicas como algo “natural”, e não um crime ou desvio de caráter a ser punido.

Com o tempo, porém, a insistência em um discurso patologizante⁴, especialmente por parte da psicanálise, e a ausência de maiores resultados levam a uma crescente frustração com a linha de ação assimilacionista dos movimentos homófilos. E apesar dessa insatisfação e dessa energia já permearem a mobilização de grupos de gays e lésbicas durante boa parte dos anos 1960, especialmente no contexto da contracultura e da luta pelos direitos civis nos EUA, elas eclodem no que é considerado até hoje o marco do surgimento de movimentos político-identitários homossexuais mais radicais no país. Em 27 de junho de 1969, um grupo de policiais faz uma batida no bar de drag queens Stonewall Inn, em Nova Iorque, onde horas antes havia sido realizado um velório simbólico para a atriz Judy Garland, já àquela época um ícone camp para a comunidade gay. E, diferente do que havia acontecido tantas outras dezenas ou centenas de vezes, os frequentadores do estabelecimento – gays, drag queens, travestis, lésbicas – resistem à truculência e à intransigência da polícia. A reação dá início a dias de um enfrentamento sangrento e manifestações por respeito e dignidade. O resultado da nova postura cristalizada nesses embates é o florescimento de um conjunto de movimentos e estudos fundados no

² Gay Liberation Front, em inglês.

³ Homophile Movements, em inglês.

⁴ A Organização Mundial de Saúde (OMS) só viria a retirar a homossexualidade da sua lista de doenças mentais em 1990.

“orgulho” de ser homossexual, eventualmente levando à formação de grupos como a Frente pela Liberação Gay e o Feminismo Lésbico.

Ao contrário das estratégias homófilas, esses grupos rejeitavam a sujeição da homossexualidade a um discurso médico-científico. Não seriam mais “especialistas” que definiriam o que era ser gay ou lésbica, mas sim esses próprios indivíduos, com base nas suas experiências e subjetividades. Daí, a importância do “*coming out*”, do sair do armário. Fazer-se visto, conhecido e identificado era fundamental para combater e desafiar um discurso preconceituoso e ultrapassado sobre a homossexualidade – elaborado por um “outro”, por um sistema que não nos aceitava, alicerçado em princípios homofóbicos e heteronormativos⁵. Ser homossexual deixa de ser um conceito científico e passa a ser uma identidade política. “Liberacionistas gays promoviam a narrativa da saída do armário – uma declaração inequívoca e pública da própria homossexualidade – como um meio potente de transformação social”⁶ (Jagose, 1996, p. 38).

Inicialmente, essa rejeição dos movimentos liberacionistas não era apenas ao discurso, mas a esse sistema como um todo. No contexto do movimento hippie, e da geração “flower power”, esses grupos e estudos não buscavam simplesmente a aceitação ou a afirmação da existência de sujeitos não-heterossexuais. Eles acreditavam que, em última análise, seus objetivos deveriam ser o desmantelamento desse sistema baseado no, e sustentador do, princípio da heterossexualidade compulsória⁷, bem como a construção de uma nova sociedade na qual conceitos como hetero ou homossexualidade não fizessem mais sentido porque todos poderiam amar e se relacionar com quem bem entendessem.

Em meados dos anos 1970, no entanto, parte dos membros da Frente pela Liberação Gay e das integrantes do Feminismo Lésbico começam a perceber as dificuldades e os desafios desse ímpeto utópico de derrubar o sistema. E em vez de focarem suas ações nessa reformulação radical da sociedade – um objetivo complexo e um tanto intangível –, os movimentos passam a concentrar seus esforços em contextos políticos mais locais. O resultado dessa migração de uma escala macro para o aspecto micro é que os objetivos deixam, gradualmente, de ser uma desconstrução dos conceitos de sexo e gênero, em favor de uma luta por direitos iguais para um grupo identitário politicamente estabelecido – ironicamente, numa aproximação aos interesses iniciais dos movimentos homófilos. Em outras palavras: se você não pode derrubar o sistema, integre-se a ele e tente mudá-lo por dentro, pouco a pouco.

⁵ Segundo Richard Miskolci (2012, p. 49), a heteronormatividade é “a pressuposição de que todos são, ou deveriam ser, heterossexuais [...], é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo”.

⁶ Tradução do autor. No original, “Gay liberationists promoted the coming-out narrative—an unambiguous and public declaration of one’s homosexuality—as a potent means of social transformation.”

⁷ A heterossexualidade compulsória é “a imposição como modelo dessas relações amorosas ou sexuais entre pessoas do sexo oposto. Ela se expressa, frequentemente, de forma indireta, por meio da disseminação escolar, mas também midiática, apenas de imagens de casais heterossexuais. Isso relega à invisibilidade os casais formados por dois homens ou duas mulheres.” (Miskolci, 2012, p. 49)

Nessa transição, os grupos abandonam uma agenda liberacionista mais radical, em direção ao que Jagose (1996, p. 61) chama de “modelo étnico”:

De acordo com o modelo liberacionista, a ordem social estabelecida é fundamentalmente corrupta e, portanto, o sucesso de qualquer ação política deve ser mensurado pela medida em que destrói esse sistema. O modelo étnico, em contraste, era comprometido com o estabelecimento da identidade gay como um grupo minoritário legítimo, cujo reconhecimento oficial asseguraria direitos civis para gays e lésbicas.⁸

Como o termo indica, nesse modelo étnico homossexuais eram, então, equiparados a uma minoria racial – negros, ou imigrantes latinos e asiáticos, por exemplo – o que, especialmente no contexto da luta por direitos civis do movimento negro norte-americano do período, referendaria suas demandas sociopolíticas. O porém é que, para sustentar essa equiparação, era necessário que essa etnia ou “comunidade” fosse tão claramente identificável quanto negros ou latinos. Quem eram esses gays e lésbicas que se diziam merecedores de direitos iguais? E nesse esforço de criação de uma identidade visível e legitimamente aceitável pela sociedade, homossexuais foram limitados a – para fins de conquista de direitos – homens e mulheres majoritariamente brancos, de classe média ou média alta, vivendo em grandes centros, assimilados a uma existência neoliberal e heteronormativa.

Excluídos, ou no mínimo ignorados, nessa formulação identitária assimilacionista estavam pessoas trans, travestis e drag queens (tão fundamentais e protagonistas no embate de Stonewall), assim como considerações de raça, classe, ou adeptos de práticas e existências não-normativas ou menos aceitas, como BDSM por exemplo. Nessa aceitação pouco, ou nada, crítica de que a luta por direitos era definida tão somente pelo binarismo hetero/homossexual – gays, lésbicas e héteros seriam iguais, a não ser pela orientação de seus desejos sexuais e interesses afetivos –, quaisquer outras variáveis sociais foram perdidas. Contudo, para além da multiplicidade de identidades dentre seus diversos sujeitos, o que vai realmente implodir esse modelo identitário dos anos 1970 são os conceitos acadêmicos pós-estruturalistas que buscam desconstruir a própria ideia de identidade como algo único, uno e indiviso, não somente fora, mas dentro de cada sujeito.

1.2 Contexto acadêmico

Segundo Richard Miskolci, para além da questão da mera diversidade, o maior déficit dessa tentativa de “normalização identitária” empreendida por tais movimentos e estudos é que ela “se funda em modelos aistóricos e fixos de como as pessoas são ou deveriam ser. Mas nenhuma

⁸ Tradução do autor. No original, “according to the liberationist model, the established social order is fundamentally corrupt, and therefore the success of any political action is to be measured by the extent to which it smashes that system. The ethnic model, by contrast, was committed to establishing gay identity as a legitimate minority group, whose official recognition would secure citizenship rights for lesbian and gay subjects.”

identidade é fixa e, durante a vida, as pessoas mudam” (2012, p. 19). E essa noção de uma necessidade de historicização e desestabilização do conceito de identidade é o resultado de uma série de estudos, chamados pós-estruturalistas, que se desenvolvem na segunda metade do século XX e colocam em xeque vários dos alicerces dos movimentos identitários-liberacionistas. Um maior aprofundamento em cada uma dessas teorias não cabe ao escopo da presente dissertação (cujo foco e objeto central é o cinema), que se limita a seguir a fazer uma breve revisão de algumas das principais, com o objetivo de compreender como elas possibilitam o surgimento dos estudos queer.

Avançando na teoria do inconsciente de Freud, que já indicava que a subjetividade do indivíduo não é algo estável e coerente, o psicanalista Jacques Lacan (1999) afirma nos anos 1950 que ela é, na verdade, apreendida e construída ao longo de toda nossa existência e no acumular das experiências vividas – e não uma concepção já previamente formada e fechada. Similarmente, mas no campo da linguística, Ferdinand de Saussure (2006) argumenta que a realidade social não é simplesmente descrita, mas sim construída pela linguagem. Ou seja, o mundo, suas relações, estruturas e funcionamento não existem previamente à linguagem, mas são produzidos e operacionalizados por meio dela. Na mesma linha, o filósofo Louis Althusser (1998) apresenta sua teoria de que o sujeito não existe fora da ideologia, sendo na verdade interpelado por ela – e é essa interpelação, e seus mecanismos de reconhecimento e identificação, que constituem cada indivíduo, sendo responsáveis pelo processo de construção de sua identidade. O sujeito não simplesmente resiste à ideologia, mas é “invocado” e socialmente definido por ela.

Desse postulado althusseriano, é possível interpretar que a homossexualidade não constituiria uma resistência à (ideologia da) heterossexualidade compulsória. Ela seria, na verdade, interpelada por essa ideologia e, conseqüentemente, criada/constituída socialmente por ela. É exatamente essa premissa que será levada ao extremo por Michel Foucault, cujos estudos constituirão uma das principais bases da teoria queer.

Em seus volumes da “História da Sexualidade”, o filósofo francês elabora e defende novos conceitos de poder e sexualidade como discurso que vão de encontro a uma série de (pré) concepções dominantes até então. Segundo Foucault, o poder não existe como uma estrutura vertical, funcionando de cima para baixo, com as autoridades políticas e jurídicas no topo, e as demais relações e processos – sexuais, econômicas, de conhecimento – posicionadas logo abaixo, sendo subjugadas e reprimidas por elas. Para o autor, o poder é constituído e efetivado exatamente por todas essas relações, pelas negociações e mecanismos constantes que as caracterizam: resulta, no imediato, “das partilhas, desigualdades e desequilíbrios que aí se produzem e, reciprocamente, [d]as condições internas dessas diferenciações” (Foucault, 1994, p. 97).

Nesse sentido, o poder não seria algo repressor, mas sim produtor. Ele seria a matriz que estrutura todas essas negociações e, ao mesmo tempo, o resultado delas. É ele que determina e regula as várias relações que constituem os mais diversos aspectos da sociedade moderna –

inclusive, e especialmente, a sexualidade. Segundo Foucault, a sexualidade não existe fora do poder, resistindo a um suposto jugo conservador e opressor que a reprime. Ela é, na verdade, um discurso criado e constituído por esses mesmos mecanismos de poder.

Para o filósofo, os discursos médico-científico, jurídico e religioso não reprimem ou sufocam a sexualidade. Eles, efetivamente, a criam e a dão a ver. Não por acaso, ele cita como exemplo a homossexualidade. Comportamentos homossexuais e a prática sexual entre pessoas do mesmo gênero sempre existiram – notadamente na Grécia Antiga, por exemplo. Mas a ideia da homossexualidade como uma identidade, como um sujeito a ser estudado, dissecado, punido ou segregado, só é criada pelos discursos médico, jurídico e literário do século XIX. Ela é o resultado desse discurso da sexualidade que, para Foucault (1994, p. 109), é

uma grande rede de superfície, em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, o incitamento ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço das fiscalizações e das resistências, se encadeiam uns com os outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.

Por isso, dentro dessa concepção foucaultiana, as estratégias dos grupos liberacionistas dos anos 1960 e 1970 – que veem gays e lésbicas como grupos e minorias oprimidos por, e resistindo a, um sistema que pune e castra sexualidades não-heteronormativas – não faz sentido. Porque, para o filósofo, essa resistência não é algo contra o discurso. Ela é criada/instaurada por esse discurso e é parte constitutiva dele. Não é que Foucault não acredite em resistência. Para ele, “onde há poder, há resistência” (1994, p. 95). Mas estratégias como a afirmação pública da própria homossexualidade, o sair do armário, ou protestos contra proibições são, na verdade, elementos constituintes e legitimadores do discurso que elas acreditam combater.

A sexualidade como discurso é o produto dessas negociações constantes entre o institucional e a resistência, a norma e sua contestação, a proibição e sua quebra – um mosaico heterogêneo e em constante mutação resultante dos equilíbrios e desequilíbrios de um determinado momento histórico. Ela não existe como um contradiscurso ao poder, sendo na verdade um elemento inerente a ele: “não se deve imaginar um mundo discursivo dividido entre discurso aceito e excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado; mas como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem ser colocados em jogo com estratégias diversas” (Foucault, 1994, p. 100).

Em suma, o que as teorias do filósofo francês estabelecem é que as identidades sexuais “marginais” defendidas pelos movimentos liberacionistas não existem à margem, nem são vítimas, do sistema. Elas são produzidas por ele. E suas estratégias de resistência e combate não funcionam contra o poder – elas são constituintes e legitimadoras desse poder. O que, em conjunto com as postulações de Althusser e dos demais estudos pós-estruturalistas, representa uma desestabilização fatal da ideia do “sujeito cartesiano” coerente, racional, dono de si e senhor de sua subjetividade. A identidade passa a ser vista como um processo, construído constantemente em conjunto com tudo e todos ao nosso redor – e não mais como uma propriedade privada e exclusiva do indivíduo. E a noção de um “eu” coerente e indiviso se torna

“uma fantasia cultural, em vez de um fato demonstrável” (Jagose, 1996, p. 82). Com isso, as políticas identitárias têm seus alicerces abalados não só pelas diferenças entre os sujeitos de um mesmo grupo, mas pelas diferenciações e instabilidades históricas inerentes a cada um desses sujeitos. Movimentos identitários, mas identidade de quem? Ou qual identidade de quem – em que momento histórico, em qual contexto, com que duração?

1.3 A Teoria Queer

Segundo Stuart Hall (1992, p. 277), esse novo sujeito pós-moderno “não tem nenhuma identidade fixa, essencial ou permanente. Identidade torna-se uma ‘festa móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas que somos representados ou abordados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. E a partir dos estudos de Foucault, é possível dizer que gays e lésbicas são resistências inerentes ao discurso da heterossexualidade, ajudando a constituí-lo. A consequência disso, para ativistas e estudiosos de gênero e sexualidade, é que se torna necessário elaborar novas concepções de sujeito e identidade, assim como novas estratégias de ação política, capazes de realmente desestabilizar e desnaturalizar esse sistema compulsoriamente heterossexual.

É nesse contexto que o queer surge como uma resposta às duas demandas. Circulando em movimentos políticos e grupos acadêmicos desde o fim dos anos 1980, mas articulado e citado pela primeira vez como teoria em um congresso na Universidade da Califórnia em 1990, o queer não rejeita simplesmente o discurso da heterossexualidade compulsória, ele rejeita a própria ideia de um discurso fixo, fechado e aistórico. Ele questiona e desnaturaliza as ideias de hetero e homossexualidade, categorias como gay e lésbica, e as próprias noção de gênero, homem e mulher. Nada disso é natural. São apenas convenções históricas e arbitrárias, que limitam, castram e escondem suas agendas péfidas e violentas. Como alternativa, ele propõe uma postura política: não só viver fora desse sistema, mas indagar e suspeitar de qualquer forma de sistema, categoria ou norma que se pretenda definitivo e imutável. Para Miskolci, enquanto o objetivo dos movimentos homossexuais liberacionistas dos anos 1970 eventualmente se torna a mera aceitação e assimilação social,

algo muito diverso se passa quando surgem movimentos queer, que se pautarão menos pela demanda de aceitação ou incorporação coletiva e focarão mais na crítica às exigências sociais, aos valores, às convenções culturais como forças autoritárias e preconceituosas. (2012, p. 25)

É para ressaltar essa aversão a qualquer tipo de norma ou integração ao sistema que os teóricos do movimento resgatam o termo “*queer*”, historicamente um xingamento na língua inglesa. Queer seria o equivalente, em português, ao “viado”: a “bicha”, o “boiolo”, “baitola”, o pederasta. Não é o gay ou a lésbica neoliberal, branco, limpo e assimilado pela sociedade. É aquele que o sistema não aceita, rejeita, abomina. Porque são exatamente essas categorias fixas, assimiladas,

estabilizadas e legitimadoras de um discurso heterossexista pretensamente “natural” que sua teoria deseja questionar e desconstruir.

Representando mais do que uma ideia de “substituição” de termos como gay e lésbica, o queer rejeita uma agenda política de assimilação não-crítica que, em vez de buscar uma real transformação da sociedade, simplesmente se sujeita a suas regras e normas heteronormativas que decidem o que é aceitável ou não – e, conseqüentemente, invisibilizam e apagam os corpos, sujeitos, existências e comportamentos fora desses padrões. O que ele coloca em jogo não é uma mera categoria que se pretende mais inclusiva, mas sim uma nova atitude crítica e política que questiona as próprias normas que criam e fixam essas categorias, limitando a liberdade e o prazer dos corpos, e as formas possíveis de expressão de gênero e sexualidade. Miskolci diferencia essas duas estratégias dos estudos liberacionistas e do queer, associando a primeira a uma ideia de poder opressor e a segunda a uma noção de poder disciplinar. “Na perspectiva do poder opressor, os sujeitos lutam contra o poder por liberdade, enquanto na do poder disciplinar, a luta é por desconstruir as normas e as convenções culturais que nos constituem como sujeitos [...], ou melhor, nos assujeitam” (Miskolci, 2012, pp. 27-29).

O que isso significa é que o queer não pretendia tomar o lugar, nem substituir outras categorias sexuais, mas sim problematizá-las e historicizá-las – buscando trazer à tona os apagamentos e as violências inerentes aos seus processos constitutivos. Nas palavras de Teresa de Lauretis (2019, p. 399), creditada como a pioneira na criação da teoria no congresso de 1990:

Minha ideia para a teoria queer era a de começar um diálogo crítico entre lésbicas e homens gays sobre sexualidade e nossos respectivos históricos sexuais. Eu queria que, juntos, quebrássemos os silêncios que tinham sido erguidos nos “estudos de gays e lésbicas” sobre questões da sexualidade e suas relações com gênero e raça (por exemplo, o silêncio em torno dos relacionamentos inter-raciais e interétnicos). Na minha cabeça, as palavras teoria e queer juntavam em uma expressão o objetivo político da crítica social com o trabalho conceitual e especulativo envolvido na produção dos discursos. A teoria queer tinha a possibilidade de desenhar outro horizonte discursivo, outra maneira de pensar o aspecto sexual.

Nessa nova perspectiva de pensar a sexualidade, a identidade deixa de ser uma classificação com regras e normas a que os indivíduos devem se sujeitar, um checklist de critérios que produz mecanicamente um rótulo, rumo ao que Denilson Lopes (2006) chama de “experiência”. O “ser gay”, “ser lésbica” ou “ser trans” não é mais uma categoria fixa, delimitada científica ou academicamente por um discurso e um sistema heterossexista e excludente, mas sim uma série de processos, construídos geográfica e historicamente, com diferentes significados, sentidos e resultados de igual relevância e validade sociopolítica.

A experiência não só se insere num solo sócio-histórico, mas se constitui como a encarnação, a narrativização de identidades, transita por elas. Identidade que deve ser vista como questão não só lógica, formal, filosófica, mas sobretudo histórica, social e política [...] Essa ênfase levou ao resgate de narrativas de testemunho, autobiografias, diários, como alternativa não só a uma estética do artifício, mas a uma politização da

experiência privada dos sujeitos excluídos da sociedade e das formas tradicionais do conhecimento científico. (Lopes, 2006, p. 387)

Nessa proposta de repensar, historicizar e desconstruir o discurso sobre, e da, sexualidade, no entanto, a proposta mais radical – ou ao menos a que se tornou mais famosa e influente – foi a de Judith Butler e seu conceito de performatividade de gênero. Não se limitando a categorias ou sexualidades não-normativas, a filósofa norte-americana desestabiliza e desnaturaliza em sua teoria a própria noção de gênero – vista por ela não como algo biológico ou natural, mas como uma ficção cultural e uma construção social reiterada por meio da performatividade de determinados atos. Segundo Butler, não apenas a lésbica “butch”, ou caminhoneira, o gay afeminado e a drag queen performam suas identidades de gênero. A mulher executiva que vai para o escritório toda manhã, ou o homem trabalhador, de existências supostamente normativas ou “naturais”, também obedecem às mesmas regras na encenação de seus gêneros. Porque gênero é exatamente essa “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de uma estrutura regulatória altamente rígida, consolidados ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um estado natural de ser” (Butler, 2003, p. 33).

A radicalidade e a importância da nova perspectiva trazida por Butler é que ela rejeita e implode com a ideia de gênero como uma identidade fixa e uma categoria natural. Para a filósofa, gênero é, ao mesmo tempo, as regras que determinam essa performatividade e o resultado de sua repetida execução. Com isso, ela abole e derruba a noção de que existem padrões aistóricos, ou modelos “originais”, de “homem” e “mulher” – e todos que não se encaixam neles são não-normativos ou anormais. Porque tanto a heterossexualidade quanto a homossexualidade são iguais e historicamente performadas, resultados de uma produção discursiva – em termos saussureanos, um produto do sistema (heteros)sexista que esses termos supostamente apenas descreveriam. “Não existe identidade de gênero por trás das expressões de gênero” porque “essa identidade é performativamente constituída pelas mesmas ‘expressões’ que seriam seus supostos resultados” (Butler, 2003, p. 25).

Para além de desconstruir a noção de heterossexualidade como algo “natural”, e a homossexualidade como um desvio da norma, Butler ressalta que a performatividade não é o ato específico executado pelo sujeito, mas todo um processo – histórico, contínuo e fortemente regulado – que o constitui. E nesse sentido, a ideia de repetição é fundamental. Porque, por um lado, é ela que vai transformar o gênero em uma espécie de ritual, sujeito a “proibições e tabus, com a ameaça de ostracismo e até morte controlando e constringendo a forma de sua produção”⁹ (Butler, 1993, p. 95) – resultando nos seus efeitos, constringimentos e impactos históricos. Por outro, porém, a própria noção de repetição sugere que, entre uma iteração e outra dessas execuções ritualísticas, existem intervalos – ainda que mínimos e imperceptíveis.

⁹ Tradução do autor. No original, “a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production”.

E é nesses breves hiatos que Butler acredita que a teoria queer deve focar – porque é neles que essa força normativa do discurso de gênero heterossexista apresenta rupturas que podem representar oportunidades de desestabilização: quando algo que se espera masculino manifesta indícios de feminilidade. Quando o sujeito que se diz gay sente uma atração inesperada pelo sexo oposto. Quando um suposto senso de identidade sexual é subvertido e colocado em xeque por situações específicas a que suas regras fixas e castradoras não são capazes de se adaptar. Quando os discursos hetero e homonormativos não dão conta da complexidade da realidade e dos sujeitos que tentam controlar.

Essa ideia de uma fenda, brecha ou instabilidade no construto histórico da sexualidade normativa também é o centro gravitacional do conceito de queer segundo Eve Kosofsky Sedgwick, que vê nele “a malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de sentido quando os elementos constituintes do gênero e da sexualidade de alguém não significam (ou não são *capazes* de significar) monoliticamente”¹⁰ (1993, p. 8). Para usar como comparação um filme dos anos 1990, contemporâneo à teoria, dirigido por duas cineastas que eventualmente se integrariam ao discurso e ao universo queer, trata-se da ideia da falha na *Matrix* (Lana & Lilly Wachowski: 1999): a noção de que, ao nos darmos conta de que o mundo ao nosso redor é o resultado de um código binário arbitrário, falso e controlador, tornamo-nos capazes de enxergar suas estruturas, transitar e escapar por suas brechas, manipular e subverter suas normas.

O impacto dos estudos de Butler e seus desdobramentos reverberaram durante toda a década de 1990 (e até hoje) – eventualmente levando ao questionamento e problematização de toda e qualquer categoria sexual e de gênero. Gay, lésbica, homem, mulher, bissexual... nada mais era encarado como algo natural, mas sim como o resultado de um conjunto de práticas histórica e socialmente localizadas, sujeitas a normas arbitrárias passíveis de indagação e rejeição. O próprio conceito de homossexual foi desnaturalizado e recusado por David Halperin (1995, p. 45), denunciado como “uma construção discursiva e homofóbica que passou a ser incorretamente identificada como um objeto sob o regime epistemológico conhecido como realismo [...] como ‘mulher’, ele não é um nome que se refira a um ‘tipo natural’ de coisa”¹¹. A homossexualidade só fazia sentido em oposição à heterossexualidade – e ambas eram convenções arbitrárias e históricas. O queer rejeitava a construção e definição do mundo por um sistema ultrapassado e limitado. Era necessário repensar tudo.

É claro que tamanha radicalidade não foi facilmente aceita e digerida, especialmente por representantes dos estudos gays e lésbicos. Para muitas feministas lésbicas, a ideia de que

¹⁰ Tradução do autor. No original, “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality, aren't made (or *can't* be made) to signify monolithically”.

¹¹ Tradução do autor. No original, “Homosexual”, like ‘woman’, is not a name that refers to a ‘natural kind’ of thing. It's a discursive, and homophobic, construction that has come to be misrecognized as an object under the epistemological regime known as realism.”

gênero era um construto ficcional e que, portanto, o conceito de “mulher” seria o resultado de uma encenação performativa representava o contrário de tudo que elas defendiam até então. Associar lesbianismo a uma ideia de performatividade soava ainda mais ofensivo. E do lado dos gays, depois de décadas lutando por visibilidade e pelo “orgulho” de afirmar sua sexualidade publicamente, ouvir teóricos queer sugerirem que as noções de “identidade gay” e homossexualidade eram problemáticas disparou alarmes do que parecia ser uma volta ao armário.

Enxergando na teoria mais uma tentativa de apagamento da existência lésbica, Susan J. Wolfe e Julia Penelope (1993, p. 5) argumentaram que “nós [não podemos] permitir que o discurso patriarcal privilegiado (do qual o pós-estruturalismo é apenas uma nova variante) apague a identidade coletiva que lésbicas só recentemente começaram a estabelecer”¹². Ecoando esse sentimento, David Phillips (1994, p.16) acrescentou que a fluidez sem categorias fixas do queer não apenas apagou as “necessidades e agendas dos diversos grupos, mas ao fazer isso, produziu um novo armário, na medida em que qualquer autoidentificação como gay ou lésbica (baseada em práticas sexuais) é rejeitada”¹³. Elizabeth Grosz (1995, p.249) foi além, temendo que a recusa do queer em limitar ou fixar os parâmetros do que ele abarca pode dar margem à equivalência de gays e lésbicas a “sadistas heterossexuais, pederastas, fetichistas, pornógrafos, cafetões e voyeurs”¹⁴, que seriam “colocados no mesmo saco”, uma vez que são todos perseguidos e oprimidos. Já Sherri Paris (1993, p. 988) fez uma das críticas mais válidas, e ainda hoje pertinentes, ressaltando o elitismo branco e intelectual da teoria que, segundo ela, é formulada por pessoas “que não sentem fome ou frio, que podem teorizar no conforto, espiando o mundo através de telas de computador, reconfigurando suas superfícies indefinidamente como um disquete”¹⁵.

Irônica e tragicamente, o catalisador que acabou fazendo com que a teoria queer se tornasse algo quase incontornável – ou o abrigo possível no meio de uma tempestade – nos anos 1990 foi a epidemia da Aids. Se o projeto de “morte da subjetividade” e da ideia cartesiana de identidade proposto pelos pós-estruturalistas era algo muito etéreo e intangível para um certo senso comum, a violência brutal, e sem qualquer lógica aparentemente racional, com que o HIV exterminou grande parte da comunidade não-heterossexual, principalmente homens gays, serviu como uma espécie de materialização concreta dessa noção de “morte do sujeito” como ele era entendido até então, e de uma concepção identitária estável e coerente. O efeito devastador

¹² Tradução do autor. No original: “We [cannot] afford to allow privileged patriarchal discourse (of which poststructuralism is but a new variant) to erase the collective identity Lesbians have only recently begun to establish”.

¹³ Tradução do autor. No original: “needs and agendas of these various groups but that, in doing so, queer has produced a new closet as any specific self-identification as either gay or lesbian (predicated upon same-sex practices) is disavowed”.

¹⁴ Tradução do autor. No original: “Heterosexual sadists, pederasts, fetishists, pornographers, pimps, voyeurs”.

¹⁵ Tradução do autor. No original: “who are not hungry or cold, people who can theorize in comfort, peering at the world through computer screens, reconfiguring its surfaces endlessly, like a floppy disc”.

que o vírus teve na população homossexual durante os anos iniciais da epidemia – a sentença de uma morte certa com hora incerta (amanhã ou daqui a dez anos), a perda de controle sobre as funções fisiológicas, sobre o próprio corpo, imagem e aparência física, o apagamento e aniquilamento de toda uma rede social de amigos e parceiros sucumbindo à doença – representou uma crise sem precedentes na ideia de “eu” íntegro, inviolável e coeso para gays e lésbicas.

Na verdade, ser gay, lésbica, trans, bi – ou simplesmente aquele sujeito casado com uma mulher, mas que transa com homens de vez em sempre – não fazia mais diferença, e nem sentido. Todos passam a se ver dentro do mesmo barco, navegando em um sistema que (e isso finalmente fica claro) não só não nos aceita, mas está nos deixando morrer. O discurso como ele estava configurado, nas mãos de Ronald Reagan, François Mitterrand e tantos outros homens (brancos, cisgênero, heterossexuais), passa a representar a morte certa. Ou se pensava um novo sistema, e novas subjetividades, ou iriam todos morrer.

É nesse sentido que Lee Edelman argumenta que queer e a epidemia do HIV se interconectam, tornando obsoletas, ou pouco úteis, antigas categorias identitárias. “A Aids pode, assim, ser vista como uma crise na – e, portanto, uma oportunidade para – formação social ou articulação de subjetividades”¹⁶ (Edelman, 1994, p. 96). Segundo ele, o encontro da teoria e da doença nos anos 1990 representava “a chance de deslocar essa lógica opressora da cultura e começar a articular o leque de opções para o que pode se tornar o sujeito pós-moderno”¹⁷ (ibid, p. 111). Dentro do contexto da Aids nos anos 1990, portanto, o queer se torna, ao mesmo tempo, uma estratégia de ação e postura política em rejeição a um sistema heterossexista genocida e um termo identitário guarda-chuva no sentido de “um por todos, todos por um” – e contra um. Um projeto de sobrevivência e reinvenção histórica em termos de identidade e comunidade representado por grupos e movimentos políticos como o Queer Nation (nos EUA) e o ACT UP¹⁸, que surge nos EUA e eventualmente ganha filiais em vários outros países.

Contudo, com a chegada dos coquetéis retrovirais, especialmente do AZT, e o controle da doença (pelo menos em boa parte do globo, principalmente nos países ricos), esse momento histórico perde força e se esvai no fim da década. E o queer, na sua fluidez mutante, na sua maleabilidade promíscua, transita em direção a novos usos, novos contextos, novos propósitos, tornando-se o que David Halperin (1995, p. 62) chama de “uma identidade sem essência”¹⁹, adaptável à natural progressão da História.

¹⁶ Tradução do autor. No original, “AIDS, then, can be figured as a crisis in—and hence an opportunity for—the social shaping or articulation of subjectivities”.

¹⁷ Tradução do autor. No original, “we have the chance to displace that oppressive logic of the culture and begin to articulate the range of options for what might become a postmodern subject”.

¹⁸ Para mais informações sobre a história e a importância histórica desses movimentos, ver <https://queernationny.org/history> e <https://actupny.com/>. Acesso em 08.11.2020.

¹⁹ Tradução do autor. No original, “It is an identity without an essence”.

Por mais que esse desapego a um projeto político e a um sistema de valores específico, assim como a ideia raulseixiana de uma “metamorfose ambulante”, estivessem já inscritos na instauração e no DNA da teoria em 1990, eventualmente começam a surgir críticas e problematizações de que a radicalidade política do queer haveria também se diluído com seus novos usos no século XXI. Empregado muitas vezes como uma espécie de sinônimo para LGBTQIA+, ou como uma categoria/adjetivo identitária substituta para gays e lésbicas que se consideram mais radicais que o “homossexual médio”, o termo vai inevitavelmente se distanciando de seu sentido original. A própria Teresa de Lauretis, que havia batizado a teoria, eventualmente admite que aquele “diálogo” que ela havia proposto com, e entre, os estudos gays e lésbicos não aconteceu – ao menos, não como ela havia imaginado.

Em primeiro lugar, pelo menos nos anos 1990, o propósito interseccional da teoria foi limitado, ou quase inexistente, porque grande parte dos seus estudos foi realizada por homens e mulheres brancas e, mais especificamente, norte-americanos. E segundo, ela acredita que seu desejo de equilibrar demandas tão diversas como o casamento gay e o *barebacking* (prática de sexo anal sem camisinha), as sexualidades fluidas e práticas não-normativas, por exemplo, foi sendo varrido para debaixo de uma existência neoliberal confortável, e inviabilizado pela recusa da teoria em propor um projeto político definido que servisse de alternativa a essa conformação.

Como teoria que apresenta uma visão conceitual, crítica ou especulativa sobre o lugar da sexualidade no aspecto social, a teoria queer não apresenta nenhum programa de ação política. Uma política queer não teleológica não é impossível, mas para ela acontecer é preciso haver a tradução de um lugar para o outro, da abstração da teoria e da filosofia para um modelo de ação política concreto. (de Lauretis, 2019, p. 407)

Ainda que esse projeto político nunca (ou ainda não) tenha se concretizado, como estudo – e principalmente como um atitude e postura crítica de indagação e desestabilização de categorias normativas – o queer segue pertinente até hoje. Como Jagose (1996, p. 98) afirma, ao não se afiliar a nenhuma espécie de “materialidade ou positividade, sua resistência àquilo de que ele se difere é necessariamente relacional, e não oposicional”²⁰. O que isso significa é que o queer não funciona em oposição a gays, lésbicas, trans ou qualquer outro tipo de categoria. Ele, de fato, transita no meio de todas elas, questionando-as o tempo todo e buscando desestabilizá-las e desnaturalizá-las, localizando-as histórica e geograficamente.

Desiludido com formas tradicionais e baseadas em identidade de organização política e engajado em uma desnaturalização radical de todas as categorias identitárias, o queer opera não tanto como uma nomenclatura alternativa – o que mensuraria seu sucesso pela medida em que suplantou as antigas classificações de gay e lésbica – mas como uma forma de chamar atenção para as ficções de identidade que estabilizam todas as categorias identitárias.²¹ (Jagose, 1996, p. 125)

²⁰ Tradução do autor. No original, “since queer does not assume for itself any specific materiality or positivity, its resistance to what it differs from is necessarily relational rather than oppositional”.

²¹ Tradução do autor. No original, “disillusioned with traditional identity-based forms of political organisation and engaged in a radical denaturalisation of all identity categories, queer operates not so

É nesse sentido, como um verbo e uma ação crítica que indaga e desestabiliza categorias sexuais e de gênero, que tentaremos entender agora de que (diferentes) maneiras, históricas e estéticas, essa postura queer se manifesta no cinema.

1.4 Estudos filmicos queer e espetatorialidade

Pensar de que formas o cinema e o queer se articulam, ou em que medida o cinema põe em prática (ou não) as propostas da teoria, é partir da premissa, nas palavras de Teresa de Lauretis (1989, p. 8), de que “o gênero, tanto como representação ou autorrepresentação, é o produto de variadas tecnologias sociais – o cinema, por exemplo – e de discursos institucionalizados, de epistemologias e práticas críticas, assim como da vida cotidiana”²². Ou seja, o audiovisual é uma das várias ferramentas sociais (política, histórica e estética) que ajudam a constituir e consolidar os conceitos de gênero, sexualidade, homem, mulher, gay e lésbica – ou que, caso siga os preceitos de teóricas como Butler e de Lauretis, têm o potencial de desestabilizar e desconstruir essas mesmas noções.

Nesse sentido, a teoria queer chega no cinema no início dos anos 1990 para desnaturalizar e questionar várias categorias e (pré-)conceitos cristalizados até então. Da mesma forma que ela havia problematizado e criticado as lacunas e inconsistências do projeto de assimilação dos antigos movimentos liberacionistas, nos estudos filmicos ela vai indagar e disputar a perspectiva simplista e binária de teóricos preocupados exclusivamente com uma ideia de representação positiva ou negativa, e de imagens boas ou ruins de gays e lésbicas nos filmes. Sem negar a importância histórica de Vito Russo - de seu “The Celluloid Closet” (1981) e de seus desdobramentos -, os pesquisadores que levam a proposta queer para o campo do audiovisual vão desconstruir a premissa, em que todo o livro e sua análise se baseiam, de que filmes são discursos fechados, impermeáveis e absolutos, e os espectadores são incapazes de fazer qualquer inferência ou interpretação diferente ou oposta àquela já programada e engendrada pelos produtores das obras. Para Ellis Hanson (1999, p. 2), um dos principais expoentes e defensores dessa nova política queer do olhar, abordagens como a de Russo e seus seguidores subordinam “toda discussão do estético ou do erótico a concepções surpreendentemente simplistas do político, e essa prática promove uma certa cegueira própria”²³.

much as an alternative nomenclature-which would measure its success by the extent to which it supplanted the former classifications of lesbian and gay than as a means of drawing attention to those fictions of identity that stabilize all identificatory categories”.

²² Tradução do autor. No original, “el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales - como el cine - y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana”.

²³ Tradução do autor. No original, “we have come to subordinate every discussion of the aesthetic or the erotic to surprisingly simplistic conceptions of the political, and this practice promotes a certain blindness of its own”.

Para combater ou “corrigir” essa cegueira, interessa menos aos estudiosos queer do cinema identificar representações positivas ou negativas de sujeitos não-heterossexuais do que revisitar os filmes – especialmente as obras da Hollywood clássica, no caso dos EUA – e buscar neles os tais intervalos de Butler, as brechas e dissonâncias de Sedgwick: os breves momentos em que rupturas acontecem, em que pequenas fendas se abrem, e o discurso normativo de sexualidade e gênero é subvertido (ainda que por um instante quase imperceptível) por essas produções. Nessa nova perspectiva, a cumplicidade masculina no faroeste pode ganhar contornos sugestivamente homoeróticos. Os desencontros românticos de Rock Hudson e Doris Day têm o potencial de engendrar curiosas desestabilizações de gênero sexual. E a misoginia hitchcockiana pode mascarar fortes impulsos homossexuais.

Se um personagem é gay, lésbica, se ele ou ela é marginalizado, estereotipado, vitimizado ou criminalizado é menos importante do que a forma como espectadores – homossexuais ou não – conseguem enxergar, nos mais diversos filmes, fissuras que desestabilizam o discurso de uma heterossexualidade normativa e compulsória e permitem estabelecer uma relação de prazer e instabilidade disruptiva com a obra. Essa ruptura pode ser desde Doris Day vestida de caubói em *Ardida como Pimenta* (David Butler: 1951), uma frase de duplo sentido dita entre Bing Crosby e Bob Hope em *A Sedução de Marrocos* (David Butler: 1942), um ângulo de câmera inusitadamente erótico ou o simples prazer subversivo associado ao momento em que Judy Garland calça seus sapatinhos vermelhos em *O Mágico de Oz* (Victor Fleming: 1939). Para um olhar heteronormativo, essas mesmas imagens podem não significar nada. Para o espectador queer, elas são marcos de resistência e subversão, de identificação e cumplicidade (res)significadora da obra.

Na definição de Hanson (1999, p. 3), “proclamar que posso ver de novo significa também proclamar que sou visto de novo, que sou descoberto, que estou implicado no filme a cujo olhar questionador respondo com prazer. Traçar as implicações dessa implicação erótica tornou-se o papel da teoria queer do cinema”²⁴. Assim, nessa perspectiva de revisão, o queer invade e contamina a história do cinema por meio de um regime de espetatorialidade. Trata-se menos de diagnosticar o status e a identidade de gênero de um personagem X ou Y, ou a intenção do olhar e a orientação sexual dos realizadores, do que de restaurar a capacidade crítica ao espectador, conferindo a ele o poder desestabilizador e desnaturalizador inerente ao queer, capaz de reconhecer as incoerências e instabilidades de gênero e sexo nas obras, extraindo delas o prazer subversivo negado por um discurso heterossexista e normativo. Para Hanson, entender como essa relação espetatorial se estabelece é perceber que o desejo e o prazer no cinema são o resultado de um processo linguístico que é co-construído pelo espectador – um conjunto múltiplo de sujeitos localizados cultural e historicamente, e em constante transformação e reinvenção. O “espectador” não é uma persona fixa: o público que viu *O Mágico de Oz* logo

²⁴ Tradução do autor. No original, “to proclaim that I can see again is always also to proclaim that I am seen again, that I am found out, that I am implicated in the film to whose questioning glance I respond with pleasure. To trace the implications of that erotic implication has become the role of queer film theory”.

quando ele foi lançado em 1939 é completamente diferente de alguém que assiste ao longa hoje, em 2020. E implica ainda, nessa mesma linha da historicização queer, indagar a inflexibilidade aistórica de categorias como correção política, identidade, estereótipos, visibilidade e autenticidade, “não para tornar definição ou ação política impossíveis, mas para multiplicar nossos prazeres e personalidades, e interrogar mais radicalmente as presunções críticas que reivindicamos como nossas” (1999, p. 12).

É essa desconstrução de leituras unilaterais e de concepções binaristas de positivo/negativo, homem/mulher, homo/heterossexual por meio do questionamento queer que permite, por exemplo, compreender a identificação histórica de muitos homens gays com divas como Judy Garland e Bette Davis – ou, na música, com canções de Madonna, Cher e Kylie Minogue. Não é porque as narrativas de suas obras eram explicitamente gays, mas sim porque eles eram capazes de enxergar nelas, e nas suas performances, fissuras, descontinuidades ou ambiguidades de sentido que expressavam e manifestavam suas subjetividades de uma forma que, num contexto heterossexista, eles mesmos não podiam expressar.

Essa nova perspectiva também desestabiliza a radicalidade heterocentrista e evidencia as lacunas de teorias liberacionistas como a de Laura Mulvey (1975) e seu conceito de “*male gaze*”, ou olhar masculino, considerado um marco instaurador dos estudos feministas fílmicos. Para Ellis Hanson, ao argumentar que o cinema narrativo é alicerçado exclusivamente na premissa da objetificação feminina para o prazer do olhar do homem, ignorando todos os demais, a autora não só nega a agência das mulheres no processo discursivo de construção desse prazer, como também “elimina a existência da homossexualidade. Como mulheres desejam mulheres nos, e por meio dos, filmes? Como homens desejam homens? Seria o olhar lésbico um olhar masculino travestido? E a identificação dos gays com divas do cinema clássico?”²⁵ (1999, p. 13).

São essas complexificações e desestabilizações que a abordagem de uma espectadorialidade queer instaura nos estudos e no discurso cinematográfico, partindo da premissa de que o texto, aquilo que está na tela, importa menos que as brechas que ele oferece quase inadvertidamente: as lacunas de sentido, as rupturas momentâneas que abrem espaço para leituras subversivas. É nesse sentido que Hanson associa a presença queer nos filmes à ideia do “*outtake*” - um termo que, em inglês, refere-se à cena deletada, àquele plano ou sequência extirpado do corte final, que ficou no chão da sala de montagem. Para o pesquisador, o queer – como o sujeito abjeto, indesejado, rejeitado pelo sistema – relaciona-se a essa imagem marginalizada. Por mais que as narrativas e personagens explicitamente não-heteronormativas tenham sido botadas à margem, ou excluídas, de uma certa filmografia clássica e canônica, elas permanecem nesses filmes como um fantasma, um desconforto, uma desestabilização que sobrevive nas fissuras que seu apagamento deixa lá – e nas leituras que as trazem à tona. Se o queer é o invisibilizado, o

²⁵ Tradução do autor. No original, “the look in Mulvey’s analysis - patriarchal masculinity leering at objectified femininity - writes homosexuality out of existence. How do women desire women in and through film? How do men desire men? Is a lesbian gaze a male gaze in drag? What about gay male identification with the fetishized diva of classic cinema”.

intolerável, essa relação espectral é uma forma de dá-lo a ver por meio do estabelecimento de uma subversão discursiva. “Ao reconfigurar abjeção e desidentificação popular em uma das mídias mais populares, o queer como *outtake* coloca em tensão dialética o excluído e o central, o não-teorizado e o transparente, o inassistível e o fascinante”²⁶ (Hanson, 1999, p. 18).

No entanto, apesar de sua inegável importância ao traçar uma possível nova história queer no cinema, essa perspectiva da espectralidade tem suas limitações – especialmente ao se levar em conta a radicalidade da proposta queer. Por mais subversivas que fossem essas leituras, essas subjetividades e potencialidades não-normativas continuavam marginalizadas e semiescondidas (ainda que desestabilizadoras) dentro de um discurso fortemente heterossexual. E encontrá-las por vezes parece tão difícil – com artigos e análises que dependem de construtos psicanalíticos e teóricos complexos – que é como se um espectador tivesse que ter um grau de doutor, virar um filme de cabeça para baixo, dar três pulinhos para trás e se contorcer num pretzel para enxergar a instabilidade queer na obra. Trata-se de uma abordagem mais relacional do que radical, mais associada a uma ideia de estudos queer do cinema do que a um cinema queer propriamente dito. E é essa noção de um “filme queer” – produzido dentro do mesmo contexto histórico e em resposta às mesmas demandas pós-identitárias que as teorias de Butler, de Lauretis *et alli* – e a transição de um regime conotativo para um denotativo mais próximo da radicalidade de suas propostas que o Novo Cinema Queer vai representar.

1.5 Um (Novo) Cinema Queer

A ideia de um cinema produzido sob a égide do queer – não apenas colocando no centro da ação a figura do desviado, do “anormal”, do perverso, abjeto e inconformista, mas principalmente dirigindo sua rejeição de discursos normativos e categorias fixas à própria linguagem estabilizadora e “normalizada” do cinema clássico – surge, ao menos oficialmente, em 1992. É neste ano que a crítica e pesquisadora norte-americana B. Ruby Rich identifica em filmes como *Veneno* (Todd Haynes: 1991), *Edward II* (Derek Jarman: 1991), *Swoon – Colapso do Desejo* (Tom Kalin: 1992), *Garotos de Programa* (Gus Van Sant: 1991) e *Viver até o Fim* (Gregg Araki: 1992) – exibidos nos Festivais de Sundance, Toronto, Amsterdã e outros – as mesmas desestabilizações de gênero (sexual e cinematográfico), a mesma radicalidade de propostas anti-identitárias e o mesmo revisionismo crítico e histórico dos estudos realizados por Sedgwick, Butler e de Lauretis no âmbito acadêmico. Segundo Rich (1992, p. 16),

existem traços de apropriação e pastiche em todos eles, de ironia, assim como de uma reconstituição da história com um construtivismo social bastante em mente. Definitivamente rompendo com velhas abordagens humanistas, e com filmes e fitas que

²⁶ Tradução do autor. No original, “in its figuration of abjection and popular disidentification in one of the most popular of media, queerness as *outtake* places in dialectical tension the excluded and the central, the untheorized and the transparent, the unwatchable and the transfixing”.

acompanhavam políticas identitárias, esses trabalhos são irreverentes, energéticos, alternadamente minimalistas e excessivos. Acima de tudo, são cheios de prazer.²⁷

A esse conjunto de longas, Rich dá o nome de *New Queer Cinema*, ou Novo Cinema Queer. Diferente das obras analisadas e revisadas pelos estudos filmicos citados na seção anterior, em que o queer era um elemento marginal ou subtextual a ser trazido à tona, a postura e a atitude queer fazem parte da própria fábrica dessas produções identificadas pela pesquisadora. Está no DNA delas. Na desconstrução de uma linearidade cinematográfica clássica, na recusa de personagens assimilados, “positivos” ou simpáticos, e na revisão da História – do cinema e oficial –, esses filmes transportam o queer para o audiovisual não só como temática, mas como uma forma (crítica) de olhar e (re)fazer cinema.

É como se a nova configuração discursiva proposta por esses longas “tirasse do armário”²⁸ aquele olhar do espectador queer – até então marginal, ambíguo, subentendido – e o colocasse no centro da tela. Nas palavras de Lucas Bettim (2015, p. 110), “o objeto do olhar no cinema queer desafia a sexualidade subjetiva do espectador ao pôr em xeque seu lugar tradicional no cinema heterossexual e expor o voyeurismo homossexual antes implícito”.

É muito importante ressaltar, porém, que o NCQ não germina de um vácuo, e que a ideia de uma produção fílmica com características e DNA queer não nasce totalmente com esses longas. Mesmo que o termo só tenha sido reapropriado e conceituado décadas depois, nos anos 1990, Bettim (2015, p. 109) identifica traços dessa mesma atitude de reescrita audiovisual no cinema experimental de Barbara Hammer, Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol e Paul Morrissey, que já na década de 1960 “rejeitava as práticas cinematográficas estabelecidas e questionava as ideologias dominantes, trazendo para o cerne figuras antes marginalizadas”, com personagens homossexuais, transgêneros, drogas e sexo. A própria Ruby Rich (2013, p. 7) reconhece obras precursoras do movimento já nos anos 1980, como *Born in Flames* (Lizzy Borden: 1983), *Mala Noche* (Gus Van Sant: 1985), *Parting Glances – Olhares de Despedida* (Bill Sherwood: 1986) e *She Must Be Seeing Things* (Sheila McLaughlin: 1987).

Segundo a pesquisadora, essas produções já apresentam traços da inovação formal e subversão sexual que caracterizariam o NCQ, além de seu forte caráter urbano, independente e de baixo orçamento. Aliadas à influência do cinema experimental, potencializado pelo surgimento do vídeo nos anos 1980, à ascensão da teoria queer e, especialmente, à crise da epidemia da Aids e sua negação inerte e genocida pelo governo Reagan, essas características formaram a

²⁷ Tradução do autor. No original: “there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they’re full of pleasure”.

²⁸ Segundo Miskolci, o “regime do armário” nasce no fim do século XIX quando, face aos discursos médico e jurídico que normalizavam a heterossexualidade e patologizavam a homossexualidade e “em busca de segurança, homens e mulheres que se interessavam por pessoas do mesmo sexo passaram a articular uma vida pública hetero a uma privada – contínua ou episódica – homo, contribuindo para a construção e manutenção da visão de que a heterossexualidade seria universal, mesmo porque a única visível e reconhecida” (2012, p. 40).

tempestade perfeita que permitiu com que vários filmes congregassem essa mesma energia queer no início dos anos 1990.

E assim como na difusão da teoria no espectro acadêmico, o papel da Aids como elemento catalisador do movimento nas telas foi fundamental. De fato, Monica B. Pearl afirma que o “Novo Cinema Queer é cinema independente gay, feito em meio à crise da Aids, que desafia convenções cinematográficas” (2004, p. 23)²⁹. Se o Queer, no contexto da epidemia do HIV, tornou-se “intervenção crítica, produto cultural e estratégia política” (Aaron, 2004, p. 6)³⁰, o NCQ passa a ser visto como uma manifestação artística da sobreposição dos três vértices. Muitos dos realizadores do movimento, não por acaso, trabalharam na produção audiovisual de grupos ativistas como Queer Nation, ACT UP e Outrage, e trazem para o NCQ as mesmas estratégias confrontadoras, urgentes e de apropriação de outras linguagens e referências, da publicidade ao documentário, que esses grupos usavam para ganhar visibilidade e atenção do público. É daí que surgem os pastiches de gêneros, como o melodrama, o musical e a ficção científica, misturados com trechos documentais (ou falso documentais) e o tom fortemente politizado e confrontador de produções como *Viver até o Fim* e *Paciente Zero* (John Greyson: 1993).

Cinematograficamente, a Aids e a crise que ela detona na subjetividade da população LGBTQIA+, especialmente no homem gay, com uma desconstrução da ideia do eu e do corpo e uma ruptura da ideia linear do tempo – em que “o eu como um todo, sacrossanto, inviolável e definível se tornou, mesmo para quem não estava doente, uma ilusão de eu e de subjetividade que não podia ser sustentada” (Pearl, 2004, p. 24)³¹ – estão na raiz do DNA de algumas das principais características dessa filmografia. Elas se manifestam nas narrativas fragmentadas, que recusam uma dramaturgia linear e arcos dramáticos conciliadores e de conclusão satisfatória, que não faziam mais sentido num mundo em que vidas desapareciam a todo momento, de uma hora para outra; assim como no retrato de personagens em suspensão entre vida e morte, masculino e feminino, homo e heterossexualidade, sempre na estrada, sempre em movimento, abandonando uma ideia fixa de identidade em direção a uma fluidez e transitoriedade essencialmente queer. De certa maneira, a Aids instaura no NCQ uma nova cinematografia queer para um novo sujeito queer, para quem a fantasia representada por Bette Davis e Judy Garland não era mais o bastante diante de uma realidade marcada pela luta por sobrevivência – como Fran Lebowitz afirma no documentário *Public Speaking* (Martin Scorsese: 2010), “a Aids não matou apenas os melhores artistas de uma geração, mas também os melhores espectadores”.

²⁹ Tradução do autor. No original, “New Queer Cinema is gay independent cinema, made in the midst of the Aids crisis, that defies cinematic convention”.

³⁰ Tradução do autor. No original, “critical intervention, cultural product and political strategy”.

³¹ Tradução do autor. No original, “The self as a whole, sacrosanct, inviolable, and definable became, even for those who were not ill, an illusion of self and subjectivity that could not be sustained”.

Essa ideia de morte inerente à crise do HIV nos anos 1990, aliás, motiva ainda dois dos elementos temáticos mais recorrentes nas produções do NCQ. O primeiro é um insistente revisionismo histórico. Diante da agonia insuportável do presente, e de um futuro incerto que poderia nunca vir, Todd Haynes, Derek Jarman, Tom Kalin & cia. decidem dirigir seu olhar para o passado. Se a existência queer podia não ter um futuro, era necessário revisitar a história com um novo olhar capaz de retirar véus, corrigir apagamentos e registrar um novo passado, como uma cápsula que resistisse a esse futuro duvidoso.

Assim, *Swoon* reconta a história real da dupla de assassinos Nathan Leopold e Richard Loeb, que já havia sido filmada em *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock: 1948), mas trazendo para o primeiro plano a homofobia inerente ao caso, e que havia sido ignorada, ou apagada, na produção do mestre do suspense. *Veneno* revisita a história do cinema, resgatando o homoerotismo de Jean Genet e lançando um olhar queer sobre a ficção científica hollywoodiana. E Derek Jarman reencena o texto clássico do dramaturgo Christopher Marlowe sobre o monarca inglês *Edward II*, explicitando pela primeira vez todo o caráter e o romance homossexual que a peça tentava esconder.

Nos três exemplos, e em tantos outros do movimento, não se trata de fazer um “filme de época”, mas exatamente de recusar e desconstruir esse subgênero do cinema, explicitando-o como um dos discursos responsáveis pelo apagamento histórico de existências não-heteronormativas. Trata-se de subvertê-lo e de pervertê-lo, de torná-lo queer, como descreve Hernani Heffner (2015, p. 53):

Em vez da narrativa realista ou documental, a sua ficcionalização delirante, em vez do ponto de vista objetivo, a irrupção de uma voz (e imagem) subjetiva, individual, em vez do relato reiterativo e monumentalizante, o foco nos interstícios mais tênues e fugidios, em vez do passado, um presente estranho, fragmentado, deslocado, em sua beleza revivificante ou em sua tragédia inercial.

E como Jim Ellis (1999) ressalta ao analisar o *Edward II* de Jarman, não se trata tampouco de simplesmente encontrar personagens gays ou lésbicas no passado – o que ele associa a uma ideia de “filme de época gay”. Utilizando o conceito de contra-genealogia de Rosi Bradotti – uma ideia de “desafiar a construção dominante do presente por meio da reconfiguração de discursos do passado”³² (Ellis, 1999, p. 291) –, ele afirma que o que essas produções (especialmente o longa de Jarman, ao inserir os movimentos ativistas contra a Aids no texto da peça) buscam fazer é reescrever a história, encontrando nela focos de resistência, desejo e mobilização que dialoguem diretamente com as demandas do presente e que recusem a ideia do passado meramente como um lugar de homofobia, brutalidade e derrota. É isso que, para Ellis, configura um filme de época queer.

[no filme de época gay], como no filme de época convencional em geral, o passado é sempre um outro país, um lugar de plenitude perdida, investido de nostalgia. O filme de

³² Tradução do autor. No original, “counter-genealogy, a challenge to the dominant construction of the present through the redeployment of discourses of the past”.

época oferece a chance de falar com os mortos, de revisitar um passado imaginado de graça, simplicidade e sofrimento nobre. O filme de época queer, por outro lado, não oferece tais consolos nostálgicos. Enquanto Jarman pode ter desejado foder com os mortos, ‘encontrar uma velha peça empoeirada e violá-la’, ele sempre quis na verdade dialogar com os vivos.³³ (Ellis, 1999, p. 288)

O segundo elemento temático que a Aids traz para a produção queer noventista é a associação entre sexo e morte. O motivo é óbvio: nos anos iniciais da epidemia do HIV, e até a chegada dos coquetéis retrovirais, o ato sexual representava para a comunidade LGBTQIA+, principalmente para o homem gay, um risco real de perecimento. E essa relação entre sexo homossexual e morte, como Ruby Rich observa, vai estar presente mesmo em filmes dos anos 1990 que não fazem parte do NCQ: desde o clichê fetichista das lésbicas assassinas de *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven: 1992), *Almas Gêmeas* (Peter Jackson: 1994) e *Monster: Desejo Assassino* (Patty Jenkins: 2003), até o serial killer de *O Talentoso Mr. Ripley* (Anthony Minghella: 1999) e o brutal assassinato do jovem transgênero Brandon McTeena em *Meninos não Choram* (Kimberly Peirce: 1999).

Saia do mundo cosmopolita das grandes cidades na virada do milênio, mude de fuso horário para o passado de mente fechada ou o presente caipira, troque de identidade para que a atração pelo mesmo sexo venha sem a bagagem da sexualidade queer moderna, aventure-se na terra onde a política militar dos EUA sob a administração Clinton (*don't ask, don't tell*) se torna um hábito social, e pronto, há um cenário perfeito para um novo código de conduta cinematográfico: mate ou seja morto. Ripley mata; Brandon é morto. Ambos foram inventados: um por uma escritora, o outro por ele próprio. Ambos basearam suas vidas numa necessidade motriz de ser algo que não eram (rico no primeiro caso, homem no segundo). E ambos os personagens dependiam de não serem descobertos, ou o preço seria a morte, derramando o próprio sangue ou o de outra pessoa.³⁴ (Rich, 2013, p. 135)

Se a morte, por homofobia ou Aids, era certa, a diferença de sua representação nos filmes do NCQ era a atitude niilista de seus personagens diante dela. O fim inevitável não era motivo para tragédia, dor ou abnegação. Pelo contrário, os protagonistas dessas produções tomam o controle da morte com suas próprias mãos e se deleitam com ela. O michê Luke (Mike Dytri) descobre ser soropositivo em *Viver até o Fim* e decide matar e foder estrada afora até o fim dos seus dias,

³³ Tradução do autor. No original, “the former, as the conventional period film in general, the past is always another country, a site of lost plenitude invested with nostalgia. The period film offers the chance to speak with the dead, to revisit an imagined past of grace, simplicity and noble suffering. Queer period, on the other hand, offers no such nostalgic consolations. While Jarman may have wanted to fuck with the dead, to ‘find a dusty old play and violate it’, he only ever wanted to speak to the living”.

³⁴ Tradução do autor. No original, “step out of the cosmopolitan world of big cities at the turn of the millennium, switch time zones into the lockstep past or redneck present, switch identity so that attraction to the same sex comes without the baggage of modern queer sexuality, wander into the land where the U.S. military policy under the Clinton administration (*don't ask, don't tell*) becomes instead a social habit, and presto, there's a perfect setup for a new cinematic code of conduct: either kill or be killed. Ripley kills; Brandon is killed. Both of them were invented: one by a writer, one by the subject himself. Both based their lives on a driving need to be something they were not (wealthy in the first instance, male in the second). And both characters depended on not being found out, lest the price be death, spilling either one's own blood or someone else's”.

venha quando ele vier. Os assassinos de *Swoon* se divertem sadisticamente com seu crime, passando o tempo todo na cama alternando entre seu planejamento e o sexo. O rei *Edward II* (Steven Waddington) de Jarman é preso e decapitado no final, mas antes vive momentos de luxúria e desejo com seu amante Galveston (Andrew Tiernan).

Em todos os exemplos, o prazer do sexo está diretamente ligado à violência, ao sangue, à morte. Um não existe sem o outro. E entre matar e morrer, os protagonistas do NCQ não hesitam em optar pelo primeiro. “O sexo não era mais capaz de oferecer uma catarse na tela para os espectadores do início dos anos 1990. A violência tomou seu lugar, preenchendo convenientemente um vácuo de necessidade narrativa”³⁵ (Rich, 2013, p. 114). Em resposta à violência masculina, machista, homofóbica e institucionalizada dos anos de administração Reagan e Bush pai nos EUA – representada em Hollywood pelo boom do cinema de ação e pela proliferação de figuras como Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone e Jean-Claude Van Damme – o NCQ oferece uma violência queer, debochada, subversiva e fora da lei. Fora do sistema e contra ele.

E é exatamente essa interconexão entre sexo e morte, prazer e violência, com o sujeito queer rejeitando a posição de vítima e assumindo a do assassino, do senhor da morte, que faz com que Ruby Rich associe essa identidade queer no NCQ à figura do fora da lei. Se na teoria acadêmica original, o queer era o desviado, o pervertido, o não-assimilado, o subversivo e perigoso ao sistema, nos filmes do movimento esse imaginário será transformado em personagens que recusam as regras desse sistema: criminosos, bandidos, rebeldes e inconformistas. Não por acaso, a estrada é um cenário e um estado de espírito tão recorrente nos longas. Ecoando a proposta queer de existir fora do discurso, essas produções corporificam essa ideia no “fora da lei”, que abandona as regras civilizatórias e o traçado urbano, em eterna transição e movimento na busca por uma nova forma de existir. O homossexual deixa de ser o bom mocinho assimilado e neoliberal, a “representação positiva” e passa a ser literalmente o bandido perverso: se o sistema está me deixando morrer, eu vou transar até o fim, levando comigo todos os elementos desse sistema que conseguir. No NCQ, sexo, Aids e morte estão intrinsecamente ligados, não num sentido de tragédia e derrotismo, mas de desafio, resistência e provocação niilista.

A necessidade era intensa de trabalhos que pudessem dar sentido ao que estava acontecendo, fazer um balanço e reformular nossa imaginação, para chorar os mortos, sim, mas também para revigorar a vida, o amor e a possibilidade. Para homens gays, era uma questão de vida ou morte, mortalidade ou imortalidade. Para lésbicas, era uma questão de empatia, de horror diante do que estava acontecendo com nossos irmãos gays, e de indignação diante da resposta da sociedade. Havia também a necessidade de preservar uma presença visível, algum fragmento de identidade e criar um novo papel, sensibilidade e visão lésbicos.³⁶ (Rich, 2013, int. par. 16)

³⁵ Tradução do autor. No original, “sex could no longer provide a catharsis on screen for audiences in the early 1990s. Violence took its place, conveniently filling a vacuum of narrative need”.

³⁶ Tradução do autor. No original, “The need was intense for work that could make sense of what was going on, take stock, and reformulate our imaginings, to grieve the dead, yes, but also to reinvigorate life and love

Tudo isso deixa claro como o NCQ é, tanto em termos de forma quanto conteúdo, um produto de seu tempo: como esses filmes foram feitos por pessoas vivendo um dos maiores genocídios do século XX para outras pessoas passando pela mesma experiência, numa tentativa de oferecer um refúgio artístico – debochado, raivoso, poético, *nonsense* – em meio a uma tragédia sem sentido. E ajuda a entender por que, à medida que a década de 90 avança, e o fantasma da Aids se torna menos assustador, o movimento vai gradualmente perdendo seu fôlego. Como Julianne Pidduck (2004, p. 85) observa:

Pode se argumentar que o eclipse do Novo Cinema Queer coincide com outra alteração epistêmica na cultura queer, em que o HIV/Aids é imaginado (se não necessariamente experienciado) como ‘passado’, ‘uma condição administrável, em países ocidentais’; nessa conjuntura, o encontro com a morte e a perda demanda um registro analítico e afetivo diferente.³⁷

Ao mesmo tempo, os personagens e estratégias narrativas do movimento começam a ser assimilados e diluídos por produções hollywoodianas, como *Procura-se Amy* (Kevin Smith: 1997) e *Meninos não Choram*. E assim, o NCQ, tanto como projeto estético quanto político, deixa de responder com o mesmo senso de urgência às demandas de uma existência queer em que Aids e morte não ocupam mais o centro do palco.

1.6 Depois do novo: vida após a morte

É exatamente nesse contexto que *O Segredo de Brokeback Mountain* vai representar um marco e uma ruptura formal e temática com o cinema queer do fim do século XX. Algo que a própria Ruby Rich reconhece ao comentar, referindo-se à produção, que “de vez em quando, surge um filme que altera nossas percepções tão profundamente que a história do cinema a partir daí tem que se organizar em torno dele”³⁸ (Rich, 2013, p. 185). Na sua avaliação do longa, a pesquisadora o considera o “sinal de uma nova era” (2013, p. 185), “um épico político pós-identitário” (2013, p. 199) e, num certo sentido, “o oposto” do que o NCQ representava, mas ao mesmo tempo inimaginável sem o movimento como precedente (2013, p. 190)³⁹.

and possibility. For gay men, it was a matter of life or death, a question of mortality or immortality. For lesbians, it was a matter of empathy, a horror at what was happening to our/their gay brothers and outrage at society’s response. There also was a need to preserve a visible presence, some scrap of identity, and create a new lesbian role, sensibility, and vision”.

³⁷ Tradução do autor. No original: “It might be argued that the eclipse of New Queer Cinema coincides with another epistemic shift in queer culture where HIV/Aids is imagined (if not necessarily experienced) as ‘past’, a ‘chronic manageable condition’ in Western countries; at this juncture, the encounter with death and loss requires a different analytic and affective register”.

³⁸ Tradução do autor. No original, “every once in a while, a film comes along that alters our perceptions so thoroughly that cinema history thereafter has to arrange itself around it”.

³⁹ Tradução do autor. No original, “signal a new era”, “a post-identity politics epic” e “Brokeback was virtually the opposite of the NQC that had come before it, and yet it was impossible to imagine Lee’s film ever being made, or even imagined, without that precedent”.

Em termos comparativos, toda aquela estética radical e quase maneirista do NCQ – a não-linearidade narrativa, os ruídos da linguagem videográfica justapostos ao grão estourado de imagens P&B em Super 8, o pastiche de gêneros – seria o equivalente à distorção barulhenta e agressiva das guitarras do grunge noventista, enquanto *Brokeback Mountain* seria o *Acústico MTV* do Nirvana. Toda a dor, melancolia e indignação do gênero continuam ali, mas se você o escutasse com seus pais, talvez agora eles finalmente fossem capazes de percebê-las.

Porque se o NCQ tirou o olhar dos estudos fílmicos queer do armário, *Brokeback Mountain* não se contenta em fazer isso. Ele tira esse olhar do armário e o coloca no centro dos holofotes do Festival de Veneza – o mais antigo do mundo – onde venceu o Leão de Ouro de melhor filme. Ele o leva para o palco do Oscar, onde conquistou três estatuetas, para a capa das principais revistas, sites, veículos sobre cinema, para programas e humorísticos de TV – consequentemente, para a sala da casa das pessoas – tornando-se um dos títulos mais comentados de 2005. Ele faz o queer virar mainstream, fashion, incontornável.

E se NCQ tinha uma obsessão em tirar o sujeito, e o sexo, queer do espaço doméstico, ou domesticado, levando-o para as ruas, estradas e espaços públicos institucionalizados – como prisões, tribunais e hospitais –, a produção de Lee “tira a paisagem do Wyoming do armário, como um espaço de desejo e realização homossexual, um playground de sexualidade liberto do julgamento social, um Éden destinado a restaurar a inocência pré-capsariana a uma sexualidade há muito manchada pela vergonha social”⁴⁰ (Rich, 2013, p. 187). Além disso, o NCQ associava a linguagem cinematográfica clássica a um discurso heteronormativo e excludente, que deveria ser rejeitado e reinventado. *Brokeback Mountain* diz que não, que o cinema clássico pode ser queerizado, pode ser tornado queer. E prova isso encontrando as fissuras e descontinuidades sedgwickianas no faroeste, homossexualizando o gênero mais masculino e heterossexista de Hollywood.

Considerando o faroeste esse cinema que sacraliza a masculinidade como um elemento central à ideia de integridade e identidade nacional norte-americana, Eric Savoy (1999, p. 160) afirma que

neste, sem dúvida o mais conservador dos gêneros cinematográficos, a identidade *autêntica* é interpretada inevitavelmente como ‘integridade’ masculina, o que significa não apenas uma ética prescritiva de gênero nacional, mas mais importante – e mais ansiosamente – uma totalidade ontológica, uma suficiência não problemática, uma austeridade monolítica. Franca e virulentamente misógino, o faroeste tradicional vive numa fuga constante dos perigos do ‘pensamento feminino’ – ou seja, do ‘pensamento’ – porque a complexidade do feminino não pode trazer nada além de problema, e problema de gênero, a fissura e desestabilização da integridade masculina. Por isso, a promoção no faroeste hollywoodiano da ‘bravura’ masculina deve ser sempre sobredeterminada, marcada ontologicamente, como ‘bravura indômita’, de modo a

⁴⁰ Tradução do autor. No original, “it outs the Wyoming landscape (actually Alberta, Canada) as a space of homosexual desire and fulfillment, a playground of sexuality freed of societal judgment, an Eden poised to restore prelapsarian innocence to a sexuality long sullied by social shame”.

sustentar seus imperativos ideológicos e conduzir seu herói ao oeste, oeste de complicações, oeste de crises de identidade, oeste do feminino, *Oeste* – para pegar emprestado o título do livro de Tompkins – *de Tudo*⁴¹.

Ao narrar o romance entre dois caubóis, e ao colocar em cena dois astros hollywoodianos representando esse ícone da masculinidade norte-americana fazendo sexo gay, Ang Lee dinamita e desestabiliza toda essa premissa ontológica. E faz isso, nos termos com que Ruby Rich descreve seu Novo Cinema Queer, por meio de uma “reconstituição” ousada e provocadora da história social, e da história do cinema, a partir da releitura de gêneros clássicos, num tom “alternadamente minimalista e excessivo” (Rich, 1992), sem ignorar o “prazer” sexual da trama. Com *Brokeback Mountain*, o cineasta homossexualiza o faroeste e masculiniza o melodrama romântico – ele inverte, subverte e perverte o gênero cinematográfico por meio do gênero sexual, “ao implodir o faroeste por meio das convenções do melodrama doméstico” (Mennel, 2012, p. 101)⁴².

É por tudo isso que esta dissertação elege a produção de Lee como um divisor de águas. Não por acaso, o longa se encerra com duas saídas do armário simbólicas, e não muito sutis. Na penúltima sequência, Ennis (Heath Ledger) retira sua camisa roubada por Jack (Jake Gyllenhaal), um símbolo do primeiro encontro dos dois, do armário da casa dos pais do seu amado. E na cena final, ele é convidado pela filha (Kate Mara) a, pelo menos uma vez, sair de seu trailer – uma espécie de armário equipado com utensílios multiuso para uma existência doméstica(da) – para acompanhá-la. Um pedido a que o protagonista resiste inicialmente, mas cede nos segundos finais.

Nessas imagens derradeiras, é como se *Brokeback Mountain* arrancasse o cinema queer do armário a partir daquele momento. É como se ele dissesse “sim, houve morte. Houve mortos. Mas estamos vivos. É hora de sair desse sarcófago em vida e encarar o mundo lá fora”. E de certa maneira é a esse chamado que boa parte dos filmes queer produzidos desde então tem tentado responder. Nas palavras do cineasta Mike Hoolboom, ao abordar uma realidade em que a Aids não é mais necessariamente uma sentença de morte no curta *Letters from Home* (Mike Hoolboom: 1996), “*nós já sabemos como vamos morrer. O que nós não sabemos, o que estamos te perguntando agora, é como vamos viver*”. Essa é a grande indagação do cinema queer atual: depois de um movimento em que HIV, morte, vídeo, experimentação visual e

⁴¹ Tradução do autor. No original, “in this, arguably the most conservative of filmic genres, *authentic selfhood* is construed inevitably as masculine ‘integrity’, which signifies not merely the prescriptive ethic of national gender, but more importantly - and more anxiously - an ontological wholeness, an unproblematic sufficiency, a monolithic austerity. Frankly and virulently misogynistic, the traditional western is in constant flight from the perils of ‘female thinkin’ - which is to say, ‘*thinkin*’ - because the complexity of the feminine can bring nothing but trouble, gender trouble, the fissuring and unraveling of masculine integrity. Thus, the Hollywood western’s promotion of masculine ‘grit’ must always be overdetermined, marked ontologically, as ‘*True Grit*’, in order to sustain its ideological imperatives and to bring its hero west, west of complication, west of identity crises, west of the feminine, *West* - to borrow the title of Tompkins’s book - *of Everything*”.

⁴² Tradução do autor. No original: “revises the link between genre and gender, by imploding the western through the conventions of domestic melodrama”.

subjetividades fragmentadas pós-modernas foram os grandes definidores de sua produção, quais são as questões que movem os realizadores não-heterossexuais hoje? Para além de personagens humanizadores em séries televisivas e da mera representação como afirmação de existência, existe um projeto cinematográfico – político e estético – que norteia o olhar desses cineastas?

Se, no contexto da teoria queer, Denilson Lopes (2006) afirma que identidade se torna experiência, sempre em movimento, em constante evolução e transformação geográfica e histórica, uma nova experiência pós-Aids e pós-genocídio demanda também um novo, ou pós-novo, cinema queer:

As muitas iterações do cinema gay/lésbico são parte do processo incessante de construção, reconstrução e desconstrução de identidades e culturas, incessante porque experiência sempre supera as construções, de forma que elas nunca são exatamente satisfatórias, nunca as compreendem totalmente, e ainda assim incessantes porque precisamos de construções para dar sentido à experiência.⁴³ (Rich, 2013, int. par. 23)

Assim, não se trata mais de idealizar a imagem de um sujeito queer assassino, abandonando e fulminando o sistema com sexo e sangue. Não faz mais tanto sentido retratá-lo como um fora da lei porque, em muitos casos, gays e lésbicas agora estão dentro da lei. Muitos querem se casar – e vivem em países onde podem. Assim como adotar, ter filhos, apaixonar, toda a promessa do amor romântico. “O ativismo cedeu lugar ao estilo de vida, à medida que a velha provocação se transformou em homonormatividade”⁴⁴ (Rich, 2013, p. 261). Não se trata, no entanto, de necessariamente rejeitar essa homonormatividade⁴⁵, nem de dourar sua pílula, mas de queerizá-la – desestabilizá-la e desnaturalizá-la, tirando esses mesmos gays e lésbicas da sua zona de conforto do lado de cá da tela. Por que tantos desejam essa vida tradicional – e como o fantasma da Aids serve ao mesmo tempo para configurar e assombrar essa instável e frágil ideia de paraíso? E como pessoas transgênero ou não-binárias se encaixam nessa narrativa – e se não se encaixam, por quê?

E para além da mera temática, pensando em termos cinematográficos: a exemplo de *Brokeback Mountain*, é possível ser queer e mainstream ao mesmo tempo, ser antissistema e antidiscurso estando inserido no sistema e no discurso? E o que pode significar um cinema queer hoje, fora dos parâmetros extremamente masculinos, brancos e norte-americanos do NCQ?

⁴³ Tradução do autor. No original, “the many gyrations of lesbian/gay film are part of the ceaseless process of construction, reconstruction and deconstruction of identities and cultures, ceaseless because experience always outstrips constructions so that they are never quite satisfactory, never quite get it, and yet also ceaseless because we need construction in order to make sense of experience at all”.

⁴⁴ Tradução do autor. No original, “activism gave way to lifestyle, as the old defiance faded into homonormativity”.

⁴⁵ Segundo Lisa Duggan (2002, p. 179), a homonormatividade é “um modo de existência queer que não desafia as instituições e valores da heteronormatividade, buscando ao contrário inserir gays e lésbicas neles. A homonormatividade promete a possibilidade de uma cultura gay privatizada e despolitizada, ancorada na domesticidade e no consumo”.

Sobre estes aspectos, recordemos que, em seu artigo seminal, a própria Ruby Rich já admitia que, por mais que se denominasse queer, numa tentativa de abarcar as múltiplas e transitórias identidades dentro do espectro não-heterossexual, o movimento era composto majoritariamente por cineastas gays masculinos e brancos, contando histórias de personagens igualmente homens e brancos (Rich, 1992). O que não quer dizer que o NCQ não contasse com realizadoras lésbicas, ou negros/as. Cineastas como Sadie Benning, Lisa Cholodenko, Isaac Julien e Marlon Riggs criaram obras essenciais dentro da proposta fundamentada por Ruby Rich. Mas já naquela época, os nomes mais aclamados, premiados e imediatamente identificados com o movimento eram os “rapazes”, como Derek Jarman, Todd Haynes, Gus Van Sant e Gregg Araki. Não por acaso, o primeiro é um dos que permaneceu mais imortalizado na história do cinema, e os três últimos são os que foram posteriormente assimilados pelo “sistema” e continuam na ativa até hoje. Se, por um lado, o termo “queer” tinha o objetivo de unir uma comunidade, por outro, como provoca a pesquisadora Anat Pick (2004, p. 105), ele pode ter servido para operar um apagamento nada incomum: “‘queer’, ou nesse sentido, ‘novo queer’ sinaliza positivamente uma igualdade democrática entre homens gays e lésbicas? Ou ‘queer’ representa uma erradicação de diferenças, e a reintrodução da hegemonia masculina pela porta de trás?”⁴⁶.

Além disso, por ter tido seu boom inicial nos Festivais de Sundance e Toronto, e por ter sido batizado por uma crítica dos EUA, o NCQ foi um movimento essencialmente norte-americano. Sim, houve contribuições de ingleses como Jarman e Julien. E sim, o projeto estético e político do grupo repercutiu pontualmente em filmes e realizadores ao redor do globo⁴⁷. Mas quando se fala em “Novo Cinema Queer” hoje, quando se estuda e se escreve sobre ele, as produções em questão são em sua enorme maioria em língua inglesa e dizem respeito a uma experiência “queer” característica não apenas dos EUA, mas mais especificamente de Nova York, São Francisco e Los Angeles.

Ao pensar o que é o cinema queer atual, esta dissertação tenta, se não corrigir, ao menos amenizar tais lacunas. Para fazer isso, a investigação parte das filmografias de uma cineasta lésbica branca francesa (Céline Sciamma); de uma lésbica negra norte-americana (Dee Rees); e de um gay branco inglês (Andrew Haigh). A partir das experiências geográficas, identitárias e cinematográficas diferentes de cada um deles, o recorte tenta conferir à produção contemporânea um aspecto mais global, diverso e menos pontualmente específico que o do NCQ – além de tentar entender o que significa ser/pensar/filmar queer em contextos geográficos, como a França e o Reino Unido contemporâneos, e sociohistóricos, como o de uma mulher negra nos EUA, tão diferentes daqueles do movimento noventista.

⁴⁶ Tradução do autor. No original: “Does queer, or for that matter ‘new queer’ positively signal a democratic equality between gay men and lesbians? Or does queer stand for an eradication of differences, and the reintroduction of male hegemony, through the back door as it were?”.

⁴⁷ Dois bons exemplos são o chinês *Felizes Juntos* (Wong Kar-wai: 1997) e o australiano *Head On* (Ana Kokkinos: 1998).

O que não quer dizer, porém, que a dissertação tem a pretensão de representar todo o espectro da experiência LGBTQIA+, o que seria impossível. Em 2020, ainda não existe, por exemplo, um(a) cineasta transgênero com um corpus fílmico e uma repercussão significativos para uma análise deste porte. Interessante notar, inclusive, que os dois filmes protagonizados por atrizes e personagens trans de maior aclamação nos últimos anos – *Tangerine* (Sean Baker: 2015) e *Uma Mulher Fantástica* (Sebastián Lelio: 2017) – foram dirigidos por dois cineastas homens, cis, brancos e, até onde se sabe, heterossexuais. Encontrar os motivos financeiros, políticos e narrativos por trás disso renderia uma importante investigação acadêmica, mas que foge ao recorte deste projeto e de seu escopo como pesquisa de mestrado.

Nesse mesmo sentido, outro aspecto importante a ser ressaltado é que a ideia de um “olhar queer” não é restrita a realizadores não-heterossexuais. Ao eleger Haigh, Rees e Sciamma, a intenção é apenas manter uma coerência metodológica com a análise e a percepção de Ruby Rich que, em seu artigo seminal e no seu acompanhamento do movimento, listou somente obras de cineastas gays e lésbicas. Com esse mesmo objetivo, a investigação seleciona três diretores/as que, assim como Jarman, Haynes e Benning, tiveram obras aclamadas e premiadas em grandes festivais de cinema nos últimos anos⁴⁸, e que dirigiram filmes de temática LGBTQIA+, mas não exclusivamente. Quando foge desses personagens, porém, o trio aponta sua câmera para universos igualmente periféricos no espectro cinematográfico – como a velhice (Haigh em *45 Anos*), o racismo (Rees em *Mudbound*) ou a periferia negra e imigrante (Sciamma em *Garotas*) – com um olhar que pode ser considerado essencialmente queer⁴⁹. Por questões de escopo metodológico, a análise dos capítulos a seguir opta por focar nos longas centrados em protagonistas não-heterossexuais dirigidos por cada um deles – *Weekend*, no caso de Haigh; *Retrato de uma Jovem em Chamas*, no caso de Sciamma; e *Pariah*, no caso de Rees – mas não se furtará a fazer observações e pontuações que se façam necessárias a partir de suas demais obras.

Porque, mais do que analisar a filmografia desses realizadores e o cinema queer a partir de um ponto de vista meramente temático, o que interessa a esta investigação é pensar o olhar e o ato de criação queer como um conjunto de estratégias cinematográficas e narrativas, e como uma postura e atitude crítica, que desestabilize e questione as certezas e convenções inerentes às identidades sexuais e de gênero contemporâneas. Se o NCQ pensava e filmava a realidade pelo prisma da Aids, de subjetividades fragmentadas e de um tempo não-linear, quais elementos

⁴⁸ *45 Anos* (Andrew Haigh: 2015) venceu os Ursos de melhor ator e atriz no Festival de Berlim. *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma: 2019) recebeu a Palma de melhor roteiro em Cannes. E *Pariah* (Dee Rees: 2011), foi premiado no Festival de Sundance.

⁴⁹ “Queer não é só sobre gênero e sexualidade, mas sobre a restrição das regras que os governam, e a interseção deles com outros aspectos identitários. Ser verdadeiramente queer é apreender a complexidade do que realmente acontece entre os espaços contingentes onde cada variável [raça, classe, gênero] cruza com a outra”. (Aaron, 2004, pág. 7). Tradução do autor. No original: “Queer is not just about gender and sexuality, but the restrictiveness of the rules governing them and their intersection with other aspects of identity. To be really queerly there is to apprehend the complexity of what actually happens ‘between’ the contingent spaces where each variable [race, class, gender] intersects with the others”.

formais e narrativos caracterizam a abordagem e o fazer cinematográfico de Haigh, Rees e Sciamma hoje? Responder a isso, como Todd Haynes explica em uma entrevista de 1993, significa algo bem mais profundo que simplesmente identificar personagens hetero ou homossexuais:

eu fico muito frustrado com a insistência em conteúdo quando se fala de homossexualidade. As pessoas definem cinema gay em função apenas do conteúdo; se há personagens gays, então é um filme gay. Enquadra-se numa sensibilidade gay, ok, é gay. É uma falta de imaginação tamanha, e de capacidade de olhar para além do conteúdo. Eu acho que é muito simplista. Para mim, heterossexualidade é tanto uma estrutura quanto um conteúdo. É uma estrutura imposta que acompanha a estrutura patriarcal e dominante que constrange e define a sociedade. Se homossexualidade é o oposto ou a atividade contra-sexual a isso, então que tipo de estrutura ela seria?⁵⁰

Usar a abordagem da Teoria dos Cineastas com o objetivo de enxergar essa estrutura nos cinemas das realizadoras e do realizador selecionados é o que os capítulos a seguir pretendem fazer. Para isso, a investigação vai buscar compreender de que modo cada um deles pensa e caracteriza não apenas seu olhar como realizador, mas o de seus personagens em cena, e também o do espectador que vai completar suas obras: existe algo de queer nesses olhares e nessas concepções? Tentar responder a todas essas questões é o objetivo dos próximos capítulos.

⁵⁰ Wyatt, J. (1993). *Cinematic/Sexual Transgression: an interview with Todd Haynes*. In: Aaron, M. (2004). (ibid. p. 42). Tradução do autor. No original: "I have a lot of frustration with the insistence on content when people are talking about homosexuality. People define gay cinema solely by content: if there are gay characters in it, it's a gay film. It fits into the gay sensibility, we got it, it's gay. It's such a failure of the imagination, let alone the ability to look beyond content. I think that's really simplistic. Heterosexuality to me is a structure as much as it is a content. It is an imposed structure that goes along with the patriarchal, dominant structure that contains and defines society. If homosexuality is the opposite or the counter-sexual activity to that, then what kind of a structure would it be?"

Capítulo 2: A Janela

Introdução

Em uma entrevista ao editor do semanário *The Village Voice*, Richard Goldstein, em 1984, o escritor James Baldwin apresentou uma pertinente reflexão sobre um certo ressentimento inerente ao homem gay branco e sua perda de privilégios. O romancista, poeta, dramaturgo e ensaísta acredita que “gays brancos se sentem trapaceados porque nasceram, em princípio, numa sociedade em que deveriam estar seguros. E, de repente, a anomalia da sexualidade deles os coloca em perigo”¹. Para o sujeito masculino branco, a homossexualidade representa, num certo sentido, uma expulsão do topo da cadeia alimentar: de um lugar social de absoluto e completo privilégio, ele passa a ser um outro. Um pária, potencialmente ameaçado e ostracizado.

O resultado disso é que grande parte dos gays brancos vive em um impasse, em um limbo, no meio do caminho entre o privilégio branco e a resistência queer – nunca pertencendo totalmente nem a um lado nem ao outro. No episódio de Stonewall, por exemplo, a história registra um protagonismo muito mais associado a gays, drag queens e mulheres trans negras/os ou não-brancas/os, assim como a mulheres lésbicas. A luta contra a epidemia da Aids nos anos 1980 e 90 demandou uma maior associação com esses grupos, mas ela foi temporária. E mesmo nesse contexto, muitos gays brancos – e é importantíssimo ressaltar, não todos – optaram por permanecer à margem, nas sombras, com cuidado ou medo do que uma maior exposição política poderia representar em termos de retaliação e perdas.

Hoje em dia, essa tradição continua. Com a conquista de uma série de direitos e proteções em vários países, especialmente ocidentais, boa parte dos gays brancos vive uma existência neoliberal, “privilegiando sucesso, consumismo e a cultura do consumo, capitalismo e autoaperfeiçoamento, alguém que coloca a si mesmo acima do coletivo”² (Winterton, 2017, p. 47). Mesmo com todas essas vitórias, porém, o gay branco neoliberal segue não sendo um homem branco heterossexual – ele não é o rei da selva, e nunca será. E ao mesmo tempo, também não se sente associado à comunidade queer de enfeitados e perseguidos, como pessoas trans e gays negros que, por terem suas existências rejeitadas ou ignoradas pela sociedade de

¹ Tradução do autor. No original: “I think white gay people feel cheated because they were born, in principle, into a society in which they were supposed to be safe. The anomaly of their sexuality puts them in danger, unexpectedly”. Disponível em <https://www.villagevoice.com/2018/06/22/james-baldwin-on-being-gay-in-america/>. Acesso em 15.02.2021.

² Tradução do autor. No original: “The ‘neoliberal subject’ is often thought to be a person that privileges success, consumerism and consumer culture, capitalism and self-improvement; the neoliberal subject is one who honors the self over the many.”

forma mais radical e violenta, são muito mais compelidos a formarem e viverem em bandos, em suas “comunidades” às margens dos centros sociopolíticos. Como consequência, esse homossexual branco neoliberal se torna o *outsider*, o forasteiro queer num sentido inusitado: um sujeito cuja identidade existe nesse estado de transição entre o lá e o cá, o passado e o futuro, a luta e a complacência, marcado por esse enorme vazio do não-pertencer. Um vazio materializado numa solidão que ele precisa tentar preencher de alguma forma.

Russell (Tom Cullen) e Glen (Chris New), os protagonistas de *Weekend*, são dois exemplos claros desse homem gay branco contemporâneo e de suas diferentes maneiras de preencher essa solidão. Russell é o salva-vidas de uma piscina pública em Nottingham, que vive uma existência doméstica, quase invisível, e acredita na promessa homonormativa de que encontrar um amor, alguém para dividir essa domesticidade, é a solução para sua sensação de desconforto e deslocamento no mundo. Glen, por outro lado, é o aspirante a artista que, insatisfeito com a galeria onde trabalha e com o grupo de amigos que “não o entendem”, decide partir para uma residência artística de dois anos nos EUA, onde ele espera poder viver sua existência queer da forma pública e politizada que deseja. Essencialmente, porém, os dois são párias, duas solidões que não conseguem se encaixar no universo em que habitam, deslocadas e desconectadas – e essa é a ideia do queer como *outsider* no cinema de Andrew Haigh. Em entrevista ao site *Bright Wall / Dark Room*, conduzida por Matthew Eng em 13 de abril de 2018, o cineasta explica que

minha versão do forasteiro é o aspecto solitário do forasteiro. Em certos filmes, o *outsider* é o herói forte e duro que vive às margens, mas ama isso, enquanto nos meus ele é aquele que tem medo e lida com a solidão de ser marginalizado, e com a sensação de que não se encaixa, não confia nas pessoas e não está pronto a se abrir.³

O que *Weekend* faz, no entanto, não é propor uma solução para essa solidão inerente – muito menos afirmar que o encontro entre os dois personagens vai resolver esse vazio. Pelo contrário, o filme usa sua narrativa – que é, sim, extremamente romântica – para desestabilizar e queerizar a fórmula tradicional do “romance gay” em que, via de regra, encontrar e se apaixonar por alguém é o remédio que vai sanar todos os problemas, geralmente envolvendo a saída do armário e, no caso de um final feliz, a resolução eterna de todas as questões inerentes à sexualidade do protagonista.

Em primeiro lugar, Russell e Glen não precisam sair do armário, os dois já são – em maior ou menor grau – assumidos. Em segundo, o romance deles não é um amor à primeira vista: como Glen deixa claro, ele só vai para a casa de Russell na noite em que se conhecem porque o primeiro cara de que estava a fim ficou com outra pessoa; e a interação inicial dos dois é cheia desses desencontros, meio truncada, marcada pelas alfinetadas e fissuras que um cutuca no

³ Tradução do autor. No original, “my version of the outsider is the lonely aspect of being an outsider. In certain films, the outsider is the strong, tough hero who is going to live on the margins but love it, whereas mine are those outsiders who are quite afraid of being an outsider, and deal with the aloneness of being [one], and not feeling like they fit in or trust people or are ready to open up”. Disponível em <https://www.brightwalldarkroom.com/2018/04/13/every-man-is-an-island-an-interview-with-andrew-haigh/>. Acesso em 08.02.2021.

outro. É exatamente esse confronto entre as visões de mundo dos dois protagonistas, e essas fissuras que um revela no outro, que interessam a Haigh. O que o realizador faz é usar esse conflito e uma linguagem cinematográfica fortemente realista, e quase invisível, para não só operar uma queerização do romance gay cinematográfico, mas encenar na tela o embate entre uma série de polos opostos – intimidade x solidão, doméstico x público, queer x homonormativo – inerentes à existência gay hoje. Por meio da indagação mútua entre os dois personagens, das descontinuidades e incoerências que um traz à tona no discurso do outro, o longa mostra que nem a existência de Russell é totalmente homonormativa, nem a postura de Glen é exatamente radical – e propõe, ao final, o cinema, e a narrativa, como um diálogo possível, uma janela onde esses dois discursos, o espaço público e o privado, a domesticidade da casa e a instabilidade da rua, podem se encontrar.

2.1 Um autêntico queer

Essa ideia da janela como elemento de conexão entre o espaço público externo e a casa é estabelecida desde os segundos iniciais de *Weekend*. A primeira imagem do filme é um grande plano geral da cidade de Nottingham, seguido por um plano da janela do apartamento de Russell, com vista para a mesma cidade, e só então continuamos para o corredor e o restante da casa do protagonista. A noção de que a janela é o que conecta esses dois espaços fica bastante clara já nessa sequência e será central ao desenvolvimento da trama.

Como o título em inglês explicita, o filme se passa durante um fim de semana. Na sexta à noite, após um jantar na casa do amigo Jamie (Jonathan Race) – onde se sente deslocado e tem dificuldades em se comunicar com o público heterossexual da festa, comportando-se como um óbvio *outsider* naquele espaço – Russell decide parar em um bar gay na volta para casa. Ali, na tentativa de encontrar alguém, ele conhece Glen, e os dois acabam passando a noite juntos. Na manhã seguinte, no sábado, o diálogo desencadeado por um projeto artístico de Glen – que grava depoimentos de seus parceiros narrando o encontro sexual que houve entre eles – inicialmente causa um estranhamento mútuo, mas termina por aproximá-los e estabelecer o início de uma intimidade entre o casal. Isso faz com que os dois decidam se encontrar novamente à tarde, após Russell sair do trabalho; e, depois, novamente à noite, na festa de despedida de Glen, que viajará para uma residência artística nos EUA no dia seguinte; e, por fim, na estação de trem no domingo, para o adeus antes da partida do aspirante a artista.

Em cada um desses encontros, a dupla de protagonistas vai confessar e confrontar suas diferentes experiências e visões de mundo em uma série de diálogos, filmados em longos planos-sequência de forma natural e realista, quase sem cortes, sem trilha musical, com uma câmera próxima do documental, como se o cineasta convidasse o espectador a partilhar da intimidade que vai se estabelecendo entre seus personagens. Haigh atribui esse estilo naturalista e essa resistência ao corte, curiosamente, à sua experiência prévia como assistente de edição em blockbusters hollywoodianos. Antes de dirigir seus próprios filmes, o cineasta trabalhou na

montagem de longas como *Gladiator* (Ridley Scott: 2000) e *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott: 2001) e, em entrevista ao jornalista Charlie Schmidlin do site *Indiewire*, em 23 de dezembro de 2015, ele explicou como seu trabalho nessas produções e sua rejeição ao que percebeu ali acabaram por influenciar seu olhar como realizador:

Trabalhando nessas grandes produções, eu vi que a emoção é toda criada na edição, e simplesmente senti que há uma falta de veracidade nisso. Quando comecei a tentar fazer meus próprios trabalhos, pensei “ok, como faço para tornar um momento genuinamente verdadeiro?”. Decidir não cortar tanto foi porque, um, isso te obriga a criar no momento, naquele take e naquele dia; e dois, isso significa que os atores têm bem mais liberdade para ajudar a criar esse momento. Com essa abordagem, eu quero ver o relacionamento acontecer na frente dos meus olhos. Quero que as mudanças emocionais sutis e estranhas ocorram no mesmo quadro e no mesmo plano, em vez da emoção ser criada pelo contraplano de uma reação.⁴

O objetivo dessa abordagem, segundo Haigh, é criar algo que seja, ou ao menos pareça, “autêntico” – um dos termos mais recorrentes na maioria das cerca de 100 entrevistas concedidas pelo realizador que foram consultadas para esta investigação. “Cinema é falso, então você fica tentando de toda forma torná-lo autêntico”⁵, sintetizou em entrevista à repórter Elise Nakhnikian, da *Slant Magazine*, publicada em 2 de abril de 2018.

Se essa ideia de autenticidade é fundamental para o realizador, é obviamente necessário indagar – ou queerizar – o conceito de “autêntico”. Porque, como o próprio Haigh reconhece na fala acima, seja filmado em um plano-sequência de 20 minutos, seja editado na velocidade de um videoclipe, o cinema continua sendo “*uma mentira a 24 quadros por segundo*”, nas palavras do cineasta Rainer Werner Fassbinder. Então, numa perspectiva queer, o que “autêntico” poderia significar – qual sua importância – para o realizador britânico? É nesse sentido que talvez seja interessante atentar para a história pessoal de Haigh, um sujeito gay que afirma ter saído do armário “tarde, aos 24 anos”⁶. O que isso implica é que, de certa forma, ele considera ter vivido uma existência “não autêntica”, ou ao menos alicerçada em uma mentira ou omissão, por mais de 20 anos – algo absolutamente comum para várias pessoas não-heterossexuais.

⁴ Tradução do autor. No original: “working on those bigger films, I saw that the emotion is all created within the edit, and I just felt like there’s a lack of truthfulness in that. When I started trying to make my own things, I really thought, ‘Okay, how do I try and make a moment feel genuinely truthful?’ With deciding not to edit as much, that was because, one, you have to do it in the moment within the take and on the day; and two, it means the actors have a lot more freedom to help that moment. Judging the approach, though, I want to see the relationship unfold in front of my eyes. I want the weird, subtle emotional changes to happen within the same frame and shot, rather than the emotion being created by a reaction cutaway.” Disponível em <https://www.indiewire.com/2015/12/interview-45-years-director-andrew-haigh-talks-fear-and-doubts-in-older-characters-new-film-lean-on-pete-more-95830/>. Acesso em 08.02.2021.

⁵ Tradução do autor. No original: “film is fake, so you’re trying in every way to make it feel authentic.” Disponível em <https://www.slantmagazine.com/film/interview-andrew-haigh-on-the-making-of-lean-on-pete/>. Acesso em 08.02.2021.

⁶ Entrevista concedida a Neil Janowitz, do site *The Rumpus*, em 12 de outubro de 2011. Disponível em <https://therumpus.net/2011/10/the-rumpus-interview-with-andrew-haigh-2/>. Acesso em 08.02.2021.

Com isso, a ideia de construir algo que seja “autêntico”, que não seja uma mentira, que exponha, revele e se baseie em alguma espécie de “verdade”, pode se tornar especialmente importante quando um artista sujeitado a anos, ou décadas, de silenciamento decide fazer um filme – ou, num aspecto mais amplo, contar uma história. E esse apreço por uma estética realista, por uma pretensa autenticidade, fica claro não só em *Weekend*, mas em uma série de produções queer da última década – *Reino de Deus* (Francis Lee: 2017), *Retrato de uma Jovem em Chamas*, *Deixe a Luz Acesa* (Ira Sachs: 2012), *Fim de Século* (Lucio Castro: 2019), dentre vários. Em todos esses filmes, os realizadores abandonam o deboche e a irreverência camp e pós-modernista com que o NCQ tentava retratar e superar a morte durante a epidemia do HIV nos anos 1990 para retratar as inconsistências, incoerências e desafios da vida queer contemporânea com um olhar cirurgicamente direto e naturalista.

No caso de *Weekend*, Stephanie Clare afirma que, ao fazer uso dessa abordagem, o filme

se coloca como um reflexo do real e convida o espectador a se identificar e a se aproximar para sentir as emoções que retrata. Assim, embora eu esteja escrevendo sobre um personagem ficcional, Russell, também estou escrevendo sobre uma figura em torno da qual um público se forma, uma figura que consiste de um tipo que existe num momento e lugar históricos para além da tela do cinema e cujos sentimentos o filme nos convida a partilhar⁷. (2013, p. 788)

Andrew Moor (2011), por sua vez, argumenta que essa estratégia de indagar a existência queer contemporânea por meio da fricção entre uma linguagem aparentemente neutra e, ao mesmo tempo, cuidadosamente encenada – um estilo que ele batiza de “Nova Sinceridade Gay” – não é nem mais conservadora, nem menos politizada que as produções do NCQ. Ela apenas substitui a ironia pós-moderna por uma autenticidade abertamente sincera e não-mediada, uma escolha que ele defende ao citar um ensaio de David Foster Wallace:

Os próximos ‘rebeldes’ literários verdadeiros desse país podem bem surgir como um bando de estranhos ‘antirrebeldes’, observadores natos que se atrevem a rejeitar o olhar irônico, que têm a ousadia infantil de realmente endossar valores de sentido único. Que tratam velhos problemas e emoções humanas fora de moda na vida norte-americana com reverência e convicção. Que evitam a autoconsciência e a fadiga. Esses antirrebeldes seriam antiquados, claro, antes mesmo de começarem. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Retrógrados, pitorescos, ingênuos, anacrônicos... Os velhos insurgentes pós-modernos arriscaram o suspiro e o grito: choque, nojo, indignação, censura, acusações de socialismo, anarquismo, nihilismo. Os novos rebeldes podem ser aqueles dispostos a arriscar o bocejo e o virar de olhos, o sorriso frio, a cutucada de

⁷ Tradução do autor. No original, “the film posits itself as a reflection of the real, and it invites viewers to identify and join in to feel the feelings it portrays. Thus, although I begin by writing about a fictional character, Russell, I am also writing about a figure around whom a public forms, a figure that consists of a type who exists in a historical moment and location beyond the film’s screen and whose feelings the film invites us to share”.

costelas, a paródia de irônicos talentosos, o “quão banal”. Acusações de sentimentalidade, melodrama. Credulidade.⁸ (1993, pp. 192-3)

E embora essas produções façam uso dessa emoção relativamente não-mediada e à flor da pele para engajar o espectador em uma discussão queer – algo bastante claro no caso de *Weekend* – é importante ressaltar o aspecto que mais as afastam da noção de política queer dos anos 1990 e do NCQ. Por mais que se proponham a indagar as instabilidades e fissuras nas diversas e transitórias identidades dos sujeitos não-heterossexuais contemporâneos, o filme de Haigh e os demais citados acima apresentam protagonistas preocupados fundamentalmente com a própria felicidade e satisfação pessoal – pouco, ou nada, interessados numa ideia de queer como comunidade ou estratégia coletiva, algo bem mais presente no NCQ e no contexto da epidemia do HIV. É esse “casamento” entre uma estética que resgata elementos do neorealismo dos anos 1950 e 60 e personagens profunda e essencialmente neoliberais que leva Connor Winterton a batizar esses filmes contemporâneos de “Cinema Neo-Queer”, uma produção que “enfoca menos a comunidade e mais o indivíduo; alguns desses filmes privilegiam noções normativas de amor, sucesso, consumismo e ego, em detrimento de questões comunitárias LGBTQIA+ mais amplas”⁹ (2017, p. 47).

Independentemente da nomenclatura e de recortes macro ou micro, é inegável que a tentativa desses longas de aproximar espectador e personagem, e de inserir o queer numa espécie de existência cotidiana, por meio de uma quase invisibilidade do dispositivo “politiza o conteúdo queer e [...] permite que suas discussões anti-homonormativas sejam entregues a um público mais amplo como um texto progressista”¹⁰ (Richards, 2016, p. 221). Neste sentido, sublinhe-se que esse uso de uma linguagem cinematográfica realista, comum a grande parte do cinema independente e autoral no mundo hoje, para fins essencialmente queer, é um dos traços distintivos da produção contemporânea.

⁸ Tradução do autor. No original, “The next real literary ‘rebels’ in this country might well emerge as some weird bunch of ‘anti-rebels’, born oglers who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naive, anachronistic ... The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the ‘How banal.’ Accusations of sentimentality, melodrama. Credulity.”

⁹ Tradução do autor. No original: “Neo-Queer Cinema focuses less on the community and more on the self; some of these films privilege normative notions of love, success, consumerism, and the self, over the wider community and issues still apparent in the LGBTQIA+ community”.

¹⁰ Tradução do autor. No original: “While these films are not experimental or formally radical, they are still using film form to politicize the queer content [...] This accessibility allows for their anti-homonormative discussions to be delivered to a wider audience as a progressive text”.

2.2 A heteronormatividade ao redor

Lançado em 2011 no festival South by Southwest, em Austin, onde venceu o prêmio de melhor filme segundo o júri popular, *Weekend* é um dos exemplos mais paradigmáticos dessa safra. Numa primeira camada, essencialmente narrativa, os protagonistas Russell e Glen confrontam suas ideias conflitantes do que significa ser ou não ser gay, assim como suas aspirações de quem pensam, ou desejam, ser – e por meio desse *sparring* romântico-identitário, o longa busca indagar o que é ser gay, ou queer, hoje. Para além desse embate textual entre a suposta domesticidade homonormativa de Russell e a suposta cólera queer de Glen, no entanto, o subtexto e a construção cinematográfica do filme encenam outras duas oposições – espaço doméstico versus espaço público; intimidade versus solidão – que, ao dialogarem entre si, são tão, ou mais, fundamentais à discussão sobre onde e como é possível ser gay/queer hoje, e de que forma os espaços e círculos que habitamos informam a performatividade das sexualidades individuais.

No longa, o ambiente doméstico – e, mais especificamente, a casa de Russell – é o espaço da intimidade, onde é possível e seguro ser gay. É o lugar onde existe não apenas a possibilidade do sexo, mas do diálogo íntimo e franco que permite a aproximação, e até mesmo o amor, a salvo da ameaça e dos perigos do espaço público. Porque a rua e o ambiente externo, em *Weekend*, são o espaço da heteronormatividade e da homofobia em potencial. E isso é explicitado já em um dos primeiros momentos de intimidade do filme, quando a tentativa de Glen de gravar o depoimento de Russell é interrompida por gritos homofóbicos de jovens do lado de fora do prédio – a rua como extracampo sonoro invadindo a potencialidade queer doméstica. Glen responde aos gritos porque quer existir e se afirmar no espaço público, mas Russell o repreende e pede que ele pare porque não quer que seu refúgio caseiro seja descoberto e se torne alvo da violência externa. E nesse sentido, a escolha de Nottingham¹¹ é fundamental para essa queerização da falácia comum hoje em dia de que não existe mais homofobia em países como a Inglaterra. Ela persiste, especialmente para sujeitos queer que vivem fora dos grandes centros e de certos círculos profissionais – e são realmente *outsiders*, marginalizados, nesses lugares. Como Haigh explica para a jornalista Becky Reed em entrevista à revista *DIY Mag* em 2011, “Nottingham é uma cidade de médio porte. É possível acreditar que existiria uma comunidade gay ali, que Glen poderia trabalhar numa galeria. Mas ela não é Londres”¹².

A rua e o espaço público, contudo, não existem apenas como um fora de campo em *Weekend*. Eles são uma presença fundamental na narrativa. Porque se Russell é claramente associado ao

¹¹ Curiosamente, o prédio onde *Weekend* foi filmado é o mesmo local onde o longa inglês *Tudo Começou num Sábado* (Karel Reisz: 1960) foi realizado 50 anos antes e, em várias entrevistas, Andrew Haigh afirma que Glen pode ser considerado uma “queerização” do protagonista vivido por Albert Finney naquele filme: um “homem branco furioso”, em luta contra o sistema.

¹² Tradução do autor. No original: “Nottingham’s a good sized city. You can believe that there would be a gay community, that Glen could work in a gallery. But that it’s not London”. Disponível em <https://diymag.com/archive/interview-weekend-director-stars>. Acesso em 08.02.2021.

ambiente doméstico, a rua e os estabelecimentos públicos são o domínio em que Glen deseja não apenas circular, mas sobretudo queerizar – realizando, por exemplo, sua despedida em um bar “heterossexual” e conversando num tom de voz alto sobre sexo anal no meio dos demais frequentadores do local. Não é por acaso que o espectador nunca vê a casa de Glen – ele se recusa a conter sua existência e sua sexualidade escondidas em uma toca.

Na perspectiva aqui traçada, mais do que simplesmente justapor ou opor esses dois espaços, o que Haigh busca fazer em *Weekend* é usar o cinema, e especialmente a montagem, para colocar as narrativas que cada um deles constrói em contato e mostrar que elas coexistem, ainda que potencialmente em atrito. Num filme com tantos planos-sequência, e edição tão esparsa, os raros cortes ganham um poder de contraste e de choque que confrontam o espectador com as oposições que criam: da “ferveção” do bar gay no início do longa, Haigh corta direto para a domesticidade do plano de Russell fazendo café, de cueca, na manhã seguinte; pouco depois, o plano de Russel limpando o sêmen em seu abdômen após o sexo com Glen é seguido da imagem da fachada do prédio – com a cena da mais profunda intimidade justaposta à banalidade e à vigilância do espaço público (logo em seguida, o cineasta encadeia o plano de uma câmera de vigilância no exterior do edifício); e por fim, o plano seguinte à única transa entre os protagonistas que o longa realmente mostra ao espectador é o da janela, numa comunhão entre o privado e o público.

É no uso do enquadramento e do som, no entanto, que o realizador demonstra como cada um desses espaços configura formas e possibilidades diversas de ser queer – ou, mais especificamente, intimamente queer. Com a opção de Haigh pelos planos-sequência, os diálogos entre Russell e Glen são filmados, via de regra, em *two-shots*, ou planos-conjunto, em que é possível – como explicado na fala do cineasta citada acima – ver o relacionamento acontecer diante dos nossos olhos, nas reações que a fala de um desperta no rosto, na expressão e no comportamento do outro. Nessa construção, o espectador é convidado a se engajar na elaboração da narrativa, perscrutando o quadro e a performance dos atores como o observador semidocumental de uma intimidade queer até então restrita ao regime do privado. Em entrevista à repórter Alison Emm do site inglês *Left Lion*, publicada a 31 de outubro de 2011, Haigh reflete sobre a sutil radicalidade de expor esses momentos na tela de cinema, de forma (pretensamente) autêntica, ao afirmar que “é engraçado porque você nunca tem a chance de ver seus amigos nesse contexto absolutamente pessoal; quando se fica com alguém assim, vocês dois ficam sempre muito sozinhos nesses instantes”¹³.

Contudo, se essa intimidade entre os personagens, e entre espectador e personagens, é possível no ambiente doméstico do apartamento de Russell, no espaço público ela – assim como sua construção cinematográfica – encontra obstáculos. Na sequência da festa de despedida de Glen,

¹³ Tradução do autor. No original, “It’s funny because you don’t ever really get to see your friends in that really personal environment; when you get together with someone you’re always very alone with it.” Disponível em <https://www.lefllion.co.uk/read/2011/october/andrew-haigh-weekend-4031/>. Acesso em 08.02.2021.

por exemplo, a câmera da diretora de fotografia Urszula Pontikos parece o tempo todo tentar reenquadrar essa intimidade dos dois protagonistas, encontrar o plano-conjunto em que ela vem à tona, mas existe sempre um anteparo entre ela e os personagens, ou um olhar potencialmente homofóbico capturado na profundidade de campo, que impede que ela aconteça da mesma maneira que na casa de Russell. E o som cumpre o mesmo papel: se o quase silêncio do apartamento permite que o diálogo entre os dois se desenvolva, e que o espectador possa participar dele, o barulho dos demais frequentadores do bar se torna quase literalmente o ruído ensurdecedor da heteronormatividade, numa espécie de choque de narrativas em que a algazarra ainda prevalente da homofobia ao redor acaba fazendo com que os dois decidam ir embora. E mesmo no ônibus rumo ao apartamento de Russell, os mesmos anteparos visuais e o mesmo ruído ambiente seguem interferindo na “intimidade autêntica” desejada pelos protagonistas (e por Haigh).

Weekend, porém, não é um filme derrotista diante dessa heteronormatividade inerente ao espaço público. E na despedida final entre os dois personagens centrais, na estação de trem¹⁴, o realizador mostra como o cinema pode, sim, ser usado como essa janela, esse lugar em que a autêntica intimidade queer e o espaço público se encontram. O adeus entre eles na plataforma é mostrado num plano único, inicialmente filmado à distância. Há uma grade – mais um anteparo – entre a câmera e os protagonistas que, junto com o barulho do trem que passa e dos anúncios no alto-falante da estação, tornam difícil ao espectador ver e ouvir o diálogo final entre os dois (fig. 1). Desta vez, contudo, o cinema vai superar a homofobia ao redor. A partir de um determinado momento, a câmera passa a aproximar o espectador do casal por meio do zoom, e a edição do som recorta o diálogo entre eles, colocando-o em primeiro plano e tornando-o inteligível ao espectador. Completando esse momento de superação, Russell finalmente supera seu medo, e sua homofobia internalizada, beijando Glen num espaço público (fig. 2). E quando gritos homofóbicos de “*fucking gay boys*” são ouvidos à distância, desta vez é Russell quem se irrita, e Glen que diz “*ignore-os*”. Não é necessário lutar porque aquele simples momento entre eles já é a luta. E após a despedida, nada por acaso, Haigh corta para um plano de Russell... na janela, esse lugar da conciliação e do encontro possível entre a intimidade doméstica e a liberdade do espaço público.

¹⁴ A sequência é uma clara queerização do tradicional “adeus romântico” de filmes do gênero, de *Desencanto* (David Lean: 1945 – em Portugal, *Breve Encontro*) a *Antes do Amanhecer* (Richard Linklater: 1995).



Figuras 1 e 2: Fotogramas da cena da despedida final entre os protagonistas em *Weekend*, capturados a partir de 1:30:09 (fig. 1) e 1:31:37 (fig. 2). Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

No entanto, antes de chegar a essa conciliação possível – de Glen aceitar que um gesto de amor público entre dois homens pode, sim, ser um ato de rebeldia; e de Russell se sentir confortável o bastante consigo mesmo para tomar a iniciativa – os dois precisam confrontar suas diferenças na sequência de sábado à noite, que pode ser considerada o “clímax” do embate central da narrativa entre aspirações homonormativas e liberdade queer. Numa noite regada a álcool, drogas e sexo, o casal transforma o apartamento de Russell em um misto de ringue de boxe e antro queer – com a iluminação noturna alterando suas cores e seu aspecto doméstico – tentando convencer um ao outro de suas visões de mundo quase opostas. Russell acredita que dois homens declarando seu amor numa cerimônia pública de casamento é algo político e radical. Glen refuta que casamento é um “bloco de concreto” que anula toda a liberdade sexual pela qual a comunidade LGBTQIA+ sempre lutou. Glen acha quase impossível ter amigos héteros porque “no momento em que você começar a conversar com eles sobre *rimming* e *fisting* e sexo gay, eles vão se incomodar” (1:02:40 do filme). Russell não sente necessidade nenhuma de compartilhar suas experiências como sujeito queer com seus amigos heterossexuais. Glen acredita que nos EUA, onde a comunidade LGBTQIA+ “foi às ruas pelos seus direitos”, ele vai finalmente poder desenvolver a arte que deseja. Russell argumenta que Glen está simplesmente fugindo do trauma sofrido com o ex, John; que, no fundo, Glen “também quer um relacionamento” e, enquanto não processar e aceitar isso, não vai ser feliz – seja na Inglaterra, seja nos EUA.

E é só quando o salva-vidas faz essa verdadeira provocação romântica ao parceiro que, depois de separar os dois por meio de movimentos rápidos e instáveis, a câmera de Haigh volta a reunir Russell e Glen no plano-conjunto. Não é que o filme acredite ou defenda que essa visão homonormativa do personagem seja a resposta final. Mas sim que a fala dele revela a essência que talvez una os dois protagonistas: tanto Russell quanto Glen são *outsiders* solitários tentando encontrar uma forma de preencher/reverter essa profunda solidão. Só que a resposta que cada um deles busca não é a mesma porque é diretamente determinada por suas diferentes histórias de vida – porque ser queer, como ressalta Denilson Lopes, não é uma categoria fixa, una e

indivisa, mas sim uma série de experiências social, geográfica e historicamente delimitadas, assim como qualquer outro aspecto identitário.

Russell é um órfão que nunca conheceu os pais e que decora sua casa com móveis e utensílios de segunda mão, imaginando histórias pessoais para cada objeto que encontra, numa clara tentativa de criar uma (espécie de) família que nunca teve – e o cinema de Haigh é marcado pela ausência da família como um sintoma queer/forasteiro: o garoto de programa de *Greek Pete* (Andrew Haigh: 2009) deixou os pais na Grécia e não tem familiares em Londres; o casal Kate (Charlotte Rampling) e Geoff (Tom Courtenay) de *45 Anos* não tem filhos, e nenhum outro familiar comparece à sua festa de casamento; todo o drama do protagonista Charley (Charlie Plummer) de *A Rota Selvagem* (Andrew Haigh: 2017) é causado pela perda do pai, a desesperada busca pela tia e de um novo núcleo familiar. De novo em *Weekend*, Glen teve, por sua vez, claramente uma educação formal, uma estrutura familiar que lhe permitiu estudar Artes e uma certa existência classe média (ou média alta) possibilitando que a resposta para seu não-pertencimento em Nottingham seja ir fazer uma residência artística do outro lado do Atlântico.

Isso deixa claro como Russell não é meramente um homonormativo conformado, nem Glen é um grande rebelde politizado. Os dois simplesmente são configurados pelos privilégios e experiências que tiveram até então. A partir deles, fabulam o que Stephanie Clare chama de “utopias” pessoais, um futuro possível que lhes permite aceitar e conviver com a melancolia que tinge todo seu presente:

Russell insiste que não importa se as pessoas “vão se divorciar e merdas assim”. Essa declaração destaca um aspecto particularmente importante do apego de Russell à homonormatividade. Não é que a homonormatividade possa realmente proporcionar felicidade. Não é nem que casamento ofereça uma promessa de felicidade. Na verdade, casamento é bom porque propicia uma fantasia da vida boa que existe logo ali à frente. Embutido nesse desejo, está uma estrutura de postergação. Tudo bem se eu não estou feliz agora. Tudo bem se eu estou sozinho agora. Eu posso imaginar que no futuro não estarei mais. Ainda mais, nesse futuro imaginário, eu posso imaginar que meu futuro permanecerá feliz. Não importa se este não for mesmo o caso. O que importa é que eu tenha acesso a esse futuro imaginário. Eu crio uma utopia para mim mesmo. E essa utopia torna a vida presente e meu futuro imaginário suportáveis.¹⁵ (2013, p. 789)

Para a investigadora, esse apego utópico, e possivelmente irrealizável, dos personagens está diretamente ligado ao que Lauren Berlant identifica no melodrama como “lamento feminino” e

¹⁵ Tradução do autor. No original, “Or at least in theory. Russell insists that it does not matter if people ‘will get divorced and all that kind of shit’. This statement highlights a particularly important aspect of Russell’s attachment to homonormativity. It is not that homonormativity could actually provide happiness. It is not even that marriage provides the promise of happiness. Rather, marriage is good because it provides a fantasy of the good life that exists right around the corner. Embedded in this desire is a structure of deferment. It is okay if I am not happy now. It is okay if I am lonely now. I can imagine that in the future I will no longer be. Even more, in this imaginary future, I can imagine that my future will remain happy. It does not matter if this is not actually the case. What matters is that I have access to this imaginary future. I posit a utopia for myself. This utopia makes life in the present and in my imagined future bearable.”

seu consequente “otimismo cruel”, que “existe quando algo que se deseja é, na verdade, um obstáculo para seu amadurecimento”¹⁶ (Berlant, 2011, p. 1). O que Clare considera, portanto, uma espécie de “lamento queer” comum a várias dessas produções contemporâneas, Connor Winterton chama de “distopias pessoais”, nas quais, “para os personagens [desses filmes], o fim de um relacionamento é literalmente o fim do mundo como eles o conhecem”¹⁷ (2017, p. 51). Segundo o pesquisador, se nos anos 1990 a Aids era a grande distopia coletiva dizimando a população LGBTQIA+, essas produções contemporâneas apresentam

um mundo ficcional onde ser queer e amar de forma queer é uma impossibilidade, um mundo onde felicidade e prazer são apenas momentâneos. São produções que apresentam sexo erótico e “relativamente explícito” que, no fim das contas, termina em separação ou coração partido para o protagonista. O sexo utópico é frequentemente colocado no centro de uma narrativa distópica ou anticlimática.¹⁸ (2017, p. 51)

Não por acaso, é só após essa intensa discussão sobre as utopias, ou distopias, pessoais dos personagens que Haigh mostra ao espectador a única cena de sexo “completa” entre Russell e Glen. Depois do embate do sábado à noite, o cineasta filma os protagonistas encontrando uma trégua silenciosa ao ouvir música (onde mais?) na janela (fig. 3), antes de seguirem para a cama e transarem: ao contemplarem o futuro e a incompatibilidade de suas uto/distopias pessoais, só resta aos dois viver o prazer efêmero e momentâneo desse “sexo utópico” descrito por Winterton. É só ao se verem e aceitarem plenamente quem são que eles podem, literalmente, penetrar o outro. Porque, se Berlant aponta o sexo como a utopia a que as protagonistas femininas do melodrama devem aspirar para suportarem todo o sofrimento de seus filmes – o Santo Graal ao final que justifica toda a dor até ali –, no cinema queer contemporâneo o sexo está dado. Ele existe e é acessível, assim como seu prazer. O que não parece existir é a felicidade depois dele, como os filmes seguintes de Haigh vão demonstrar.

¹⁶ Tradução do autor. No original, “A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing”.

¹⁷ Tradução do autor. No original, “We could say that Neo-Queer films show ‘personal dystopias’, where, for the characters, the end of a relationship literally is the end of the world as they know it”.

¹⁸ Tradução do autor. No original, “a fictional world where being queer and loving queerly is an impossibility, a world where happiness and pleasure are only momentary. These films all present ‘relatively explicit’ erotic sex that ultimately leads to a break-up or heartbreak for the protagonists. Utopian sex is often placed centrally within a somewhat dystopian or anti-climactic narrative.”



Figura 3: Fotograma da cena em que os dois protagonistas de *Weekend* se reencontram e reconciliam na janela após a discussão no clímax do filme, capturado a partir de 1:11:13. Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

2.3 Queerizando famílias

É interessante aqui fazer um breve percurso pelos dois longas seguintes de Andrew Haigh, *45 Anos* e *A Rota Selvagem* – especialmente o primeiro, filmado logo após *Weekend*, já que, em várias entrevistas, o cineasta afirma que ele pode ser considerado uma espécie de continuação filosófica, ou contraponto temporal, à história de Russell e Glen. Em um debate após a exibição da produção estrelada por Charlotte Rampling no Museu de Arte Moderna de Nova York em 2016, disponível no YouTube, Haigh afirma que “em diversos sentidos, eu acho que se Russell e Glen fossem um homem e uma mulher, e tivessem se casado, eles seriam Kate e Geoff 45 anos mais tarde”¹⁹.

Weekend e *45 Anos* são, sem dúvida, duas obras complementares sobre amor, tempo e cinema – e como os três se (re)configuram e ressignificam em diálogo uns com os outros. Se o primeiro apresenta dois jovens contemplando o futuro caso abandonem todas as suas preconceções, expectativas e decidam ficar juntos, o segundo faz o exato oposto: acompanha a história de um casal que, às vésperas do aniversário de 45 anos de matrimônio, é obrigado a olhar para trás e reavaliar toda a sua história juntos, questionando e indagando todas as escolhas e sacrifícios feitos até ali.

A trama é simples: na semana da festa das suas bodas de 45 anos, Geoff recebe uma carta informando que o corpo de sua ex-namorada, Katya, que havia desaparecido 50 anos antes durante um acidente em uma viagem à Suíça, foi encontrado perfeitamente preservado numa

¹⁹ Tradução do autor. No original, “In many ways, I think that if Russell and Glen had been a man and a woman, and got married, I feel like they'd be Kate and Geoff 45 years later”. Disponível em <https://youtu.be/houQTU8zYmQ>. Acesso em 08.02.2021.

geleira em derretimento. A notícia cai como uma bomba sobre ele que, inevitavelmente, se vê refletindo sobre o que sua vida teria sido caso tivesse ficado com a ex. E o efeito é ainda maior sobre sua esposa Kate que, confrontada com a óbvia reação do marido, é obrigada a considerar que pode não ter sido o grande “amor da vida” de Geoff e, mais ainda, que após mais de quatro décadas, esse homem que lhe parecia um livro que ela já havia decorado da primeira à última página talvez ainda esconda alguns capítulos. Em suma, que o investimento emocional que ela fez por anos e anos e anos pode ter sido... em vão.

Queerizar ou fazer uma leitura queer do enredo do filme não é particularmente difícil. A protagonista Kate, assim como Geoff, poderiam ser Russell, Glen – ou qualquer sujeito queer – indagando se o investimento emocional, pessoal e financeiro na instituição do matrimônio, numa vida monogâmica e homonormativa realmente vale a pena, se no fim das contas ele faz sentido. Nessa perspectiva, *45 Anos* é uma clara queerização – uma desestabilização e indagação – do mito do “felizes para sempre” presente no final de tantos romances, livros e filmes. Se décadas atrás, Katya despencou em uma “fissura na pedra”, a carta que chega agora vai abrir uma outra fissura no chão de Kate – nessa sua narrativa estável do “*happily ever after*” – onde a protagonista também vai cair. E a (nada sutil) similaridade entre os dois nomes deixa bastante explícito que Katya se torna para Geoff uma “versão queer” de Kate, uma vida não vivida, mais cheia de emoções, montanhas e surpresas.

Bem mais interessante, no entanto, é enxergar e dissecar os vários paralelos entre a narrativa do filme e *Weekend*. Por exemplo, se no longa anterior a casa de Russell era o espaço da segurança, da intimidade e do prazer dos protagonistas, a carta que dá início à trama em *45 Anos* transforma a residência dos dois personagens centrais em uma prisão assombrada para Kate. Todos aqueles móveis, todos os objetos e cômodos tão familiares para a protagonista passam a ter seu significado passível de questionamento, indagação, suspeita. Assim como Geoff, nada mais é certo ou totalmente conhecido.

Além disso, a casa – onde Kate provavelmente viveu por décadas – passa a ter um espaço novo, desconhecido para ela, materializado pelo sótão onde o marido guarda seus diários e slides com fotos de Katya. Inicialmente, esse espaço aparece como um extracampo ameaçador – assim como os gritos homofóbicos dos jovens no começo de *Weekend* – no plano em que Kate apenas ouve Geoff remexendo nas coisas lá em cima, como um fantasma que a perturba, mas que ela ainda não consegue ver. E a opção por essa *mise-en-scène* tem um significado muito específico para Haigh enquanto sujeito queer, como ele explica em entrevista concedida a Amir Ganjavie, do blog *Notebook*, da plataforma Mubi, publicada em 23 de dezembro de 2015:

Eu sempre penso que a casa em que você vive é como uma casa assombrada, especialmente se você viveu ali por muito tempo. Você está rodeado de fotos e memórias, e o sótão é onde seu passado fica armazenado; sua história inteira está no sótão. Para mim, a metáfora em que eu sempre gosto de pensar – especialmente quando a casa está rangendo – é que o passado deles está lá e, a qualquer momento, as vigas vão ceder, e o passado vai desabar em cima deles e destruí-los. Eu me lembro pessoalmente

de que costumava guardar todas as minhas caixas e coisas, como diários velhos, cartas e fotos, debaixo da cama em casa, e tive que mudar tudo para um depósito noutra lugar porque não conseguia suportar ficar deitado na cama à noite pensando que meu passado estava todo debaixo de mim. Havia cartas dos meus ex-parceiros, cartas que escrevi para minha mãe e esse tipo de coisa. Eu tive que mudar tudo de lugar e sinto que nossos passados nos mantêm assim todos os dias. Então, era isso que o sótão representava para mim: a história deles lá em cima.²⁰

Dessa forma, tal como John (o ex de Glen em *Weekend*), Katya e o sótão se tornam esse fantasma que ressurgue do passado para assombrar Kate e impedir a felicidade romântica plena. E o subtexto queer a esse tormento ameaçador representado pelo passado – a bagagem emocional e o julgamento moral que homens gays, ou qualquer pessoa não-heterossexual, carrega pelos parceiros que tiveram ou não tiveram, os traumas sofridos, a rejeição familiar, o fantasma da Aids e demais IST's sempre presente – é bastante claro.

Assim como o espaço público no longa anterior, porém, o sótão não vai permanecer no fora de campo. Quando Kate decide subir as escadas e confrontá-lo, ela sofre o golpe que desestabiliza de vez sua identidade. É ali que a protagonista encara finalmente a imagem de Katya que, por meio dos slides de Geoff, surge na tela etérea como um fantasma. Ademais, é ali que ela descobre que a ex do marido estava grávida quando morreu, o que inevitavelmente faz com que Kate reavalie e ressignifique a escolha que fez com Geoff de não ter filhos – e, conseqüentemente, veja toda sua identidade como mulher e sua noção de feminilidade, já tão consolidadas para alguém nos 70 anos, serem completamente desestabilizadas.

O curioso nessa sequência específica, em termos de cinema e de imagem, é que a gravidez de Katya é revelada na tela pelo ventre, uma forma ou volume que ecoa as montanhas onde o acidente aconteceu (fig. 4). E essa associação da ex com a geografia acidentada das geleiras, com montanhas e serras, é central à narrativa de *45 Anos*. Porque Kate e Geoff vivem em Norfolk e, assim como em *Weekend*, o traçado urbano do interior inglês é parte integral do filme. Quando a protagonista olha para a janela de sua casa, tudo que ela vê lá fora é uma planície a perder de vista, uma planura achatada e monótona, sem curvas ou movimento. Katya, por sua vez, é a montanha. A aventura. A dinâmica e a emoção do desconhecido. Katya é a época em que Geoff se arriscava a desbravar geleiras na Suíça – é sua juventude queer e divertida, a liberdade. E em contraponto a isso, os 45 anos de casamento se tornam a planície repetitiva de Norfolk. A

²⁰ Tradução do autor. No original, “I always think that the house you live in is like a haunted house, especially if you have lived there for a long time. You are surrounded by photos and memories and the attic is where your past is stored; the whole of your history is up in the attic. For me, the metaphor I always like to think about—especially when the house is creaking—is that their past is up there and at any moment the rafters are going to break and that past is going to crash down and land on them and destroy them. I remember personally that I used to keep all of my boxes and everything under the bed at home, like old diaries and letters and photos, and I had to move it all somewhere else into storage because I couldn’t bear lying in bed at night thinking that my past was all underneath me. There were letters from my old partners, letters I would write to my mum and those kinds of things. I had to move it all, and I feel like our past holds us every single day. So that is what the attic felt like to me; it’s like history is up there.” Disponível em <https://mubi.com/pt/notebook/posts/melancholy-love-and-time-an-interview-with-andrew-haigh>. Acesso em 08.02.2021.

monotonia aborrecida e rotineira do cotidiano. A montanha e Katya mantêm a utopia elusiva daquilo que não foi vivido, e a casa é o sarcófago para sempre profanado e contaminado daquilo que foi.



Figura 4: Fotograma da cena em que Kate descobre a gravidez de Katya nos slides do marido em *45 Anos*, capturado a partir de 1:00:22. Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

A imagem da janela retorna aqui numa chave levemente diferente, mas igualmente importante. Quando Geoff lê a carta que serve de estopim ao filme, Kate está na, e olha para a, janela de sua cozinha (fig. 5). É nessa mesma janela que ela vai ver o marido, que havia parado de fumar após um enfarto, novamente com um cigarro na mão. É na janela que ela vai perceber a turbulência emocional dele; como é na janela que ela vai olhar para a planície de Norfolk e questionar toda a monótona existência que a cidade representa. A janela, em *45 Anos*, não é um local de encontro e conciliação entre os personagens, mas sim onde nós, público, temos acesso ao turbilhão interior de Kate, à sua intimidade mais profunda – é a tela do cinema que conecta essa protagonista, tão reservada e introspectiva, e o espectador.



Figura 5: Fotograma de Kate à janela enquanto o marido lê a carta sobre a descoberta do corpo de Katya em *45 Anos*, capturado a partir de 00:04:20. Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

Esse escrutínio indagador do público e da câmera, que a acompanham durante todo o filme, eventualmente se tornam a única companhia de Kate, à medida que ela reavalia e duvida de cada escolha, cada aspecto de seu casamento, e se transforma em mais um dos queers solitários de Haigh, ficando mais e mais isolada na tela. O longa começa, a exemplo do anterior, com vários planos-sequência, e em conjunto, da rotina dela com Geoff. Com o passar da história, e do aprofundamento da fissura que se abre no chão, afastando o casal, a protagonista passa a ocupar e a dominar cada vez mais o quadro, até dois planos fundamentais próximos do ato final. No primeiro, Kate está sozinha ao piano, enquanto toca o *Prelúdio nº 1* de Bach. Ela desiste no meio e decide criar uma composição própria, tocar algo original. Mas para. Porque não é tão bom quanto a obra de Bach. A cena é uma síntese perfeita da queerização que o filme faz da utopia homonormativa: o casamento e a promessa do amor eterno, “até que a morte os separe”, como um ideal, um cânone, são perfeitos como Bach. A prática cotidiana disso, a tentativa de reproduzir esse ideal ou a criação de algo como ele, porém, não é a mesma coisa.

O segundo plano vem pouco depois, quando Kate se encara no espelho de seu banheiro antes de sair para a festa que encerra o longa. Num close, ela confronta e observa cada ruga em seu rosto, cada marca deixada pelo tempo, cada história contida ali, cada amargura que teve que engolir durante a semana em que a trama se passa. E é obrigada a rever e ressignificar todas elas. Closes são raros no cinema de Haigh. Mas esse plano da/o protagonista que se encara no espelho é recorrente em todos os seus longas, prenunciando um momento importante. O Pete de *Greek Pete* se olha no espelho após voltar da premiação onde é eleito o melhor garoto de programa do ano em Las Vegas. Em *Weekend*, Russell também se confronta no espelho após a discussão-clímax com Glen (antes de se reunir com ele na janela onde ouvem música e antes de

transarem). Por fim, em *A Rota Selvagem*, depois de comer o pão que o diabo amassou, o jovem Charley se encara no espelho da rodoviária e é confrontado pelo sujeito assustador em que se transformou, como resultado das experiências pelas quais passou até ali, antes de pegar o ônibus para ir atrás da tia.

Todos esses planos ocorrem próximos ao final dos filmes, e em todos eles essa ideia da constatação de uma nova identidade (re)configurada pelas experiências da trama – mais uma vez ecoando o pensamento de Denilson Lopes – está presente. E por mais que essas experiências se deem, via de regra, em contato com um outro, esse reconhecimento da identidade sempre acontece na solidão, longe dos demais personagens. Isso, mais o fato de que não há diálogos em nenhum dos planos, reforça a ideia – central em *45 Anos* – de que é impossível ter total acesso à identidade de outra pessoa. Nas palavras de Kate que talvez sintetizem o longa, “*eu queria poder te dizer tudo que estou pensando, e tudo que eu sei... mas não posso*” (1:13:15 do filme). Nem ao espectador é dado completo conhecimento dessa reconfiguração que se passa no interior dos/as protagonistas, como Haigh argumenta ao refletir sobre os rostos de Charlotte Rampling e Charlie Plummer na entrevista ao site *Bright Wall / Dark Room* (2018):

há uma espécie de abertura e vontade [neles] de atrair você – mas eles também te afastam um pouco em determinados momentos. E é isso que eu procuro em um ator. Busco um ator que seja sutil, que te atraia, mas se recuse a te deixar entrar por completo. É isso que eu quero em uma performance. Eu não preciso saber sempre o que está acontecendo, só quero saber que algo está acontecendo. E quero tentar destrinchar e entender isso.²¹

E por falar em Charlie Plummer, depois de desestabilizar a narrativa do casamento, Haigh interroga em *A Rota Selvagem*, seu longa mais recente, uma versão – bastante – queerizada da m/paternidade. É curioso, e não muito descabido, pensar a filmografia do cineasta até o momento como uma trajetória e uma reflexão queer sobre a vida gay contemporânea. Seu primeiro longa, *Greek Pete*, um docudrama sobre um garoto de programa londrino, é um retrato daquele primeiro momento após a saída do armário, uma espécie de segunda adolescência: muitas festas, muito sexo, muitos parceiros, muitas drogas, muitos sonhos, liberdade, uma promiscuidade sem culpa, o amor como uma possibilidade, mas não uma meta. *Weekend*, logo em seguida, é um filme sobre o encontro e a descoberta desse amor, como já discutido acima, e a ponderação de sua viabilidade como algo permanente e duradouro. *45 Anos* é um balanço e um inventário sobre a decisão de encarar uma existência homonormativa, um casamento e uma vida juntos. E diante do fracasso desse projeto matrimonial clássico, *A Rota Selvagem* parece buscar uma ideia de m/paternidade fora desse laço tradicional do casamento.

²¹ Tradução do autor. No original, “there’s a kind of an openness and a willingness to draw you in—but they also push you away a little bit at certain times. And that’s what I look for in an actor. I look for an actor [who] is subtle, [who] draws you in, but refuses to let you in completely. That’s what I want from a performance. I don’t always need to know what is happening, I just want to know that something is happening. And I want to try to unpack and understand that.”

O caráter queer/alternativo dessa paternidade já fica claro no fato de que o estopim central da jornada do protagonista é exatamente a morte do seu pai. A trama acompanha Charley, um jovem de classe média baixa que vive no interior do Oregon. Abandonado pela mãe e negligenciado pelo pai Ray (Travis Fimmel) – amoroso, porém imaturo – o garoto começa a trabalhar como cuidador de cavalos de um circuito de corridas de quinta categoria. Quando Ray é atacado pelo marido furioso e violento de uma de suas namoradas, e acaba morrendo no hospital, Charley impulsivamente rouba um cavalo prestes a ser sacrificado, Pete, e decide partir atrás da tia que vive no Wyoming.

A Rota Selvagem transita, assim, entre o filme *coming of age*, de amadurecimento, e um *road movie* marcado pelo imaginário do faroeste nas locações semidesérticas do meio-oeste dos EUA, queerizando e desestabilizando todos esses gêneros. Queeriza o *coming of age* porque, com a estética semidocumental e (neo)realista de Haigh, está menos interessado no amadurecimento causado pelas agruras enfrentadas pelo protagonista do que em retratar os horrores do que pode acontecer com um jovem pobre quando é negligenciado e abandonado por família e Estado. E queeriza o imaginário clássico do faroeste porque Charley não apenas nunca monta o cavalo, mas é um personagem extremamente frágil, sensível, delicado, que parece sempre prestes a quebrar sob o peso emocional que é obrigado a carregar – no extremo oposto do ideal de masculinidade do aventureiro implacável, forte e transbordando bravura imortalizado por John Wayne & cia²².

Porque Charley não é esse herói destemido. Pelo contrário, é muito mais uma vítima tentando sobreviver às circunstâncias trágicas que se abatem sobre ele. Abandonado por tudo e por todos, obrigado a cair na estrada e se virar sozinho, o protagonista é mais um dos *outsiders* solitários de Haigh, em (desesperada) busca por uma família, um refúgio. Enfrentando a violência e a crueldade da vida às margens do “sonho americano”, Charley é curiosamente o mais próximo, dentre os protagonistas do cineasta inglês, da imagem do *outsider* “fora da lei” dos filmes do NCQ.

É na soma de todos esses elementos que *A Rota Selvagem* – que, na superfície, pode parecer o longa mais clássico, menos provocador, do realizador – ganha contornos fortemente desestabilizadores e se torna sua obra mais improvavelmente queer. A leitura do longa como uma reflexão sobre uma m/paternidade queer fica mais clara, porém, nas falas de Haigh sobre por que decidiu fazer o filme e contar essa história. Em entrevista a Scott Henderson, do site *List Film*, publicada em 23 de abril de 2018, o cineasta afirma que o livro de Willy Vlautin em que o roteiro é baseado “partiu meu coração, e eu queria estender a mão através da página e proteger esse garoto que havia caído pelas fendas e que foi largado e abandonado à própria sorte”²³. Essa

²² Essa queerização segue uma tendência recente de olhares estrangeiros desestabilizando aquele que talvez seja o mais norte-americano dos gêneros clássicos, na linha de *O Segredo de Brokeback Mountain*, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro: 2015) e *Domando o Destino* (Chloé Zhao: 2017).

²³ Tradução do autor. No original, “I found it heart-breaking and I wanted to reach through the page and protect this kid who had fell beneath the cracks and was left stranded and alone.” Disponível em

empatia do realizador por Charley ganha ainda mais camadas de leitura quando, em conversa com o site *Bright Wall / Dark Room* (2018), ele diz – mesmo que a obra literária original não faça nenhuma sugestão nesse sentido – acreditar que Charley pode ser gay:

Alguém me perguntou recentemente se foi uma decisão consciente fazer *A Rota Selvagem* porque não é sobre uma pessoa gay. E eu pensei “bem, por que você acha que o Charley não é? Não há motivo nenhum para que ele não seja”. E eu disse isso. E ele respondeu “oh, mas ele não fala sobre garotos ou gostar de garotos”. Bem, isso não significa que ele não seja gay! Ele é um menino de 15 anos! Para mim, o Charley poderia facilmente acabar sendo gay. Acho engraçado porque eu abordo tudo a partir da minha experiência pessoal. E acho que, para muitas pessoas queer, a solidão é uma parte de suas vidas ao crescer. É uma experiência muito isoladora [...] Charley é um personagem que não consegue se abrir com as pessoas. O único ser com quem ele consegue se abrir é um cavalo, que não pode lhe oferecer nenhuma opinião. E para mim, isso vem de uma perspectiva muito queer. Quando você está crescendo, parece que não pode se abrir. Você não confia que figuras de autoridade vão te aceitar ou cuidar de você. Subconscientemente, todos os meus trabalhos são informados por esses tipos de sentimentos e emoções.²⁴

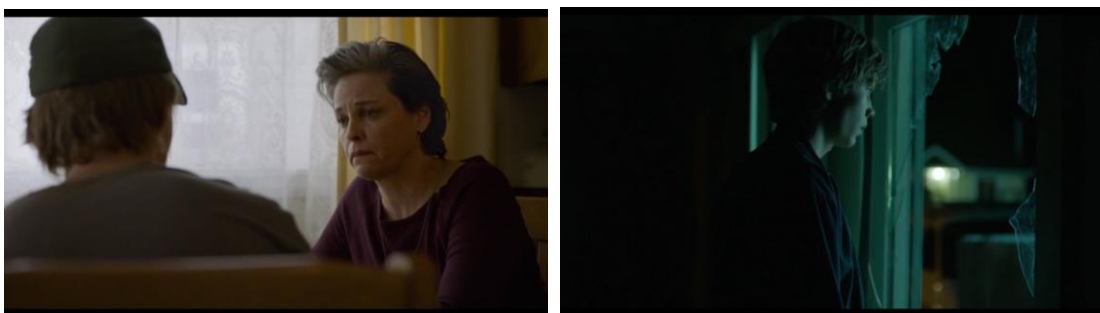
Na performance de Charlie Plummer, no seu rosto frágil, na sua voz tênue, suave e insegura – mal audível em certos momentos – e na sua expressão corporal franzina, receosa e desconfiada de tudo e de todos ao seu redor, não é difícil enxergar esse adolescente muito possivelmente queer descrito por Haigh. Na própria condução da história pelo cineasta, mais interessada na jornada interior de um protagonista que, ao perder todos as referências e pilares que sustentam sua existência, é obrigado a descobrir uma nova forma de ser e de sobreviver sozinho, o calvário e as provações atravessadas por Charley podem muito bem ser interpretadas como uma alegoria do difícil processo de sair do armário. Para muitos sujeitos queer ainda hoje, especialmente nas condições sociais em que o protagonista de *A Rota Selvagem* se encontra, assumir-se significa ser rejeitado pela família, sentir-se ostracizado no trabalho, tornar-se um forasteiro na vida que ele/a conhecia até ali e ser empurrado para a estrada, um não-lugar, um espaço em transição, em busca de um refúgio e de uma nova forma de existir. E é exatamente isso que acontece com Charley.

<https://film.list.co.uk/article/100411-andrew-haigh-the-idea-of-making-films-was-for-other-people-in-the-end-i-just-had-to-do-it/>. Acesso em 08.02.2021.

²⁴ Tradução do autor. No original, “Someone [recently] asked me [if] it was a conscious decision to make *Lean on Pete* because it’s not about a gay person. And I thought, Well, why do you think Charley isn’t? There’s no reason that Charley isn’t. And I said to [him]. And [he] went, “Oh, but he doesn’t talk about boys or liking boys.” Well, that doesn’t mean he’s not gay! He’s a 15-year-old kid! For me, Charley easily could end up being a gay kid. I think it’s funny because I approach everything from my own personal experience. And I think for a lot of queer people, loneliness has been part of their life, growing up. And it’s a very isolating place to be. [...] Charley is a character that can’t open up to people. The only person he can open up to is a horse who can have no judgment. And for me, that feels like it comes from a very queer perspective. When you’re growing up, it feels like you can’t open up. You don’t trust that authority figures are going to accept you or look after you. Subconsciously, all of my work is informed by those kinds of feelings and emotions.”

A empatia que Haigh sente por esse personagem, portanto, não é nada surpreendente. No entanto, a óbvia explicação de uma possível “identificação” com o protagonista deve ser questionada – ou, ao menos, queerizada. Porque, mesmo que ele considere ter saído tarde do armário e que o processo tenha sido “difícil”, o realizador afirma que os pais eventualmente o apoiaram e permaneceram do seu lado²⁵. Assim, a ideia de uma identificação entre um homem inglês de classe média e um jovem norte-americano na linha da pobreza carregaria uma série de implicações sociais no mínimo um pouco problemáticas.

Por outro lado, é interessante notar que Haigh era um artista já razoavelmente estabelecido, laureado e assumido, com mais de 40 anos, quando realizou *A Rota Selvagem*. E é nesse contexto de sua vida que decide contar essa história, imprimindo nela – como ele deixa bem claro na entrevista acima – sua perspectiva e um contexto bastante queer. Ele decide, dessa forma, conduzir o jovem desamparado que enxergou nas páginas de Willy Vlautin a um porto seguro – à tia que vai confortá-lo e protegê-lo no final. Esse (re)encontro e essa (re)conciliação com uma (nova) família, bem como a oferta de abrigo e segurança feita pela tia Margy (Alison Elliot), acontecem, por sinal, diante da luz oferecida por uma janela (fig. 6). É uma cena que espelha um plano no início do filme, no qual Charley se dá conta de que não possui mais um lar, ao observar a janela do trailer em que morava destruída pela briga que hospitalizou seu pai (fig. 7). Em *A Rota Selvagem*, a janela é o limiar entre a segurança do lar e a indignância da estrada. No cinema de Andrew Haigh, o refúgio e a intimidade doméstica versus a ameaça e os perigos do espaço público não existem um sem o outro – eles coabitam a narrativa e se definem mutuamente, cabendo ao cinema, como janela, encontrar uma forma de estabelecer o diálogo e o equilíbrio possíveis entre eles.



Figuras 6 e 7: Fotogramas das cenas da oferta de abrigo pela tia Margy (fig. 6) e da constatação de Charley de que não possui mais um lar (fig. 7), capturados, respectivamente, a partir de 1:51:35 e 00:35:15. Reprodução da cópia em DVD. Distribuição: Diamond Films.

²⁵ Entrevista à repórter Kate Kellaway, do jornal inglês “The Guardian”, publicada em 9 de agosto de 2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2015/aug/09/andrew-haigh-interview-45-hours>. Acesso em 08.02.2021.

Por isso, para o protagonista, reencontrar a janela ao final é redescobrir esse portal que o conduz das violentas agruras de sua viagem para a proteção da domesticidade e de uma possível família. Nesse sentido, a janela pode ser lida como uma representação da própria direção de Haigh que, como realizador e regente da história, permite que essa travessia, essa passagem, ocorra. É ao conduzir Charley a esse momento que Haigh transforma seu ato de realização em um gesto de paternidade queer. Ao tomar a frente dessa produção, ao realizá-la de maneira “autêntica” e do seu ponto de vista pessoal, ele garante a segurança de Charley em meio a todas as atribuições que se abatem sobre o jovem. Na ausência da família e na morte de Ray, o cineasta se torna essa figura paterna durante a jornada do protagonista.

Algo que, excluído o contexto específico da realização cinematográfica, é uma situação bastante comum para sujeitos queer. Muitos gays, lésbicas ou pessoas trans optam por não ter filhos – biológicos, adotivos – mas, ao atravessarem e superarem certas circunstâncias e adversidades em suas jornadas, chegam eventualmente a um momento de estabilidade, a partir do qual conseguem ver vários jovens prestes a enfrentar a mesma batalha. E decidem ajudá-los, ampará-los, orientá-los, oferecer a eles o refúgio e a segurança que, muitas vezes, eles mesmos não tiveram. É por meio desse processo que surgem espécies de “família queer” – mais do que por uma mera ideia de reprodução ou adoção – em resposta à frequente rejeição engendrada pela heteronormatividade e seus núcleos familiares tradicionais²⁶.

2.4 Queers que criam

Essa ideia de queerizar o ato de narrar – da importância de transformar o processo de criação em um gesto queer – é central no cinema de Haigh. É curioso notar que, se a noção de um cinema queer, ou de queerizar o cinema, surge a partir de uma concepção de espectadorialidade, de um olhar e de uma atitude do interlocutor diante do filme, o cineasta inglês se revela um espectador queer ao adaptar obras literárias alheias. No caso de *A Rota Selvagem*, como já exposto acima, essa indagação das fissuras e instabilidades no livro de Willy Vlautin a partir de uma abordagem queer já ficou bem clara. E em *45 Anos*, adaptado do conto *In Another Country*, do escritor inglês David Constantine, o gesto queer também não é difícil de encontrar: no texto original, a história é narrada do ponto de vista do marido, Geoff. Foi Haigh que, ao escrever o roteiro, decidiu inverter essa perspectiva, subvertendo a masculinização recorrente tanto na literatura quanto no cinema, e construir seu filme a partir do ponto de vista da mulher, Kate.

Em *Weekend*, mesmo tratando-se de um roteiro original, esse espectador/co-criador queer e a importância do ato de narrar também estão bastante presentes. Por mais que seja um romance, num certo sentido, “universal” – qualquer pessoa de qualquer gênero ou orientação pode assistir

²⁶ Isso é especialmente comum na comunidade trans, vide a série *Pose* (Steven Canals & Brad Falchuk & Ryan Murphy: 2018).

e se identificar em alguma medida com a história do casal de protagonistas –, o realizador inglês, com sua experiência como editor, deixa “fissuras” por meio de elipses na montagem do longa a serem completadas por um olhar especificamente queer. Na sequência do bar gay na sexta à noite, por exemplo, Russell está sendo abordado por, e beijando, um outro homem quando o cineasta corta, repentinamente, para a manhã seguinte, com o salva-vidas levando café para Glen na sua cama. Há um significativo salto lógico aí – Russell estava ficando com alguém, mas estava claramente interessado em Glen, os dois se reencontraram no fim da noite, foram para casa – que Haigh não precisa mostrar porque é um “processo” que qualquer homem gay vai reconhecer. Da mesma forma, no encontro dos dois no sábado à tarde, o cineasta mostra o início do sexo entre eles, mas corta direto para o plano em que Russell, com o abdômen coberto de sêmen, recebe do parceiro uma toalha para se limpar. É um ato de gentileza extremamente comum após uma transa entre dois homens – ninguém quer sair “pingando esperma” pela casa afora – que gays são capazes de reconhecer e completar sem precisar de mais nenhuma informação.

O maior ato de gentileza de Glen no longa, no entanto, não é esse. Ele vem no final do filme, após a cena de sexo entre os dois. Deitados na cama, o aspirante a artista afirma que Russell é obcecado com a história de como seus parceiros sexuais se assumiram para seus pais porque ele mesmo não teve a chance de viver a sua. *“Todo mundo tem sua história”*, diz o salva-vidas, *“mas você não”*, completa Glen (1:18:10 do filme). Por isso, ele se oferece para se passar pelo pai de Russell, convidando o parceiro a sair do armário naquele momento. Há uma relutância inicial, mas ela é logo vencida. E a resposta de Glen para a confissão é linda, amorosa, gentil, encorajadora. Tudo que qualquer jovem queer gostaria de ouvir de seus pais.

A cena deixa clara não apenas a importância que história, narrativa, tem em nossas vidas, mas como essa intimidade tão autêntica e tão profunda que se estabelece entre os dois protagonistas de *Weekend* surge não do sexo entre eles – mas sim do diálogo e, mais especificamente, do ato de narrar. A primeira interação profunda que vemos entre Russell e Glen não é a transa entre os dois na sexta à noite, mas a recapitulação que o salva-vidas tenta fazer do encontro sexual ocorrido, a partir do convite para o projeto de depoimentos de Glen. O fato de terem passado uma noite juntos não estabelece uma intimidade entre o casal – na verdade, os dois se estranham bastante durante a manhã. O que inicia a aproximação deles é a narrativa criada/recordada por Russell, e a repentina lembrança de que, num certo momento, Glen beijou a mão do salva-vidas: um inesperado gesto de carinho no meio do tesão bêbado do sexo casual.

Essa importância do ato de narrar é central em *Weekend*. É só a partir dele que não apenas a intimidade autêntica vem à tona, mas que os personagens confrontam, entendem e descobrem quem são – percebendo, nas palavras de Glen sobre seu projeto, *“o vazio que existe entre aquilo que são e aquilo que querem ou pensam ser”* (0:31:30 do filme). Narrar é parte fundamental da construção dos dois protagonistas. Russell tem seu blog, onde escreve sobre seus encontros amorosos e a história de seus parceiros. Glen tem seu projeto de gravação para uma futura obra artística. A narrativa de Russell é doméstica, privada, quase secreta; o blog não é algo

publicizado para todos lerem. Já a de Glen pretende ocupar o espaço público, galerias, ambientes institucionalizados. Ao mesmo tempo, porém, o diário virtual do salva-vidas existe, é algo concreto, enquanto o projeto do aspirante a artista é uma possibilidade ainda um tanto abstrata – num reflexo dessa resistência do queer a oferecer um projeto fechado, um sistema definido como alternativa à homonormatividade. Ele quer desestabilizá-la, mas não necessariamente apresentar uma opção fixa e categórica a ela.

O filme de Haigh mostra como a melhor forma de indagar a existência queer contemporânea – seja seu apego à homonormatividade, seja sua solidão inerente, seja seu projeto neoliberal individualista mal resolvido – é narrativizá-la. É só ao contar, recontar, revisitar e dissecar suas histórias que os sujeitos queer são capazes de entender a si próprios, identificar suas fissuras, onde erraram, onde acertaram e o que ainda precisa ser resolvido para serem a pessoa que desejam ser. Não se trata necessariamente de criar narrativas que sirvam de alternativa a essa existência, nem mesmo de defender o mero ato de narrar como um substituto para o viver. Mas sim de, por meio desses queers que criam, ou queers que narram, entender como vivemos – e como podemos viver. Se uma das questões centrais do NCQ era uma reflexão sobre como (não) morrer, a produção contemporânea apresenta personagens queer que fabulam a própria existência enquanto forma de (sobre)viver.

Ao fazerem isso, eles fogem e rejeitam uma ideia ultrapassada de identidade categórica e fixa, associada a um olhar homogeneizador externo que enxerga um grupo indistinto, e não indivíduos, rumo ao que Paula Sibilia (2008, p. 31) considera um processo de subjetivação: “usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações”. Menos preocupados com uma ideia de identidade do que com a de subjetividade, esses personagens buscam, por meio dessas novas significações,

aclarar momentos e percursos conducentes a determinados atos que contestam; questionar identidades que outros construíram por si e autodefinir-se como sujeitos múltiplos – individuais e de família, de sentimentos e de atitudes, de dúvidas e de certezas, de imagens e de textos. (Pereira, 2019, p.180)

Nesse contexto, o cinema abandona o mero estatuto da representatividade e passa a enxergar a si próprio como esse ato de narrativa queer. Como Judith Mayne (1999, p. 275) ressalta, “a questão não é o que caracteriza a espectadorialidade gay/lésbica como respostas comuns a textos fílmicos, mas sim que lugar a espectadorialidade fílmica tem no cultivo de identidades gays/lésbicas”²⁷. Que papel as histórias que contamos, e as histórias que ouvimos – os filmes assistidos, os livros lidos, as peças de teatro, as músicas ouvidas – têm na elaboração das nossas subjetividades, na definição de quem nós somos ou desejamos ser? Ao se constatar a

²⁷ Tradução do autor. No original, “The question is not what characterizes gay/lesbian spectatorship as common responses to film texts, but rather what place film spectatorship has had in the cultivation of gay/lesbian identity.”

centralidade da cultura pop e das referências artísticas no imaginário queer contemporâneo, não é difícil responder que ele é, no mínimo, bastante significativo.

E essa importância fica clara no final de *Weekend*. Após a despedida na estação, o filme não termina ali. Ele volta com Russell para a janela, onde o salva-vidas escuta a fita com seu depoimento gravado no início do longa, que Glen lhe dá antes de partir. Com o fracasso da utopia homonormativa, só lhe resta a narrativa do que foi como forma de preencher sua solidão – uma estrutura, não por acaso, bastante similar ao que vai ocorrer em *Retrato de uma Jovem em Chamas* no próximo capítulo. “Apenas comece do início, de quando você me viu pela primeira vez”, diz Glen na gravação (1:33:58 do filme). Se não deu certo desta vez, vamos buscar entender o que aconteceu para, talvez, tentar de novo. Só que, da próxima vez, diferente. E quem sabe, melhor.

Capítulo 3: O Quadro

Introdução

Refletir sobre uma possível concepção de cinema queer na obra de Céline Sciamma não é uma tarefa exatamente árdua ou inescrutável. Não apenas porque suas protagonistas frequentemente questionam e subvertem convenções de gênero e sexualidade, mas porque a própria cineasta francesa tem uma consciência bastante clara de seu lugar como mulher lésbica e sujeito queer, operando as ferramentas de uma arte que, historicamente, não deu muita visibilidade e voz a pessoas como ela. Além disso, a realizadora sabe que desestabilizar e reconfigurar essa heteronormatividade inerente ao cinema significa muito mais do que simplesmente colocar personagens não-heterossexuais na tela – algo que ela elabora de forma bem articulada nesta entrevista para o podcast norueguês *Filmfrelst*, em 21 de abril de 2020:

Não se trata apenas de representar personagens, ou cenas, ou ideias que não foram muito representadas. Trata-se de inventar uma nova linguagem [...] Não é porque uma imagem é nova que ela vai ser nova. É a sua linguagem. É a sua interpretação da imagem que vai torná-la nova. Não é porque uma imagem está faltando que você vai preencher o vazio com a imagem em si. É por isso que o cinema é tão político – porque você ainda tem que inventar a linguagem para aquela imagem nova. A imagem não existe, e isso significa que você precisa inventá-la.¹

O objetivo deste capítulo é investigar, por meio da análise da filmografia e do discurso de Sciamma, como ela busca criar essa linguagem com base em uma ideia central em todos os seus longas: o olhar. Não um olhar exclusivo da cineasta, autoral, que se impõe sobre o universo filmado. E sim um que é retornado e complementado por outros, construindo uma triangulação de olhares: o da realização sobre a protagonista; o da protagonista sobre o universo que a cerca; e o do/a espectador/a sobre a obra resultante. São três olhares recíprocos, que igualmente afetam e são afetados por aquilo que observam. Ativos e passivos na mesma medida. No cinema da diretora, esse trio de pontos de vista está em constante diálogo entre si, potencializando e transformando um ao outro – e, por meio desse processo, construindo o próprio filme.

Retrato de uma Jovem em Chamas, seu quarto longa, eleva essa dinâmica a outro patamar, transformando esse triângulo em uma quadrangulação, ao encenar na tela a dinâmica de um

¹ Tradução do autor. No original: “It’s not because you’re representing characters, or scenes, or ideas that haven’t been represented much, that it’s all about that. It’s still about inventing a new language [...] It’s not because it’s a new image that it’s gonna be new. It’s because it’s your language, it’s your interpretation of the image that will make it new. It’s not because an image is missing that you’re filling the blank with the actual image. That’s why cinema is so political - because you still have to invent the language for that new image. The image doesn’t exist, and that means you have to invent it”. Disponível em <https://youtu.be/DpOBjuzN-rI>. Acesso em 26.03.2021.

olhar criativo que é retornado por sua modelo, com a obra final resultando desse diálogo visual-amoroso. No longa, a câmera de Sciamma olha para uma pintora, que olha para uma jovem, que a olha de volta – e tudo isso é observado pelo público, que confere o sentido final a esse jogo de olhares.

Ao tratar cada um desses vértices como sujeitos, e não objetos, ativos e capazes de (re)significar aquilo que veem, a realizadora (re)inventa sua linguagem, desconstruindo o cinema como o *playground* do *male gaze* originalmente descrito por Laura Mulvey (1975)². Sciamma substitui o conceito teatral do *mise-en-scène*, de um cinema-objeto encenado diante de um dispositivo-câmera, por um *mise-en-regard*: a ideia de personagens com olhares ativos, encenados diante de outros olhares igualmente ativos, o da realização e o de quem assiste, com a obra final resultando do diálogo entre eles. Ao fazer dessa reinvenção a matéria-prima de sua própria trama, *Retrato de uma Jovem em Chamas* queeriza – desestabiliza, reconfigura – não meramente suas protagonistas, mas a própria história da arte, o processo de criação artística e, em última instância, a própria ideia de um *female gaze*.

Para entender melhor como a cineasta opera essa reconfiguração, porém, é necessário primeiro analisar como ela caracteriza cada um desses olhares, e como eles são fundamentais na construção de seu cinema.

3.1 Ensaio sobre (uma cura para) a cegueira

Ao analisar o lesbianismo oprimido, e literalmente suprimido no armário, no noir *Angústia* (John Brahm: 1946), a investigadora Bonnie Burns afirma que a heterossexualidade compulsória do cinema se baseia em uma recusa a ver, que ela considera literalmente uma cegueira:

Se o espetáculo do desejo lésbico ultrapassa a capacidade do cinema de olhar, produzindo uma cegueira que habita o sistema visual como um agente alienígena, essa cegueira pode ocasionalmente funcionar como um agente provocador, revelando os limites de um sistema visual alicerçado sobre a “verdade” da diferença sexual. (Burns, 1999, p. 136)³

O cinema de Céline Sciamma parte exatamente do reconhecimento dessa limitação – da constatação de que há, para além de imagens, um olhar não contemplado por uma certa tradição

² Em seu artigo seminal “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, Laura Mulvey considera que as estratégias escopofílicas (usar o ser na tela como objeto de estímulo sexual através do olhar) e narcisistas (identificação com o alter ego/protagonista masculino) do cinema narrativo são alcançadas por meio da anulação do olhar da câmera e do espectador, que são levados a se identificar exclusivamente com o olhar do protagonista masculino.

³ Tradução do autor. No original: “If the spectacle of lesbian desire exceeds the cinema’s capacity to look, producing a blindness that inhabits the visual system like a foreign agent, this blindness might occasionally function as an agent provocateur, revealing the limits of a visual system founded upon the ‘truth’ of sexual difference”.

clássica e narrativa do cinema. O que ela se propõe, então, é não somente levar à tela essas imagens, mas encenar em seus filmes os olhares capazes de concebê-las, identificá-las e significá-las, por meio da triangulação descrita acima.

Essa ideia de uma encenação e de uma criação por meio do olhar é alicerçada fundamentalmente sobre suas protagonistas, como a própria cineasta admite em entrevista à *Le Mag du Ciné*, de 7 de setembro de 2019: “todos os meus filmes são a história de alguém assistindo. Minhas heroínas são sempre observadoras”⁴. A questão, porém, é que esse olhar dirigido por elas não é uma mera observação passiva. Todas essas protagonistas são donas de um olhar ativo, um olhar-ação, que possui um mesmo objetivo: reencenar ou reproduzir aquilo que observam. Quando essa reprodução inevitavelmente falha, ao ser confrontada pela realidade ao redor, elas precisam criar algo novo, inventar uma nova “imagem”, a partir dessa experiência do olhar.

No primeiro longa-metragem da realizadora, *Lírios d'Água* (Céline Sciamma: 2007), a jovem Marie (Pauline Acquart) deseja fazer parte da equipe de nado sincronizado de seu colégio. Para isso, ela se torna amiga de Floriane (Adèle Haenel), estrela do time; começa a absorver cada gesto e atitude dela, seguindo-a por todo lado, estudando seus movimentos na piscina para imitá-los depois, e sendo gradualmente contaminada por essa segurança da nova amiga, que ela alternadamente ama, odeia e deseja ser.

No filme seguinte, *Tomboy* (Céline Sciamma: 2011), a pequena Laure (Zoé Herán), de 10 anos, e de traços fortemente masculinos, apresenta-se como o garoto Mickael para seus novos amigos, na vizinhança do prédio para onde seus pais acabaram de se mudar. Para vender essa nova persona, ela (ou ele) passa grande parte do filme observando os garotos da rua – como eles andam, como jogam bola, como cospem, como interagem – e, em seguida, tenta repetir cada um desses gestos de forma idêntica, construindo sua nova identidade a partir dessa reprodução.

Já em *Garotas* (Céline Sciamma: 2014), Marieme (Karidja Touré) é uma jovem negra da periferia francesa que se vê sem perspectivas quando a professora lhe diz que suas notas não são boas o bastante para ingressar no liceu. Ela acaba, então, por se juntar a uma gangue de garotas de seu bairro (a “*bande de filles*” do título original), observando e gradualmente imitando as novas colegas, passando a se vestir, agir e falar como elas.

Num certo sentido, as três protagonistas servem como uma alegoria do cinema: dirigem seu olhar para uma realidade, estudando-a, com o objetivo de reencená-la. Contudo, o que acontece nos três filmes é que, a certa altura, essa reprodução encenada entra em choque com a realidade – sendo ameaçada, ou mesmo desmascarada, por ela. Porque uma encenação (ou um filme), não importa quão boa seja, nunca será realidade. E nesse choque, nesse conflito entre real e mise-en-scène, a protagonista redefine sua identidade (e seu olhar) – e Sciamma alicerça seu cinema.

⁴ Tradução do autor. No original: “Tous mes films sont un peu l’histoire de quelqu’un qui regarde, mes personnages principaux sont toujours des observatrices”. Disponível em <https://www.lemagducine.fr/interviews/interview-celine-sciamma-rencontre-portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-10017328/>. Acesso em 26.03.2021.

Numa perspectiva queer, todas essas tentativas de reprodução colocam em evidência uma ideia bastante butleriana de gênero e sexualidade como performatividade, estabelecida a partir de referências e rituais histórica e socialmente específicos. Interessante notar ainda que as três acontecem na infância e adolescência, reforçando como e em que momento esses processos se elaboram e/ou têm início.

Se *Tomboy*, com um protagonista potencialmente trans ou não-binária, é o que trata isso de forma mais direta, em primeiro plano, os outros dois filmes não são menos queer. Em *Lírios D'Água*, a jovem Marie se vê dividida entre duas ideias performativas de feminilidade: uma representada por Floriane, que faz uso de uma certa sexualidade à flor da pele (e subjugada ao desejo masculino), como uma espécie de máscara de autoconfiança e proteção; e outra pela melhor amiga, Anne (Louise Blachère), que, na primeira parte do filme, parece refugiar-se da crueldade adolescente em uma infantilidade tardia. E vale ressaltar: essa “performance” das duas só é evidenciada como tal para o/a espectador/a pelo olhar, por vezes apaixonado, por vezes crítico, da protagonista – é preciso ter olhos para ver.

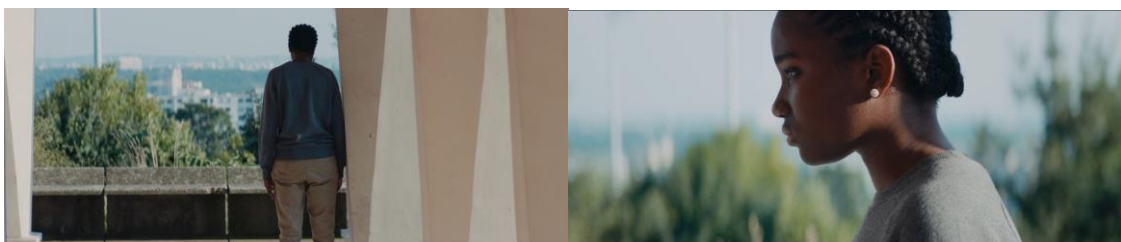
Ao final do longa, Marie vai rejeitar as duas, abrindo-se à possibilidade de criar sua própria versão do que é ser “mulher” e “lésbica”. Nesse sentido, a escolha do nado sincronizado como o esporte em torno do qual a trama se desenvolve também é alicerçado no conceito de mulher como performatividade, conforme a própria Sciamma explica ao participar de um debate promovido pelo London Film Festival, em 14 de outubro de 2019:

Nado sincronizado é o único esporte olímpico apenas feminino. E isso diz muito. É o único esporte no qual você deve esconder o esforço. Você tem que usar maquiagem e sorrir, e sob a superfície é algo extremamente atlético [...] e você precisa disfarçar isso. Então, é um esporte que diz muito sobre o que é a performance de ser mulher.⁵

Já *Garotas* apresenta uma protagonista aparentemente feminina e heterossexual, mas Marieme é possivelmente o personagem mais queer da filmografia da cineasta francesa. Porque a adolescente da região do *banlieue* parisiense é essencialmente um camaleão – um ser em constante mutação, em permanente transição, trocando de pele, experimentando novas personas e identidades. Ela começa como a acanhada e quase infantil Marieme, que protege as irmãs mais novas e que é oprimida pelo machismo truculento do irmão mais velho; quando ganha o colar de Lady (Assa Sylla), a líder da gangue, ela se torna “Vic”, resplandecente em seu vestido azul, e ambiciosa e implacável no seu propósito de proteger o grupo de amigas; e por fim, ao ser obrigada a fugir de casa pela violência do irmão, passa a adotar um vestuário quase masculino para se proteger do traficante para o qual começa a trabalhar, e uma peruca loira e um vestido vermelho curto como “disfarce” nas festas onde trafica.

⁵ Tradução do autor. No original: “Synchronized swimming is the only sport that is only female. And it tells a lot. It’s the only sport in which you have to hide the effort. And you have to wear makeup and smile, and underneath it’s such an athletic thing [...] and you have to hide that it’s athletic. So, it’s really a sport that tells a lot about what the performance of being a woman is”. Disponível em <https://youtu.be/gzb4ORY-E6w>. Acesso em 26.03.2021.

Como Sciamma explica em entrevista à repórter Sophie Mayer, do site inglês *The F Word*, em 5 de maio de 2015, “Marieme tem um interesse amoroso heterossexual e, para mim, ela não é bi. Mas há diversas maneiras de ser queer: ela está, na verdade, experimentando as diversas identidades que a sociedade estabeleceu para ela. Ela não as está inventando, está experimentando”⁶. Assim como os demais personagens da realizadora, a protagonista experimenta essas personas para, ao final, rejeitar todas elas, abrindo-se à busca de uma nova. No último plano de *Garotas*, Marieme desiste de voltar para casa, após a irmã perguntar no interfone do prédio onde moravam “quem [ela] é?”. Sciamma segue-a então, com a câmera se aproximando da protagonista que caminha, deixando o passado (a família) para trás, e com o futuro (representado pelo horizonte de Paris, desfocado diante dela) à sua espera (fig. 8). Enquadrada nesse meio-termo, nesse não-espaço entre passado e futuro, a jovem – usando as tranças de Marieme, a maquiagem de Vic e seu figurino de “rapaz” – inicialmente chora. Mas quando a câmera se desloca rumo ao horizonte, ao futuro, deixando-a para trás, a protagonista retorna ao quadro, ocupando agora o primeiro plano, em close, com o olhar determinado, resolvido (fig. 9). E segue em frente, saindo de cena, assumindo-se nesse lugar de transição.



Figuras 8 e 9: Fotogramas do plano final de *Garotas*, capturados a partir de 1:49:18 (fig. 8) e 1:50:11 (fig. 9). Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

Esse quadro final, esse close de uma mulher em estado – e num espaço – de transição talvez seja a síntese das protagonistas de Sciamma. O cinema da realizadora francesa subverte – queeriza, desestabiliza – as narrativas tradicionais do *coming of age* (de amadurecimento) e do *coming out* (de saída do armário), na medida em que seus personagens observam para performar, inicialmente reproduzindo e obedecendo regras tradicionais de gênero e sexualidade que, ao se chocarem com a realidade, revelam-se insuficientes, inadequadas. Então, essas jovens/meninas/mulheres preferem ao final permanecer num estado de transição, em busca constante, em perpétua transformação. Para a cineasta, o *coming of age* e o *coming out* não se

⁶ Tradução do autor. No original: “Marieme has a heterosexual love interest and to me she is not bi. But there are several ways to be queer: she is really trying out the different identities that society has set for her. She’s not inventing them, she’s trying them out”. Disponível em <https://thefword.org.uk/2015/05/celine-sciamma-interview/>. Acesso em 26.03.2021.

definem por um resultado ou uma solução final que responda a todas as questões da protagonista – mas sim por um perpétuo, permanente e insaciável “*coming*”.

Em *Garotas*, esse estado de transitoriedade é curiosamente representado pela locação do hotel. É ali que a mãe de Marieme trabalha como camareira, propondo inclusive que a filha se junte a ela no ofício – oferta que a protagonista recusa. A jovem não quer ser a “limpeza”, e sim a hóspede, a cliente. Então, é ali também onde ela e as amigas alugam um quarto para passarem uma noite de “luxo”. Se para a mãe, ele representa uma prisão, uma nova “casa grande”, para Marieme o hotel constitui esse espaço de transição por excelência. Um lugar onde se fica por uma noite, ou alguns dias, onde ela e as amigas podem inventar novas personas, fugindo das limitações sociais impostas a elas pelo racismo estrutural francês e ocupando, ainda que temporariamente, uma posição de poder que não é concedido a elas na realidade – encenação que se repete quando elas passam a tarde jogando minigolfe como um bando de homens velhos brancos.

No filme, essa imagem da liberdade representada pelo hotel se contrasta com a opressão sofrida pela protagonista em casa. Porque no cinema de Sciamma, o lugar da performatividade, da encenação/criação queer é o espaço público, não-doméstico, com o lar funcionando geralmente como um armário repressor onde os personagens devem esconder suas experimentações identitário-sexuais. As protagonistas da cineasta francesa existem na rua, em movimento, onde se sentem livres para encenar sua performatividade, experimentar suas identidades, enquanto a casa/o doméstico representa a prisão das regras civilizatórias. Marieme e suas amigas passam o tempo todo na vizinhança do *banlieue*, no shopping, no hotel, na lanchonete, no campo de minigolfe. Em *Tomboy*, para viver como Mickäel, o protagonista precisa não só ir para a rua, mas também atravessar um caminho rumo ao bosque onde ele pode ser menino, a exemplo do *Mogli* que ele lê para a irmã – que nasceu humano, mas na floresta pode se comportar como os animais que o criaram. E a Marie de *Lírios D’Água* transita entre a piscina pública onde a equipe de nado sincronizado treina, as ruas de sua vizinhança e o túnel – um local de conotação clara e hitchcockianamente sexual – onde ela acompanha Floriane nos encontros da jovem atleta com o namorado.

Por fim, outro aspecto importante em relação ao espaço ocupado pelas protagonistas de Sciamma é que – assim como os personagens de Andrew Haigh – elas nunca vivem no “centro”. Suas heroínas sempre moram no subúrbio, na periferia, às margens de uma ideia de cosmopolitismo e liberalidade representada, no imaginário francês, por Paris. E essa posição determina fortemente o olhar delas: se isso as priva de uma certa “liberdade” de gênero e sexual mais socialmente aceita, quando elas tentam reproduzir essa ideia de liberdade nos ambientes onde habitam, ela não se enquadra ali – e isso as obriga a criar/inventar formas novas, originais, de serem o que querem ser. Como Sciamma explica ao canal do YouTube *PremiereScene*, numa entrevista publicada em 2 de maio de 2015:

Todos os meus filmes se passam no subúrbio. Eu cresci no subúrbio. E acho que é um ótimo lugar para ficção, especialmente para histórias de amadurecimento e

emancipação, porque é a periferia, então você está na margem e deseja fortemente alcançar o centro. Você tem um sonho intenso. É uma perspectiva sólida para os personagens.⁷

E como veremos adiante, todas essas ideias – de protagonistas que observam para (re)criar, de mulheres que existem às margens do centro, onde vivem histórias de transição/emancipação e amadurecimento – serão levadas à enésima potência em *Retrato de uma Jovem em Chamas*.

3.2 “Isso explica todos os seus olhares”

No quarto longa de Sciamma, permanece a estrutura do olhar que observa para, em seguida, reproduzir. O filme se passa no século XVIII, quando a pintora Marianne (Noémie Merlant) chega a uma ilha, na região francesa da Bretanha, para pintar um retrato de Héloïse (Adèle Haenel), encomendado pela mãe da jovem (Valeria Golino). Héloïse, contudo, recusa-se a posar, sabendo que o quadro será enviado para um pretendente em Milão, que ela nunca viu e com quem não quer se casar. A Marianne cabe, então, passar-se por dama de companhia, observar sua modelo sem revelar seus objetivos e pintá-la depois de seus encontros, em segredo.

Assim como nos demais longas de Sciamma, essa estratégia de reprodução da realidade eventualmente falhará. Tanto a pintora quanto a modelo concordam que o quadro resultante da “farsa” não capta a essência de Héloïse, não sendo capaz de mostrar quem ela realmente é. Apenas quando Marianne se deixa engolfar pela realidade – leia-se, reconhecer a presença e o olhar de sua modelo, permitindo que ele construa o retrato em parceria com o seu – é que a obra, finalmente, e em todos os sentidos, ganha vida. As duas jovens, nesse processo, acabam por se apaixonar.

É uma trama que, em certa medida, segue a mesma premissa dos outros trabalhos de Sciamma. Marianne é a protagonista que observa a realidade com o objetivo de reproduzi-la e, ao ser eventualmente confrontada pelo fracasso dessa empreitada, precisa encontrar uma alternativa, uma linguagem própria – definindo sua identidade, quem realmente é, nesse processo. Se a “jovem em chamas” da pintura no início do filme é Héloïse, Marianne pode ser considerada a “jovem em chamas” do título do longa, no sentido de que a história é o retrato dela sendo consumida pelo fogo da paixão por sua modelo, e renascendo como artista das cinzas resultantes.

No entanto, como a própria cineasta reconhece em entrevista à jornalista Charlotte Bénard, do site *Fiches du Cinéma*, em 16 de setembro de 2019, há uma novidade neste quarto filme:

⁷ Tradução do autor. No original: “All my movies are set in the suburbs. I grew up in the suburbs. I think it’s a great place for fiction, especially for coming-of-age stories, and emancipation stories, because it’s the periphery, so you are the margin, and you so strongly want to reach the center. You have a strong dream. There’s a strong perspective for the characters”. Disponível em <https://youtu.be/WS8d23t2DZc>. Acesso em 26.03.2021.

Eu sempre faço filmes em que os personagens são observadores. Observadoras. Neste, a diferença reside no fato de que a dinâmica de infiltração do olhar mudou. A premissa do filme poderia ser: ela a olha em segredo porque a outra não concorda em ser observada, e depois concorda. O movimento dramaturgico faz com que, logo, as protagonistas devam se entreolhar: não estamos em uma dinâmica voyeurista, mas em uma falsa ideia de observação unidirecional. Porque os olhos de Héloïse também têm uma direção. Além disso, um dos primeiros olhares de Héloïse é na direção da câmera, deixando claro que ela vê todos; ela é observada e nós, como espectadores, também olhamos para ela.⁸

E de fato, a presença de Héloïse em *Retrato (...)* é o grande elemento disruptor na fórmula prévia da cineasta. Ela representa a primeira vez, no cinema da realizadora, em que essa “realidade” observada também possui um olhar que constrói a narrativa, que observa de volta. Numa das muitas cenas em que Marianne pinta o retrato encomendado, ela descreve vários trejeitos que havia reparado em sua modelo para provar à jovem como seu olhar havia capturado os mínimos detalhes da personalidade dela. Héloïse, no entanto, recusa-se a ser um mero objeto de observação e, em resposta, lista uma série de gestos e comportamentos que ela também havia notado em Marianne. “*Quando me olhas, quem pensas que estou a olhar?*”, retruca a jovem modelo (1:05:15 do filme).

Trata-se de um momento fundamental da narrativa, não apenas por sua importância na alteração da dinâmica do filme a partir dali – após a fala de Héloïse, a montagem corta pela primeira vez para um plano subjetivo da jovem retratada, revelando seu ponto de vista e colocando Marianne no lugar de observada. Mas, principalmente, porque reitera a centralidade do olhar no cinema de Sciamma, mostrando ainda como a modelo também possui o seu. Ela é como a Eurídice da interpretação que o longa dá ao mito grego, durante um diálogo entre as protagonistas. Não por acaso, é Héloïse quem imagina essa nova leitura: em sua versão, Orfeu se vira e perde a chance de voltar ao mundo dos vivos com sua amada porque ela diz “*vire-se*”. Eurídice é a agente da história, não uma mera vítima à mercê dos caprichos dos deuses e da narrativa. É uma mulher que comanda o olhar.

O que vem a ser exatamente o que Sciamma deseja para o personagem da modelo. A jovem é, em essência, uma mulher que se recusa a ser presa em uma moldura – não por acaso, o fim do romance das duas protagonistas será marcado pelo plano em que o retrato pintado, a imagem de Héloïse, é preso e martelado dentro da caixa que será enviada para o pretendente milanês. Mas se ela deve ser inserida dentro desse quadro, a modelo deseja também participar das suas definições, da formulação e da sua criação. Quer ter voz e olhar nesse processo. E olhar, no

⁸ Tradução do autor. No original: “Je fais toujours des films où les personnages sont observateurs. Observatrices, plutôt. Dans celui-ci, le déplacement réside en ce que la dynamique d’infiltration du regard a changé. Le pitch du film pourrait être: elle la regarde en secret car elle ne consent pas à être regardée, puis elle y consent. La bascule dramaturgique fait que, très tôt, les personnages vont se regarder mutuellement. On n’est pas dans une dynamique voyeuriste, mais d’illusion de scrutation à sens unique. Les regards d’Héloïse sont dirigés. D’ailleurs, l’un des premiers regards d’Héloïse est un regard caméra, il désigne le fait qu’il voit tout le monde; elle est regardée, et nous aussi, spectateurs, nous la regardons”. Disponível em <https://www.fichesducinema.com/2019/09/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-entretien-avec-celine-sciamma/>. Acesso em 27.03.2021.

cinema de Céline Sciamma, é o poder de escrever a própria história, conduzir e determinar seu destino. Ao observar e reencenar, tanto Marie quanto Laure/Mickäel e Marieme estão, na verdade, assumindo o controle sobre a construção das próprias identidades. Nesse sentido, o cinema da realizadora francesa é a narrativa de mulheres criando suas próprias histórias, seus próprios caminhos, suas próprias vidas – buscando e inventando a(s) linguagem(ns) que lhe(s) permita(m) se expressar.

Por sinal, existe um elemento onipresente em todos os quatro longas que representa um rito de passagem – ou uma prova de fogo – que as protagonistas devem superar nessa definição de suas identidades: a água. Pular/entrar na água, no cinema de Sciamma, é uma afirmação de liberdade e independência. Em *Lírios d'Água*, Marie descobre sua sexualidade e seu fascínio pelo nado sincronizado ao submergir pela primeira vez e ver as pernas das atletas em movimento sob a superfície – e todo seu arco dramático será definido pela perda do medo que a faz se apoiar na borda da piscina. Já em *Tomboy*, o maior desafio enfrentado por Laure/Mickäel é ter que nadar no lago com os demais garotos usando uma sunga – e triunfar sobre esse obstáculo é a maior sensação de liberdade e de pura alegria que a/o protagonista tem durante todo o filme. *Garotas* não tem água per se, mas o momento em que Marieme simbolicamente se une e se sente parte da gangue de amigas acontece no quarto do hotel, quando elas estão cantando e dançando a música “*Diamonds*”, da estrela pop Rihanna. Fascinada, a protagonista observa as três amigas, lindas, banhadas por uma intensa luz azul, como sereias negras imersas num mar turquesa – e, no final da canção, junta-se a elas, como se mergulhando nesse oceano de luz.

Em *Retrato (...)*, a água tem o mesmo papel. Logo no início, as telas de Marianne caem no mar, quando ela se encontra no barco rumo à ilha. Nenhum dos marinheiros cogita pular na água fria para resgatá-las. A pintora, no entanto, não hesita. Na rígida e patriarcal França do século XVIII, aquelas telas representam seu direito de olhar. Pintar é quem ela é, e jogar-se no mar arriscando a morte é uma afirmação disso. Pouco depois, Héloïse também vai entrar no mar gelado, após ser informada do estratagema de que foi vítima, com o objetivo de descobrir se sabe nadar. Ela não chega a uma conclusão, mas seu olhar desafiador para a pintora após sair da água parece dizer “eu ainda não sei quem sou, mas não tenho medo de descobrir. E não vou deixar que ninguém defina isso por mim: nem você, nem sua pintura” (0:48:27 do filme).

Curiosamente, essa descoberta da identidade – de um olhar capaz de criar e inventar novas histórias/novas linguagens – só acontece, não só para Héloïse, mas também para Marianne, por meio do encontro amoroso-criativo uma com a outra. Na cena em que a pintora apresenta a primeira versão do retrato de sua modelo, feito “às escondidas”, a jovem desdenhosamente questiona se “*é assim que me vês?*” (0:49:28 do filme). A resposta da artista é que não, que ela está apenas reproduzindo “*regras, convenções, ideias*” – criadas, claro, por homens. E não por acaso, o processo do segundo retrato tem início quando a pintora convida a modelo a “*regardez-moi*”, a olhar para ela. É só no encontro com esse olhar de Héloïse que Marianne consegue não meramente reproduzir regras, mas descobrir e executar seu próprio olhar como artista.

Por outro lado, o fato de que esse olhar da jovem modelo – suas ações, opiniões, personalidade – é uma parte fundamental e igualmente importante da criação do retrato tem um objetivo que Sciamma reitera em quase todas as entrevistas sobre o filme: desconstruir o conceito de “musa” como a figura de uma mulher que inspira um artista (geralmente homem) simplesmente pela presença de sua beleza. Para a cineasta, esse termo é uma “palavra bonitinha” que tem servido para apagar a contribuição feminina na história da arte – já que, para muitas mulheres, servir como modelo era a única chance de estar em um estúdio artístico. E ao estarem nesse espaço, elas não apenas emprestavam sua aparência física, mas contribuía com opiniões, ideias e se engajavam num diálogo criativo com o pintor, fotógrafo, realizador, etc.

Essa redefinição do conceito de “musa”⁹ tem início desde a entrada de Héloïse em cena, logo no primeiro plano em que ela aparece. Até este momento, *Retrato (...)* é um filme fechado, sombrio, chuvoso e escuro, passado quase todo dentro daquele castelo, sem nenhuma ou pouca luz. A primeira cena com a jovem modelo marca não apenas a saída para o exterior e para o claro, mas de certa forma, a chegada do sol no filme: a atriz Adèle Haenel (Héloïse) é filmada de costas na sequência e, quando o capuz de sua capa cai, seu cabelo loiro, preso num coque, é visto pela câmera subjetiva do ponto de vista de Marianne, como o sol que irá iluminar sua criação (fig. 10). Mas logo em seguida, Héloïse se vira e olha diretamente para a câmera, e para a pintora (fig. 11). Ela não é só uma bela inspiração, é também um olhar, uma esfinge: “decifra-me ou te devoro”.



Figuras 10 e 11: Fotogramas da introdução de Héloïse em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, capturados a partir de 0:19:23 (fig. 10) e 0:19:58 (fig. 11). Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

Em entrevista a Amy Taubin, na edição de novembro de 2019 da revista *Film Comment*, Sciamma argumenta que:

⁹ É importante notar que, na mitologia grega, as Musas eram originalmente as nove filhas de Zeus e Mnemósine, a deusa da memória. Cada uma delas representava uma arte específica e despertava a inspiração nos seus criadores. Em outras palavras, elas eram deusas – e só ganharam uma conotação mais sexual, como uma espécie de “amantes”, num contexto mais moderno de arte como um universo boêmio e dominado pelo olhar (e o desejo) masculino.

no centro do filme, está essa ideia de que não existe musa, ou que isso é uma palavra bonita para esconder a realidade de como mulheres vêm colaborando com artistas. Eu queria retratar o diálogo intelectual e não esquecer que existem vários cérebros em jogo. Nós vemos como a história da arte reduz a colaboração entre artistas e suas companheiras: antes, uma musa era essa mulher fetichizada, silenciosa e linda sentada no estúdio, ao passo que agora sabemos que Dora Maar, a “musa” de Picasso, era uma grande fotógrafa surrealista. E Gabrièle Buffet-Picabia, a companheira de Francis Picabia, estava intensamente envolvida na evolução dele. Eu queria retratar a realidade disso no processo de fazer um filme em forte colaboração com minhas atrizes.¹⁰

E é para restituir essa equanimidade ao processo artístico que a cineasta afirma que o romance do filme devia ser entre duas mulheres. Porque o diálogo criativo e o diálogo amoroso no filme são um só – algo uno e indiviso. Em um outro momento em que Marianne pinta Héloïse, a jovem não consegue parar de rir. E a pintora pede que ela se concentre, fique séria. Em seguida, num plano sem cortes, a diretora de fotografia Claire Mathon acompanha o olhar atento de Marianne enquanto ela caminha na direção de Héloïse, como se tentasse capturar melhor um detalhe qualquer da expressão da modelo, até que ela chega junto à jovem, corrige minimamente sua postura e, seduzida por sua beleza, termina por beijá-la.

O plano-sequência sintetiza como, em *Retrato (...)*, olhar, amar e criar são uma coisa só. E, portanto, para que não houvesse uma desigualdade no processo artístico, era necessário que ela também não existisse no plano amoroso. O que, para Sciamma, significava que devia se tratar de um romance entre duas pessoas do mesmo sexo. Na mesma entrevista à *Film Comment*, ela continua dizendo que “eu queria uma história de amor com igualdade. É algo que não se vê muito, e eu acho que é algo possível por causa do aspecto queer da história. Como Héloïse diz, parece quase que elas estão inventando algo”¹¹.

É exatamente nessa fala da jovem modelo, “*será que todos os amantes sentem que estão inventando algo novo?*” (1:23:38 do filme), que fica claro como, na promiscuidade indissociável entre os diálogos amoroso e criativo, a cineasta está menos interessada em queerizar suas protagonistas do que em reinventar/reescrever uma linguagem – especificamente, a do processo artístico. No romance entre Marianne e Héloïse, Sciamma queeriza, na verdade, a história da

¹⁰ Tradução do autor. No original: “At the center of the film is this idea that there is no muse, or that it’s a beautiful word for hiding the reality of how women have been collaborating with artists. I wanted to portray the intellectual dialogue and not to forget that there are several brains in the room. We see how art history reduces the collaboration between artists and their companions: before, a muse was this fetishized, silent, beautiful woman sitting in the room, whereas we now know that Dora Maar, the “muse” of Picasso, was this great Surrealist photographer. And Gabrièle Buffet-Picabia, the companion of Francis Picabia, was intensely involved in his evolution. I wanted to portray the reality of that in the process of actually making a film in strong collaboration with my actresses”. Disponível em <https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Acesso em 27.03.2021.

¹¹ Tradução do autor. No original: “I wanted a love story with equality. It’s something you don’t get to see much, and I think it’s something that is possible because of the queerness of their story. As Héloïse says, it almost feels like they’re inventing something”.

arte – ela desestabiliza e reconfigura a forma como enxergamos e imaginamos a criação por meio do gênero e da sexualidade. E o que a realizadora entende por essa genderização-como-reinvenção do processo criativo fica claro na provocação que ela faz ao jornalista Rich Juzwiak, do site *Jezebel*, numa entrevista publicada em 4 de dezembro de 2019:

Quando Virginia Woolf escreveu, ela não apenas preencheu o vazio da voz das mulheres na literatura; ela estava reinventando a literatura. É o mesmo com o cinema. Quando Chantal Akerman realiza *Jeanne Dielman*, ela tem 25 anos. Ela não está sendo uma mulher diretora. Ela inventa algo que influencia o cinema há anos.¹²

A forma como Sciamma imagina – transforma em imagem, em cinema – essa reinvenção da linguagem por meio da queerização do processo criativo das protagonistas de seu filme é o que vamos analisar a seguir.

3.3 O tempo e o espaço do olhar

Para além da referida paridade entre as protagonistas, queerizar esse diálogo implicou também encontrar o momento histórico em que isso pudesse acontecer – em que ele fizesse sentido. E Sciamma revela que escolheu a França do fim do século XVIII porque o fenômeno dos retratos entre a nobreza e a burguesia daquela época permitiu, na verdade, a existência de um número significativo de mulheres artistas no período – que, com algumas raras exceções, como Elizabeth Vigée Le Brun ou a inglesa Angelica Kauffman, foram solenemente apagadas, numa história da arte majoritariamente escrita por e sobre homens. O que mais surpreendeu a cineasta em sua pesquisa, porém, não foi a mera existência dessas pintoras – mas, sim, a materialidade do corpus produzido por elas, a diferença e a intimidade entre modelo e artista que se percebe nos seus retratos. Em entrevista concedida a Cécile Becker, da revista francesa *Zut*, de 29 de agosto de 2019, a realizadora descreve que:

A coisa mais chocante em minha pesquisa foi o corpus dessas pintoras: essas imagens produzem outras posturas; tem mulher que sorri, a gente vê os dentes delas. Estas são as imagens que me faltavam. Eliminando as mulheres da literatura e da pintura, não lhes dando a oportunidade de se expressar, invisibilizando as artistas que conseguiram falar, estamos nos privando da nossa intimidade. O filme procura reparar isso e criar um pouco de memória.¹³

¹² Tradução do autor. No original: “When Virginia Woolf wrote, it wasn’t just filling the void of women’s voice in literature; she was reinventing literature. It’s the same with cinema. When Chantal Akerman is doing *Jeanne Dielman*, she’s 25. She’s not being one woman director. She invents something that influences cinema for years, still on”. Disponível em <https://themuse.jezebel.com/celine-sciamma-on-the-brains-heart-and-feminism-of-po-1840183814>. Acesso em 28.03.2021.

¹³ Tradução do autor. No original: “La chose la plus bouleversante dans mes recherches était le corpus de ces peintres femmes: ces images produisent d’autres postures; il y a des femmes qui sourient, on voit leurs dents. Ce sont ces images-là qui m’ont manqué. En coupant les femmes de la littérature et de la peinture, en ne leur donnant pas l’occasion de s’exprimer, en invisibilisant les artistes qui ont réussi à prendre la parole, on nous coupe de notre intimité. Le film cherche à réparer ça et à nous créer un peu de mémoire”.

Essa intimidade é o que Sciamma busca encenar em *Retrato (...)*. O longa é fundamental e quase totalmente alicerçado, sim, sobre o olhar, mas a potência de suas imagens não se resume a um amontoado de planos de olhos. A matéria-prima da montagem e da construção dramática do filme é, na verdade, aquilo que transita entre esses olhares. A queerização da história da arte é operada pela tensão, o diálogo silencioso e a cumplicidade que se estabelecem quando duas mulheres se fecham em um estúdio e ousam olhar uma para outra¹⁴. O queer se manifesta nesse espaço de desejo e transição que se instaura entre Marianne e Héloïse, reproduzido pela jovem pintora no quadro de Orfeu e Eurídice que ela apresenta na exposição do epílogo do longa: no centro da pintura está mais representada a troca de olhares entre os dois amantes na sua despedida final do que os personagens em si.

Por sua vez, ao capturar esse espaço de intimidade entre suas duas protagonistas no filme, Sciamma associa o lesbianismo das personagens menos a uma questão meramente sexual ou identitária (o que seria anacrônico, considerando o período histórico) e mais a uma forma – quase aistórica – de existir, e de produzir. Algo que a realizadora expressa em várias entrevistas como um desejo de mostrar “*mulheres trabalhando*” (“*women at work*”), e que representa uma espécie de materialização cinematográfica do que Adrienne Rich (2012, pp. 35-36) chama de “continuum lésbico”:

Existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência. Entendo que o termo continuum lésbico possa incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher [...] A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor.

Para fazer de *Retrato (...)* seu manifesto contra essa “destruição de registros”, a realizadora precisa, no entanto, não apenas encenar esse espaço até então desconhecido da intimidade, mas construir um universo – um lugar – onde ele seja possível. É nesse sentido que, se seus filmes anteriores se passavam às margens, no subúrbio, esta quarta produção chega ao extremo de localizar sua ação em uma ilha. Um local literalmente descolado do patriarcado e da heteronormatividade ao redor, no qual – como na Themyscira onde vivem as amazonas de Mulher-Maravilha – as mulheres podem trabalhar, amar, transar, abortar e existir independentes da interferência masculina. Uma locação que carrega, nas palavras de De Lauretis (1985, p. 162),

Disponível em <https://www.zut-magazine.com/categorie/culture/cinema/celine-sciamma-portrait-jeune-fille-feu/>. Acesso em 27.03.2021.

¹⁴ Importante notar que essa criação de um espaço de sororidade e intimidade feminina remete a algo que Sciamma já havia realizado com a amizade de Marie e Anne em *Lírios D'Água*, com as cenas entre Marieme e suas amigas em *Garotas* e com a relação entre Laure/Mickael e sua irmã em *Tomboy*.

o sentimento de uma distância interna, uma contradição, um espaço de silêncio, que existe lado a lado com a atração imaginária das representações culturais e ideológicas sem negá-las ou apagá-las. Artistas, cineastas e escritoras mulheres reconhecem essa divisão ou diferença ao tentar expressá-la em seus trabalhos.¹⁵

A decisão narrativa – deliberada e nada sutil – de expressar esse “espaço de silêncio” por meio da exclusão do quadro, e da cena, de todos os homens que possivelmente habitam a ilha do filme, é um dos aspectos mais marcantes de *Retrato (...)*. E diz muito respeito ao olhar de Sciamma como realizadora – que vamos caracterizar a seguir – e ao que ela considera como seu *female gaze*.

Em várias entrevistas, a cineasta afirma que, ao propor-se a narrar uma história envolvendo as pintoras retratistas do século XVIII, uma decisão que ela tomou desde o início é a de que o filme não seria a biografia específica de uma dessas artistas. Não seria a epopeia de uma grande pintora, como Vigée Le Brun ou Kauffman, por exemplo. Porque Sciamma considera a ideia da história de “mulheres fortes” (“*strong women*”) uma armadilha neoliberal: dizer que uma mulher fez muito sucesso por seu enorme talento apaga as dificuldades e as injustiças do período, e dá a entender que as outras mulheres não obtiveram o mesmo êxito porque não tinham a mesma genialidade¹⁶. Daí a decisão de criar uma personagem ficcional para representar todas elas – Marianne, filha de um pintor, que vai herdar o estúdio do pai; uma mulher operária, uma “*woman at work*”.

A outra escolha feita pela realizadora sobre *como* contar essa história foi a de que o longa não seria sobre a opressão, o machismo, a violência, as injustiças e o silenciamento de que mulheres – artistas, lésbicas – foram vítimas naquele período. Por um motivo que ela deixa bem claro na entrevista a Marshall Shaffer, da *Slant Magazine*, em 1º de dezembro de 2019:

Nós não temos que te contar quais são as perspectivas para essas mulheres, especialmente porque estamos no passado. Elas são uma merda. Horríveis. Não vamos perder tempo e colocar-te nessa posição de experienciar o conflito para contar a mesma história, a de que é impossível. A verdadeira tragédia é que é possível, mas tornado impossível – pelo mundo dos homens, principalmente. É também por isso que não há homens no filme. Significaria retratar um personagem cujo único propósito é ser o inimigo, o que não me interessa nem um pouco. Não vou perder tempo retratando isso. Não é generoso o bastante.¹⁷

¹⁵ Tradução do autor. No original: “the feeling of an internal distance, a contradiction, a space of silence, which is there alongside the imaginary pull of cultural and ideological representations without denying or obliterating them. Women artists, filmmakers and writers acknowledge this division or difference by attempting to express it in their works”.

¹⁶ Ver por exemplo: <https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>. Acesso em 27.03.2021.

¹⁷ Tradução do autor. No original: “We don’t have to tell you the prospects for these women, especially because it’s set in the past. They’re shitty. Lousy. We’re not going to waste time and put you in that position where you will go through this conflict to tell the same thing, that it’s impossible. The real tragedy is that it is possible, but it’s made impossible—by the world of men, mostly. That’s also why there are no men in the film. It would mean portraying a character whose sole purpose is to be the enemy, which isn’t something

Resumindo: a história de como mulheres eram oprimidas na França do século XVIII já foi contada no cinema centenas – talvez milhares – de vezes. Não precisa ser contada mais uma vez. Então, escolher o que colocar no quadro – o desejo, a criatividade, o olhar, a paixão, o intelecto que essas mulheres vivenciavam longe da opressão patriarcal – e o que deixar de fora dele – a opressão patriarcal – é, retornando à fala de Sciamma no início deste capítulo, não simplesmente preencher um vazio com uma imagem. É inventar uma nova linguagem, um novo modo de criar essa imagem, de contar essa história. É fazer o que Jim Ellis (1999) chama de “filme de época queer”, e não um filme de época lésbico: é olhar para o passado para “foder com o presente”, nas palavras de Derek Jarman, para se engajar com o público e as discussões queer contemporâneas. Como a própria Sciamma confirma, em entrevista a Elena Lazic, do site *Little White Lies*, em 25 de fevereiro de 2020:

Eu não senti que estava voltando para o passado porque uma história que ainda não foi contada não pertence necessariamente ao passado. De qualquer forma, nós a estamos contando hoje. É o que importava para mim. Que nós a contássemos hoje, e com o desejo de preencher um vazio. Não havia nenhuma ambição acadêmica nisso, mas havia algo alegre e vivo em trazer de volta à vida os corações e os corpos daquelas mulheres.¹⁸

Nesse sentido, Sciamma faz de seu cinema a história de mulheres que agem – nas palavras de Héloïse, que querem “correr”, e não “morrer”. Querem pintar. Olhar. Amar. Viver momentos de felicidade e liberdade. Escrever suas próprias histórias.

E encontrar um “como”, uma nova forma de dar visibilidade a essas experiências varridas para debaixo do tapete, contar essas histórias nunca narradas, colocar na tela essa vida interior feminina até então negligenciada, transformando isso em cinema, é o que caracteriza o olhar de realizadora da cineasta francesa. Essa busca, essa construção de seu olhar cinematográfico é algo que, na descrição de Sciamma, pode ser considerado uma queerização do *female gaze* – ou, ao menos, uma desestabilização que faz com que ele tenha a ver menos com gênero do que com as relações de poder que ela procura estabelecer tanto na frente quanto atrás da câmera.

Se na frente das lentes de *Retrato (...)*, um diálogo amoroso-criativo igualitário era encenado entre artista e modelo, era necessário – ou pelo menos coerente – que essa mesma igualdade existisse também atrás delas, entre cineasta e atrizes. O que implicou - nas palavras da atriz Noémie Merlant (Marianne), durante um debate no New York Film Festival, em 3 de outubro de 2019 - implantar no set uma ideia de “olhar horizontal”, um “ambiente de colaboração em que,

that interests me at all. I don't need to take time to portray that. It's not generous enough”. Disponível em <https://www.slantmagazine.com/film/interview-celine-sciamma-on-redefining-the-muse-with-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Acesso em 27.03.2021.

¹⁸ Tradução do autor. No original: “I didn't feel like I was moving into the past, because a story that hasn't yet been told does not necessarily belong to the past. In any case, we're telling it today. That's what counted for me. That we were telling it today, and with a desire to fill a gap. There wasn't any academic ambition in that, but there was something joyous and alive in bringing back to life the hearts and the bodies of those women”. Disponível em <https://lwlies.com/interviews/celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Acesso em 27.03.2021.

como atrizes, não éramos apenas objetos, éramos parte da criação, com espaço para expressar e propor”¹⁹.

Para Sciamma, o *female gaze* implica estar atenta a essas dinâmicas de poder que se estabelecem nos sets, o que ecoa o argumento de B. Ruby Rich (2013, p. 211) segundo o qual a ideia de um cinema lésbico, ou queer, não envolve apenas a temática dos filmes, mas também a criação de novos modos de produção:

Enquanto as lésbicas continuam a lutar para encontrar espaços legíveis de representação na tela num universo pós-NCQ, numa indústria cinematográfica simultaneamente fechada (para forasteiros) e ameaçada (por mudanças tecnológicas), mas tão inóspita para mulheres e lésbicas como sempre, [o filme] *A Turma das Sapinhas de Tetinhas Pequenas* oferece um caminho alternativo: não simplesmente DIY [Do it yourself / Faça você mesmo], mas pelo contrário DWO, “Faça Com Outras” [Do it With Others]. A ação coletiva é sua resposta para passos em falso, DWO sua réplica para o DIY hipster, a marca atual do individualismo.²⁰

Já na frente das câmeras, mais do que meramente “não objetificar” o corpo e a imagem feminina, a cineasta francesa argumenta que o *female gaze* implica em um compartilhamento, pelo/a espectador/a, da(s) experiência(s) da(s) mulher(es) retratada(s) na tela – reforçando aqui a perspectiva queer de mulher(es) como experiência(s), e não apenas como gênero²¹. Para Sciamma, esse “olhar feminino” não se trata de retratar “mulheres fortes”, muito menos de uma questão moral de evitar a nudez ou de extirpar o prazer do olhar cinematográfico, como sugerido por Mulvey (1975) – até porque existe um profundo e inegável prazer nos olhares de *Retrato (...)*. Nas palavras da própria Sciamma, no podcast *Landmark Theatres Q&A*, gravado em 7 de janeiro de 2020:

Cinema é construído pelo *male gaze*. É basicamente propaganda para o *male gaze*. Em suma, ele é a convenção. Então, o *female gaze* seria se afastar da convenção. *Female gaze* não se trata apenas de não objetificar uma personagem porque isso não é tão difícil. Bem, é, porque você tem que escrever alguém como um sujeito, e isso é trabalho. Não se trata de “não vou te mostrar alguém nua”. *Female gaze* se trata de compartilhar as experiências do personagem – feminino ou masculino. Todos são sujeitos. É uma

¹⁹ Tradução do autor. No original: “a horizontal gaze between all of us, in which, as actors, we were not just objects, we were a part of this creation, with a space to express and to propose things”. Disponível em <https://youtu.be/ovDDyQBzeag>. Acesso em 27.03.2021.

²⁰ Tradução do autor. No original: “As lesbians continue to struggle to find legible zones of representation on screen in a post-NQC universe, in a film industry simultaneously locked down (to outsiders) and threatened (by technological change), yet as inhospitable to women and lesbians as ever, IBTC offers another way: not simply DIY, but rather DWO, ‘Do it with others’. Group action is her retort to lockstep, DWO her retort to hipster DIY, the current brand of individualism.”

²¹ Para Teresa de Lauretis (1982, p. 159), essa ideia de mulher como experiência, e não gênero, pressupõe “um envolvimento pessoal e subjetivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afeto) aos acontecimentos do mundo”.

oportunidade de trazer um novo entretenimento, novas emoções. Não é um código teórico, nem se trata de moral.²²

E *Retrato (...)* apresenta uma sequência que exemplifica, talvez perfeitamente, o que significa usar a arte como essa ferramenta de compartilhamento de experiências (por vezes desconhecidas, inéditas, apagadas) do feminino. Existe uma trama paralela no filme, envolvendo a criada da casa, Sophie (Luàna Bajrami), que quer abortar. Marianne e Héloïse decidem ajudá-la, e acompanham-na até a casa da mulher que realizará o procedimento. Lá, a pintora mal consegue olhar a cena, mas a modelo força seu rosto a registrar cada gesto. Mais tarde, em casa, Héloïse convida Sophie a reencenar aquele momento para que Marianne o immortalize em um quadro – mais uma protagonista observando a realidade para reproduzi-la depois. Ao posar no lugar da doula junto com a criada, a atriz Adèle Haenel dirige um olhar para a pintora que parece dizer “você veio aqui pintar uma mulher? Isso é ser uma mulher”. Nesse quadro de uma sororidade que atravessa a classe social, de dor, de resiliência e de agência sobre o próprio corpo, está possivelmente a síntese do que significa para Sciamma o *female gaze* como um olhar que foge da convenção rumo à construção de novas experiências e de novas emoções – assim como mais um exemplo no cinema da realizadora da ideia de feminino como uma performance encenada e capturada pelo olhar.

Ironicamente, porém, uma das formas mais efetivas que o filme encontra de, não apenas colocar na tela a vida interior de suas protagonistas, mas fazer com que o/a espectador/a compartilhe da percepção de mundo daquelas mulheres, é por meio do som – e não da imagem. Um dos aspectos mais distintivos do longa é sua quase ausência de trilha musical. Com exceção de três momentos – quando Marianne toca piano para Héloïse; a sequência do ritual feminino na praia; e a cena final na ópera – o filme não possui música. O que não significa que ele seja uma produção silenciosa, mas sim que o público percebe o som (ou a ausência dele) – e, conseqüentemente, o cotidiano daquela época – da mesma forma que os personagens. Ele é transportado para o período, para a experiência de vida daquelas mulheres, por meio do design de som. E a raridade do prazer musical é um elemento fundamental disso, como a cineasta explica ao jornalista Antoine Duplan, na edição de 17 de setembro de 2019 do jornal suíço *Le Temps*:

O filme fala sobre arte, seu caráter consolador e a relação de amor que se pode manter com a arte. Portanto, eu queria que as ocorrências de beleza, musical ou literária, fossem preciosas. Que o espectador estivesse em pé de igualdade com as protagonistas, naquele mesmo estado de frustração com a indisponibilidade da arte, pois hoje vivemos

²² Tradução do autor. No original: “Cinema is built on the male gaze. It’s basically propaganda for the male gaze. So, basically it is convention. So, female gaze would be departing from convention. Female gaze is not only about not objectifying a character because that is not that hard. Well, it is because you have to write somebody as a subject, and that is work. It’s not about ‘I’m not gonna show you somebody naked’. Female gaze is about sharing the experience of the character – female or male. Everybody is a subject. It is an opportunity to bring new entertainment, new emotion. It’s not a theoretical code, it is not about moral.” Disponível em <https://landmarktheatres.podbean.com/e/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-noemie-merlant-adele-haenel-and-claire-mathon/>. Acesso em 27.03.2021.

um momento fabuloso de total acessibilidade a muitas obras. Quando a música surge no filme, é como uma revolução.²³

E todo esse esforço para construir na tela uma experiência feminina, nova, única, não faria sentido nenhum sem um/a espectador/a disposto/a, e preparado/a, a mergulhar nela. E para uma realizadora que considera o cinema – e seu filme – como uma reflexão sobre o ato de olhar, Sciamma não ignora que seu público é também alguém que olha. Portanto, um sujeito que define e é definido pela história narrada. É nesse sentido que, em várias das entrevistas e debates analisados, a realizadora fala de uma ideia de “espectador ativo”. E entender o que ela quer dizer com isso é fundamental para compreender como ela concebe esse terceiro vértice que completa a triangulação de olhares do seu cinema.

Na entrevista à revista *Zut* (2019), Sciamma afirma ter a ambição de “convocar um/a espectador/a que questione seu próprio olhar e o coloque em jogo o máximo possível”²⁴. Ou seja, a cineasta não pensa em um público que simplesmente vai habitar o universo que ela cria. Mas que tem consciência desse habitar, de que – assim como Marianne e Héloïse – é alguém que olha para esse universo e busca dar um sentido a ele. Em outras palavras: que tem noção do seu papel dentro do jogo cinematográfico. Na mesma entrevista, ela chama essa figura de “espectador sujeito”: alguém que tem uma história pregressa, emoções, traumas, desejos, ideias, dúvidas, proposições, e que não só enxerga o filme através desse prisma, mas que tem consciência disso.

E como *Retrato (...)* é um longa que reflete o tempo todo sobre a ideia de olhar da cineasta, ele também coloca em cena essa ideia de público sujeito – especificamente no seu magnífico plano final. O filme de Sciamma termina com um plano-sequência de dois minutos e meio, com um zoom se aproximando do rosto de Héloïse na galeria de um teatro, enquanto ela assiste a um trecho das *Quatro Estações* de Vivaldi, o mesmo que Marianne havia tocado para ela anos antes. É uma imagem que lembra o último plano de outro filme queer recente, *Me Chame pelo seu Nome* (Luca Guadagnino: 2017), em que o protagonista chora ao pensar em um grande amor perdido. No entanto, há uma diferença fundamental entre os dois fechos. No longa de Guadagnino, a câmera assume um ponto de vista “neutro”, de uma lareira, como se o espectador “espiasse” um momento de intimidade que ninguém mais vê. Já em *Retrato (...)*, todo o plano-sequência é filmado do ponto de vista subjetivo de Marianne. Como a narração em off deixa claro, é o olhar dela – e o do/a espectador/a – que confere o significado devido às emoções

²³ Tradução do autor. No original: “Le film tient un discours sur l’art, sur son caractère consolatoire et sur le rapport amoureux qu’on peut entretenir avec l’art. Je voulais donc que les occurrences de la beauté, musicale ou littéraire, soient précieuses. Que le spectateur soit à égalité avec les personnages, dans le même état de frustration, dans l’indisponibilité de l’art, alors que nous vivons un moment fabuleux d’accessibilité totale à bien des œuvres. La musique surgit comme un bouleversement.” Disponível em <https://www.letemps.ch/culture/celine-sciamma-portrait-jeune-fille-feu-un-film-totalement-dedie-lamour>. Acesso em 28.03.2021.

²⁴ Tradução do autor. No original: “J’ai l’ambition de m’adresser, de convoquer un spectateur qui questionne son propre regard et le met en jeu le plus possible.”

transbordando do rosto (e dos olhos, sempre) de Héloïse. Assim como a pintora, o público tem um papel ali, um olhar significador.

Não por acaso, esse olhar é direcionado a alguém que assiste. Alguém que, sentado na poltrona de um teatro, vê uma obra de arte e, não simplesmente pela beleza dessa obra, mas por motivos e emoções profundamente pessoais, chora. Alguém cujo olhar-sujeito constrói uma narrativa. Nesses minutos finais, é como se Sciamma quebrasse a quarta parede, e o/a espectador/a visse a si mesmo, sentado no cinema, chorando por um amor que não terá mais ao sair dali. E o objetivo da realizadora, como ela segue explicando na conversa com a *Zut* (2019), é exatamente que ele/a se dê conta disso:

Penso no espectador, em como torná-lo ativo. Sempre me pergunto o lugar em que o deixo: ele deve ser lembrado de que também está no cinema. Quero que as pessoas pensem em alguém de quem gostam durante o filme. A pergunta: ‘como você cria uma comunidade em torno de um filme?’ é muito importante. Para mim, cinema é isso. Deixe espaço para o espectador, esse é o subtexto. O subtexto é seu! Para conseguir isso, não devemos saturar o espaço de coisas muito explicativas, devemos sempre deixar espaço para trocas inesperadas. Alguém é questionado e, se esse alguém se questiona, coexiste. Há filmes que te dão um tapa, que fazem você querer chorar, tremer ... Eu não quero dar um tapa no público. Eu quero que ele bote a mão na própria consciência.²⁵

É com base nessa ideia de (uma triangulação de) olhares que são não apenas colocados em cena, mas convocados a ter consciência do jogo cinematográfico, e a completar seu significado, que se pode dizer que Sciamma concebe seu cinema não a partir de uma ideia teatral de *mise-en-scène*, mas sim de um *mise-en-regard*: a partir do diálogo entre esses três olhares-sujeitos (da protagonista, da realizadora e do/a espectador/a) que, por serem um elemento ativo na encenação, e por terem consciência de seu papel na construção e na condução da narrativa, descobrem sua identidade e criam uma nova linguagem, capaz de inventar novas imagens.

3.4 Olhares utópicos

Para encerrar este capítulo, e sua reflexão sobre a concepção de cinema queer construída por Sciamma, retornemos ao argumento elaborado pela cineasta sobre como a arte – a literatura, a música, o cinema – pode ser um mecanismo de compartilhamento de experiências, capaz de auxiliar tanto a/o artista quanto seu/ua interlocutor/a na busca por identidade e na

²⁵ Tradução do autor. No original: “En ayant une pensée pour le spectateur, en le rendant actif. Je me pose toujours la question de la place que je lui laisse : il faut lui rappeler qu’il est au cinéma aussi. J’ai envie que les gens pensent à quelqu’un, qu’ils aiment pendant le film. La question: comment fait-on communauté autour d’un film? est très importante. Pour moi, le cinéma, c’est ça. Laisser de la place au spectateur, c’est ça le sous-texte. Le sous-texte, c’est le vôtre ! Pour y arriver, il ne faut pas saturer l’espace de choses trop explicatives, laisser toujours place à la surprise des échanges. On est soi-même questionné, et si on se questionne, on cogite. Il y a des films qui mettent des claques, qui donnent envie de pleurer, de trembler... Je n’ai pas envie de mettre des claques aux spectateurs. J’ai envie de leur poser la main sur le front.”

ressignificação de suas histórias. Porque é nesse sentido que o discurso dela dialoga com a importância e o papel da narrativa na filmografia de Andrew Haigh.

É importante notar que *Retrato (...)* não é simplesmente uma história de amor, mas sim um filme sobre a lembrança de uma história de amor – um flashback trazido à tona, logo na cena inicial, por uma pintura. Trata-se, portanto, de um romance, um encontro amoroso, transformado em narrativa pelos mecanismos da memória – transformado em uma trama com início, meio e fim.

Só que o fim do idílio amoroso de Marianne e Héloïse não é o fim do filme. O longa começa e termina no “depois” do romance. Porque Sciamma não está interessada em retratar o final de uma história de amor como um desfecho trágico que sela a infelicidade e a prisão de suas protagonistas. Mas, sim, em mostrar de que maneira esse romance, esse encontro, altera para sempre a vida e a identidade delas – como elas carregam para sempre o sentimento que despertaram uma na outra, e ele as impulsiona adiante. Como ele, na verdade, liberta-as, ao invés de aprisionar. A força dessa conexão afetiva-sexual-amorosa entre as duas é tão forte que ela opera uma ruptura, uma fissura na noção tradicional de temporalidade rumo a uma temporalidade queer que Elizabeth Freeman (2005) chama de erotohistoriografia – um conceito que, segundo ela,

indica como as relações queer excedem o presente de maneira complexa. Ela insiste que várias práticas sociais queer, especialmente aquelas envolvendo sensações corpóreas agradáveis, produzem forma(s) de consciência temporal, e mesmo de consciência histórica, que podem intervir no dano material feito em nome do desenvolvimento. Contra dor e perda, a erotohistoriografia postula o valor da surpresa, de interrupções agradáveis e de satisfações momentâneas de outros tempos, outros lugares. (Freeman, 2005, p. 59)²⁶

Dentro dessa proposta de um novo tempo queer, narrar um romance, para Sciamma, significa abandonar o clichê batido do “felizes para sempre” do amor romântico – e a ideia incutida aí de casamento como uma possessão eterna – rumo a uma noção de amor como emancipação. Rumo a um projeto político de amor como uma semente de liberdade e de autoconhecimento, que é plantada e que continua a crescer mesmo depois do fim de um relacionamento. Nas palavras da própria Sciamma, em entrevista à jornalista Ruby-Lott Lavigna, da revista *Vice*, em 20 de fevereiro de 2020:

Trata-se de amor como uma emancipação. Nossa imaginação deveria se afastar da ideia de que o sucesso de uma história de amor é passar a porra do resto da sua vida juntos. Nós temos um outro programa político para o amor. Lésbicas, por exemplo, permanecem amigas de suas ex. É possível ter uma vida diferente. Por que queremos

²⁶ Tradução do autor. No original: “erotohistoriography indexes how queer relations complexly exceed the present. It insists that various queer social practices, especially those involving enjoyable bodily sensations, produce form(s) of time consciousness, even historical consciousness, that can intervene upon the material damage done in the name of development. Against pain and loss, erotohistoriography posits the value of surprise, of pleasurable interruptions and momentary fulfillments from elsewhere, other times”.

nos encaixar nesses 'finais felizes', que são na verdade propaganda para um estilo de vida? Nós podemos nos afastar disso. Nós somos mais livres.²⁷

É para marcar a permanência dessa emancipação que Héloïse assinala a página 28 no seu retrato com a filha, que Marianne vê na exposição do epílogo do filme. E que Marianne, após retornar da ilha, pinta o quadro que aparece no início do longa e que lhe empresta o título – porque sua memória do romance não é o retrato encomendado pelo patriarcado, preso e martelado numa caixa. É, literalmente, o *Retrato de uma Jovem em Chamas* – quadro e filme, uma mesma narrativa, produzidos por um novo olhar.

E não é nada por acaso que esses ícones criados por Sciamma para denotar a emancipação das protagonistas sejam duas pinturas. Isso reforça, e deixa bem claro, como o desejo e a liberdade queer delas sobrevive e se manifesta por meio da arte. E por meio de uma arte que elas inventam, imaginam, produzem. Porque, nesse sentido, assim como Russell e seu blog e Glen e suas fitas em *Weekend*, Marianne e Héloïse são também queers que criam. São sujeitos cuja história não é simplesmente contada, mas que são elas mesmas capazes de contar, imaginar e inventar suas próprias narrativas. De dar um (novo) sentido a elas.

A escolha da pintura para expressar isso é ainda mais interessante porque ela permite dizer que as duas protagonistas têm o poder de decidir o que colocar dentro e fora do quadro, a exemplo de Sciamma na elaboração de seus filmes. Marianne e Héloïse não ignoram que vivem numa sociedade extremamente patriarcal, que têm menos liberdade que os homens, que estão cerceadas por uma série de regras e convenções que escapam ao seu controle. Mas donas de um olhar emancipado, e senhoras de sua arte/imagem, elas definem o que retratar ou não em seus quadros. Como expressar seus desejos. Como ser queer, por meio da arte.

Imaginar, ou conceder, tamanha liberdade para duas mulheres na França do século XVIII pode parecer um exagero para alguns, inverossímil. Uma utopia. E é exatamente por isso que Sciamma defende a importância de sujeitos queer – mulheres lésbicas, homens gays, pessoas trans – criarem e contarem suas próprias histórias. Porque, se Connor Winterton (2017) considera esses romances queer contemporâneos “distopias pessoais” em que o fim do amor é o fim do mundo, a cineasta mostra que o fim do romance não é o fim da vida. Que, depois desse rompimento, é possível ressignificar essa história e enxergar nela, na verdade, uma utopia emancipatória – por meio de um olhar queer que inventa sua linguagem para criar novas imagens e fugir de convenções heteronormativas e ultrapassadas, ao decidir o que vai dentro e fora do quadro. E ao fazer isso, ao compartilhar suas experiências, a/o artista – esse queer que cria – possibilita ao seu interlocutor, queer ou não, também imaginar novas identidades, novas

²⁷ Tradução do autor. No original: “It's about love as an emancipation. Our imagination should depart from the fact that the success of a love story is spending your whole fucking life together. We have another political programme for love. For example, lesbians, they are friends with their exes. You can have a different life. Why do we want to fit into those 'happy endings,' that are more propaganda for a lifestyle? We can depart from that. We are more free.” Disponível em <https://www.vice.com/en/article/wxejd4/portrait-lady-fire-film-celine-sciamma-interview-2020>. Acesso em 28.03.2021.

significações, novas formas de existir, pensar e amar. Novas utopias. A realizadora francesa sintetiza essa sua forma de pensar (e de fazer) o cinema quase como um projeto político, na entrevista ao site *Jezebel* (2019):

Você usou a palavra utopia, e o cinema te oferece isso. Não é um mundo de fantasia, é o que nós colocamos no quadro e o que deixamos fora dele. [...] Eu acho que nossas próprias utopias não são sonhos que nós temos, mas sim que nós vivemos. É por isso que temos esperanças nelas como sistemas ou possibilidades para os outros. Eu conheço sororidade. Eu sei como é estar apenas com mulheres. Não é todo dia meu, toda hora. Mas eu conheço e, portanto, eu posso retratar isso. Utopia se trata do que nós vivemos, às vezes por minutos. Distopia é o mesmo. Nós vivemos cada uma em porções diferentes, dependendo dos nossos próprios privilégios, mas não é essa fantasia obscura. Ela existe.²⁸

Em outras palavras, só um sujeito queer pode conhecer sua própria utopia. E se ele, ou ela, a conhece, ele ou ela pode retratá-la – pode narrativizá-la – e, ao fazer isso, torná-la possível (ainda que remotamente, dependendo dos diferentes privilégios de cada um de nós) para outros/as. E não precisa ser uma utopia extrema, uma história de amor perfeita, numa ilha, na Bretanha no século XVIII. Às vezes, uma utopia é um simples quadro, uma imagem, como o plano em que Sciamma ecoa a harmonia e a composição visual d'A *Última Ceia* de Da Vinci, usando apenas as três jovens de seu filme enquadradas à mesa da cozinha: Marianne serve vinho e bota mais lenha na lareira, enquanto Héloïse prepara o jantar, e Sophie (também uma artista) se dedica ao seu bordado (fig. 12).



Figura 12: Fotograma da cena de preparação do jantar em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, capturado a partir de 1:10:28. Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

²⁸ Tradução do autor. No original: “You used the word ‘utopia’, and cinema offers you that. It’s not a fantasy world, but it’s what we put into frame and what we leave out of it. (...) I think that our own utopias are not dreams that we have. We live them. That’s why we hope for them as a system or as possibilities for others. I know sorority. I know being only with women. It’s not my every day, every hour. But I know it, that’s why I can portray it. Utopia is about what we live, sometimes for minutes. Dystopia is the same. We live it in different amounts, depending on our own privilege, but it’s not this dark fantasy. It exists.”

Esses três movimentos não só preenchem o quadro, mas constituem quase uma harmonia músico-visual. A diretora de fotografia Claire Mathon enquadra a cena num plano único e fixo que remete diretamente à pintura de Da Vinci e que, em conjunto com o *mise-en-regard* da cineasta, torna o momento uma utopia queer. Um ideal do que a vida daquelas personagens poderia ser sem a opressão social masculina e heteronormativa do mundo externo – criado por um olhar novo, queer, capaz de inventar novas imagens e novas possibilidades.

Capítulo 4: O Lugar

Introdução

O primeiro plano de *Pariah* mostra um grupo de jovens negras atravessando uma rua. Ainda não é possível ver quem elas são – o enquadramento recorta apenas seus torsos, com destaque para suas roupas: jeans, jaquetas, lenço, cintos. Já existe, no entanto, uma certa ideia de perigo na imagem – um carro vem na sua direção e buzina – como se as garotas invadissem um espaço que não foi feito para elas. Há um risco inerente a essa travessia, mas as personagens não hesitam e seguem em frente.

Logo a seguir, o/a espectador/a descobre que, do outro lado da rua, está um clube lésbico, e é apresentado a uma das jovens, a protagonista Alike (Adepero Oduye). Dentro da boate, ela observa, num estado entre o transe e o choque, uma mulher seminua realizar uma performance de *pole dancing* no palco. E sua expressão deixa claro que a personagem não está muito confortável ali, não se sente em casa. Ainda assim, ela não volta atrás, não sai – permanecendo nesse não-espaço: nem totalmente ali, nem lá fora.

Durante o restante do filme, Alike será essa figura sem lugar no mundo, restando a ela apenas estar em constante movimento, nesse estado de contínua transição, como o “pássaro sem patas” encontrando “árvores sem galhos” do poema de Audre Lorde citado na epígrafe do longa: “*Wherever the bird with no feet flew, she found trees with no limbs*”¹. Sua condição, seu local, é a travessia indicada já no primeiro plano: essa busca por um lugar que ainda não existe, que talvez ela tenha que inventar. O que, de partida, é algo que a diferencia dos sujeitos queer dos filmes analisados nos capítulos anteriores. O Russell de *Weekend* possui seu refúgio doméstico e, eventualmente, até se aventura no espaço público. As amantes de *Retrato de uma Jovem em Chamas* possuem uma ilha inteira quase que só para elas. Alike não tem esse privilégio. Em casa, ela enfrenta a homofobia constante da mãe, Audrey (Kim Wayans). Na rua, ela sai com a amiga Laura (Pernell Walker) e encontra suas amigas “*butch*”, masculinas, “caminhoneiras”, e tenta integrar-se ao grupo, mas é algo que não lhe vem naturalmente – é sempre uma tentativa de encenação, não é ela.

Essa sensação de constante deslocamento, de não-pertencimento, é algo que aflige todas/os as/os protagonistas da cineasta Dee Rees. Parte – ou, talvez, a maior parte – de seus conflitos sempre envolve uma certa constatação de que não estão em casa. E mesmo se estão numa casa, eventualmente percebem que não é seu lar, que não pertencem ali. Ao final, devem sempre partir – para um “onde” que nunca chega a definir-se, que sempre guarda um ar de utopia. O que ecoa,

¹ Em português: “Onde quer que o pássaro sem patas voasse, encontrava árvores sem galhos”.

inevitavelmente, a própria condição negra nos EUA: um povo originalmente trazido para um país e um continente que não são seus e, ainda que tentasse retornar à África hoje, não encontraria o mesmo lugar que seus antepassados deixaram para trás.

Nesse sentido, considerando que até Russell, Glen, Marianne e Héloïse possuíam seu espaço, seus refúgios, é possível dizer que essa ausência de uma casa, de um lugar, no cinema de Rees não diz respeito exclusivamente à sexualidade. Porque Alike não é só lésbica. Ela é mulher, lésbica e negra – além, é válido destacar, de ser mais jovem que os demais protagonistas citados. Ela é um corpo de batalha, extremamente politizado, na linha do feminismo interseccional que autoras como Patricia Hill Collins (2017), Kimberlé Crenshaw (1991), Djamila Ribeiro (2019) e Grada Kilomba (2019) têm desenvolvido, essencialmente desde os anos 1990 e nas primeiras décadas do século XXI².

Se Heidi Safia Mirza afirma que mulheres negras habitam um vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em negros de um lado e mulheres do outro”, que ela chama de “terceiro espaço” (1997, p. 4), à protagonista de *Pariah* não cabe ocupar nem mesmo essa intersecção, essa terceira via. Porque ela insere ainda a questão de sua homossexualidade nessa dinâmica, carregando o que Westwood (1984) batiza de “fardo triplo”. Nessa interseccionalidade³ tríplice, Alike (assim como sua criadora, Dee Rees) vive num mundo que em nenhum momento ou aspecto foi pensado para ela – o que resulta, parafraseando Grada Kilomba (2019, p. 99), em “formas de racismo”, misoginia e homofobia “únicas”.

E é nesse cruzamento interseccional entre gênero, raça, sexualidade e classe que o cinema de Dee Rees habita e se constrói. Suas narrativas e seus filmes não ignoram o fato de que gênero e sexo não existem isoladamente, operando e se manifestando em constante diálogo com outros aspectos sociais. Como Kilomba (2019, p. 94) explica:

“Raça” não pode ser separada do gênero, nem gênero pode ser separado da “raça”. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo. O mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o homem muçulmano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e raça interagem.

O que este capítulo pretende examinar é como o queer no cinema de Rees se manifesta por meio da contaminação e da influência mútua entre todas essas categorias. Porque, se nas obras de Andrew Haigh e Céline Sciamma, o foco exclusivo nos protagonistas faz com que eles sejam quase

² Dados o escopo e os objetivos da presente investigação, não cabe aqui um maior aprofundamento nos cruzamentos entre estudos raciais, de gênero e interseccionalidade. Uma referência fundamental nesse sentido, porém, é a vasta produção da investigadora afro-americana Patricia Hill Collins, dentre a qual destaco o artigo “Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória” (2017), no qual ela discorre sobre as origens da interseccionalidade no movimento feminista negro norte-americano e seu tortuoso caminho rumo à apropriação pelo universo acadêmico.

³ Jennifer Nash (2008, p. 1) considera interseccionalidade “a noção de que a subjetividade é constituída por vetores de raça, gênero, classe e sexualidade que se reforçam mutuamente”.

recortados do contexto social ao seu redor, na filmografia da realizadora negra norte-americana os personagens existem sempre em comunidade. O ser negro/a, ser mulher, ser lésbica são ingredientes de um mesmo caldeirão de alteridade, de outr-idade, de não-pertencimento, que a cineasta enxerga e retrata com um olhar essencialmente queer e que, de certa forma, realiza o desejo interseccional da intenção original de Teresa de Lauretis citada no primeiro capítulo. No mesmo sentido, nas palavras de José Esteban Muñoz (2009, p. 94), “teorias de temporalidade queer que falhem em levar em conta a relevância relacional de raça ou classe meramente reproduzem um sujeito gay branco criptouniversal e estranhamente atemporal”⁴.

4.1 Experiências negras

Esse caldeirão de alteridades e experiências se manifesta na vasta gama de personagens dos filmes de Rees – seus elencos são sempre corais, nunca um solo. *Pariah*, por exemplo, é a história de Alike, jovem negra de 17 anos do Brooklyn, em Nova York, que se sente atraída por garotas e que tenta descobrir como viver e performar essa identidade. Mas é também a história de Laura, sua melhor amiga e espécie de “mentora” no universo lésbico, que tem uma queda por Alike e que trabalha para pagar as contas do apartamento onde vive com a irmã, enquanto luta para terminar o supletivo, com o sonho de reconquistar o afeto da mãe, que a expulsou de casa. É ainda a história de Audrey, matriarca da família, cristã e conservadora, que sofre com a ausência física e afetiva do marido e que tenta suprimir de forma violenta a óbvia orientação sexual da filha. É a história do pai de Alike, Arthur (Charles Parnell), policial ausente que tem um claro carinho pela filha, mas que ignora seu lesbianismo. E por fim, o filme é também a história de Bina (Aasha Davis), garota da igreja com quem Audrey quer que Alike passe a conviver, com o objetivo de afastá-la da “masculina” Laura, mas que acaba seduzindo a protagonista. Em certa medida, todos esses personagens são protagonistas de seu próprio filme. Todos têm aspirações, objetivos, características, pontos de vista, experiências e arcos dramáticos próprios – inclusive, independente de sua relação com Alike.

Para além destes traços, o longa tem uma declarada inspiração autobiográfica, como a cineasta revela em entrevista a Jenni Miller, da revista *Bust*, em 19 de dezembro de 2011:

Eu estava vivendo meu próprio processo de sair do armário na época, e uma grande parte do meu conflito era não ter certeza de como ser no mundo. Eu sabia que amava mulheres; isso foi rápido. Foi tipo, ok, check, entendi isso. Mas a maior parte era como ser, e não sentir que eu necessariamente me encaixasse em um determinado mundo queer. Eu sentia de certa forma que existe essa espécie de expressão binária de identidade de gênero, e eu estava em algum lugar no meio. Então, esse é o conflito da Alike no filme. Ela

⁴ Tradução do autor. No original: “theories of queer temporality that fail to factor in the relational relevance of race or class merely reproduce a crypto-universal white gay subject that is weirdly atemporal”.

está em algum lugar no meio. A melhor amiga dela insiste que ela seja uma coisa, a mãe insiste que seja outra, e ela não é nenhuma das duas.⁵

Numa determinada cena do filme, em que um grupo de garotas “populares” conversa sobre a protagonista, uma delas literalmente afirma que Alike “está no meio” (0:17:29), não obedecendo totalmente a ideias tradicionais de feminino nem de masculino. E ao elaborar seu leque de tons de arco-íris entre esses dois polos, Rees não simplesmente contrapõe a masculinidade *butch* de Laura à feminilidade ultrapassada de Audrey. É importante destacar como o longa, na verdade, desestabiliza essas noções normativas de feminino e masculino: se o casamento de Audrey e Arthur representa uma performatividade tradicional desses papéis de gênero, com a esposa resignada sofrendo e esperando em casa pelo marido mulherengo, a relação entre Bina e Alike vai subverter essas expectativas, com a mais feminina Bina seduzindo e dominando a protagonista que, até então, experienciava um lesbianismo mais performativamente masculino.

Com isso, o que a realizadora constrói é um mosaico de experiências negras, com destaque para experiências negras femininas e, mais especificamente, experiências negras femininas queer. Em “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, bell hooks (2003) critica a noção essencialista de que exista um “olhar negro feminino”, argumentando a existência de uma série de nuances e matizes dentro desse vasto grupo que são as mulheres negras. *Pariah*, nesse sentido, demonstra como, mesmo dentro de um recorte bastante específico (o Brooklyn, em Nova York, nos EUA, do século XXI), a experiência negra feminina – e até a experiência negra feminina queer – é extremamente diversa. A religiosidade castradora de Audrey é bastante diferente da masculinidade hip hop de Laura, que difere da sexualidade fluida de Bina, e Alike está “no meio” disso tudo, dialogando com pedaços de cada uma delas, sem abraçar totalmente nenhuma. Como Rees argumenta na entrevista a Edward Douglas, do site *Coming Soon*, em 23 de dezembro de 2011:

Eu queria mostrar como pessoas diferentes têm experiências diferentes. Para Bina, ela é alguém que experimenta, é uma diletante, a mãe dela é meio artista e liberal, versus a família de Alike, que é muito conservadora, versus Laura, que foi expulsa de casa e tem que viver com a irmã. Eu queria mostrar como essas mulheres estão em lugares diferentes no espectro da sexualidade, e estão tendo experiências diferentes e mesmo estilos de vida diferentes. Neste filme, era importante que nós não generalizássemos ou disséssemos que “isso é verdade para todas as famílias afroamericanas, isso é verdade para toda mulher gay”. A história de todo mundo é diferente.⁶

⁵ Tradução do autor. No original: “I was going through my own coming-out process at the time, and a large part of my struggle was not being sure about how to be in the world. I knew that I loved women; that was quick. It was like, okay, got it, check, I understand that. But the bigger part was how to be and not feeling like I necessarily fit in some queer world. I felt in some ways there’s this kind of binary expression of gender identity, and I was somewhere in between. And so that’s Alike’s struggle in this film. She’s somewhere in between. Her best friend is pushing her to be one thing, and her mother’s pushing her to be another, and she’s neither of those things.” Disponível em <https://bust.com/movies/7158-interview-pariah-director-dee-rees.html>. Acesso em 17.04.2021.

⁶ Tradução do autor. No original: “I wanted to show how different people have different experiences. For Bina, she’s an experimenter, she’s a dabbler, her Mom’s kind of artsy and free, versus Alike’s family, who is very conservative, versus Laura, who was kicked out of her house and has to go live with her sister. I wanted to show how these women are on different places on the range of sexuality and are having different experiences and themselves have different lifestyles. In this film, it was important that we didn’t generalize or say that ‘this is true for all African American families, this is true

Ao focar nessa ideia de “experiências”, a cineasta trata seus personagens – Alike, Audrey, Laura, Bina, Arthur – não como meras categorias ou identidades a serem exemplificadas, mas como diferentes subjetividades a serem exploradas e entendidas. E para ilustrar e construir essas subjetividades na tela, *Pariah* faz uso de três elementos fundamentais: figurino, trilha musical e locação.

O figurino, assinado por Eniola Dawodu, talvez seja o aspecto visual mais fundamental do longa na construção de personagens. De fato, o primeiro momento em que Rees introduz o/a espectador/a ao conflito central de Alike acontece logo no início do filme, na cena em que a protagonista troca suas roupas masculinizadas, que usara de noite, no clube, por peças mais femininas, dentro do ônibus, no caminho para casa. A sequência apresenta a jovem como esse camaleão queer que troca de peles/figurinos/personas dependendo das circunstâncias – esse sujeito meio lá, meio cá, representado pela duplicidade do reflexo de seu rosto na janela do ônibus.

De início, Alike transita entre esses dois polos – o visual *AG*⁷ de Laura, com suas calças e jaquetas largas, bonés, cores mais escuras e tipicamente masculinas; e o estilo feminino careta de sua mãe, com blusas fechadas, quase sufocantes, de linhas retas, pouca personalidade ou sensualidade e um apelo ao rosa como símbolo (ultrapassado) de feminilidade. A protagonista experimenta esses figurinos – inclusive uma cinta com um consolo, numa cena que comenta como a ideia de masculinidade é ainda associada fisiológica e ideologicamente a um ideal de homem branco – como identidades que lhe são impostas externamente e, eventualmente, rejeita ambos. À medida que conhece Bina, porém, a protagonista vai sendo contaminada pelas cores mais quentes, solares e livres da garota, mesclando um certo feminino mais moderno ao seu vestuário. A cena final, em que ela parte no ônibus para a universidade, sintetiza essa transformação, com Alike usando uma jaqueta larga, de tons escuros, mas salpicados por um amarelo forte e quente, e o cabelo em tranças, sem boné. Este último plano, por sinal, remete diretamente à cena da troca de roupas no ônibus do início do filme, só que agora o rosto da protagonista não está refletido no vidro da janela porque ela não está mais dividida em duas – suas várias personas estão reunidas e harmonizadas em si mesma (figs. 13 e 14).

for all gay women.’ Everybody’s story is different”. Disponível em <https://www.comingsoon.net/movies/features/85250-interview-pariah-s-dee-rees-and-adepero-oduye>. Acesso em 17.04.2021.

⁷ Sigla em inglês para “*Agressive Gangsta*”, estilo visual típico do universo hip hop masculino, adotado via de regra por jovens fãs de rap.



Figuras 13 e 14: Fotogramas da troca de roupa no ônibus, no início, e da partida no final de *Pariah*, capturados a partir de 0:04:51 (fig. 13) e 1:21:46 (fig. 14), respectivamente. Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

Ainda em termos de figurino, Arthur é definido quase exclusivamente pelo uniforme policial: num filme quase todo de mulheres, o único homem veste literalmente a autoridade que representa ali. O interessante, porém, é como, ao final, Rees queeriza e subverte todas essas personas “vestidas” pelos personagens: Audrey se veste como a matriarca feminina, mas perpetra o ato de violência homofóbica tipicamente masculino quando a filha assume sua homossexualidade; Laura, a “masculinizada”, oferece o abrigo maternal à amiga ferida e expulsa de casa; a calorosa Bina é fria e insensível após passar a noite com Alike; e o distante e autoritário Arthur é mais empático e tolerante com a filha do que sua esposa.

Já o segundo aspecto, a trilha musical, diz respeito mais diretamente a Alike, Laura e Bina. Num filme sobre jovens negras norte-americanas contemporâneas, com música em várias das cenas, a expectativa seria de um domínio quase exclusivo do rap e do R&B na trilha. *Pariah*, no entanto, reafirma nas canções seu propósito de representar a diversidade de experiências inerentes às mulheres negras queer. Laura, sim, tem uma afinidade clara com o universo hip hop, mas o desconforto de Alike com a sexualidade explícita e agressiva da música na sequência inicial do clube lésbico (“*lick my pussy and my crack*” ou “*lamba minha buceta e minha racha*”) deixa claro que essa não é sua cena. Ao se aproximar de Bina, que tem um gosto roqueiro, indie e alternativo, a protagonista acaba por revelar uma afinidade por cantoras e compositoras folk, mais autorais. Em entrevista a Bill Graham, do site *The Film Stage*, em 29 de dezembro de 2011, Rees explica que

A música é muito importante para o filme porque queríamos que ela fosse a voz de cada personagem. A voz de Alike é soul acústico, a voz de Bina é punk, e a de Laura é hip hop. É muito importante mostrar como essas garotas são diferentes. Elas falam de forma diferente, escutam coisas diferentes, então não existe essa apresentação monolítica da feminilidade negra. Elas são todas diferentes. Têm gostos e preferências diversos.⁸

⁸ Tradução do autor. No original: “Music is really important to the film because we wanted it to be the voice of each character. Alike’s voice is acoustic soul, Bina’s voice is punk, and Laura’s voice is hip-hop. It’s really important to show that these girls are different. They speak differently, they listen to different things, so there’s not this monolithic presentation of Black femininity. They’re all different. They all have different likes and tastes”. Disponível em

Por fim, o longa usa as locações em que seus personagens vivem e/ou circulam para definir quem eles são. E é nesse elemento em que o aspecto racial se revela diretamente atravessado também pela questão de classe - porque todos os personagens na história podem ser negros, mas nenhum deles é igual ao outro.

A casa da protagonista talvez seja a melhor representação disso. A família de Alike é um exemplo da típica classe média norte-americana, razoavelmente bem de vida e, nos sonhos de Audrey, um modelo de perfeição. No entanto, todos os seus integrantes, com exceção talvez da filha caçula, estão frustrados e infelizes. E essa frustração se manifesta na casa: há uma ausência de luz e calor no ambiente, onde parece faltar cor e vida; ela nunca é um lugar aconchegante. Essa ausência é explicada em uma discussão entre Arthur e Audrey ao final, quando eles reclamam por morar no andar inferior - no porão ou cave - quando gostariam, na verdade, de ter morado na cobertura.

Num certo sentido, Alike e sua família detêm uma série de privilégios em relação a Laura, por exemplo, que se esforça, junto com a irmã, para pagar as contas, e cujas amigas *butch* passam a noite em seu sofá porque parecem não ter para onde ir - a impressão é que vivem nas ruas e no cais que serve de ponto de encontro para a comunidade lésbica negra local. Ainda assim, dentro da cultura e do ethos norte-americano em que o sucesso e a ambição ditam que se deve querer, desejar e almejar sempre mais, Arthur e Audrey sofrem e se frustram com sua incapacidade mútua de performar esse ideal de perfeição, de viverem na cobertura, de serem a família clássica e tradicional - que talvez seja representada pela casa de Bina, cujo quarto possui uma iluminação quente e uma decoração colorida, com computador, som e vários discos. Não obstante, ao final, é ali nesse quarto que Alike vai sofrer sua grande desilusão amorosa, e é na (pobre) casa de Laura que ela vai encontrar refúgio após a briga com os pais.

Nesses desencontros, choques e justaposições, Rees opera uma desestabilização da ideia de Nova York como um paraíso, o Éden queer. No senso comum, é provável que a cidade norte-americana seja imaginada como um dos lugares mais seguros e receptivos no mundo para se viver uma existência e uma sexualidade não-normativa. Com *Pariah*, no entanto, a cineasta mostra não apenas que há homofobia em Nova York, mas que não existe *uma* vivência queer na cidade, e sim uma série de vivências e experiências bastante diversas, atravessadas diretamente por raça, classe e privilégio. Em entrevista a Deenah Vollmer, da *Interview Magazine*, em 15 de dezembro de 2011, a realizadora explica a importância de encenar essa história com contornos autobiográficos em Nova York - e não no Tennessee, onde Rees cresceu:

Eu sentia que essa era uma história que só poderia acontecer em Nova York porque é uma cidade que possui vários espaços intersticiais; espaços entre espaços, onde você está em mutação, e Nova York te oferece o anonimato para ser quem você quer ser, o que não aconteceria no Sul, com Alike num ônibus escolar, ou sendo levada e trazida da escola. Isso precisava acontecer numa cidade maior, onde ela pudesse sair sozinha. E por ter um ambiente social estratificado, o Brooklyn é um lugar onde pessoas de classe média e de

<https://thefilmstage.com/interview-pariah-writerdirector-dee-rees-talks-music-characters-and-coming-out/>. Acesso em 17. 04. 2021.

classe operária podem viver do lado umas das outras. O filme precisava da riqueza desse ambiente.⁹

Na conjunção e no diálogo entre esses três elementos (figurino, trilha e locação), e deles com as nuances realistas e naturalistas de seu roteiro, a cineasta faz de *Pariah* mais do que um mero filme de *coming of age* ou de *coming out* – até porque a questão da descoberta da sexualidade não é o conflito central: Alike sabe que gosta de mulheres desde o início, é algo dado de partida. O filme torna-se antes um retrato e um recorte de vivências queer historicamente apagadas, ignoradas ou pasteurizadas no cinema – nomeadamente aquelas experienciadas por mulheres negras. O longa demonstra como uma identidade de gênero não é definida apenas pela escolha de um parceiro afetivo-sexual, mas também por como alguém se veste, fala, os lugares que se frequenta e as músicas que se ouve – dentre uma série de variáveis que carregam muito da ideia de performatividade de Judith Butler. De acordo com Patricia White (2015, p. 139),

o filme retrata os estilos eróticos lésbicos negros como resultados de códigos tanto de classe quanto de gênero. A família de Alike é solidamente classe-média, e sua mãe se sente tão ameaçada pelo fato de Laura ter abandonado a escola quanto pelo seu estilo *butch*. O meio de Laura é filmado com ressonância afetiva: as jovens que passeiam no cais, o vislumbre da cena club, as roupas que Laura escolhe para Alike.¹⁰

Esse foco e esse holofote que *Pariah* lança sobre a experiência de jovens negras queer é materializado especificamente pela fotografia de Bradford Young, com uma sequência em especial deixando essa escolha bem clara. Há um momento no filme em que Arthur conversa com alguns amigos em uma loja de conveniências, quando uma jovem negra bem *butch*, provavelmente lésbica, entra e é alvo de uma série de comentários agressivamente homofóbicos de um dos colegas do policial. Por mais violentos que sejam os ataques verbais, Young mantém o foco na jovem durante toda a cena: é ela que importa, seus sentimentos, reações, sua dignidade, é ela quem o filme deseja ver, retratar e destacar. A homofobia ao redor tem voz, mas permanece desfocada, indistinta, e seu agressor, empurrado para o segundo plano pelas escolhas visuais de Rees.

Recortar seus personagens do ambiente em que se encontram, mantendo o fundo quase sempre desfocado, por sinal, é um dos aspectos visuais mais distintivos de *Pariah*. Logo no começo, por exemplo, no primeiro diálogo entre Alike e Laura, quando elas conversam após saírem do clube, seus rostos são enquadrados por Young em primeiríssimo plano, com a cidade permanecendo ao fundo como bolhas de luz quase abstratas. E essa construção não tem apenas o papel de ressaltar

⁹ Tradução do autor. No original: “I felt this was a story that could only happen in New York, because in New York there’s a lot of interstitial spaces; spaces in between spaces, where you’re changing, and New York gives you the anonymity to be who you want to be, which couldn’t happen in the South with Alike on a school bus or getting picked up to and from school. This needed to happen in a bigger city, where she would be able to go out and by herself. And because it has a stratified social setting, Brooklyn’s a place where there can be middle-class and working-class [people] right next to each other. The film needed that richness of that environment”. Disponível em <https://www.interviewmagazine.com/film/dee-rees-pariah>. Acesso em 17.04.2021.

¹⁰ Tradução do autor. No original: “the film depicts black lesbian erotic styles as class as well as gender coded. Alike’s family is solidly middle-class and her mother is as threatened by Laura’s having left school as she is by her butch style. Laura’s milieu is shot with affective resonance: the kids hanging out on the piers, the glimpse of the club scene, the clothes Laura picks out for Alike”.

como essas garotas são o “foco” do filme: ela mostra visualmente como essas jovens – especialmente Alike – estão nesse ambiente, mas não pertencem a ele, não são incorporadas por ele. *Pariah* se passa em Nova York, porém, nos seus planos fechados e nas demais escolhas da fotografia, a metrópole em si quase nunca é vista. Porque a protagonista vive ali, mas nunca encontra seu lugar na cidade, que não foi feita para alguém como ela – é por isso que, ao final, Alike precisa partir. E essa sensação de deslocamento, de não-pertencimento, é diretamente relacionada à experiência de Rees como lésbica e negra, algo que ela confirma em entrevista para o podcast *3rd and Fairfax*, do Sindicato dos Roteiristas dos EUA, em 18 de janeiro de 2018:

eu sentia que não estava nem lá, nem cá, em termos dos mundos onde me encaixava. Se eu estivesse num ambiente negro, eu meio que tinha que silenciar minha homossexualidade. Se estivesse num espaço gay, tinha que silenciar minha negritude. Eu nunca era completamente entendida, daí o título, *Pariah* [Pária].¹¹

Não por acaso, o único momento em que o tradicional horizonte nova-iorquino é visto no filme é na cena, quase no fim, em que a protagonista conversa com o pai após sair do armário – e de casa. A sequência se passa no topo do prédio onde Laura vive e, pela primeira vez, Nova York é enfocada ao fundo, logo no começo, em um plano aberto, com uma luz quente, acolhedora, mais próxima da idealização da *Big Apple* construída pelo cinema durante os últimos cem anos (fig. 15).

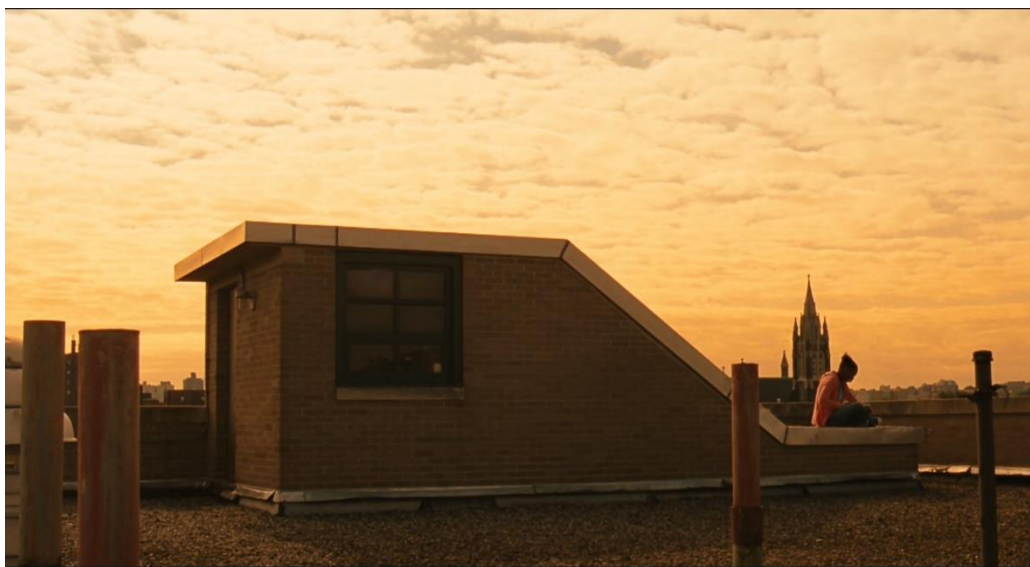


Figura 15: Fotograma de Alike no topo do prédio de Laura, com o horizonte de Nova York ao fundo, em *Pariah*, capturado a partir de 1:15:21. Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection.

¹¹ Tradução do autor. No original: “I felt like I was neither here nor there, in terms of the worlds where I fit. If I were in a black space, I kinda had to mute my gayness, If I were in a gay space, I had to mute my blackness. I wasn’t completely understood, hence the title, *Pariah*”. Disponível em <https://3rdandfairfax.libsyn.com/ep-89-virgil-williams-and-dee-rees>. Acesso em 18.04.2021.

Mesmo nessa sequência, porém, o horizonte se apresenta a Alike menos como uma ideia espacial do que temporal: a protagonista olha para a cidade à sua frente, pela primeira vez aberta e ao seu alcance, não como um lugar que vai acolhê-la, mas como o futuro que a espera. Em um longa tão fechado, de muitos closes e planos próximos, é só nesse final que Rees e a fotografia de Young parecem oferecer à jovem espaço para ver e respirar. E ela “*não foge, escolhe*” não voltar para a prisão da casa escura, mas sim seguir rumo ao mundo e ao futuro que a aguarda – a mesma decisão que será tomada pela família negra ao fim de *Mudbound: Lágrimas sobre o Mississippi* (Dee Rees: 2017).

4.2 A vida interior é uma forma de sobrevivência

A multiplicidade de vozes e experiências característica do cinema de Dee Rees é elevada a um outro patamar em *Mudbound*. O filme conta a história de duas famílias no sul dos EUA, nos anos 1940: o casal branco Laura (Carey Mulligan) e Henry McAllan (Jason Clarke), que compram e se mudam para uma fazenda onde os meeiros negros Florence (Mary J. Blige) e Hap Jackson (Rob Morgan) trabalham com seus filhos. Os dois clãs são conectados ainda pelo retorno de dois jovens após o fim da Segunda Guerra – Ronsel (Jason Mitchell), filho dos Jackson, e Jamie (Garrett Hedlund), irmão de Henry – cuja amizade conduzirá a trama rumo aos trágicos eventos do final.

O aspecto mais distintivo do longa é que todos esses seis personagens narram a história. Todos eles assumem, em diferentes momentos, a narração em *voice-over* do roteiro, não simplesmente descrevendo os eventos, mas revelando sua vida interior ao refletirem sobre sua relação com a terra, com os demais personagens e com a História – em caixa alta – que ajudam a construir. Na locução, os/as protagonistas não apenas revelam quem são, mas dizem aquilo que as restrições históricas impedem que eles expressem nos diálogos em cena.

E é ao permitir que o/a espectador/a passeie por todas essas subjetividades e calce, ainda que momentaneamente, esses diferentes sapatos, experiencie essas diferentes vivências e formas de enxergar o mundo e a trama, que Rees queriza a experiência cinematográfica de uma produção que, à primeira vista, pode parecer o exemplar de um gênero extremamente convencional e engessado: o drama histórico norte-americano sobre a Segunda Guerra. Em *Mudbound*, o/a espectador nunca tem o conforto de ficar parado em frente à tela, passivamente assumindo o ponto de vista de um hipotético e estereotípico herói branco: ele/a é sempre levado/a a se mover por diferentes espaços daquela fazenda e das cenas do filme, reconsiderando a mesma questão, e o mesmo momento, sob diferentes perspectivas.

É importante notar aqui que essa estrutura da narração por diferentes personagens advém do romance homônimo escrito por Hillary Jordan, do qual o roteiro é adaptado. Ainda assim, é também relevante sublinhar que, em quase todas as suas entrevistas sobre o longa, Rees afirma que foi exatamente essa diversidade de vozes – e esse contraste que ela possibilita estabelecer entre o que as pessoas dizem para os outros e o que dizem para si mesmas – aquilo que a atraiu ao projeto. Nessa justaposição, é possível ter uma percepção bem mais complexa, menos fixa e

engessada, de identidade – nas fissuras entre como alguém se expressa para os outros e aquilo que realmente pensa. Além disso, a abordagem mostra ainda que, mesmo que o período histórico ditasse que negros/as não podiam responder a insultos, não podiam ter sonhos, aspirações, raiva, não podiam ter e expressar opiniões próprias, isso não quer dizer que eles/as não tivessem todas essas coisas, que não tivessem uma vida interior rica e resistente ao inferno que os/as cercava. Em entrevista a Mike Ryan, do site *Uproxx*, em 26 de janeiro de 2020, a cineasta afirma que:

Eu gosto de personagens que estão meio se desintegrando, questionando suas identidades. Eu acho que identidade talvez seja o tema comum a todos os meus protagonistas. Em *Mudbound*, por exemplo, você tem cinco ou seis pessoas descobrindo quem elas são em relação umas às outras. Ok, estas são as regras do mundo, mas quem nós vamos ser? E como vamos ser isso?¹²

Nesse sentido, é importante destacar ainda que, dentre o grupo central de personagens, o único a quem não é concedida essa vida interior, que não ganha o direito de expressar sua perspectiva e narrar a história é o patriarca dos McAllan, Pappy (Jonathan Banks), um velho abertamente racista e membro da Ku Klux Klan. É como se livro e filme decidissem que, como grande parte da ficção norte-americana sempre foi contada do ponto de vista desse homem branco, privilegiado, sem o mínimo de consideração e empatia por um outro que não se pareça com ele, *Mudbound* não precisa se preocupar em dar mais espaço ao seu discurso – que já fica bastante claro nas cenas do longa.

Mesmo Henry, que talvez seja tão racista quanto o pai, tem apenas um *voice-over* em todo o longa – cujo único objetivo é expressar que, para ele, a terra é um direito e privilégio histórico seu, como homem, branco, nos EUA daquela época. A terra, aliás, é o elemento que conecta todos os personagens da trama. E é por isso que é ela que Rees usa para traduzir cinematograficamente os diferentes pontos de vista da história. Em *Mudbound*, a mesma terra da fazenda é vista, fotografada e representada de forma completamente diversa, dependendo do personagem em cena e sua relação com ela. Para Hap, terra é sinônimo de trabalho, enxada, suor, esforço. Já para Henry, ela é um instrumento de poder: ele nunca é visto efetivamente trabalhando nela, mas é sua posse que lhe permite intimar Hap a voltar ao trabalho com a perna quebrada ou interromper o jantar dos Jackson e fazer com que Florence vá cuidar das suas filhas doentes. Florence, por sua vez, mal vê a terra – a ideia de possuir terra é uma impossibilidade tão remota para uma mulher negra daquele período histórico que ela é quase sempre vista dentro de casa. Por fim, Laura e Jamie sempre veem a terra como a lama para onde Henry os arrastou – “quando eu penso na fazenda, penso em lama”, sintetiza Laura no seu primeiro *voice-over* (0:04:45 do filme).

E não é por acaso que a lama está inserida no próprio título do filme em inglês (“*mud*”). Porque o objetivo da história é mergulhar seus personagens – em especial, a família branca – na lama que

¹² Tradução do autor. No original: “I like characters who are kind of coming undone, questioning their identity. I guess identity would be the common theme for all my protagonists. Like in *Mudbound*, you have five or six people figure out who they are in relation to each other. Okay, these are the rules of the world, but who are we going to be? How are we going to be that?”. Disponível em <https://uproxx.com/movies/dee-rees-interview-the-last-thing-he-wanted/>. Acesso em 18.04.2021.

representa a história da escravidão e do racismo nos EUA. A primeira cena de *Mudbound* já deixa isso bem claro: Henry e Jamie tentam cavar um túmulo para o pai mas, atolados na lama causada pela chuva torrencial, acabam desenterrando uma cova coletiva de negros/as escravizados/as. O subtexto é bem óbvio e sintetiza toda a trama subsequente: os filhos buscam enterrar o racismo, representado pelo pai, mas acabam desenterrando o histórico de escravidão de sua terra e são inundados por sua imundície. Lama, por sinal, é o resultado da união entre terra e chuva – ou seja, uma soma de espaço + tempo – e a onipresença da lama no longa mostra como o racismo nos EUA é um espaço-tempo que não acabou com a abolição da escravatura: ele persiste na década de 40. E em 2017, quando o filme foi feito.

O que a multiplicidade de vozes permite a Rees, porém, é destrinchar – desestabilizar e genderizar – a ideia de racismo¹³. Porque Pappy, com a violência de seu discurso e suas ações, não é o único racista do filme. Toda a família McAllan é – seus racismos apenas se manifestam de formas diferentes, em função de seus privilégios e posições sociais diversos. No seu contato abusivo, e na sua total ausência de empatia pelo clã Jackson, Henry pratica um racismo cotidiano¹⁴ tão violento quanto o do pai. E mesmo Laura e Jamie, aparentemente os McAllan mais empáticos e “bondosos”, acabam causando extrema violência e dor para os Jackson, devido à sua total desconsideração do racismo estrutural¹⁵ de seu entorno e da posição de privilégio em que ele os coloca.

O caso de Jamie é mais claro, já que a inconsequência de seu espírito pretensamente liberal na amizade codependente que estabelece com Ronsel é o que põe o jovem negro nas mãos da Ku Klux Klan, no violento clímax do longa. Já a relação entre Laura e Florence é bem mais complexa, nuançada e, por isso mesmo, perversa. Porque, num certo sentido, a esposa de Henry é a McAllan por quem o/a espectador/a tende a sentir mais empatia, já que ela ajuda os Jackson, levando um médico para Hap, e é também ela mesma uma vítima ali – do machismo do marido. No entanto, na primeira oportunidade que surge, Laura vai exercer seu privilégio branco e intimidar Florence a trabalhar na sua casa e cuidar de suas filhas – em nenhum momento levando em consideração como está privando a matriarca Jackson do cuidado com a própria casa, os próprios filhos, e de ajudar o marido Hap no trabalho da lavoura. Ela quer uma “*Mammy*”, a personagem de Hattie MacDaniel em *...E o Vento Levou* (Victor Fleming: 1939).

¹³ Eve K. Sedgwick (1993, p. 9) afirma que a evolução e as constantes reelaborações da teoria queer fizeram com que ela se desdobrasse em “dimensões que não podem ser resumidas apenas a gênero e sexualidade: as formas como raça, etnia e nacionalidade pós-colonial se cruzam com esses e outros discursos constituintes e disruptores de identidade, por exemplo. Intelectuais e artistas não-brancos cuja autodefinição sexual inclui ‘queer’ [...], têm usado a influência do ‘queer’ para fazer uma nova justiça às complexidades fractais de linguagem, pele, migração, Estado”.

¹⁴ Segundo Kilomba (2019, p. 80), “o racismo cotidiano não é um ‘ataque único’ ou um ‘evento discreto’, mas sim uma ‘constelação de experiências de vida’, uma ‘exposição constante ao perigo’, um ‘padrão contínuo de abuso’ que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família.”

¹⁵ Para Kilomba (2019, p. 77), “o racismo é revelado em um nível estrutural, pois pessoas negras e *People of Color* estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas. Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, fora das estruturas dominantes. Isso é chamado racismo estrutural.”

Essa delicada relação entre as duas é sintetizada em um belíssimo plano quando, após sofrer um aborto, e em meio à confissão de Florence sobre sua própria perda, Laura agarra-se ao braço da mulher negra e chora copiosamente. A diretora de fotografia Rachel Morrison enquadra, nesse momento, apenas o rosto devastado da atriz Carey Mulligan enterrado nos braços da matriarca Jackson (fig. 16). É um plano único, mas extremamente complexo porque sintetiza toda a relação entre as duas. Há, sem dúvida, uma sororidade ali, uma tentativa honesta e sincera de consolo, de afeto – mas como Kilomba (2019, p. 101) argumenta, trata-se de sororidade como uma “presunção falsa e simplista” porque só pode ser considerada assim se excluídas do contexto as perversas relações de poder em jogo.

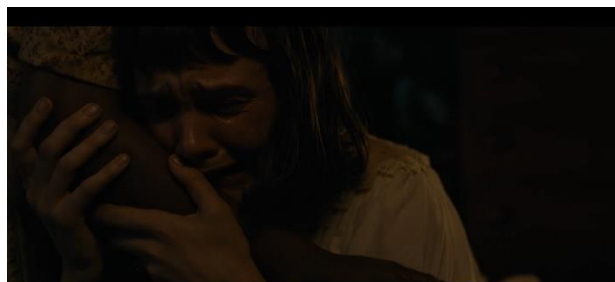


Figura 16: Fotograma de Laura chorando nos braços de Florence em *Mudbound*, capturado a partir de 1:25:50. Reprodução da cópia em streaming. Distribuição: Netflix.

Não por acaso, Florence é enquadrada na imagem apenas como o pedaço de uma pessoa, como um braço. O luto autocentrado de Laura, e o papel que a mulher negra sabe estar cumprindo ali, impedem que a matriarca Jackson seja um sujeito completo na cena. Como Kilomba (2019, p. 80) explica, “nas dinâmicas do racismo, nós nos tornamos *sujeitos* incompletos. *Sujeitos* incompletos não são iguais a *sujeitos* completos; os últimos ‘mantêm [...] o poder para pôr em prática sua própria ideia de superioridade e a sensação de serem mais merecedores de certos direitos e privilégios’ (Essed, 1990, p. 10)”.

Essa falsa ideia de sororidade será comprovada no final do longa, quando Florence é obrigada a sofrer silenciosamente a dor pela mutilação de que o filho Ronsel foi vítima, enquanto vê seu marido ser intimado a ajudar a enterrar Pappy, o responsável pela mutilação. Laura, de início, tenta impedir o marido Henry de chamar Hap para o serviço, mas quando ele não escuta, ela não insiste e testemunha silenciosamente a indignidade imposta aos Jackson. Porque sabe quais seriam as possíveis consequências de confrontar o marido naquele momento – que incluem um divórcio e até a perda das filhas, que são tudo que Laura tem na vida àquela altura. E como a própria Florence pontifica em um dos mais belos *voice-overs* do filme, o amor é também um mecanismo de sobrevivência.

É nesse sentido que Rees e seu filme demonstram como o racismo não é uma entidade única, sólida e indivisa. Em entrevista a Katherine McLaughlin da revista *Vice*, em 13 de novembro de

2017, a realizadora afirma que “eu acho que pessoas danificadas, quebradas, são uma forma interessante de explorar as fissuras na vida”¹⁶. E por meio de seus personagens dilacerados, despedaçados, a cineasta demonstra como racismo tem gênero, sexo, classe social – e o diferente cruzamento entre cada um desses elementos resulta em manifestações e formas diferentes de preconceito racial. A potencial sororidade entre Laura e Florence é contaminada pela violência racial inerente, e o mesmo acontece com a homosociabilidade entre Jamie e Ronsel, num resultado direto do diálogo entre gênero, raça e classe social.

Em *Mudbound*, essa violência racial é encenada como uma guerra. O longa é estruturado em torno de dois conflitos: a Segunda Guerra na Europa e a guerra racial nos EUA. A montadora Mako Kamitsuna costura as duas por meio de uma série de *raccords* visuais: quando Florence se sente ameaçada pelo discurso racista de Pappy na casa dos McAllan, ela segura a faca junto ao seu corpo, preparando-se para o confronto e, nesse exato momento, a montagem corta para a batalha aérea de Jamie; quando Ronsel pula do tanque alvejado na guerra, é seu pai que cai da escada na fazenda e fratura a perna; Henry rejeita Laura na cama e, na sequência, Jamie fuma com uma amante em um quarto europeu, e Ronsel faz amor com a namorada alemã. O resultado faz do filme uma espécie de poema, em que cada sequência é uma estrofe, e as líricas narrações em *voice-over* são os versos.

É como se *Mudbound* fosse uma das poesias escritas por Alike, e Ronsel se tornasse um alter-ego radicalmente queer – masculino – da jovem garota do Brooklyn. Ele é o protagonista que, após vencer uma guerra, volta para casa e descobre que não tem mais casa – não tem um lugar no mundo. Porque existe uma outra guerra em curso ali, cujo único objetivo é destruir seu corpo e silenciar sua voz – literalmente, mutilar sua língua. Os EUA não são mais sua casa porque os EUA nunca foram a verdadeira casa para nenhum/a negro/a. Então, ao final, ele e sua família “*não fogem, escolhem*” partir – rumo a um Éden, uma utopia que o filme nunca ousa dizer onde é – porque não estão “partidos”, mas sim “livres”.

A guerra do racismo permanece por vencer, mas antes de partir, os Jackson vencem sua batalha contra os McAllan por meio do intelecto, da palavra, e não da violência – subvertendo e desestabilizando o discurso do racismo, em que, segundo Kilomba (2019, p. 79), o branco se vê como “civilizado” e enquadra o/a outro/a não-branco/a como “selvagem”. Hap, ao ver-se obrigado a enterrar o algoz de seu filho, vinga-se de tamanha indignidade com seu domínio bíblico, com sua inteligência. Sua fala no funeral de Pappy não é uma elegia, mas sim uma maldição contra o racismo norte-americano: morra e não mais se levante¹⁷. Florence, por sua vez,

¹⁶ Tradução do autor. No original: “I think broken people are an interesting way to explore the cracks in life”. Disponível em <https://www.vice.com/en/article/qv33qv/mudbound-director-dee-rees-racism-interview>. Acesso em 18.04.2021.

¹⁷ O trecho citado por Hap é extraído do livro bíblico de Jó, capítulo 14, vers. 1-12: “O homem, nascido da mulher, é de poucos dias e farto de inquietação. Sai como a flor, e murcha; foge também como a sombra, e não permanece. E sobre este tal abres os teus olhos, e a mim me fazes entrar no juízo contigo. Quem do imundo tirará o puro? Ninguém. Visto que os seus dias estão determinados, contigo está o número dos seus meses; e tu lhe puseste limites, e não passará além deles. Desvia-te dele, para que tenha repouso, até que, como o jornaleiro, tenha contentamento no seu dia. Porque há esperança para a árvore que, se for cortada, ainda se renovará, e não cessarão os seus renovos. Se envelhecer na terra a sua raiz, e o seu tronco morrer no pó, a cheiro das águas brotará, e dará ramos como uma planta. Porém, morto o homem, é consumido;

permanece em silêncio mas, com seus onipresentes óculos escuros, ela é uma espécie de oráculo da história: tudo vê, mas nada pode dizer. Nas palavras de hooks (2012, pp. 95-99), a mulher negra

aprende a olhar de um certo jeito de modo a resistir [...] assistindo aos filmes com um olhar oposicional, mulheres negras foram capazes de avaliar criticamente a construção da feminilidade branca pelo cinema como objeto do olhar falocêntrico, e escolher não se identificar nem com a vítima, nem com o predador.¹⁸

Nessa perspectiva da mulher negra no cinema, que pode tudo ver, mas nada dizer, o discurso da matriarca Jackson é puramente interior – e essa sua empatia, essa capacidade de avaliar a todos, sem se identificar com ninguém, é o que faz do dela o mais rico *voice-over* do roteiro.

Por fim, Ronsel tem sua língua cortada, o que tira sua voz no texto, mas não mata seu espírito, sua vida interior: a palavra final do longa é reservada a ele. Porque os personagens de *Mudbound* – especialmente os/as negros/as – sofrem a violência na materialidade da *mise-en-scène*, mas sobrevivem e resistem na palavra da narração, nas suas vidas interiores, trazidas à tona pela poética do roteiro e da realização de Rees.

4.3 Utopias poéticas

Essa ideia de uma resistência ou sobrevivência, de uma libertação, por meio da palavra narrada – mais especificamente, pelo uso poético da palavra – é uma constante em todos os filmes de Dee Rees. Ronsel tem sua língua mutilada, mas sua voz, e seu espírito, persistem no texto da narração em *voice-over* – e ele consegue chegar até o filho com a ajuda de uma palavra, “mudo”, escrita em um cartão. Alike, por sua vez, também supera seu trauma no final de *Pariah* canalizando a resistência para sua poesia – e é esse talento poético que vai lhe garantir uma vaga antecipada e uma bolsa na universidade, ou seja, um futuro. Os dois, por sinal, abandonam suas famílias nesse processo porque um dos aspectos mais queer do cinema da realizadora é que os núcleos familiares originais nunca comportam, acolhem, seus protagonistas. Eles precisam voar e encontrar novos ninhos, novas configurações do que significa “lar”.

Entre os dois longas, a cineasta norte-americana realizou ainda um telefilme para a HBO, *Bessie* (Dee Rees: 2015). Cinebiografia de Bessie Smith (Queen Latifah), diva pioneira do soul dos anos 1920, a produção conta com uma protagonista queer – negra, bissexual, subversiva, em constante mutação e reinvenção – em meio a uma narrativa que, contudo, não pode ser considerada propriamente um exemplar de cinema queer. Na sua estrutura demasiado clássica, submissa às convenções do gênero biográfico, confinada em cenários com cara de estúdio televisivo, *Bessie*

sim, rendendo o homem o espírito, então onde está ele? Como as águas se retiram do mar, e o rio se esgota, e fica seco, Assim, o homem se deita, e não se levanta; até que não haja mais céus, não acordará nem despertará de seu sono”.

¹⁸ Tradução do autor. No original: “One learns to look a certain way in order to resist [...] Looking at films with an oppositional gaze, black women were able to critically assess the cinema’s construction of white womanhood as object of phallogocentric gaze and choose to not identify with either the victim or the perpetrator”.

retrata um camaleão queer preso em um filme que é um trem (uma imagem recorrente no longa), trilhando um caminho fechado e pré-traçado.

Ainda assim, nas cenas entre a protagonista e Ma Rainey (Mo'Nique), outra pioneira do soul, também bissexual, e espécie de mentora de Bessie, o telefilme apresenta uma energia bastante queer. As sequências com as duas contêm uma autenticidade e uma cumplicidade – negra, feminina, queer – altamente subversiva para uma produção do gênero e para duas mulheres negras naquele momento histórico. Ma Rainey ajuda Bessie a abandonar seus dramas familiares e traumas pessoais, e a usar sua arte – seus versos, sua música – para viver e expressar plenamente sua subjetividade negra, feminina e queer. E não é nenhuma coincidência que foi exatamente esse aspecto que atraiu Rees ao projeto, como ela revela em um Q&A durante o Toronto International Film Festival, em 18 de outubro de 2018:

Eu disse “eu vou fazer, mas quero falar dos aspectos queer de Bessie”, que não estavam no acordo original. Eu quero falar sobre a Bessie inteira. E não posso falar sobre ela sem falar de Ma Rainey. Então, quero falar sobre esse legado de mulheres negras queer que, dado o momento, estavam vivendo de uma forma mais livre do que artistas negros vivem agora.¹⁹

Nesse sentido, as protagonistas de Rees são também exemplos de queers que criam. São sujeitos que, via de regra, usam diferentes manifestações do texto poético para fabular seus futuros e novas formas de existir. E, em comparação com os/as protagonistas de Andrew Haigh e Céline Sciamma, os personagens da realizadora negra norte-americana são ainda mais dependentes dessa capacidade de inventar e narrativizar as próprias jornadas porque, carregando também o fardo racial, vivem em um mundo que não foi feito para eles/as, sofrendo de uma constante sensação de deslocamento e não-pertencimento. O que faz com que precisem fabular um lugar onde possam ser eles/as mesmos/as – onde possam ser plenamente queers.

Não por acaso, essa fabulação poética sempre acontece próxima ao fim dos filmes. Porque ela é menos um espaço do que um tempo – ela existe sempre no futuro, como um devir. Para os/as protagonistas de Rees, criar e narrativizar é projetar uma utopia por vir. Como Muñoz (2009, p. 30) argumenta sobre sujeitos queer não-brancos, “nós devemos insistir numa futuridade queer porque o presente é tão venenoso e insolvente”²⁰. Curiosamente, o/a espectador/a nunca vê os personagens desfrutarem dessa utopia. Porque é como se eles/as a criassem não para si mesmos, mas para as gerações que virão depois.

Nesse sentido, Alike, Bessie & cia. se inscrevem numa tradição de nomes como a realizadora Cheryl Dunye, que inventa um capítulo negro queer na história do cinema clássico hollywoodiano em *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye: 1996), escrevendo ou imaginando uma narrativa

¹⁹ Tradução do autor. No original: “I’ll do it, but I want to talk about Bessie’s queerness, which wasn’t in the original deal. I want to talk about all of Bessie. And I can’t talk about Bessie without talking about Ma Rainey. So, I want to talk about this legacy of queer black women who, given the time, were living in a freer way than black entertainers live now”. Disponível em <https://youtu.be/Vy1aMzoYPVk>. Acesso em 19.04.2021.

²⁰ Tradução do autor. No original: “We must insist on a queer futurity because the present is so poisonous and insolvent”.

que serve tanto para estabelecer um passado ou presente históricos quanto para inspirar um futuro. E o fato de que fazem isso por meio da poesia não é aleatório, já que Rees admite em entrevista a Steven Zeitchik, do jornal *Los Angeles Times*, de 8 de janeiro de 2012, que na ausência de mulheres como ela na tela do cinema, sua inspiração quando era jovem veio majoritariamente da literatura:

Quando era jovem, eu estava bastante ciente de que não havia muitas pessoas como eu na tela. Minha única referência queer eram poucas cenas em *A Cor Púrpura* – e eu tinha que sair da sala durante elas. Meus modelos vinham na maior parte de livros, Toni Morrison, Alice Walker e muitas outras.²¹

A ligação e a inspiração do cinema da realizadora nesse universo literário são ainda mais profundas. No artigo “Audre’s daughter: Black lesbian steganography in Dee Rees’ *Pariah* and Audre Lorde’s *Zami: A New Spelling of My Name*”, a pesquisadora Nancy Kang (2016) faz uma extensa investigação dos paralelos entre o primeiro longa de Rees e o romance autobiográfico da escritora e poeta negra lésbica norte-americana Audre Lorde. Desde a epígrafe que abre *Pariah*, passando por nomes de personagens, cenas e situações vividas pelas protagonistas, até o desfecho e o papel da poesia como instrumento de libertação, a investigadora demonstra como o filme e *Alike* são diretamente influenciados pelo livro de Lorde e sua heroína. Segundo Kang (2016, p. 268),

ambas as obras reconhecem o papel imperativo da poesia como uma prática de autoafirmação pessoal e política. A coletânea seminal de Lorde *Sister Outsider* (1984) ressalta como a linguagem possibilita a mulheres – especialmente mulheres de cor – “dar nome ao sem-nome, de forma que ele possa ser pensado”. A poesia é, assim, “não apenas sonho e visão; é o esqueleto arquitetônico de nossas vidas.”²²

Essa descendência matriarcal que vem de Lorde a Rees e passa para suas jovens heroínas deixa claro o papel da poesia como essa ferramenta e esse “esqueleto” capaz de arquitetar novos modos de existir em um mundo violentamente opressor, racista e heteronormativo. Sua importância não é exclusiva para as duas artistas, ou suas protagonistas, mas especialmente para aquelas/es que vão ter contato com suas criações e se inspirarão a também transformar suas próprias utopias em versos. É por meio desse “passar do bastão” que se fundam uma historicidade e uma comunidade de mulheres negras queer – um lugar poético, literário, cinematográfico, para esses sujeitos historicamente sem lugar. Que se estabelece uma nova ideia de família para esses/as filhos/as exilados/as. Como Kang (2016, p. 289) afirma, tanto em *Pariah* quanto na biografia de Lorde, “os laços além da família oferecem o portal para um futuro melhor, uma modalidade de

²¹ Tradução do autor. No original: “Growing up I was very aware that there weren’t many people like me on the screen. My only queer reference was from a few scenes in *The Color Purple*—and I had to leave the room for them. My role models came mainly from books, Toni Morrison and Alice Walker and a lot of others.”

²² Tradução do autor. No original: “both works acknowledge the imperative role of poetry as self-affirming personal and political praxis. Lorde’s seminal collection *Sister Outsider* (1984) stresses how the medium enables women—especially women of color—to “give name to the nameless so that it can be thought.” Poetry is thus “not only dream and vision; it is the skeleton architecture of our lives”.

tempo/espaço/lugar queer que usa a arte para facilitar mudanças libertadoras na jornada de vida de suas heroínas”²³.

Para Heiki Raphael-Hernandez (2014), esse otimismo prospectivo e esse papel ativo na construção de uma utopia futura é o grande diferencial dessa produção negra queer recente. Segundo ela, se os textos de um certo feminismo negro mais tradicional se concentravam muito no sofrimento e na opressão de suas protagonistas negras, e no reconhecimento e conscientização por parte delas das injustiças do mundo em que habitavam, “estes novos textos permitem que suas batalhadoras heroínas não apenas reconheçam suas circunstâncias negativas, mas também encontrem o poder mental e espiritual dentro delas mesmas para frequentemente mudar essas circunstâncias”²⁴ (2014, p. 9), numa mudança de paradigma para o que ela chama de “jornada psicológica”, em que o conflito central das personagens é mais interno e menos determinado pelos fatores opressivos externos.

No cinema de Rees, esse “poder mental” se manifesta na capacidade de criação – e, mais especificamente, de criação poética. Suas/eus protagonistas reconhecem e são vítimas, sim, da opressão, do racismo, misoginia e homofobia do mundo que as/os cerca. Mas são capazes de canalizar essa violência e essa dor que lhes é imposta para a palavra escrita, a poesia, onde resistem e inventam um novo lugar e novos modos de existir. O que não é muito diferente do que Dee Rees – como mulher, negra e lésbica no cinema, uma arte profundamente misógina, racista e heteronormativa – faz em seus filmes. Por meio deles, a cineasta imagina suas próprias utopias, reinventando o cinema, nas palavras de Stuart Hall (1989, p. 714), “não como um espelho de segunda categoria posicionado para refletir o que já existe, mas como forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos e, dessa forma, permitir-nos descobrir quem somos”²⁵.

²³ Tradução do autor. No original: “The bonds beyond family offer the portal to a better future, a queer time/space/place modality which uses art to facilitate liberating changes in the heroines’ life paths”.

²⁴ Tradução do autor. No original: “the later texts allowed struggling protagonists not only to recognize their negative circumstances but also to find the mental and spiritual power within themselves to often change those circumstances”.

²⁵ Tradução do autor. No original: “not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are”.

Conclusão: O Ato de criação queer

Esta investigação partiu de uma questão central: o que caracteriza o cinema queer contemporâneo? O que o define – o que é o cinema queer hoje? Nos anos 1990, após ser reapropriado pela academia, o termo foi usado na sétima arte para designar um grupo de filmes que, em meio à pandemia da Aids, ousaram desafiar e resistir à morte por meio do deboche, da experimentação e do pastiche estéticos, no então chamado Novo Cinema Queer. Basta um mero contato inicial com a produção atual, no entanto, para perceber que esse não é o caso hoje. Como também não é o caso dos códigos subliminares e fissuras desestabilizadoras da narrativa inerentes às leituras queer do cinema clássico, nem da inventividade subversiva e vanguardista de pioneiros como Kenneth Anger, Andy Warhol e Barbara Hammer nos anos 1960.

Então, o que faz com que *Pariah*, *Weekend* e *Retrato de uma Jovem em Chamas*, ao estreadem e serem premiados em festivais ao redor do mundo, sejam aclamados não apenas como grandes filmes, mas como “novos clássicos queer”? Não é meramente o fato de terem sido realizados por cineastas não-heterossexuais – há produções excelentes dirigidas por gays e lésbicas que não são queer, como *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas* (Apichatpong Weerasethakul: 2010), por exemplo. E obras profundamente queer realizadas por diretores heterossexuais, como *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (Alfred Hitchcock: 1940) e *Ratos de Praia* (Eliza Hittman: 2017). Por que, então, essas três narrativas específicas são apontadas como uma espécie de referência do que é a filmografia queer contemporânea?

Para Mariana Baltar (2015, pp. 42-44),

Aquilo que parecia estratégico, do ponto de vista da política de gêneros no contexto dos anos 1990, no cenário contemporâneo não precisa (ou ao menos não parece precisar) mais ser protagonista. No cinema queer contemporâneo, os desafios vão além da demarcação de uma visibilidade que perturba o feminino e o masculino em situações dramáticas em que essa perturbação é o ponto nodal da ação e do enredo. O desafio é expressar a multiplicidade de feminilidades e masculinidades e perturbar, em outra escala, os corpos visíveis na tela e os corpos dos espectadores [...] Se nos anos 1990 pareceria ser importante para o cinema queer fazer uma pedagogia sociocultural, onde sair do armário é um dos motes centrais; nos anos 2010, a pedagogia é dos desejos e corpos, e o centro do seu repertório dramático é o que acontece depois do armário.

Os termos centrais aqui parecem ser “multiplicidade de feminilidades e masculinidades” e “depois do armário”. Porque, sim, a r/evolução representada pelos estudos queer nos anos 1990 teve um caráter inquestionavelmente transformador e libertador. Entender que ser gay, lésbica – ou homem, mulher, trans, bissexual – não é uma bula de remédio fixa e dogmática à qual se deve obedecer e seguir à risca, mas uma construção subjetiva, histórica, social e política capaz de constantemente reescrever as regras do jogo, mudou para sempre a ideia do que significa viver e performar gênero e sexualidade. Ao mesmo tempo, a implicação subjacente a tamanha

liberdade, porém, é essa mesma ideia de construção: você precisa inventar sua existência. Se não existem regras fixas, uma bula, um caminho pré-traçado, é necessário criar o tempo todo a narrativa da própria vida e descobrir como ser queer em um mundo que nem sempre – ou quase nunca – está pronto para isso.

E é exatamente esse ato de criação queer que os três filmes analisados nesta dissertação colocam no centro de suas narrativas. Diante da opressão de um mundo heteronormativo, do fracasso de um projeto homonormativo e das constrições históricas, sociais, econômicas e familiares que os sufocam, os/as protagonistas de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees resistem e (re)inventam suas existências ao narrativizá-las. Em outras palavras, superam as limitações espaciais, temporais e subjetivas de suas realidades ao canalizá-las e ressignificá-las por meio da criação artística: um projeto de gravação de entrevistas, um blog de crônicas confessionais, um retrato pintado, um poema. Em um mundo que nunca parece ser queer o bastante, cabe a eles/as imaginar uma arte que seja.

Na conferência “O Ato de Criação” (1999), Gilles Deleuze associa o ato artístico a um ato de resistência. Em meio ao que ele chama de “sociedade de controle”, dominada por palavras de ordem, discursos unilaterais e por um cerceamento sistemático da polissemia e da liberdade de pensamento, o filósofo argumenta que os indivíduos e seus corpos podem estar sujeitos a essa engrenagem tecnocrata, mas não seu espírito criativo. É com sua capacidade de criação artística que eles/as atravessam, sabotam e desconstroem essa tirania. A arte é o contradiscurso, é aquilo que subverte as regras, encontrando e apresentando novas formas de dizer, de pensar e de ser. Segundo Deleuze (1999, p. 13), “a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste”. E resiste não simplesmente por ir contra o discurso. Mas também porque os sujeitos que as criam podem perecer sob essa sociedade de controle – e elas, as obras, resistirão a eles, à morte, ao tempo e ao espaço desses sistemas de dominação e censura: a arte persiste e sobrevive à marcha da História.

Nesse sentido, a epidemia da Aids nos anos 1990 levou precocemente grandes artistas queer, assassinando toda uma geração de poemas, coreografias, filmes, peças e livros antes mesmo que eles pudessem existir. E a arte do período, em especial o NCQ, assumiu o papel de resistir a esse genocídio, de retratar esses sujeitos e seus espíritos como maiores que a morte, no controle, e não subjugados por ela – debochando na tela de sua total e completa ausência de sentido. Pouco mais de 20 anos depois, a morte não é mais o centro da história. E sim a vida, mas uma vida neoliberal, homonormativa, imperfeita – que ainda não atende ao projeto mutante e subversivo do queer. Então, o cinema contemporâneo enfoca queers que criam, que buscam imaginar, por meio da arte e da narrativa, novas formas de ser, novos lugares, novos tipos de amor, novos mundos. Novas vidas. Parafraseando Belchior, décadas atrás os queers morreram, mas nesta década eles/as não morrem. Vivem. Mas talvez a única vida plenamente queer possível seja aquela que r/existe na criação artística.

Cabe questionar, no entanto, o que faz das criações/invenções/imaginações dos/as protagonistas de Haigh, Sciamma e Rees um ato queer. O que é um ato de criação queer? Com base nas três filmografias analisadas, pode-se dizer que ele é caracterizado por um espaço-tempo. Ou uma noção, por parte dos personagens, de que suas existências estão inseridas num espaço e num tempo queers. Primeiro, uma historicidade: uma consciência de que queer não é um ser, mas um estar em constante mutação, com significados e manifestações diferentes em momentos e circunstâncias históricas diversos. Uma existência específica não é determinada apenas pelo tempo que a circunda, mas por tudo aquilo que veio antes e por tudo aquilo que pode vir depois; ela é parte de um fluxo queer contínuo – e o ato de criar é também um ato de moldar e intervir nesse fluxo, de redirecioná-lo e ressignificá-lo. Segundo, uma noção de espaço: onde se é queer – e de que forma? Mesmo num período histórico específico, existe uma série de lugares e ambientes – ruas, casas, saunas, igrejas, boates, bares, praças, praias, becos, escolas – que (re)definem, mudam, interferem e ressignificam a performance queer. O mesmo sujeito é – ou melhor, *está* – queer de formas, ou em níveis, diferentes em cada um desses espaços.

Com isso em mente, o ato de criação queer assume que a arte tem o poder de atravessar e romper – erotohistoriograficamente, nos termos de Freeman (2005) – esse espaço-tempo, desestabilizando-o, ao inventar e instaurar novas formas de ser e existir nele. Nesse sentido, o ato de criação queer é a abertura ao potencial de um novo espaço-tempo que, com base na sua noção de historicidade e de espaço, abandona a ideia de arte (e de cinema) como mera representação de uma categoria, rumo a uma proposta de exploração de novas subjetividades, múltiplas, não-fixas, em constante construção e mutação, que se expressam e dão sentido a essa perpétua instabilidade apenas por meio da produção artística. E subjetividade aqui se torna exatamente um resultado e um reprocessamento desse novo contínuo espaço-temporal e dessas novas possibilidades criativas, na linha do que Gibran da Rocha Bento (2008, p. 235) conceitua como:

qualquer forma de vida interior do ser humano, aquilo que só é vivido particularmente por cada uma das pessoas. Mas que, no entanto, é afetado pela inserção de cada um dentro de determinada cultura, pelo modo de organização social de sua comunidade, pelo contato com a arte e a estética, pela forma com que se estabelecem as estruturas de conhecimento e pela interação com as tecnologias de seu tempo. É o modo pelo qual se estruturam na mente de cada indivíduo todas as informações e sensações recebidas do mundo exterior.

É válido indagar, contudo, o que seria esse espaço-tempo? Ou: como ele se manifesta artisticamente? Para responder a isso, é necessário retornar à conferência de Deleuze e à pergunta com a qual ele a inicia: o que é uma ideia em cinema? Segundo o filósofo francês, uma ideia em cinema é um “bloco de movimento/duração” (1999, p. 3), uma combinação de imagem e som que só ganha sentido cinematograficamente. Como, por exemplo, uma janela que se torna espaço de encontro e conciliação para dois personagens e dois mundos. Ou um quadro que eterniza um romance, rompendo suas restrições de espaço e tempo. Ou um poema que, ao ser

lido em voz alta, inventa um novo lugar, puramente cinematográfico, uma utopia ainda inexistente.

Entendido e operado dessa forma, o ato de criar se torna uma resistência ao mundo heteronormativo, uma proposição de novas formas de r/existência. Por mais que o corpo e o sujeito queer possam estar presos num contexto não-ideal – por vezes opressor, por vezes violento, por vezes limitante – seu espírito não está. Sua capacidade de interpretar o mundo ao redor, de encontrar e dar novos sentidos ao seu lugar nele, de criar e imaginar novas formas de ser e estar nele – ou mesmo de projetar um novo mundo – extrapola e supera essa prisão. E resiste a esse tempo e espaço opressores, por meio da arte criada.

Baltar (2015, p. 43) vê nesse caráter propositivo e instaurador do cinema queer contemporâneo um esforço pedagógico das sensações que tanto nos ensinam a ver e sentir o mundo, como “nos ensinam também, através e por causa desse ver e sentir, a ser e estar no mundo” – o que, para a autora, corresponde ao “centro do lugar de fala político” dessa produção. De fato, é inegável a preocupação dessa filmografia atual – que Winterton (2018) chama de “neo-queer” e Richard Dyer (2003) de “filmes pós-afirmação” – com retratar a arte como um instrumento de criação e exposição de formas alternativas de existir no (e de interpretar o) mundo. Esta investigação se concentrou em três realizadores – e, mais especificamente, em um filme de cada um deles/as – mas os exemplos de queers que criam nos últimos dez anos são quase incontáveis.

Em *Deixe a Luz Acesa*, de 2012, o protagonista Erik (Thure Lindhardt) se refugia de seu relacionamento abusivo e codependente com o namorado Paul (Zachary Booth), um dependente químico, dirigindo e editando um documentário sobre Avery Willard, artista central da cena gay nova-iorquina do século XX. No sul-coreano *A Criada* (Chan-wook Park: 2016), a jovem Lady Hideko (Kim Min-hee) manipula o contexto patriarcal que a oprime, planejando e executando sua fuga com a amante Sook-Hee (Kim Tae-ri), ao fazer uso de seu enorme talento como contadora de histórias, reescrevendo e redirecionando os contos que narra de acordo com seus interesses.

Já em *Desobediência* (Sebastián Lelio: 2017), Ronit (Rachel Weisz) foge da repressão da comunidade judaica ortodoxa em que foi criada e se torna uma fotógrafa, deixando para trás sua amada Esti (Rachel McAdams), que não teve coragem de se assumir e enfrentar as consequências de seu amor. O pequeno Jonah (Evan Rosado) de *We the Animals* (Jeremiah Zagar: 2018) encontra um abrigo do ambiente familiar abusivo e violento onde se encontra por meio de seus desenhos e ilustrações, a partir dos quais ele cria aventuras na sua mente, procurando dar sentido à sua incipiente descoberta sexual e à atração que sente por um dos amigos.

Os dois protagonistas de *Fim de Século* têm um encontro sexual, mas um desencontro temporal-afetivo, num romance que só ganha sentido graças à poética da narrativa e à montagem – dois termos que eles mesmos dominam bem já que um, Ocho (Juan Barberini), é poeta, e o outro, Javi (Ramon Pujol), é diretor de televisão. Em *Ammonite* (Francis Lee: 2020), Mary Anning

(Kate Winslet) se apaixona pela jovem Charlotte (Saoirse Ronan), mas reafirma ao final que o que realmente dá sentido à sua vida é seu trabalho como paleontóloga – e sua inerente conexão com a terra e com o tempo, que lhe conferem uma consciência histórica e de si mesma capaz de elevá-la acima do contexto patriarcal que tenta apagar sua existência na Inglaterra oitocentista.

E no belíssimo *The World to Come* (Mona Fastvold: 2020), Abigail (Katherine Waterston) vive uma existência duríssima – de um frio desolador, poucos recursos e o luto pela morte da filha – com o marido Dyer (Casey Affleck), no interior do estado de Nova York do século XIX, que só é aliviada pela chegada de uma nova vizinha, Tallie (Vanessa Kirby), e pelos sentimentos até então desconhecidos que ela irá despertar. Dados o lugar e o contexto histórico, porém, o romance das duas é um verão, ou uma primavera, com fim anunciado. E o que realmente permite a Abigail sobreviver às agruras da trama é sua riquíssima vida interior, que ela expressa nas páginas de seu diário e que serve de fio condutor do filme. Na narrativa que constrói naquelas páginas, a protagonista se revela não uma mera vítima do tempo e espaço em que nasceu, mas uma mulher com plena consciência de seu lugar no mundo, das injustiças e apagamentos que sofre e, com a chegada de Tallie, capaz de dar conta da própria existência como mais do que uma mera máquina a serviço do marido, mais do que um número que ele anota no seu caderno contábil. Não por acaso, no final, ao encarar os limites que sua vida ali lhe impõe, Abigail escreve que “*eu me imagino continuando a escrever nesse diário, aqui, como se esta fosse minha vida. Como se minha vida não fosse em outro lugar*”, ao que Tallie responde, nos segundos finais do longa, “*é uma coisa boa que nós lembramos que nossas imaginações podem sempre ser cultivadas*”. Mesmo nas circunstâncias mais duras, adversas e castradoras, os sujeitos queer mantêm sua capacidade de imaginar e fabular suas existências.

No cinema brasileiro, Clécio (Irândhir Santos) e Fininho (Jesuíta Barbosa) resistem à violência da ditadura militar nos anos 1970 com o desbunde das apresentações debochadas e irreverentes que encenam no cabaré de *Tatuagem* (Hilton Lacerda: 2013). E Pedro (Shico Menegat) e Leo (Bruno Fernandes) exploram uma linguagem que permite aos seus corpos e mentes se encontrarem nas performances, um misto de peep show e artes visuais, de *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon: 2018).

Essa ideia de performance como r/existência queer é o elemento-chave da série *Pose*, centrada em um grupo de jovens negros/as gays e trans que sobrevivem ao racismo e ao preconceito da Nova York dos anos 1980 e 90 por meio da cena dos bailes de vogue¹. Outra série recente em que o ato de criação queer está no próprio DNA da trama é a espanhola *Veneno* (Javier Ambrossi & Javier Calvo: 2020). Baseada no livro de Valeria Vegas, a produção conta a história real – ou quase – da Cristina Veneno do título, uma mulher trans que foi de profissional do sexo a celebridade televisiva na Espanha da década de 1990. *Veneno* é uma cebola de infinitas

¹ Vogue ou “Voguing” é uma dança moderna altamente estilizada que se caracteriza por posições típicas de modelos com movimentos corporais definidos por linhas e poses, originalmente popularizada na década de 1980 graças às festas chamadas Ballrooms ou Balls e clubes gays nos Estados Unidos. Um retrato dessa cena cultural pode ser visto no documentário *Paris is Burning* (Jennie Livingston: 1990).

camadas de queers que criam: a própria identidade “Veneno” é uma persona que a protagonista cria, como forma de sobrevivência e afirmação, no seu processo de transição; essa identidade é reinventada e explorada por ela mesma e pelos diretores ao ganhar espaço na TV; quando isso acontece, Veneno inspira a jovem Valeria Vegas a assumir sua transsexualidade e criar sua própria identidade; e como forma de gratidão, Valeria decide transformar a história de Veneno em um livro que as duas escrevem juntas, encenando um cabo de guerra entre biografia e autofabulação, com Cristina, mais uma vez, reescrevendo sua própria história. O livro, claro, inspira a série, por sua vez escrita por dois homens gays. Na constante capacidade de mutação e reinvenção da protagonista, interpretada por diferentes atrizes (e atores) nas diferentes fases da história, na sua profunda noção de historicidade (com as diferentes experiências de transição de Cristina e Valeria) e de espaço (no contraste entre mídia como espaço público e vida familiar como espaço privado), e nas suas inúmeras camadas narrativas, *Veneno* é alegre, desavergonhada e criativamente queer.

Por fim, até mesmo Ruby Rich (2013, p. 223) reconheceu queers que criam no cinema francês, em sua análise de três longas – *O Tempo que Resta* (François Ozon: 2005), *Noites Felinas* (Cyril Collard: 1992) e *As Testemunhas* (André Téchiné: 2007):

Cada protagonista é um agente ativo, não apenas de apresentação sexual, mas de representação também. Um é equipado com uma câmera fotográfica (*O Tempo que Resta*), um opera uma câmera de vídeo (*Noites Felinas*), e outro usa um gravador (*As Testemunhas*). Se esses homens não são representativos, no sentido de oferecer tipos ou símbolos, eles estão ainda assim representando: são agentes, não vítimas, das breves vidas que levam e estão determinados a interpretar essas vidas da forma que bem entenderem.²

O espectro temporal mais ampliado das obras citadas pela investigadora não é de se estranhar, uma vez que a ideia de um ato de criação queer não é exclusiva da produção contemporânea – e nem do cinema. Duas matérias recentes do jornal inglês *The Guardian* apresentam exemplos bastante distintos de como a criação artística foi usada por sujeitos queer para dar vazão e sentido a suas existências ao longo do tempo. Em *Lust, heartbreak and suggestive sculpture: was this art's greatest love triangle?*³, publicada em 12 de fevereiro de 2021, o repórter Jonathan Jones explora como o triângulo amoroso entre Cy Tombly, Jasper Johns e Robert Rauschenberg informou a sexualidade, o erotismo, a sensorialidade e o caráter inovativo e provocador da produção desses três artistas visuais. O texto revela como a alternância entre desejo, paixão, perda, solidão e reencontro do trio se refletiu de certa forma em suas obras,

² Tradução do autor. No original: “each protagonist is an active agent not only of sexual presentation but of representation as well. One is equipped with a still camera (*Le temps qui reste*), one wields a video camera (*Les nuits fauves*), and one uses a tape recorder (*Les Témoins*). If these men are not representative, in the sense of providing types or symbols, they are nonetheless representing: they are agents, not victims, of the short lives they lead and are determined to interpret those lives to their own satisfaction.”

³ Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/feb/12/valentine-day-ust-heartbreak-suggestive-sculpture-arts-greatest-love-triangle-twombly-jasper-johns-rauschenberg>. Acesso em 05.05.2021.

conferindo a elas diferentes aspectos e sensibilidades em diferentes momentos, resultando numa produção profundamente queer e original no contexto da arte do século XX.

Já *Highwayman's 1750 confessions reveal 'unusual' ambivalence about gay sex*⁴, de 13 de fevereiro de 2021, retorna ao século XVIII para trazer à tona o relato biográfico de um salteador de estrada, confessado em seu leito de morte e posteriormente impresso e publicado. Em suas memórias, o jovem Thomas Munn usa os últimos momentos de vida para refletir sobre um inesperado encontro sexual que teve com outro homem anos antes. Segundo a matéria de Alison Flood, em vez de expressar nojo, desprezo ou preconceito, Munn procura compreender o que se passou ali, assim como sua reação. De acordo com a reportagem, não há uma espécie de “homofobia inerente” na obra, especialmente para um relato em 1750, mas sim uma tentativa de dar sentido à solidão e ao desejo do homem que o abordou, e de buscar aceitar e reviver essa experiência que o marcou de uma forma única, a ponto de ser lembrada momentos antes de morrer. É como se, na ocasião do encontro, Munn não tenha sabido lidar com as emoções e sensações que vieram à tona mas, por meio da narrativa, tudo tenha passado a fazer mais sentido, se tornado mais natural.

Em ambos os exemplos, é possível perceber o que Bento (2008, p. 237) descreve como

o papel da arte e do artista como construtor de novas subjetividades, ou seja, novas formas de ver e interpretar o mundo, novas formas de ser e existir. É na arte que se encontra o espaço para a quebra das regras estabelecidas e a experimentação com a distorção do que é automático, arraigado culturalmente.

O que provavelmente difere, e distingue, os queers que criam característicos da filmografia contemporânea é a forma como essas narrativas são construídas e esses personagens são inseridos no mundo - ou recortados dele. Porque, de modo talvez contraintuitivo para um grupo de filmes centrados em torno de protagonistas buscando criar ou imaginar novas maneiras de ser e de existir, um dos aspectos mais marcantes e onipresentes dessa produção é sua linguagem fortemente realista. Se os personagens em cena eventualmente se dão conta da necessidade de fabular novas existências, os/as realizadores/as do outro lado da câmera parecem fazer questão de inserir esses sujeitos e suas necessidades criadoras em um contexto aparentemente comum, cotidiano – por meio da ausência de trilhas musicais e de decupagens emocionalmente manipuladoras, assim como de elementos fantásticos, nonsense ou narrativamente disruptivos; e pela adoção de um olhar, e de um design de produção, quase documentais que buscam colocar espectador/a e personagens no mesmo universo diegético.

O resultado disso, ao contrário do que a descrição pode sugerir, não é fazer desses longas um mero espelho da realidade – conformado, resignado, indiferente. Mas, sim, mostrar que o desejo e a necessidade desses personagens de fabular, de buscar e imaginar novas utopias, nasce exatamente dessa sua localização espaço-temporal em uma realidade imperfeita – a mesma

⁴ Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2021/feb/13/highwaymans-1750-confessions-reveal-unusual-ambivalence-about-gay-sex>. Acesso em 05.05.2021.

do/a espectador/a. Não por acaso, uma imagem recorrente em todos esses filmes é a do protagonista encarando seu próprio reflexo – num espelho, numa janela, em um quadro. Por meio desse ato de se olhar – de ver quem se é, nas suas imperfeições, suas marcas do tempo, misto de efemeridade e produto histórico – os personagens se dão conta da lacuna, do intervalo, existente entre aquilo que são e o que querem ser. É desse autorreconhecer-se que nasce a vontade e a necessidade de autorreinventar-se. Se o mundo ao redor não atende às minhas expectativas, se *eu* não atendo às minhas expectativas, cabe a mim – e apenas a mim – criar uma nova narrativa. Porque, parafraseando Céline Sciamma, só o próprio sujeito é capaz de saber qual é sua utopia.

Por muitos anos, décadas, a comunidade queer identificou na declaração de Gloria Gaynor em *I will survive* o seu hino, seu manifesto de resistência. O cinema queer contemporâneo reconhece que talvez tenha chegado a hora de criar seus próprios hinos. A ode dessa filmografia atual talvez seja Frank Ocean – um rapper, queer, negro – literalmente gritando contra a imperfeição de um mundo que não é queer o bastante no final de *Bad Religion*. Ou Johnny Hooker fazendo o mesmo em *Amor Marginal*. Porque há dor no grito – e ela é real, e machuca – mas há também resistência. Há também a convicção de que é possível transformar essa dor e essa inconformidade em arte – e, por meio dela, reinventar seu lugar no mundo.

Por meio dessa fissura, dessa fenda que se abre entre o realismo do contexto habitado pelos/as protagonistas e a necessidade que eles/as reconhecem de reconfigurar suas realidades, os/as espectadores/as são convidados eles/as mesmos/as a repensar e reconfigurar suas próprias subjetividades e a reconhecer que

o filme não é e nem deve ser visto como a representação de um mundo real, mas sim como modelo de um mundo possível, aberto a ser experimentado [...] O público pode então construir ficções através de interrupções, fraturas ou descontinuidades que rompem a narrativa linear do filme. O cinema possibilita a comunicação e a participação em experiências múltiplas através da invenção de formas de espaço e temporalidade diferentes das regras do mundo real. (Bento, 2008, p. 241)

Nesse convite à mobilização e à reconfiguração das próprias subjetividades – em direção a experiências menos fixas, menos normativas, menos limitadas por regras de gênero e sexualidade – Gibran da Rocha Bento identifica um potencial emancipatório nessa produção contemporânea. E essa emancipação, segundo ele, não se dá por uma mera ideia de identificação entre espectador/a e personagem. Não se trata de representatividade. Ela é operada, na verdade, por esse atravessamento espaço-temporal provocado pelo ato de criação queer, em que o público é convidado a reconhecer aquela realidade construída na tela e, ao mesmo tempo, a perceber o potencial do cinema/da arte de desestabilizá-la, de romper seus limites e amarras, (re)imaginando novas formas éticas e estéticas de existir e intervir nela. Para Bento (2008, p. 242), esses filmes

propõem um modo de visibilidade que fuja dos modelos pré-concebidos de subjetividade, da estreiteza da visão que permite aos espectadores apenas se identificarem com os personagens de forma óbvia, ficando insensíveis às qualidades

estéticas dos espaços nos quais eles se movem, nas narrativas, nos olhares, no encadeamento do fluxo de imagens.

Ser queer, nesse sentido criador-emancipatório, não é uma identidade, mas sim um potencial espaço-temporal de habitar e construir diferentes subjetividades, em diferentes momentos e contextos, rompendo com os limites fixos de uma realidade heteronormativa. É usar o cinema, e a arte, para fabular um projeto talvez ainda inexequível fora deles.

Quão utópico é esse potencial? Provavelmente um bocado. Quais são suas limitações e desafios? Muitos. A começar pelo fato de que, como é bastante perceptível nas produções analisadas, ele ainda é extremamente branco, pouquíssimo trans (não por acaso, os dois exemplos com protagonistas transgêneros citados acima são de séries de TV, e não filmes), e quase nada não-binária ou bi e assexual. Os queers que criam não são apenas gays e lésbicas, e é necessário criar espaços – fabular realidades – para que esses grupos historicamente mais apagados e violentados também tenham a chance de expressar, produzir e veicular suas potencialidades e subjetividades. De novo: não se trata de simplesmente retratar o mundo e resignar-se a suas deficiências – mas, sim, de imaginar um novo. Ou outros novos.

Como Deleuze (1999, p. 14) postula, “não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”. Algo que Céline Sciamma – para manter esta investigação fiel à Teoria dos Cineastas até seu fim – traduz da seguinte maneira, em entrevista para o site *Vulture*, em 27 de março de 2020:

Eu acredito que filmes, que arte, podem mudar o mundo. Caso contrário, por que [fazê-los]? Nós acreditamos que estamos criando o futuro. Acreditamos que o futuro é uma criação do tempo presente. Existem muitas forças reacionárias atualmente, que dizem “o futuro será mais sombrio”, mas nós também somos, no presente, uma força positiva criando o futuro, dizendo “oh, isso pode acontecer e, porque pode acontecer, vai acontecer”. Essa é nossa responsabilidade como artistas.⁵

Essa é a responsabilidade, e o potencial, dos queers que criam – e do ato de criação queer.

⁵ Tradução do autor. No original: “I think movies, I think art, can change the world. Otherwise, why [do it]? We believe that we’re creating the future. We believe the future is a creation of the present time. There’s a lot of reactionary forces in the current time that say, ‘The future will be darker’, but we are, also in the present time, a positive force creating the future, saying, ‘Oh, this can happen, and because it can happen, it will happen’. This is our responsibility as artists”. Disponível em <https://www.vulture.com/2020/03/portrait-of-a-lady-on-fire-q-and-a-celine-sciamma-adle-haenel.html>. Acesso em 05.05.2021.

Bibliografia

Livros

Aaron, Michele (ed.) (2004). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Jersey: Rutgers University Press

Althusser, Louis (1998). *Aparelhos Ideológicos de Estado*. (7ª ed.). Rio de Janeiro: Graal

Aumont, Jacques (2004). *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus

Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press

Butler, Judith (2003). *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Dyer, Richard & Pidduck, Julianne (2003). *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*. 2ª ed. Nova York: Routledge

Edelman, Lee (1994). *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. Nova York: Routledge

Foucault, Michel (1994). *A História da Sexualidade I - A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio D'Água Editores

Grosz, Elizabeth (1995). *Space, Time and Perversion: The Politics of Bodies*. Sydney: Allen and Unwin

Halperin, David (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Nova York: Oxford University Press

Hanson, Ellis (ed.) (1999). *Outtakes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press

Hayward, Susan (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Nova York: Routledge

Jagose, Annamarie (1996). *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne University Press

Kilomba, Grada (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó

Lacan, Jacques (1999). *O Seminário, Livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Seminário proferido em 1957-58)

Lauretis, Teresa (1982). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press

Mennel, Barbara (2012). *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*. Nova York: Columbia University Press. ISBN: 978-0-231-85020-9

Mirza, Heidi Safia (ed.) (1997). *Black British Feminism. A Reader*. Londres: Routledge.

Miskolci, Richard (2012). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica

Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press

Penafria, Manuela & Baggio, Eduardo Tulio & Graça, André Rui & Araujo, Denize Correa (2016). *Ver, Ouvir e Ler os Cineastas – Vol. 1*. Covilhã: Editora Labcom.IFP. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201704191235-201624_teoriacineastas_mpenafria.pdf. ISBN: 978-989-654-337-2. Acesso em 16.12.2019

Penelope, Julia & Wolfe, Susan J. (eds) (1993). *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*. Cambridge: Blackwell

Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Ribeiro, Djamila (2019). *Lugar de Fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen

Rich, B. Ruby (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press

Russo, Vito (1981). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Nova York: Harper & Row

Saussure, Ferdinand (2006). *Curso de linguística geral*. (26^a ed.). São Paulo: Cultrix. 2006

Sedgwick, Eve K. (1993). *Tendencies*. Durham: Duke University Press

Sibília, Paula (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

Artigos & Capítulos

Baltar, Mariana (2015). "Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos". In: Murari, Lucas & Nagime, Mateus (org.). *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política*. ISBN 978-85-69488-00-2 (p. 40-45)

Baltar, Mariana & Sarmet, Erica (2016). “Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo”. *Texturas*, 18 (38). (p. 50-66)

Bento, Gibran da R. (2008). “O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica”. In: Ciências & Cognição, 13(2), p. 235-242. Disponível em: <http://cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/231>. Acesso em 06.05.2021

Bettim, Lucas (2015). “Um Certo Old Queer Cinema”. In: Murari, Lucas & Nagime, Mateus (p. 108-111)

Burns, Bonnie (1999). “Cassandra’s Eyes”. In: Hanson, Ellis (ed.) (ibid p. 129-150)

Clare, Stephanie D. (2013). “(Homo)normativity’s Romance: Happiness and Indigestion in Andrew Haigh’s Weekend”. In: *Continuum*, 27:6, 785-798. Disponível em <https://doi.org/10.1080/10304312.2013.794197>. Acesso em 27.05.2020

Collins, Patricia H. (2017). “Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória”. In: *Parágrafo*, v.5, n.1, 6-17, trad. Bianca Santana. Disponível em <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559/o>. ISSN: 2317-4919. Acesso em 28.04.2021

Crenshaw, Kimberlé W. (1991). “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. *Stanford Law Review*. V. 32, N. 6, p. 1241-1299. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1229039>. Acesso em 28.04.2021

Deleuze, Gilles (1999). “O ato de criação”. Conferência na FEMIS. Edição brasileira: Folha de São Paulo [1987]. Trad. José Marcos Macedo.

Duggan, Lisa (2002). “The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism”. In: Castronovo, Russ & Nelson, Dana D. (2016). *Materializing Democracy*. Durham: Duke University Press (p. 175-194)

Ellis, Jim (1999). “Queer Period: Derek Jarman’s Renaissance”. In: Hanson, Ellis (ed.) (ibid p. 288-315)

Freeman, Elizabeth (2005). “Time Binds, or, Erotohistoriography”. In: *Social Text* 23 3-4 (84-85). Durham: Duke University Press (p. 57-68). Disponível em: https://www.academia.edu/611745/Time_Binds_or_Erotohistoriography. Acesso em 17.04.2021

Gomes, Wilson (2004). “A Poética do Cinema e a Questão do Método em Análise Fílmica”. In: *Revista Significação (UTP)*, Curitiba, v. 21, n. 1 (p. 85-106)

Hall, Stuart (1989). “Cultural Identity and Cinematic Representation”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 68-81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44111666>. Acesso em 21.04.2021

Hall, Stuart (1992). "The Question of Cultural Identity". In: Hall, Stuart & McGrew, Tony (eds.). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press

Heffner, Hernani (2015). "Love Rules the World". In: Murari, Lucas & Nagime, Mateus (ibid. p. 51-55)

hooks, bell (2003). "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators". In: Jones, Amelia (ed.). *The Feminism and Visual Cultural Reader*. Nova York: Routledge

Kang, Nancy (2016). "Audre's daughter: Black lesbian steganography in Dee Rees' *Pariah* and Audre Lorde's *Zami: A New Spelling of My Name*". *Journal of Lesbian Studies*, 20:2, pp. 266-297, DOI: 10.1080/10894160.2015.1062972. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10894160.2015.1062972>. Acesso em 21.04.2021

Lauretis, Teresa (1985). "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema". In: *New German Critique*, (34), 154-175. doi:10.2307/488343

Lauretis, Teresa (1989). "The Technology of Gender". In: de Lauretis, Teresa (org). *The Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press (p. 1-30)

Lauretis, Teresa (2019). "Teoria Queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política". In: Hollanda, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista- conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo

Lopes, Denilson (2006). "Cinema e Gênero". In: Mascarello, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus. ISBN 85-308-0818-5 (p. 379-394)

Mayne, Judith (1999). "Scandalous Kenneth Anger and the Prohibitions of Hollywood History". In: Hanson, Ellis (ed.) (ibid p. 271-287)

Moor, Andrew (2011). "New Gay Sincerity' and Andrew Haigh's Weekend". Disponível em: <https://doi.org/10.7227/FS.19.0002>. Acesso em 27.05.2020

Mulvey, Laura (1975). "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In: Xavier, I. (org.) (2018). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Paz e Terra (p. 376-394)

Nash, Jennifer (2008). "Re-thinking Intersectionality". In: *Feminist Review*. Londres, nº 89, pp. 1-15

Paris, Sherri (1993). "Recensão sem título de *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality e Theory and Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*". In: *Signs: A Journal of Women in Culture and Society* 18, 4, pp. 984-988

Pearl, Monica B. (2004). "Aids and New Queer Cinema". In: Aaron, Michele. (ibid. p. 23-35)

Pereira, Ana C. & Taunay, Alfredo (2016). “Melancolia queer: o masculino e o feminino como construções cinematográficas temporais”. In: *Texturas*, 18 (38). (p. 67-84)

Pereira, Ana C. (2019). “Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras”. In: *Fonseca: Journal of Communication*. Universidade de Salamanca (Espanha). Número 19. ISSN electrónico: 2172-9077. DOI: 10.14201.

Phillips, David (1994). “What’s So Queer Here? Photography at the Gay and Lesbian Mardi Gras”. In: *Eyeline* 26, pp. 16-19

Pick, Anat (2004). “New Queer Cinema and Lesbian Films”. In: Aaron, Michele. (ibid. p. 103-118)

Pidduck, Julianne (2004). “New Queer Cinema and Experimental Video”. In: Aaron, Michele. (ibid. p. 80-97)

Raphael-Hernandez, Heiki (2014). “‘I am not running, I am choosing’: Black Feminist Empowerment and the Continuation of a Literary Tradition in Filmmakers Julie Dash’s *Daughters of the Dust* (1991) and Dee Rees’ *Pariah* (2011)”. In: *Ostrava Journal of English Philology*, vol. 6, number 2, pp. 7-20. Disponível em: <https://dokumenty.osu.cz/ff/kaa/ojoep/ostrava-journal-vol2-2014-full.pdf#page=7>. Acesso em 21.04.2021

Rich, Adrienne (1980). “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. In: *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 1º.04.2021

Rich, B. Ruby (1992). “New Queer Cinema”. In: Aaron, Michele. (2004). (ibid. p. 15-22)

Rich, B. Ruby (2000). “Queer and present danger: After New Queer Cinema”. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich>. Acesso em 26.11.2019

Richards, Stuart (2016). “A New Queer Cinema Renaissance”. In: *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 1: 2, pp. 215–229. Disponível em: https://doi.org/10.1386/qsmc.1.2.215_1. Acesso em 27.05.2020

Savoy, Eric (1999). “‘That ain’t all she ain’t’: Doris Day and Queer Performativity”. In: Hanson, Ellis (ed.) (ibid p. 151-182)

Wallace, David Foster (1993). “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”. In: *Review of Contemporary Fiction*, 13: 2. (p. 192-3)

White, Patricia (2015). “*Pariah* (2011): Coming out in the Middle”. In: Perkins, Claire & Verevis, Constantine (eds.). *US Independent Film After 1989: Possible Films*, pp.133-143.

Edinburgh University Press. Disponível em: <https://works.swarthmore.edu/fac-film-media/50>. Acesso em 21.04.2021

Winterton, Connor (2018). “Blurred Lines: The Case of Stranger by the Lake”. In: Coleman, L. & Siegel, C. (2018). *Intercourse in Television and Film*, pp. 43-65 Washington: Lexington Books

Teses & Dissertações

Alves, Anderson de Souza (2017). *Bruce Labruce e o cinema queer: entre teoria, arte e política* (Dissertação de mestrado em Cinema). Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/6669>. Acesso em 16.12.2019

Carvalho, Alfredo T. C. de (2016). *Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do cinema queer* (Dissertação de mestrado em Cinema). Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/5851>. Acesso em 16.12.2019

Webgrafia

Reportagens & Entrevistas

Becker, Cécile (29 de agosto de 2019). Céline Sciamma, en feu et en flammes [entrevista]. Disponível em <https://www.zut-magazine.com/categorie/culture/cinema/celine-sciamma-portrait-jeune-fille-feu/>. Acesso em 17.05.2021

Bénard, Charlotte (16 de setembro de 2019). “Portrait De La Jeune Fille En Feu”: Entretien Avec Céline Sciamma [entrevista]. Disponível em <https://www.fichesducinema.com/2019/09/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-entretien-avec-celine-sciamma/>. Acesso em 17.05.2021

Douglas, Edward (23 de dezembro de 2011). Interview: Pariah’s Dee Rees and Adepero Oduye [entrevista]. Disponível em <https://www.comingsoon.net/movies/features/85250-interview-pariah-s-dee-rees-and-adepero-oduye>. Acesso em 17.05.2021

Duplan, Antoine (17 de setembro de 2019). Céline Sciamma: “Portrait de la jeune fille en feu” est un film totalement dédié à l’amour” [entrevista]. Disponível em <https://www.letemps.ch/culture/celine-sciamma-portrait-jeune-fille-feu-un-film-totalement-dedie-lamour>. Acesso em 17.05.2021

Emm, Alison (31 de outubro de 2011). Andrew Haigh – Weekend [entrevista]. Disponível em <https://www.leftlion.co.uk/read/2011/october/andrew-haigh-weekend-4031/>. Acesso em 17.05.2021

Eng, Matthew (13 de abril de 2018). Every Man is an Island: An Interview with Andrew Haigh [entrevista]. Disponível em <https://www.brightwalldarkroom.com/2018/04/13/every-man-is-an-island-an-interview-with-andrew-haigh/>. Acesso em 17.05.2021

Flood, Alison (13 de fevereiro de 2021). Highwayman's 1750 confessions reveal 'unusual' ambivalence about gay sex [reportagem]. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2021/feb/13/highwaymans-1750-confessions-reveal-unusual-ambivalence-about-gay-sex>. Acesso em 17.05.2021

Ganjavie, Amir (23 de dezembro de 2015). Melancholy, Love, and Time: An Interview with Andrew Haigh [entrevista]. Disponível em <https://mubi.com/pt/notebook/posts/melancholy-love-and-time-an-interview-with-andrew-haigh>. Acesso em 17.05.2021

Goldstein, Richard (22 de junho de 2018). James Baldwin on Being Gay in America [entrevista]. Disponível em <https://www.villagevoice.com/2018/06/22/james-baldwin-on-being-gay-in-america/>. Acesso em 17.05.2021

Graham, Bill (29 de dezembro de 2011). 'Pariah' Writer/Director Dee Rees Talks Music, Characters and Coming Out [entrevista]. Disponível em <https://thefilmstage.com/interview-pariah-writerdirector-dee-rees-talks-music-characters-and-coming-out/>. Acesso em 17.05.2021

Handler, Rachel (27 de março de 2020). The Women Behind Portrait of a Lady on Fire Believe Their Movie Can Save the World [entrevista]. Disponível em <https://www.vulture.com/2020/03/portrait-of-a-lady-on-fire-q-and-a-cline-sciamma-adle-haenel.html>. Acesso em 17.05.2021

Henderson, Scott (23 de abril de 2018). Andrew Haigh: 'The idea of making films was for other people, in the end I just had to do it' [entrevista]. Disponível em <https://film.list.co.uk/article/100411-andrew-haigh-the-idea-of-making-films-was-for-other-people-in-the-end-i-just-had-to-do-it/>. Acesso em 17.05.2021

Janowitz, Neil (12 de outubro de 2011). The Rumpus Interview with Andrew Haigh [entrevista]. Disponível em <https://therumpus.net/2011/10/the-rumpus-interview-with-andrew-haigh-2/>. Acesso em 17.05.2021

Jones, Jonathan (12 de fevereiro de 2021). Lust, heartbreak and suggestive sculpture: was this art's greatest love triangle? [reportagem]. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/feb/12/valentine-day-ust-heartbreak-suggestive-sculpture-arts-greatest-love-triangle-twombly-jasper-johns-rauschenberg>. Acesso em 17.05.2021

Juzwiak, Rich (12 de abril de 2019). Céline Sciamma on the Brains, Heart, and Feminism of Portrait of a Lady on Fire [entrevista]. Disponível em

<https://themuse.jezebel.com/celine-sciamma-on-the-brains-heart-and-feminism-of-po-1840183814>. Acesso em 17.05.2021

Kellaway, Kate (9 de Agosto de 2015). Andrew Haigh: 'It takes a kind of insane self-belief to go on' [reportagem]. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2015/aug/09/andrew-haigh-interview-45-hours>. Acesso em 17.05.2021

Lazic, Elena (25 de fevereiro de 2020). Céline Sciamma: 'I had a desire to show the birth of longing' [entrevista]. Disponível em <https://lwlies.com/interviews/celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Acesso em 17.05.2021

Le Mag du Ciné (7 de setembro de 2019). Interview: Céline Sciamma «Ils ne savent pas voler, elles, elles savent.» [entrevista]. Disponível em <https://www.lemagducine.fr/interviews/interview-celine-sciamma-rencontre-portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-10017328/>. Acesso em 17.05.2021

Lott-Lavigna, Ruby (20 de fevereiro de 2020). 'Portrait of a Lady on Fire' Is a Horny Triumph of the Female Gaze [reportagem]. Disponível em <https://www.vice.com/en/article/wxejd4/portrait-lady-fire-film-celine-sciamma-interview-2020>. Acesso em 17.05.2021

Mayer, Sophie (5 de maio de 2015). "She's getting back in the frame": Interview with Céline Sciamma [entrevista]. Disponível em https://thefword.org.uk/2015/05/celine_sciamma_interview/. Acesso em 17.05.2021

McLaughlin, Katherine (13 de novembro de 2017). Dee Rees on Tackling Racism in Her Epic Southern Period Drama 'Mudbound' [entrevista]. Disponível em <https://www.vice.com/en/article/qv33qv/mudbound-director-dee-rees-racism-interview>. Acesso em 17.05.2021

Miller, Jenni (19 de dezembro de 2011). Interview: 'Pariah' Director Dee Rees [entrevista]. Disponível em <https://bust.com/movies/7158-interview-pariah-director-dee-rees.html>. Acesso em 17.05.2021

Nakhnikian, Elise (2 de abril de 2018). Interview: Andrew Haigh on the Making of Lean on Pete [entrevista]. Disponível em <https://www.slantmagazine.com/film/interview-andrew-haigh-on-the-making-of-lean-on-pete/>. Acesso em 17.05.2021

Reed, Becky (31 de outubro de 2011). Interview: Weekend Director & Stars [entrevista]. Disponível em <https://diymag.com/archive/interview-weekend-director-stars>. Acesso em 17.05.2021

Rich, B. Ruby (Março, 2000). Queer and present danger: After New Queer Cinema [artigo de revista]. Disponível em <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich>. Acesso em 17.05.2021

Ryan, Mark (26 de janeiro de 2020). We Talked With Dee Rees At Sundance About Her First Post-‘Mudbound’ Film, ‘The Last Thing He Wanted’ [entrevista]. Disponível em <https://uproxx.com/movies/dee-rees-interview-the-last-thing-he-wanted/>. Acesso em 17.05.2021

Schmidlin, Charlie (23 de dezembro de 2015). Interview: ‘45 Years’ Director Andrew Haigh Talks Fear And Doubts in Older Characters, New Film ‘Lean On Pete’ & More [entrevista]. Disponível em <https://www.indiewire.com/2015/12/interview-45-years-director-andrew-haigh-talks-fear-and-doubts-in-older-characters-new-film-lean-on-pete-more-95830/>. Acesso em 17.05.2021

Shaffer, Marshall (1º de dezembro de 2019). Interview: Céline Sciamma on Redefining the Muse with Portrait of a Lady on Fire [entrevista]. Disponível em <https://www.slantmagazine.com/film/interview-celine-sciamma-on-redefining-the-muse-with-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Acesso em 17.05.2021

Taubin, Amy (Novembro-Dezembro de 2019). Interview: Céline Sciamma [entrevista]. Disponível em <https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Acesso em 17.05.2021

VanDerWerff, Emily (19 de fevereiro de 2020). Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on her ravishing romantic masterpiece [entrevista]. Disponível em <https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>. Acesso em 17.05.2021

Vollmer, Deenah (15 de dezembro de 2011). How Dee Rees Built a Cocoon [entrevista]. Disponível em <https://www.interviewmagazine.com/film/dee-rees-pariah>. Acesso em 17.05.2021

Websites

Act Up NY (2021). *Act Up NY* [Homepage do site oficial]. Disponível em <https://actupny.com/>. Acesso em 17.05.2021

Queer Nation NY (2016). *Queer Nation NY History* [Histórico do movimento]. Disponível em <https://queernationny.org/history>. Acesso em 17.05.2021

Vídeos

British Film Institute [BFI] (14 de outubro de 2019). *CÉLINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle | BFI London Film Festival 2019* [Q&A]. Disponível em <https://youtu.be/gzb40RY-E6w>. Acesso em 17.05.2021

Film at Lincoln Center [filmlinc] (3 de outubro de 2019). *Céline Sciamma, Adèle Haenel & Noémie Merlant on Portrait of a Lady on Fire* | NYFF57 [Q&A]. Disponível em <https://youtu.be/ovDDyQBzeag>. Acesso em 17.05.2021

PremiereScene [PremiereScene] *Girlhood (Bande de fille) – interview with Céline Sciamma* [entrevista]. Disponível em <https://youtu.be/WS8d23t2DZc>. Acesso em 17.05.2021

The Museum of Modern Art [MoMA] (19 de janeiro de 2016). *Andrew Haigh and David Rooney on “45 Years” | MoMA Film* [Q&A]. Disponível em <https://youtu.be/houQTU8zYmQ>. Acesso em 17.05.2021

Tiff Talks [TIFFLive] (18 de outubro de 2018). *PARIAH with Dee Rees* [Q&A]. Disponível em <https://youtu.be/Vy1aMzoYPVk>. Acesso em 17.05.2021

Podcasts

3rd & Fairfax (2018). *Virgil Williams and Dee Rees*. [podcast] Disponível em <https://3rdandfairfax.libsyn.com/ep-89-virgil-williams-and-dee-rees> . Acesso em 17.05.2021

Filmfrelst (2020). *Céline Sciamma on Filmfrelst Podcast* [podcast]. Disponível em <https://youtu.be/DpOBjuzN-rI>. Acesso em 17.05.2021

Landmark Theatres Q&A Podcast (2020). *Portrait of a Lady on Fire - Céline Sciamma, Noémie Merlant, Adèle Haenel, and Claire Mathon Q&A* [podcast]. Disponível em <https://landmarktheatres.podbean.com/e/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-noemie-merlant-adele-haenel-and-claire-mathon/>. Acesso em 17.05.2021

Filmografia

45 Anos (2015). Andrew Haigh: Reino Unido.

A Criada. (2016). Chan-wook Park: Coreia do Sul.

A Rota Selvagem (2017). Andrew Haigh: Reino Unido.

A Turma das Sapinhas de Tetinhas Pequenas (2007). Jamie Babbit: EUA.

Almas Gêmeas (1994). Peter Jackson: Nova Zelândia, Alemanha.

Ammonite. (2020). Francis Lee: Reino Unido, Austrália, EUA.

Angústia (1946). John Brahm: EUA.

Antes do Amanhecer (1995). Richard Linklater: EUA, Áustria, Suíça.

As Testemunhas (2007). André Téchiné: França.

Boi Neon (2015). Gabriel Mascaro: Brasil, Uruguai, Holanda.

Deixe a Luz Acesa (2012). Ira Sachs: EUA.

Desencanto (1945). David Lean: Reino Unido.

Desobediência. (2017). Sebastián Lelio: Irlanda, Reino Unido, EUA.

Diferente dos Outros (1919). Richard Oswald: Alemanha.

Domando o Destino (2017). Chloé Zhao: EUA.

...E o Vento Levou (1939). Victor Fleming: EUA.

Edward II (1991). Derek Jarman: Japão, Reino Unido.

Falcão Negro em Perigo (2001). Ridley Scott: EUA, Reino Unido.

Felizes Juntos (1997). Wong Kar-wai: Hong Kong, Japão, Coreia do Sul.

Fim de Século (2019). Lucio Castro: Argentina.

Garotas (2014). Céline Sciamma: França.

Gladiador (2000). Ridley Scott: EUA, Reino Unido, Malta, Marrocos.

Greek Pete (2009). Andrew Haigh: Reino Unido.

Head On (1998). Ana Kokkinos: Austrália.

Instinto Selvagem (1992). Paul Verhoeven: EUA, França.

Jeanne Dielman (1975). Chantal Akerman: Bélgica, França.

Letters from Home (1996). Mike Hoolboom: Canadá.

Lírios d'Água (2007). Céline Sciamma: França.

Matrix (1999). Lana & Lilly Wachowski: EUA, Austrália.

Me Chame pelo seu Nome (2017). Luca Guadagnino: Itália, França, EUA, Brasil.

Meninos não Choram (1999). Kimberly Peirce: EUA.

Monster: Desejo Assassino (2003). Patty Jenkins: EUA, Alemanha.

Mudbound: Lágrimas sob o Mississippi (2017). Dee Rees: EUA.

Noites Felinas (1992). Cyril Collard: França, Itália.

O Outro Lado de Hollywood (1995). Rob Epstein & Jeffrey Friedman: Alemanha, EUA, França, Reino Unido.

O Reino de Deus (2017). Francis Lee: Reino Unido.

O Segredo de Brokeback Mountain (2005). Ang Lee: Canadá, EUA.

O Talentoso Mr. Ripley (1999). Anthony Minghella: EUA.

O Tempo que Resta. (2005). François Ozon: França.

Paciente Zero (1993). John Greyson: Canadá, Reino Unido.

Pariah (2011). Dee Rees: EUA.

Paris is Burning (1990). Jennie Livingston: EUA.

Procura-se Amy (1997). Kevin Smith: EUA.

Ratos de Praia (2017). Eliza Hittman: EUA.

Rebecca, a Mulher Inesquecível (1940). Alfred Hitchcock: EUA.

Retrato de uma Jovem em Chamas (2019). Céline Sciamma: França.

Swoon – Colapso do Desejo (1992). Tom Kalin: EUA.

Tangerine (2015). Sean Baker: EUA.

Tatuagem. (2013). Hilton Lacerda: Brasil.

The Watermelon Woman (1996). Cheryl Dunye: EUA.

The World to Come. (2020). Mona Fastvold: EUA.

Tinta Bruta. (2018). Filipe Matzembacher & Marcio Reolon: Brasil, Holanda.

Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas (2010). Apichatpong Weerasethakul: Tailândia, Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, Holanda.

Tomboy (2011). Céline Sciamma: França.

Tudo Começou num Sábado (1960). Karel Reisz: Reino Unido.

Uma Mulher Fantástica (2017). Sebastián Lelio: Chile.

Veneno (1991). Todd Haynes: EUA.

Viver até o Fim (1992). Gregg Araki: EUA.

We the Animals. (2018). Jeremiah Zagar: EUA.

Weekend (2011). Andrew Haigh: Reino Unido.

Séries Citadas

Ambrossi, Javier & Calvo, Javier (Criadores). (2020). *Veneno* [Série Televisiva]. Espanha: HBO.

Canals, Steven & Falchuk, Brad & Murphy, Ryan (Criadores). (2018). *Pose* [Série Televisiva]. EUA: FX.

Musicografia

Breaux, Christopher & Neuble, Monte. *Bad Religion*, 2012. Def Jam.

Cícero, Antônio & Lima, Marina. *Fullgás*, 1984. Universal/Polygram.

Eriksen, Mikkel Storleer & Hermansen, Tor Erik & Levin, Benjamin & Sia. *Diamonds*, 2012. Def Jam.

Fekaris, Dino & Perren Freddie. *I will survive*, 1977. Universal/Polygram.

Hooker, Johnny. *Amor Marginal*, 2015. JDM Music.