

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Canções desviantes: momento musical e utopia no cinema *queer* contemporâneo

Luiz Fernando Wlian¹

RESUMO: Músicas são potências afetivas. Quando inseridas em filmes narrativos, são capazes de mover a narrativa para outra dimensão, bem como promover novas formas de engajamento do espectador. Assim, podemos pensar em músicas como forças disruptivas, que emergem da narrativa e produzem um reino de novas possibilidades. Nesse sentido, como podemos observar essa ruptura como uma possível fonte de potências dissidentes? De que formas esses momentos podem dar vazão a formas de afeto “outras”, ou a formas de afeto *queer*? Baseado principalmente nos conceitos de “afetivo-performativo” em Elena Del Río (2008), “momento musical” em Amy Herzog (2010), e “utopia” em Richard Dyer (2002) e José Muñoz (2009), debruço-me sobre momentos musicais do cinema *queer* contemporâneo, observando o modo como este cinema se utiliza da música para construir sua tessitura *queer*.

PALAVRAS-CHAVE: Filme musical. Cinema contemporâneo. *Queer*. Afeto. Utopia.

ABSTRACT: Music has affective powers. When inserted in narrative films, it is able to move the plot to another dimension, as well as to promote new forms of engagement through spectatorship. Thus, we can think of songs as a disruptive force, which emerges from the narrative and produces a realm of new possibilities. In this sense, how can we observe this disruption as a possible source of deviant potentials? In what ways can these moments give way to “other” affects, or queer affects? Based mainly on the concepts of the “affective-performative” by Elena Del Río (2008), “musical moment” by Amy Herzog (2010) and “utopia” by Richard Dyer (2002) and José Muñoz (2009), I analyze musical moments in contemporary queer cinema, by observing the way that it uses music to construct its queer images.

KEY-WORDS: Musical film. Contemporary cinema. Queer. Affect. Utopia.

“E quando começa seu último suspiro, você descobre que seus demônios são seus melhores amigos...” A voz é macia, gostosa de ouvir. Um violino melancólico a embala, de início, até que instrumentos

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

de sopro surgem e a animam. A estranha personagem conduz os presentes na sala a um entrosamento eufórico. Pulos, danças, beijos, sexos. Uma cena parecida acontece em um ônibus urbano, quando um grupo de amigos canta e dança, abalando o menino afeminado que rebola no meio da roda. Essas cenas cantantes, dos filmes *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2005) e *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), reatualizam em nossos corpos a capacidade de nos afetarmos com cenas de canto e dança em cinema.

208

Dentre uma gama quase infinita de possibilidades estéticas das quais o cinema lança mão, podemos dizer que a música e, mais especificamente, a canção, são elementos que não apenas fazem parte integrante da história da arte cinematográfica, como também corroboram na construção de imaginários afetivos que se estendem no decorrer do tempo. Músicas são potências afetivas, na medida em que músicas cantadas têm como sua fonte de potência um corpo. Um corpo que, por meio de seus gestos, sua voz, é capaz de afetar outros corpos. Portanto, quando o cinema se utiliza de músicas cantadas em filmes narrativos, imbuindo aos corpos em cena a capacidade de cantar, ele é capaz de mover a narrativa fílmica para outro lugar, uma dimensão que a ultrapassa. Em suma, é capaz de promover novas formas de engajamento do espectador em relação às imagens e sons.

A presença de canções no cinema é matéria que poderia ser analisada de muitas formas. Contudo, o que desperta o interesse deste autor é a qualidade disruptiva da canção em cinema, e como ela pode fazer emergir um reino de novas possibilidades, no campo afetivo, sensorial, estético. De forma ainda mais específica, como essas “novas possibilidades” que emergem da canção podem ser lidas em uma perspectiva dissidente, ou uma perspectiva *queer*. Nesse sentido, busco um debruçar específico: para além de pensar sobre as potências dissidentes da música e da canção em cinema, pensar sobre a presença destas em um cinema, em si, dissidente. Ou seja, pensar o papel da canção em um cinema que se apresenta, ele próprio, como *queer*.²

² O que podemos chamar de “cinema *queer*” tem uma história complexa que pode ser abordada por diversas frentes. Apesar de ser compreendido, *grosso modo*, como um

Para tanto, tomo por objeto o cinema *queer* contemporâneo, em especial sobre parte da produção realizada a partir dos anos 2000: os filmes *Shortbus* e *Corpo elétrico*. Filmes que não são, necessariamente, musicais, mas que trazem em seu corpo momentos de canção que remexem sua lógica estético-narrativa. Filmes que lançam mão de sua dissidência para se apresentar ao mundo. Filmes que, apesar de possuírem contextos de produção e recepção bastante diferentes, são objetos cuja escolha se justifica na medida em que é possível observar neles aproximações estético-narrativas bastante profícuas, não apenas entre os próprios filmes em si, mas da forma como ambos se utilizam do momento musical. O objetivo é observar como parte do cinema contemporâneo se utiliza da canção e de momentos musicais em seu corpo e como essa utilização traz aspectos interessantes ao ser observada de uma perspectiva *queer*.

cinema voltado a questões LGBTQ+ e dissidências, é fulcral a compreensão de como este cinema se posiciona frente à cultura hegemônica contemporânea, bem como modula seu caráter dissidente tanto em termos de conteúdo quanto, principalmente, em termos de forma. Para além de reivindicar perspectivas *queer* na história do cinema como um todo, podemos observar um cinema que se assumiu *queer* desde o primeiro momento. Caso, por exemplo, do *New Queer Cinema* dos anos 1990. Conforme as décadas pós-Stonewall foram consolidando mais espaço para personagens e questões gays no cinema, houve certa demanda por representações positivas no campo artístico-cultural, estas que acabaram por higienizar esteticamente e limitar as possibilidades narrativas em torno desses corpos. É quando outros movimentos vão contra essa demanda assimilacionista que se erige um cinema francamente marcado por diferença, algo que se intensifica em meados dos anos 1980. No campo teórico, um engajamento com uma nascente teoria *queer* é bastante importante para o fazer artístico, que se utiliza de epistemes e conceitos pensados na academia para conceber forma e discurso fílmicos. No campo prático, este cinema se erige como uma ferramenta militante dentro de um contexto histórico controverso: a crise da AIDS. O *New Queer Cinema* – termo cunhado pela crítica americana B. Ruby Rich (2013) – serviu como uma forma de mapear a tendência cinematográfica que se percebia no cinema norte-americano daquele momento. Contudo, por conta de sua influência, ele acaba por englobar um importante movimento dentro de um panorama *queer* mais amplo dentro do cinema, que influencia outras cinematografias para além dos Estados Unidos e para além dos anos 1990, sendo extremamente importante para compreendermos a ampliação dos debates sobre arte dissidente, debates estes que reverberam em produções mais contemporâneas, como os filmes do presente *corpus*.

Assim, perpassando aspectos da música e da canção em cinema para abordar o cinema contemporâneo, trago a questão: se momentos musicais podem ser vistos como forças disruptivas no corpo fílmico e como possíveis fontes de potências dissidentes, o que eles têm a fazer no cinema *queer* contemporâneo, sendo este cinema abertamente dissidente? De que forma operam os momentos musicais nesses filmes contemporâneos, filmes que já tem representados em suas narrativas corpos e questões dissidentes? Qual a função, a potência, a razão de ser dos momentos musicais no cinema *queer* contemporâneo? O que eles evocam do ponto de vista estético, afetivo, cultural? Quais as possíveis tensões e ambiguidades entre os momentos musicais e os momentos não-musicais desses filmes?

A presente hipótese visa a demonstrar como o cinema contemporâneo, por mais que traga questões *queer* de forma aberta, ainda apresenta certas ambiguidades, ligadas principalmente à tensão entre os momentos não-musicais e os momentos musicais dos filmes, ou os momentos narrativos, mais “representativos”, e os momentos de música, conduzidos com mais intensidade por seu aparato estético.

210

Valho-me de contribuições de teorias que relacionam cinema e música (Herzog, 2010; Laing, 2000), de teoria de gênero musical (Dyer, 2002), e de teoria *queer* (Muñoz, 2009). Em termos metodológicos, as análises são informadas pela teoria dos afetos, especialmente em Elena Del Ríó (2008) e seu conceito de afetivo-performativo. Assim, os momentos musicais dos filmes serão observados por sua materialidade, pelos corpos visíveis que estendem sua imagem em cena, que promovem gestos, movimentos, e que, ao performar, são capazes de mobilizar afetos.

O momento musical: afeto, emoção e extravasamento

Ao tomar o corpo como o lugar de onde tudo parte e que por tudo é atingido, começo com uma pergunta de Spinoza, incorporada à teoria de Elena Del Ríó (2008, p. 8): “O que pode um corpo fazer?” Creio que não seja possível – ou sequer interessante – fazer uma análise da força disruptiva de momentos musicais sem tocar no conceito de afeto, espe-

cialmente como ele é colocado por Del Río. A teórica, que edifica o conceito ao lado do conceito de *performance*, debruça-se necessariamente sobre o corpo como lugar de produção de afetos. Em termos de cinema, tanto corpo impresso em quadro – os corpos dos *performers* – quanto o próprio corpo fílmico, o filme como uma materialidade, uma tessitura. Temos em Del Río a seguinte definição para afeto:

Afeto se refere amplamente à capacidade do corpo de afetar e ser afetado por outros corpos, dessa forma implicando um aumento ou diminuição da capacidade de ação do corpo. Afetos precedem, estabelecem as condições e superam uma particular expressão de emoção humana (Del Río, 2008, p. 10).³

Nessa perspectiva, que se alinha com a perspectiva de outros teóricos do afeto, “afetos são ‘forças corpóreas pré-individuais’” (Clough, 2010, p. 207 apud Lopes, 2016a, p. 34), ou, nas próprias palavras de Del Río, afetos são “poderes do corpo” (2008, p. 8). O corpo tem poder, portanto, de afetar e ser afetado; o afeto, que brota desse encontro ou relação, é de uma ordem anterior ao sujeito, mobiliza no sujeito a capacidade de sentir, de se emocionar. Os corpos, nos momentos musicais, são capazes de produzir afeto, uma vez que o afeto que corre em suas veias atravessa a membrana da tela e atinge a superfície dos corpos dos espectadores.

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

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

³ Tradução nossa, como em outras citações de obras estrangeiras.

pensamentos, ações, deslocamentos, combinações e realinhamentos específicos (Del Río, 2008, p. 9).

O afeto coexiste com a *performance*, pois é justamente esta que dá vazão àquele. É a *performance* o veículo pelo qual os afetos são mobilizados. Por isso o afetivo-performativo nos faz sentido. Dá mais substância ao momento musical como momento privilegiado a uma *performance* capaz de promover afetos “outros” em seu público.

O afetivo-performativo em Del Río pode ser facilmente articulado com o conceito de momento musical em Amy Herzog (2010). Ao analisar o papel do som e da música no cinema, observando a relação estabelecida entre o elemento sonoro e as imagens em movimento, Herzog percebe como a música é recorrentemente utilizada como suporte para o filme, elemento subordinado à narrativa, implementado como acessório para alimentar as emoções encenadas em tela. Em suma, como a música é elemento secundário dentro do corpo fílmico. Contudo, a autora busca observar exatamente os momentos em que ocorre uma inversão dessa lógica, momentos onde o som e a música se tornam forças dominantes, responsáveis por conduzir o que se dará no filme, em termos de imagem e encenação. É a partir dessa inversão hierárquica que se cria um “momento musical”, momentos em que “os movimentos da imagem, e consequentemente a estrutura do tempo e do espaço, são ditados pela canção” (Herzog, 2010, p. 7).

212

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

O ritmo da música prescreve a cinematografia e o ritmo o tempo das edições. A lógica temporal do filme muda, permanecendo em um presente suspenso em vez de avançar a ação diretamente. Movimentos dentro do quadro não são orientados para a ação, mas para visualizar a trajetória da música; andar se torna dançar, e objetos e pessoas se tornam um só numa complexa coreografia composicional. O espaço também é completamente reconfigurado em um domínio fantástico que abandona a racionalidade linear. Os tipos de espetáculo musical

encontrados nesses filmes são marcados por excesso, ruptura, fluidez, e a dissolução do contínuo espaço-tempo que ordena a realidade de nossas existências cotidianas (Herzog, 2010, p. 6-7).

Quando Herzog cunha o seu momento musical, ela enfatiza as capacidades que este tem de propor coisas novas e diferentes que escapem à economia narrativa. Ela observa, justamente, as potencialidades e significados que este momento tem dentro de um fluxo narrativo e, principalmente, o que ele pode fazer de específico, em que medida pode ir além, pode distender, provocar ou desviar a narrativa. A autora observa os momentos musicais, principalmente, à luz de seu aparato estético. Porém, segundo ela, os aspectos imagético-sonoros *per se*, que são geralmente construídos para gerar prazer no espectador, só interessam na medida em que podem mobilizar afetos que alcem o momento musical para outra dimensão do filme. É nesse sentido que momentos musicais podem ser compreendidos como uma ruptura – não por romperem a narrativa, mas por colocá-la em um presente suspenso e extremamente mobilizado por outras formas de ver, ouvir e sentir; outras formas de afeto, por fim. Apesar de não aprofundar tanto na especificidade *queer*, a teórica sinaliza que a grande potência afetiva dos momentos musicais se apoia exatamente em sua capacidade de criar “escapes”, criar coisas novas que “fujam” do conhecido, criar a “diversidade”. “A ruptura ou a descontinuidade só se torna significativa quando resulta em um ato de criação, quando desencadeia uma nova linha de fuga longe dos estratos do *mesmo*” (Herzog, 2010, p. 37, grifo nosso).

Herzog contribui de forma específica, ao aproximar o momento musical da chave “corpórea”, ou da chave dos afetos mobilizados pelo corpo. Nesse sentido, podemos encontrar uma contribuição importante também em Heather Laing (2000). Por um caminho similar ao de Herzog, Laing observa os momentos musicais do gênero musical, especificamente, tendo como foco a potência desses momentos de surgirem como um ápice de emoção. A autora analisa a canção, em especial a canção dentro do filme musical, questionando-se como esses filmes, com o uso exacerbado do ato de cantar, conseguem abalar e/ou multiplicar o efeito afetivo da música em cinema. Nesse caminho, ela chega à conclusão do que leva o

momento musical a irromper dentro da narrativa, ao analisar o número musical integrado.⁴

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

Eis a descrição do chamado *Burst into Singing*, do “irromper em canção”, da canção que eclode do suprassumo de um corpo que precisa se expressar, afetiva e sentimentalmente. Ao entendermos o momento musical como disruptivo, é interessante observar o que o propicia, o que o origina, e então perceber que sua raiz vem de uma demanda sentimental manifestada no corpo de um personagem, nos anseios de um personagem. Portanto, o que provoca a ruptura é justamente o desejo corpóreo por libertação, por escape para uma outra lógica física e sentimental, onde é possível expor desejos e sentimentos profundos através do canto, da dança, de todo um investimento desse corpo que agora pode transmitir para a superfície da pele uma série de sentimentos reprimidos, dando-lhes vazão de forma extremada, superlativa. É interessante perceber que esses sentimentos sejam oriundos da própria narrativa, mas que ao mesmo tempo a ultrapassem, na medida em que quebram e reconfiguram a sua dinâmica. Esse potencial de liberação de sentimentos enriquece a potência disruptiva do momento musical e, principalmente, o seu entendimento como um *locus* onde investimentos *queer* podem ser feitos.

214

⁴ O número integrado, conceito que vem da teoria do gênero musical, refere-se, grosso modo, ao número musical que é construído de forma a integrar a narrativa fílmica, sendo parte inerente à trama e central para sua compreensão. Diferentemente de um número musical que entrecorta a narrativa e se relaciona de forma mais indireta com ela, o número integrado se inicia em contiguidade ao texto narrativo, de forma a borrar as diferenças entre o momento musical e o momento não-musical. Análises mais densas sobre número integrado e não-integrado podem ser vistas em Laing (2000) e outros textos teóricos sobre gênero musical (Cohan, 2002, Marshall; Stilwell, 2000).

Como se irromper a realidade a partir da liberação de um corpo – e um desejo – reprimido, fosse uma metáfora para a “saída do armário”, uma saída que conduziria esse corpo a um lugar melhor, idealizado, onde ele seria livre para cantar, dançar e desejar sem medos ou contradições. Nas palavras de Laing (2000, p. 11): “Isso reforça a impressão do personagem como uma fonte extraordinária de intensidade, emoção e excesso. Mais do que simplesmente subverter a ordem narrativa usual, sua auto expressão parece quase permitir que eles escapem do texto que ocupam”.

O que é particularmente impressionante sobre esse tipo de número é a forma como o personagem parece ser o lugar verdadeiro da produção da música. Esta existe na narrativa porque eles escolheram usá-la como um meio de auto expressão, e eles geralmente são sua única fonte diegética (Laing, 2000, p. 7).

O corpo como única fonte diegética para a música. Esta é uma sentença potente, que reitera o lugar do corpo como produtor de afeto. Esse corpo, que anseia pela canção, desvia o fluxo narrativo, distende-se em encenações capazes de provocar coisas novas, potencialmente mais intensas e apelativas aos corpos de seus espectadores. É por meio desse corpo que filmes com momentos musicais parecem oscilar entre momentos mais contidos e momentos de superexpansão – entre imagens que contêm as “energias libidinais dos personagens ao nível de uma insuportável arregimentação corporal e imagens que liberam essas energias de maneira que excedem qualquer objetivo exceto a expressão vital de sua própria força afetiva” (Del Río, 2008, p. 29). Se é esse corpo que permite a transição de uma realidade tangível e contida a uma realidade espetacular, excessiva e potencialmente mais afetiva, é também esse corpo que pode introduzir borrões, dobras, distensões, rasgos. Sumariamente, é esse corpo que pode produzir potências dissidentes.

215

Utopia e sensibilidades dissidentes

Ao abordarmos momentos musicais em cinema como formas de afeto que conduzem a um extravasamento do corpo para modos outros de ser e agir, podemos observar essas características em termos de uma possível utopia? Temos em Richard Dyer, em seu texto *Entertainment and Utopia* (2002), um interessante ponto nesse sentido.

Um dos textos mais canônicos sobre o filme musical, teoriza sobre o que seria a utopia promovida no entretenimento. O autor observa como filmes musicais modulam, principalmente a partir de sua construção estética, uma sensibilidade utópica capaz de afetar seus espectadores. Uma utopia que operaria no nível da sensação, ou seja, a ser sentida de forma emocional, como algo que atravessa o corpo. “A utopia está presente nos sentimentos incorporados” (Dyer, 2002, p. 20). O autor explana sobre essa utopia a partir do que caracteriza como “categorias da sensibilidade”: energia, abundância, intensidade, transparência e comunidade. Energia iguala trabalho a dança, representando vigor e potência como algo fluído e natural no ato da *performance*; abundância se liga ao prazer material, ao senso de igual distribuição de riquezas; intensidade se liga à ideia de excitação, alegria, emoções superlativas; transparência à ideia de sinceridade e espontaneidade; comunidade à união de todos, coletividade, comunhão. No filme musical, essas categorias operariam juntas para construir o senso de utopia, conectando-se ao espectador, tocando-o em suas experiências e anseios pessoais.

Entretenimento oferece a imagem de “algo melhor” para se escapar, ou algo que ansiamos profundamente, algo que nossa vida diária não pode oferecer. Alternativas, esperanças, desejos – esses são o material da utopia, o senso de que as coisas poderiam ser melhores, de que algo diferente do que é pode ser imaginado e talvez realizado (Dyer, 2002, p. 20).

Apesar de Dyer se debruçar, de forma específica, em filmes musicais hollywoodianos, é possível observar como momentos musicais, de forma mais ampla, lançam mão das categorias cunhadas pelo autor. Categorias essas que também se relacionam com as teorias de Herzog e Del Río, na medida em que tratam da qualidade estética, afetiva e sensorial dos filmes. E tanto é interessante perceber como essas categorias se articulam à ideia de utopia, como esta ideia pode também contribuir com a observação de momentos musicais no cinema contemporâneo.

Entretanto, quando Dyer nos diz que musicais hollywoodianos são utópicos, trata-se de uma utopia com certos limites. Para além de a utopia ser equalizada ao entretenimento – o entretenimento é construído por meio de uma sensibilização utópica nos filmes musicais –, ela

também seria uma utopia de resolução de conflitos representados por meio dos personagens dos filmes, que são, majoritariamente, pessoas brancas e heterossexuais em torno de valores burgueses. Assim, do jeito que está teorizada, essa utopia não nos informa muito sobre sensibilidades desviantes e *queer*. Ou em que medida filmes musicais podem performar uma “utopia dissidente”. Portanto, se quisermos descrever essas possibilidades “outras” em termos de utopia, precisamos partir para teorias capazes de ampliar e “queerificar” o conceito. Teorias que nos expliquem como

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

Dessa forma, pode ser interessante evocar José Muñoz (2009), que reúne os conceitos “*queer*” e “utopia”, sugerindo a própria existência *queer* enquanto uma utopia, uma realidade melhor e ainda não alcançada:

O *queer* não está aqui ainda. O *queer* é um ideal. Em outras palavras, nós ainda não somos *queer*. Talvez nunca tenhamos tocado o *queer*, mas nós podemos senti-lo como a calorosa iluminação de um horizonte imbuído de potencialidade. [...] O *queer* é aquela coisa que nos faz sentir que este mundo não é suficiente, que, de fato, algo está faltando. Muitas vezes nós podemos vislumbrar os mundos propostos e prometidos pelo *queer* no domínio da estética. A estética, especialmente a estética *queer*, frequentemente contém planos e esquemas de um futuro por vir (Muñoz, 2009, p. 1).

217

Há aqui, mais uma vez, um ponto que nos gera interesse: o vislumbre da utopia no domínio da estética. A estética, entendida como produção artística, e seu poder de gerar sensações utópicas. É nesse ponto que Muñoz, de forma profícua, pode ser colocado ao lado de Dyer, bem como das teorias sobre afeto e momentos musicais. Em que medidas momentos musicais, ao promoverem formas outras de afeto e engajamento, podem mobilizar, também, uma possível utopia? Essa inquietação, incorporada na questão central deste texto, faz-se presente nas análises que seguem.

O momento musical no cinema *queer* contemporâneo

Teorias que abordam o momento musical em cinema recaem bastante sobre o gênero musical, como os supracitados textos de Dyer e Laing. Em termos de leituras *queer* deste gênero, temos uma fortuna teórica bastante profícua, como exemplo em Brett Farmer, Alexander Doty e Matthew Tinkcom, autores que buscam reivindicar marcas dissidentes no musical hollywoodiano, tendo por base sua equipe criativa (Tinkcom, 2002), sua espetatorialidade (Farmer, 2000) e, principalmente, seu caráter estético (Doty, 1993; 2000; Farmer, 2000; Tinkcom, 2002). Contudo, algo marcante nesses textos é o privilégio dado ao momento musical como *locus* das potências dissidentes que são atribuídas ao gênero. Nesse sentido, ao observarmos aqui o cinema *queer* contemporâneo, deslocamos esse interesse sobre o possível caráter dissidente de momentos musicais para um cinema que, em si, já é dissidente.

218

Uma dentre tantas características marcantes do cinema *queer* é sua qualidade intertextual, ou como ele cria pastiches que aglutinam diversas referências da cultura, dando a essas referências novos significados, tecendo comentários e releituras sobre outros produtos artístico-culturais e sobre a cultura hegemônica como um todo. Não apenas o gênero musical, mas outros gêneros de cinema são apropriados e relidos pelo cinema *queer*, em viés desconstrutivo e crítico. Tal característica é marcante em filmes do final do século xx – quando surge o *New Queer Cinema* – e se estende ao cinema *queer* contemporâneo e aos filmes aqui analisados, filmes que se utilizam de momentos musicais em seu corpo.

Contudo, talvez o que diferencie um cinema *queer* mais atual – dos anos 2000 para cá – de um cinema *queer* anterior, sejam as motivações causadas pelos contextos históricos, bem como a maneira de articular forma e discurso. Os anos 1990, ainda permeados pela crise da AIDS, viram no ascendente cinema *queer* daquela década um cinema edificado em discurso crítico que apontava diretamente para problemas e inadequações sociais e culturais responsáveis por opressão e violência sobre vidas e corpos dissidentes. Corpos e vidas que, literalmente, estavam morrendo em massa. Porém, quando nos deslocamos para os anos 2000,

temos não apenas uma mudança de contexto, como também percebemos as mudanças conseguintes em torno de cinemas que tratam de questões *queer*. Se personagens e questões gays e LGBTs passaram a ser mais “aceitos” e veicular na mídia massiva de forma mais ampla, essa conquista não foi satisfatória para parte do movimento, que percebeu a diluição política e afetiva dessa assimilação. Por isso, pelas demandas não apenas de representação de corpos e identidades mais variadas, mas também de outras formas de se fazer cinema e audiovisual, que artistas e teóricos pensam sobre outros procedimentos ao fazer artístico *queer*, possivelmente mais baseados no afeto do que no discurso sociocultural do cinema *queer* nos anos 1990. Como colocam Sarmet e Baltar:

Se por um lado alguns poderiam argumentar, com certa razão, que estamos diante de uma reificação das identidades *queer*, tornadas commodities a partir do entendimento por parte de empresas produtoras, canais de televisão e VoD que o *pink money/queer dolar* pode ser muito lucrativo, por outro devemos atentar para uma demanda por políticas de representação que não buscam mais a inclusão a qualquer custo: queremos personagens LGBT na TV e no cinema, mas sem recorrerem a estereótipos de gênero e sexualidade e em uma pluralidade de corpos e narrativas. É desse novo gesto político que veremos, a partir dos anos 2010, um renascimento de narrativas *queer* dedicadas aos prazeres, aos corpos e às sensibilidades (Sarmet; Baltar, 2016, p. 52-53).

219

Os corpos, os prazeres, as sensibilidades. Todos esses termos podem ser conjugados a um termo específico: afeto. Ou seja, filmes *queer* contemporâneos apostam em uma construção estético-narrativa que prioriza o afeto como seu mote político e estético. O falar, no sentido de verbalizar a crítica à cultura hegemônica, já não basta; tampouco basta apenas falar sobre os corpos e identidades dissidentes. O mostrar, pôr em cena, é o que configura a especificidade dessa pedagogia contemporânea. Essa “virada de pedagogias” é bastante interessante para percebermos as dinâmicas estético-narrativas do cinema *queer* conforme os anos. Se no cinema *queer* dos anos 1990 predominava uma potência das questões sociais e culturais das identidades e corpos dissidentes, no cinema *queer* contemporâneo esse predomínio se volta, de forma mais intensa, aos corpos visíveis e sua potência afetiva. Diante disso, é possível recuperar a questão do afetivo-performativo em Elena Del Río, já que o cinema *queer*

contemporâneo se galga em um fazer estético-narrativo que privilegia o corpo, a visualidade, a sensação. Assim, ao analisarmos momentos musicais através dessa lente conceitual, podemos observar a “faculdade do cinema de encenar e mobilizar corpos com corpos” (Baltar, 2016, p. 6).

É nesse contexto que se erigem os filmes *Shortbus* e *Corpo elétrico*. O primeiro, um filme estadunidense de 2005 dirigido por John Cameron Mitchell. O segundo, um filme brasileiro mais recente, de 2017, dirigido por Marcelo Caetano. Apesar de serem filmes de contextos diferentes, ambos carregam similaridades e questões muito interessantes a se observar do ponto de vista de seus momentos musicais e dos afetos que propõem.

220

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

Uma estrutura fragmentada também pode ser vista em *Corpo elétrico*. Apesar de privilegiar a narrativa de seu protagonista, Elias (Kelner Macêdo), um nordestino que trabalha em uma confecção de roupas na capital paulista, a narrativa não é conduzida de modo “tradicional”, movida por convenções de causa e efeito, mas sim de forma extremamente entrecortada, atravessada por outras narrativas, outros corpos.

Uma grande semelhança entre os dois filmes é a forma como colocam os personagens – os corpos – para se encontrarem, e como o encontro, a festa, são norteadores desses afetos “outros”, desses afetos *queer* (Lopes, 2016b). Esses encontros, nos dois filmes, traduzem-se principalmente de

duas formas: por meio do sexo e por meio da música. Ambas as formas podem ser analisadas sob uma perspectiva dissidente. Debruço-me nessa segunda.

Observemos *Shortbus*. Há uma porção de corpos “estranhos” no filme, especialmente nas sequências em que vemos o clube *Shortbus* de dentro. Corpos que, apesar de serem coadjuvantes e, muitas vezes, pano de fundo aos dramas dos protagonistas, são corpos que estão lá. Corpos afeminados, corpos de gêneros não mapeáveis, corpos idosos. Como personagem, um exemplar é Justin Bond.⁵ Uma figura extremamente andrógina, bastante maquiada, de voz grave, cujo gênero e sexualidade não se podem afirmar ao certo. Justin aparece em alguns momentos do filme, como *hostess* do clube, como aquela que apresenta o lugar e conduz os corpos para dentro – e para o sexo. Um “arauto” que apresenta caminhos novos para os que entram, que apresenta o espaço de sexo aos outros, sem ter, contudo, seu corpo integrado a esse. É curioso que seja justamente esse corpo que conduza o momento musical do filme, a canção “*In the end*”.

221

Podemos dizer que Justin é o “arauto” da utopia neste momento musical, conforme veremos, apesar da ambiguidade dessa utopia. A sequência se inicia após um apagão tomar a cidade – apagão que reflete o estado emocional dos protagonistas do filme – e vemos as pessoas do clube acenderem velas para iluminar o espaço e sua dissidente comunhão. Os primeiros acordes se dão em um plano aproximado que registra duas mãos, de unhas mal pintadas, anéis e pulseiras, segurando uma vela cada uma. Várias velas ao redor da imagem, que nos revela um curioso simbolismo religioso. Eis que o rosto de Justin domina o quadro. Sua cabeça adornada, seu brinco comprido cheio de pedrinhas, a pinta sobre seus lábios que nos revelam um delicado sorriso. A imagem se dissolve, e vemos Sofia adentrando o espaço do clube. Ela olha ao redor. Os corpos reunidos em torno de Justin. O quadro caminha um pouco e revela Rob (Raphael Barker), namorado de Sofia na narrativa, e Severin. Justin novamente nos atrai com sua imagem e começa a cantar. Seu corpo está ao

⁵ O *performer* possui o mesmo nome.

centro de um grupo de pessoas, que são atraídas por seu canto. Vemos pessoas tocando instrumentos. Mais planos dos protagonistas no espaço – Sofia, encostada em uma parede; Severin em uma poltrona; James e Jamie chegando no lugar. Cada um com suas questões narrativas a serem resolvidas. Voltamos ao corpo cantante de Justin. À medida em que sua canção avança, planos intercalados nos exibem os personagens da trama, bem como “soluções” para as questões em aberto que a narrativa lhes impunha. Sofia é abordada por um casal heterossexual sexualmente interessado nela. Ceth e Caleb, o *stalker*, observam James e Jamie a se beijarem; logo eles próprios acabam formando um novo casal. Todos esses planos que “solucionam” a narrativa se revezam com planos de Justin a cantar.

A canção de Justin tem uma clara função narrativa: solucionar os conflitos dos personagens de forma utópica. Conforme sua voz entoa essas palavras, vemos James e Jamie em uma calorosa reconciliação representada por beijos e um preliminar sexo. Vemos Ceth e Caleb, os personagens que “sobraram” na narrativa, formando um casal entre si. Vemos Sofia iniciando um sexo a três que a levará, no fim do momento musical, a seu merecido primeiro orgasmo. Em suma, todos os personagens que conduzem a narrativa encontram seu fim dentro do momento musical. A canção de Justin serve de utopia a esses personagens e à narrativa.

222

Mas e quando saímos da questão narrativa e observamos o momento musical à luz de sua estética *per se*? É nesse sentido que a utopia da canção de Justin é ambígua, na medida em que agora se volta para a própria personagem, conforme seu corpo e sua *performance* são conferidos de uma intensa força centrípeta que rege o momento musical. Se, do ponto de vista narrativo, o papel de “arauto” de Justin revela uma utopia aos personagens principais, do ponto de vista estético, é esse mesmo papel que centraliza Justin e faz de seu corpo uma potência dissidente que sinaliza uma utopia por meio da *performance*.

Justin entoa os versos. “Todos nós carregamos as cicatrizes... todos nós fingimos uma risada... Todos nós choramos no escuro... Somos interrompidos antes de começar...”⁶ Suas palavras parecem evocar, junto

⁶ “*We all bear the scars / Yeah, we all feign a laugh / We all cry in the dark / Get cut*

aos seus gestos, uma certa história compartilhada, uma narrativa de opressão que, pela via do afeto, é incorporada e feita presente nos corpos afetados em torno da canção. “Você percebe que todos estão esperando... por uma queda... por uma falha... pelo fim”.⁷ A atmosfera, melancólica, mas carregada de afetuosidade e companheirismo entre os presentes, intensifica-se conforme a canção avança. “E há um passado manchado de lágrimas. Você poderia falar para acalmar meus medos? Você poderia me puxar de lado? Apenas para reconhecer que eu tentei? Conforme começar seu último suspiro... Abriguo-o contentemente. Porque todos nós chegamos a isso. O fim.”⁸ Vemos corpos próximos a Justin. Uma figura masculina ao lado de outra figura, vestida em terno e gravata, um outro corpo de gênero não-conforme. Ouvimos uma marcha, que se aproxima. O tom melancólico da música começa a dar lugar a algo novo. Justin, em *close*, abre a boca em um sorriso. Levanta-se, e perpassa a multidão de corpos no salão, em um plano aberto. Os corpos da multidão celebram, algo que podemos ver em planos abertos e *closes* em alguns rostos. A banda entra no salão, tocando seus instrumentos. Os corpos dançam, riem, tocam-se, beijam-se. Corpos seminus, adornados, maquiados, negros, de gêneros não-conformes, em planos mais abertos e mais fechados. Justin canta, e a escala do quadro se aproxima ainda mais de seu rosto, revelando sua expressão, seus olhos arregalados, sua boca bem aberta. E eis que o verso final, em sua mensagem melancólica, transforma-se em algo positivo. “Todos nós chegamos ao fim”.⁹ Diante de risadas, gritaria, bebedeira, dança e sexo, a multidão dissidente repete o verso. “Chegar ao fim” era agora uma potência. Uma potência dissidente. Uma perspectiva outra para o fracasso que, do ponto de vista da cultura hegemônica, era esperado para aqueles corpos (Halberstam, 2011). O fracasso, colocado em canção e entoado como forma de posicionamento e orgulho, demarca agora uma forma de ser no mundo,

223

off before we start”.

⁷ “You realize they’re all waiting / For a fall, for a flaw, for the end”.

⁸ “And there’s a past stained with tears / Could you talk to quiet my fears / Could you pull me aside / Just to acknowledge that I’ve tried / As your last breath begins / Contently take it in / Cause we all get it in / The end”.

⁹ “We all get in the end!”.

uma forma de resistência, um poder baseado no encontro dos corpos e em sua potência de estar junto, de afetar. Justin e sua multidão *queer* nos mostram que, diante dos tropeços, falhas, prazeres e risadas, todos nós chegamos ao fim. Mais toques, mais beijos, mais sexo. Eis que o sexo a três de Sofia chama a atenção de todos no espaço, que se viram para olhar. Justin, ainda a celebrar, com seus dois braços erguidos e seu corpo centralizado, conclama os corpos que estão em multidão cantando. Um último *close*, no rosto de Sofia, em cores saturadas, gemendo de prazer. Assim termina o momento musical, encerrando a melancólica, mas potente, canção *In the end*, composta para o filme.

224 O corpo de Justin executa uma *performance*, um evento afetivo-performativo, que existe em si só e não encontra par no resto do filme. Um corpo que aparecera como coadjuvante e tivera seus impulsos sexuais interrompidos anteriormente na narrativa, finalmente se torna agente de potências dissidentes que escapam a esta narrativa. Promovem uma sensibilização para além da trama, uma que brota dos afetos de seu corpo e dos corpos que celebram juntos, que vivem um “aqui agora” de imenso prazer, que traduzem esse prazer em imagens e sons e que, ao fazê-lo, removem, ao menos do ponto de vista afetivo, a primazia da narrativa em si. A canção conduzida por Justin não apenas congrega corpos em um momento de celebração, mas também evoca uma história. Uma narrativa compartilhada por aquelas pessoas. Uma gama de afetos compartilhados por aqueles corpos dissidentes, afetos estes que se fazem presentes nas *performances* e são atribuídos de um outro valor, uma nova potência que se erige do estar junto, do cantar junto, da comunhão dissidente.

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

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

brotar de uma fraternidade generalizada novas formas de vida, uma multidão de Bartlebys. Neste sentido, Elias definitivamente não é o único Bartleby desta história, talvez nem mesmo o principal. Ele é apenas um deles (Dias Júnior, 2018).

Se podemos dizer que o texto narrativo e as atitudes do protagonista Elias perturbam a cultura hegemônica na diegese e criticam esta mesma cultura do lado de cá, não podemos dizer que o mesmo pode ser dito de seu corpo. De sua imagem, de sua *performance*. Um corpo evidentemente masculino, que, por mais que se entregue a sexos desviantes, não carrega em si próprio marcas intrinsecamente ruidosas à cultura hegemônica contemporânea. Um corpo com pouca afeminação, bastante conforme com o gênero masculino, que raríssimas vezes mobiliza gestualidades “estranhas”.

Porém, há uma interessante característica no protagonista de *Corpo elétrico*, que remete ligeiramente ao excerto acima: Elias se apaga diante de outros personagens. Em termos de corpos e gestualidades “estranhas”, ele se apaga intensamente, dando espaço para *performances* e potências dissidentes muito mais evidentes e interessantes. Creio que o que torna o filme um filme *queer*, de fato, seja essa distribuição das imagens e sons de forma que, em muitos momentos, desprivilegia o arco narrativo de Elias e privilegia encenações desses corpos “outros”. Corpos que, diferentemente de Elias, são, em sua maioria, negros, bastante afeminados e/ou travestidos, corpos que portam uma *performance* e gestualidade extremamente ruidosas. E são esses corpos, justamente, que dominam a cena nos momentos musicais do filme.

Tomemos o momento musical performado no banheiro de uma boate. Vemos os personagens de Wellington (Lucas Andrade) e Simplesmente (Linn da Quebrada) em plano médio. Os dois diante do grande espelho do banheiro, cujo reflexo nos revela o corpo de Elias logo atrás. Simplesmente está sentada sobre a pia, enquanto Wellington se apoia pelos cotovelos, em uma pose que empina suas costas e as exhibe para nós de forma privilegiada. Elias adentra o quadro e se interpõe entre os dois corpos à pia. Simplesmente então dá início a sua canção, cantada a capela (um dos maiores sucessos musicais de Linn da Quebrada). O quadro privilegia o rosto de Simplesmente, conforme seu canto aumenta. Seu rosto, ao lado

esquerdo do quadro, se alinha virtualmente ao rosto de Elias, que, agora, só vemos a partir do reflexo do espelho. O reflexo revela a tensão entre os corpos de Elias e Simplesmente. Ela o toca com os dedos, de forma provocativa. O quadro se abre, revela-nos mais dessa interação corpórea, que agora conta com o corpo de Wellington, que rebola sutilmente ao som da voz de Simplesmente. Ele observa no espelho a interação entre os corpos de Simplesmente e Elias. Simplesmente atravessa o quadro, passa por Wellington e chega ao canto direito, encosta-se na parede e entoia o refrão de sua canção. Ela se afasta gradativamente, e conduz seus movimentos para a saída do banheiro, ao fundo direito do quadro. É seguida por Wellington, que interage pelo olhar com o corpo fora do quadro de Elias, do qual só vemos o reflexo. Elias, então, entra em quadro e segue as duas a sair do banheiro. Os três corpos passam por um quarto corpo: um homem encostado na parede, que logo anteriormente beijava um outro rapaz ali. Todos, cada um a seu modo, interagem com ele. Wellington se esfrega ligeiramente ao volume da calça do homem. Elias troca olhares com ele. Simplesmente nos dá os últimos versos e o momento musical acaba.

Aqui, no espaço fechado de um banheiro masculino, os corpos não apenas performam gestos extremamente afeminados em canção, como fazem comentários ácidos sobre masculinidade e sexualidade dentro desse espaço, principalmente por meio da interação sensualizada dos corpos e por meio da letra da canção, que carrega versos como “Não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro” e “Feminina tu não come? Quem disse que linda assim vou querer dar meu cu pra homem?”. Letra, gestos e imagens imbuídos de um posicionamento crítico diante da tensão entre corpos masculinos e corpos afeminados, bem como a questão dos espaços ocupados por esses corpos. Neste caso, o espaço físico do banheiro masculino e o contraste entre as dinâmicas desses corpos dentro e fora deste espaço. Uma letra impositiva que dá conta de macular a dinâmica do banheiro masculino, bem como a própria masculinidade em si. Nesse contexto, é importante observar a inserção cultural da canção e, principalmente, de sua *performer*, Linn da Quebrada. Uma artista trans, preta e periférica, cujo trabalho é marcadamente pautado

por críticas à cultura heterossexual e hegemônica, bem como por uma resistência artística às opressões sofridas por identidades e corpos como o seu. Ao imprimir sua imagem em cena como a personagem Simplesmente, Linn da Quebrada empresta à sequência e ao filme sua potência no cenário artístico dissidente contemporâneo.

Mais um momento musical interessante. A canção “Marrom Bombom”, cantada no ônibus pelo grupo de amigos trabalhadores. Novamente, uma canção conhecida é trazida ao filme e tem sua inserção cultural reatualizada. Ela se inicia quando, após uma festa regada a dança e embriaguez, o grupo de amigos que trabalha na confecção toma o espaço do ônibus – no qual provavelmente estão se deslocando para casa – como um espaço de encontro e festa. Todos cantam o pagode da banda Os Morenos. “Tem magia nossa cor... Nossa cor marrom... Marrom bombom, marrom bombom... Nossa cor marrom”. Canção que evoca toda uma questão de raça e classe, esta que é extremamente patente nos corpos que aqui cantam e dançam. Um plano fechado revela Elias sentado ao lado de um colega de trabalho, que canta a música. Outro plano fechado, em que outros dois cantam a música, animadamente. O plano seguinte mostra Carla (Ana Flavia Cavalcanti), mulher negra, cantando a canção, conforme o corpo de Wellington corta o quadro em dança. Logo depois vemos Wellington pedindo emprestado ao colega Anderson (Henrique Zanoni), centralizado em quadro, o seu short. Os planos seguintes mostram a animação dos cantores, Elias caindo de bêbado e Wellington vestindo o short. Em plano próximo a seu corpo, vemos como ele estica o short azul até seu ombro esquerdo, convertendo a peça de roupa em um vestido. O quadro seguinte, o mais emblemático desse momento musical, centraliza o corpo de Wellington a dançar conforme o ritmo da canção, ostentando o *short*-vestido, em um quadro aberto que nos mostra a interação dos corpos de seus colegas com seu dançante corpo “estranho”. Ele gira, samba, rebola, movimentando os braços, anda para frente e para trás do quadro, afeta e é afetado pelos corpos ao seu redor. Sobre esse momento, tomo de empréstimo as observações de Dias Júnior:

Wellington, num gesto inusitado e espontâneo, pede emprestado a bermuda que Anderson está usando; ele a veste e, num instante, a peça de roupa se transfor-

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

228

Dias Júnior relembra a sequência anterior a esse momento musical, em que Wellington e Anderson – de quem ele toma o short emprestado – quase tiveram uma briga de braço, motivada pela embriaguez. A *performance* dançante de Wellington, que quebra a tensão dos momentos precedentes, possui algumas camadas. Primeiro, “queerifica” a peça de roupa masculina do colega, como observado no excerto acima. Segundo, “queerifica” a canção cantada, “Marrom Bombom”, o que amplia a significação cultural desta. A canção, que já traz imbuída uma autoafirmação da identidade negra, em um sentido de resistência social – algo que também é mobilizado pelo gênero “pagode”, do qual a canção faz parte – traz também questões de classe que se fazem presentes nos corpos dos trabalhadores que cantam em cena. É interessante quando percebermos a utilização da canção no momento musical, uma vez que observamos uma certa história compartilhada que ela pode evocar, uma história de orgulho e resistência que se traduz em afeto nos corpos que performam. Uma história que, dentro da sequência, reatualiza esse potencial afetivo e é atribuída de novas roupagens, na medida em que Wellington celebra seu corpo negro, afeminado e dissidente. A canção ganha um caráter especificamente *queer* que potencializa as questões culturais já presentes nesta. São corpos pobres e negros a cantar e dançar; mas, mais que isso, corpos afeminados, com gêneros não-conformes, encarnados no personagem de Wellington. Um corpo que exhibe sua potência dissidente como o vislumbre de uma utopia no “aqui agora”, em que sua alegre celebração, junto à comunhão dos corpos que cantam, não apenas se sobrepõe à tensão da sequência anterior do filme, como também se so-

brepõe à iminente tensão e violência que corpos como o seu enfrentam no “mundo real” de nosso tempo histórico cultural.

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

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

Não importa, por ora, pensarmos em utopia de um ponto de vista universal, como uma organização social de futuro. O que importa aqui é o vislumbre de futuro, que, na verdade, existe no presente, existe nos corpos, nas *performances*, nos gestos encenados. Existe em forma de afeto, que é mobilizado entre os corpos.

É interessante observar como as potências dissidentes se manifestam nos dois filmes analisados. *Shortbus* traz uma canção original que corporifica em momento musical os afetos e sensações construídos no filme como um todo. *Corpo elétrico* se utiliza de canções conhecidas, lançando mão de suas significações culturais e, também, atribuindo a elas significados especificamente *queer*. Em *Shortbus*, que concentra seu momento musical ao fim do filme, podemos ver como uma “utopia *queer*” não é regida por uma linha reta e coerente, mas sim opera como um ponto de choque de mil e uma linhas, mil e um corpos, com toda a sua pulsação enérgica e desviante. Corpos que ali se refestelam e que dali seguirão. Ao ser o “arauto” dessa “utopia dissidente”, Justin Bond nos revela que os afetos e os prazeres do “aqui agora” podem performar, pela via do sensível, mundos outros. *Corpo elétrico* faz algo parecido. Seus momentos musicais conferem aos corpos “estranhos” o poder de evocar em sua

performance esse afeto. Centralizam esses corpos, fazem-nos portarem a potência dissidente que, como coloca Dias Júnior, também opera como uma resistência política. Aqueles corpos estão lá para cantar, dançar e para demonstrar como esse canto e dança são formas de resistir às opressões e violências do cotidiano. São formas de ser, de existir, de se mostrar ao mundo. Formas que nos tocam e nos fazem sentir uma realidade “outra” bem diante de nossos corpos.

Considerações finais

Os momentos musicais dos filmes analisados promovem algo novo. Escapam das narrativas que os originam, não podem ser contidos nelas. Promovem novas formas de ver, ouvir e sentir. Novas formas de engajamento afetivo e sensorial. São “canções desviantes”, tanto no sentido do desvio em relação à cultura hegemônica e heterossexual e em relação às imagens dissidentes que mostram, quanto no sentido de desviarem a economia narrativa para um momento de expansão, onde essa narrativa se amplia, onde coisas grandes acontecem e transbordam a trama em si.

230

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

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

Corpo elétrico também encena essa utopia como uma sutil forma de resistência política, em que os corpos “estranhos” – que também estão pulverizados na narrativa e nos momentos não-musicais – tomam o espaço e o quadro para impor seu canto e dança. São esses momentos que mais imprimem esses corpos em cena, ao conferir-lhes protagonismo, deslocando nosso olhar da narrativa de Elias para o que aqueles corpos “outros” se colocam a fazer.

Os momentos musicais são construídos de forma diferente nos dois filmes e em cada um deles expressa especificidades. Contudo, o que se observa em ambos, é que os momentos musicais são agentes de uma redistribuição dos corpos nos filmes. Sendo assim, podemos dizer que momentos musicais no cinema *queer* contemporâneo são usados como um recurso estético-narrativo para expor corpos e encenações mais “perturbadores” à cultura hegemônica contemporânea, o que sublinha seu potencial afetivo dissidente. Corpos “estranhos”, corpos com formas, volumes, gestualidades mais estranhas, ruidosas e perturbadoras ganham mais espaço e vazão nos momentos musicais desses filmes. São corpos que estão presentes nos filmes, como um todo, mas que ganham mais visibilidade e protagonismo em seus momentos musicais, que deslocam os filmes para uma dimensão além de suas narrativas. Ou seja, os momentos musicais, ao evocarem uma outra forma de afeto e de engajamento espectral, são usados como um território mais fértil para inserir tanto corpos quanto temáticas *queer* tidas como controversas ou mesmo “aberrantes” à cultura hegemônica de nossos dias e, por conseguinte, são um território mais fértil para mobilizar sensibilizações de formas de vida “outras”, vislumbres de uma utopia dissidente, sentida e apreendida pela estética, pelas imagens e sons, pelos corpos. Disruptivos e revestidos de um caráter estético específico, os momentos musicais são lugar frutífero, seja para verbalizar críticas incisivas, seja para congregar uma massa de corpos “estranhos” e expô-los de forma mais detida.

Ao abordar momentos musicais como utopia, buscando de empréstimo parte da teoria do filme musical articulada à teoria dos afetos, não reivindico uma utopia que busca, acriticamente, apaziguar vidas

dissidentes, ser ilusória, idílica. Tampouco negar a existência de graves conflitos que afetam essas vidas e corpos em nosso mundo histórico cultural. Trata-se, aqui, de uma utopia que, fincada na crítica, mobiliza os corpos a encenarem gestos que sensibilizem e provoquem uma multidão dissidente. Portanto, a questão não é apaziguar, mas sim mobilizar, evocar algo. Os momentos musicais dos filmes, diferentemente de uma perspectiva hegemônica, não nos trazem uma resolução utópica de grandes conflitos sociais. Apenas nos despertam para alguma coisa que pode vir a ser. Despertam-nos para formas de resistência política galgadas no afeto, no encontro, no ser “estranho” em todos os espaços. Enfim, no ato de cantar e dançar.



Referências

- Cohan, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. Londres: Routledge, 2002.
- Del Río, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgo: Edinburg University Press, 2008.
- Dias Júnior, Jocimar. “O que pode um Bartleby *queer*? Notas acerca da resistência passiva *queer* em *Corpo elétrico*”. *Revista Moventes*, 2018. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2018/01/15/o-que-pode-um-bartleby-queer-notas-acerca-da-resistencia-passiva-queer-em-corpo-eletrico/>. Acesso em: 13. nov. 2018.
- Doty, A. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Doty, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. Nova York: Routledge, 2000.
- Dyer, Richard. “Entertainment and Utopia”. In: Cohan, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, the Film Reader*. London: Routledge, 2002.
- Farmer, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Dunham: Duke University Press, 2000.
- Feuer, Jane. “The Self-Reflexive Musical and The Myth of Entertainment”. In: Cohan, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, the Film Reader*. Londres: Routledge, 2002.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Herzog, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- Laing, Heather. “Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical”. In: Marshall, Bill; Stilwell, Robynn (org.). *Musicals: Hollywood & Beyond*. Exeter: Intellect, 2000.
- Lopes, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016a.
- Lopes, Denilson. “Afetos, estudos *queer* e artifício na América Latina”. *E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 2, 2016b.
- Marshall, Bill; Stilwell, Robynn (org.). *Musicals: Hollywood & Beyond*. Exeter: Intellect, 2000.
- McKinnon, Kenneth. “‘I Keep Wishing I Were Somewhere Else’: Space and Fantasies of Freedom in the Hollywood Musical”. In: Marshall, B.; Stilwell, R. *Musicals: Hollywood & Beyond*. Exeter: Intellect, 2000.
- Muñoz, José. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nova York: New York University, 2009.
- Rich. B. Ruby. *The New Queer Cinema: Director’s Cut*. Durham: Duke University Press, 2013.

Sarmet, Erica; Baltar, Mariana. “Pedagogias do desejo no cinema *queer* contemporâneo”. *Textura*, Canoas, v. 18, n. 38, p. 50-66, 2016.

Schechner, Richard. *Performance Studies, An Introduction*. Nova York: Routledge, 2013.

Tinkcom, Matthew. “Working like a Homosexual: Camp Visual Codes and the Labor of Gay Subjects in the MGM Freed Unit”. In: Cohan, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, the Film Reader*. Londres: Routledge, 2002.

LUIZ FERNANDO WLIAN

Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Diretor do curta-metragem *Sétimo dia* (2016), curador da mostra de cinema *Todas as cores* e organizador de oficinas realizadas em escolas públicas entre 2014 e 2016 nas áreas de Linguagem Cinematográfica e Roteiro para Cinema e Audiovisual. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4998-9262>. E-mail: luizwlian@gmail.com